



Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών

Δημιουργική Γραφή

Διπλωματική Εργασία

Παρελθόν και Ιστορία, μνήμη και Λογοτεχνία:

Ιστορία και ιστορίες στο έργο του Τόλη Καζαντζή

Ελένη Μαμούρα

Επιβλέπων καθηγητής: Μιχαήλ Μπακογιάννης

Πάτρα, Ιούνιος 2025

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.



Παρελθόν και Ιστορία, μνήμη και Λογοτεχνία:
Ιστορία και ιστορίες στο έργο του Τόλη Καζαντζή
Ελένη Μαμούρα

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής:

Συνεπιβλέπων Καθηγητής:

Μιχαήλ Μπακογιάννης

Νικόλαος Φαλαγκάς

Καθηγητής-Σύμβουλος ΕΑΠ

Καθηγητής-Σύμβουλος ΕΑΠ

Πάτρα, Ιούνιος 2025

Στη μνήμη των γονιών μου.

*Στον σύζυγο και στα παιδιά μου
για την αγάπη, την υπομονή και την κατανόηση.*

Στην αδελφή και αναγνώστριά μου.

Περίληψη

Η εργασία «Παρελθόν και Ιστορία, μνήμη και Λογοτεχνία: Ιστορία και ιστορίες στο έργο του Τόλη Καζαντζή» διερευνά τον τρόπο με τον οποίο αποτυπώνονται τα ιστορικά γεγονότα της γερμανικής Κατοχής και της μεταπολεμικής περιόδου στο πεζογραφικό έργο του Τόλη Καζαντζή, εκπροσώπου της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς. Εξετάζεται η αναπαράσταση της βιωμένης πραγματικότητας και του παρελθόντος στο πλαίσιο της λογοτεχνικής αφήγησης, με έμφαση στη μεσολάβηση της μνήμης. Η μελέτη επικεντρώνεται στις δύο πρώτες συλλογές διηγημάτων του Καζαντζή, *Η Παρέλαση* (1976) και *Η Ενηλικίωση* (1980). Τα βασικά ερευνητικά ερωτήματα αφορούν την αποτύπωση των ιστορικών βιωμάτων εντός της μυθοπλασίας, την ανάδυση της ατομικής και συλλογικής μνήμης μέσα από ιστορίες της καθημερινότητας, τη διαχείριση του τραύματος μέσω της λογοτεχνικής αναπαράστασης και τον ρόλο των αφηγηματικών τεχνικών σε σχέση με τη μνήμη. Η εργασία υιοθετεί μια αφηγηματολογική προσέγγιση, αναλύοντας δομικά στοιχεία, όπως ο αφηγητής, οι χαρακτήρες, ο χρόνος, ο χώρος και η γλώσσα, για να αναδείξει πώς η βιωματική εμπειρία μεταπλάθεται σε λογοτεχνική γραφή. Στόχος είναι να διαφανεί πώς οι ιστορίες του Καζαντζή, εστιάζοντας στην καθημερινότητα ανώνυμων ανθρώπων, φωτίζουν την Ιστορία από μια λογοτεχνική σκοπιά, ανάλογη με την οπτική της μικροϊστορίας, και πώς το έργο του συμβάλλει στην κατανόηση της μνήμης και της τέχνης της αφήγησης. Η ανάλυση εστιάζει όχι μόνο στο τι, αλλά κυρίως στο πώς της αφήγησης, λαμβάνοντας υπ' όψιν το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο.

Λέξεις – Κλειδιά

Καζαντζής, σχέση Ιστορίας και Λογοτεχνίας, μεταπολεμική πεζογραφία, μνήμη, παρελθόν, αφήγηση.

Past and History, memory and Literature:

History and stories in the work of Tolis Kazantzis

Eleni Mamoura

Abstract

The thesis “Past and History, Memory and Literature: History and stories in the work of Tolis Kazantzis” explores the way how the historical events of the German Occupation and the post-war period are depicted in the prose work of Tolis Kazantzis, a representative of the second post-war generation. It examines the representation of lived reality and the past within the framework of literary narration, with an emphasis on the mediation of memory. The study focuses on Kazantzis’s first two short stories collections, *The Parade* (1976) and *The Coming of Age* (1980). The main research questions concern the depiction of historical experiences within fiction, the emergence of individual and collective memory through stories of everyday life, the management of trauma through literary representation, and the role of narrative techniques in relation to memory. A narratological approach was deployed for the analysis of structural elements such as the narrator, characters, time, space, and language, to highlight how experiential experience is transformed into literary writing. The aim is to display how Kazantzis's stories, by focusing on the everyday lives of anonymous people, illuminate History from a literary perspective, analogous to the viewpoint of microhistory, and how his work contributes to the understanding of memory and the art of narration. The analysis focuses not only on what is narrated, but primarily on how it is narrated, taking into account the historical and social context.

Keywords: Kazantzis, relationship between History and Literature, post-war prose, memory, past, narration.

Περιεχόμενα

| | |
|---|-----|
| Περίληψη | v |
| Abstract | vi |
| Περιεχόμενα | vii |
| 1. Εισαγωγή | 1 |
| 1.1 Το πλαίσιο και το θέμα | 1 |
| 1.2 Μεθοδολογία και δομή | 4 |
| 1.3 Η επιλογή του υλικού της μελέτης | 5 |
| 2. Η παρέλαση | 8 |
| 2.1 Ο αφηγητής της <i>Παρέλασης</i> | 8 |
| 2.1.1 Το πρώτο ενικό πρόσωπο: η ατομική μνήμη | 11 |
| 2.1.2 Το πρώτο πληθυντικό πρόσωπο: η συλλογική μνήμη | 12 |
| 2.1.3 Ο αφηγητής-παιδί | 15 |
| 2.2 Χαρακτήρες της <i>Παρέλασης</i> | 20 |
| 2.2.1 Η κυρά-Λισάβετ: Η δεκαετία του '40 σε τέσσερα επεισόδια | 22 |
| 2.2.2 Η κυρά-Λίζα: Μια ιστορία αντίστασης | 27 |
| 2.2.3 Ο Τζωνιός: Η πείνα | 28 |
| 2.2.4 Ο Κορίνος: Ο πολιτικός διχασμός | 30 |
| 2.3 Ο χρόνος ως μνήμη | 31 |
| 2.3.1 «Η παρέλαση» | 34 |
| 2.3.2 «Οι παπάδες» | 36 |
| 2.3.3 «Νεκρές φύσεις» | 37 |
| 2.4 Ο χώρος ως μνήμη | 40 |
| 2.4.1 Η γειτονιά | 42 |
| 2.4.2 Τόποι εκτελέσεων και βασανιστηρίων | 43 |
| 2.4.3 «Ο λάκκος» | 45 |
| 2.4.4 Στην πλατεία | 47 |
| 2.5 Η γλώσσα της <i>Παρέλασης</i> | 49 |
| 3. Ενηλικίωση | 54 |
| 3.1 Ο αφηγητής της <i>Ενηλικίωσης</i> | 54 |
| 3.1.1 Στα χνάρια της <i>Παρέλασης</i> | 56 |
| 3.1.2 Νέοι πειραματισμοί | 60 |
| 3.2 Χαρακτήρες της <i>Ενηλικίωσης</i> | 65 |
| 3.2.1 Ο Τσέλιος | 66 |
| 3.2.2 Η Κίτσα το Κουζούμ | 68 |
| 3.2.3 Ο Ερμόλαος Παγανάς | 72 |
| 3.3 Ο χρόνος της μνήμης | 74 |
| 3.3.1 Ο πανδαμάτωρ (;) χρόνος | 74 |
| 3.3.2 «Δέκα επεισόδια» | 76 |
| 3.4 Ο χώρος της μνήμης | 77 |
| 3.4.1 «Βιβλιακές εμπειρίες» | 77 |
| 3.4.2 «Όπερ ἔδει δεῖξαι» | 78 |
| 3.4.3 «Ο πανδαμάτωρ χρόνος» | 80 |
| 3.4.4 «Κομμένη γλώσσα» | 82 |
| 3.5 Η γλώσσα της <i>Ενηλικίωσης</i> | 83 |
| 4. Επίλογος | 90 |
| Βιβλιογραφικές αναφορές | 92 |

1. Εισαγωγή

1.1 Το πλαίσιο και το θέμα

Η διαχρονικά πολύπλοκη και αμφίδρομη σχέση μεταξύ Ιστορίας και Λογοτεχνίας αποτέλεσε το πρώτο ερέθισμα για τη συγγραφή της παρούσας εργασίας. Ο τρόπος με τον οποίο το παρελθόν επανεμφανίζεται και αποτελεί οργανικό κομμάτι του παρόντος είναι ένα από τα ζητήματα που απασχόλησαν διαχρονικά τις Ανθρωπιστικές Επιστήμες και συνιστά ένα ενδιαφέρον και δυναμικό πεδίο της σύγχρονης ακαδημαϊκής έρευνας πολλών επιστημονικών πεδίων. Η σχέση Ιστορίας και Λογοτεχνίας, μάλιστα, τις τελευταίες δεκαετίες έχει αποτελέσει αντικείμενο γόνιμης συζήτησης, έρευνας, μελέτης και, ενδεχομένως, αντιπαράθεσης διαφορετικών οπτικών. Ο Paul Ricœur παρατηρεί ότι, «[...] χωρίς να αναιρούνται οι ουσιαστικές τους διαφορές, «οι αναφορές της “αληθινής Ιστορίας” και της “μυθοπλαστικής ιστορίας” διασταυρώνονται πάνω στη βασική ιστορικότητα της ανθρώπινης εμπειρίας» (Ricœur, 1990: 73-74).

Η νεοελληνική πεζογραφία διατηρούσε πάντα μια προνομιακή σχέση με την Ιστορία. Τα ιστορικά γεγονότα και τα βιώματα από ταραγμένες ιστορικές περιόδους αποτέλεσαν συχνά το πρωτογενές υλικό για τη δημιουργία μυθοπλαστικών αφηγήσεων με ιδιαίτερη δύναμη και βάθος. Μάλιστα, τα γεγονότα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και της μεταπολεμικής περιόδου τροφοδότησαν λογοτεχνικά έργα τόσο της παγκόσμιας όσο και της εγχώριας λογοτεχνικής παραγωγής, τα οποία σε πολλές περιπτώσεις έγιναν ο διάυλος μέσω του οποίου προσπαθούμε να σημασιοδοτήσουμε και να κατανοήσουμε το παρελθόν.

Ο Παν. Μουλλάς (1997: 42) συζητώντας τη σχέση μεταξύ της νεοελληνικής πεζογραφίας με την ιστορική πραγματικότητα προβαίνει σε μια διάκριση ανάμεσα στην Ιστορία ως μια πραγματικότητα μακρινή και μη βιωμένη από τις τρέχουσες γενιές και στη «βιωμένη και βιωματική πραγματικότητα», την πραγματικότητα της άμεσης εμπειρίας μας. Υποστηρίζει μάλιστα ότι η νεοελληνική πεζογραφία συνδέεται πρωτίστως με αυτήν τη δεύτερη, τη βιωματική πραγματικότητα. Εξάλλου, ο ίδιος (1993: 97) διακρίνει στη μεταπολεμική μας πεζογραφία μια προτίμηση προς τις

«μικρές αφηγηματικές μορφές» και μια «ορισμένη πριμοδότηση του αυτοβιογραφικού στοιχείου».

Σύμφωνα με τον Χατζηβασιλείου (2018), η νεοελληνική μεταπολεμική πεζογραφία ανέπτυξε μια άρρηκτη σχέση με τα οδυνηρά γεγονότα της πολιτικής και της Ιστορίας της περιόδου της γερμανικής Κατοχής, της Αντίστασης και του Εμφυλίου με παραγωγή πολλών και σημαντικών έργων, που τη φωτίζουν από διαφορετικές οπτικές και με ποικίλες προσεγγίσεις. Ειδικότερα, στην περίπτωση των πεζογράφων της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς, ο Χατζηβασιλείου διαπιστώνει ότι «η Ιστορία παίρνει μια εντελώς διαφορετική μορφή» και τροφοδοτεί με διαφορετικούς τρόπους τα έργα τους σε σχέση με τους πρώτους μεταπολεμικούς. Η κυρίαρχη διαφοροποίηση είναι ότι στη λογοτεχνική παραγωγή της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς είναι καθοριστικός ο ρόλος που παίζει η μεσολάβηση της μνήμης. Η δεύτερη μεταπολεμική γενιά προβάλλει το υλικό των αναμνήσεών της από τα ταραγμένα χρόνια της Κατοχής και του Εμφυλίου «σ' ένα καυτό παρόν» (Χατζηβασιλείου, 2018: 88).

Στην παρούσα εργασία θα επιχειρήσουμε να προσεγγίσουμε τον τρόπο με τον οποίο αποτυπώνονται μέσω της μνήμης τα ιστορικά και κοινωνικοπολιτικά γεγονότα και, κυρίως, το κλίμα των ταραγμένων χρόνων της γερμανικής Κατοχής και των μετέπειτα χρόνων στο πεζογραφικό έργο του Τόλη Καζαντζή, ενός από τους εκπροσώπους της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς. Τα πρώτα πεζογραφικά έργα του Καζαντζή είναι μικρά διηγήματα ή, κατά τη διατύπωση του Χριστιανόπουλου (1993: 91), «μικρά ανέκδοτα από την παιδική του ζωή και από τη γειτονιά του στην οδό Νικηφόρου Φωκά, στα χρόνια της γερμανικής κατοχής. Κάτι γειτόνοι, κάτι γειτόνισσες, κάτι κουτσομπόλες, κάτι δοσίλογοι, κάτι παιδαρέλια, και πώς φύγαν οι Γερμανοί, πώς μπήκαν οι αντάρτες —περίπου αυτά, σε μικρά κοφτά διηγηματάκια».

Ο Καζαντζής, ως κατεξοχήν διηγηματογράφος, μέσα από τις αφηγήσεις του στέκεται σε θραύσματα της καθημερινότητας, σε ιστορίες που ανασύρει από τη μνήμη του και διαδραματίζονται στα κατοχικά και μετακατοχικά χρόνια, στρέφοντας το βλέμμα του στους απλούς και άσημους ανθρώπους, που ζουν και αγωνίζονται μέσα στη δίνη των μεγάλων ιστορικών γεγονότων.

Η εστίαση στο μικρό και το καθημερινό για την ανασύσταση του παρελθόντος είναι η μέθοδος που χρησιμοποιεί η «μικροϊστορία», μια τάση που παρατηρείται στον τομέα

της ιστοριογραφίας κατά τις τελευταίες δεκαετίες και, μάλιστα, κερδίζει όλο και περισσότερο έδαφος στον τομέα των Πολιτισμικών Σπουδών και των Ανθρωπιστικών Επιστημών ως μια διαφορετική προσέγγιση του ιστορικού παρελθόντος. Ο Δάλλας (1997: 81-82) προτείνει έναν συσχετισμό μεταξύ της μικροϊστορίας και της λογοτεχνίας, που αντλεί το υλικό της από το καθημερινό βίωμα και «άλλα δεδομένα του υποστρώματος που δεν τα “υπολόγιζε” η κρατούσα Ιστορία». Σύμφωνα με τον Δάλλα (1997: 86), τόσο η μικροϊστορία όσο και η σχετική πεζογραφία γίνονται «αποκρυπτογράφοι μιας αθέατης πραγματικότητας», εστιάζοντας στο ατομικό και καθημερινό βίωμα και ανασύροντας από την ανωνυμία πρόσωπα και γεγονότα που η επίσημη Ιστορία συχνά παραβλέπει». ¹ Η Αθανασοπούλου (2016: 20), επίσης, μιλά για μια «καλειδοσκοπική» θεώρηση της πραγματικότητας από την οπτική της λογοτεχνίας, που βλέπει τα γεγονότα σε μικροσκοπική κλίμακα, έναντι μιας «πανοραμικής» θεώρησης των γεγονότων από την Ιστορία.

Με αφετηρία, λοιπόν, τις παραπάνω παρατηρήσεις, θα επιχειρήσουμε μέσα από την παρούσα εργασία και με αντικείμενο μελέτης τα διηγήματα των δύο πρώτων συλλογών του Τόλη Καζαντζή, της *Παρέλασης* και της *Ενηλικίωσης*, να διερευνήσουμε κάποιες πτυχές του έργου του, επικεντρώνοντας στα εξής ερωτήματα: Πώς αποτυπώνονται τα ιστορικά συμφραζόμενα και τα βιώματα της περιόδου της Κατοχής και των μετακατοχικών χρόνων μέσα στο έργο ενός από τους εκπροσώπους της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς; Πώς αναδύεται η μνήμη, ατομική και συλλογική, μέσα από τις ιστορίες των απλών ανθρώπων της Κατοχής ή με άλλα λόγια πώς διασταυρώνεται η Ιστορία με τις μικροϊστορίες; Θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι η λογοτεχνική αναπαράσταση των δραματικών αυτών γεγονότων αποτελεί έναν τρόπο διαχείρισης του ατομικού και συλλογικού τραύματος; Πώς οι τρόποι και οι τεχνικές της αφήγησης μπορούν να φωτίσουν τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί η μνήμη και αναπαρίστανται λογοτεχνικά τα γεγονότα του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου; Μέσα από τη διερεύνηση των ερωτημάτων, και με κέντρο το έργο του Καζαντζή, στόχος είναι να αναδειχθεί ο ρόλος της λογοτεχνίας ως εναλλακτικής αφήγησης του ιστορικού παρελθόντος, εστιάζοντας στο πώς η ατομική, βιωματική εμπειρία μεταπλάθεται σε λογοτεχνικό έργο.

¹ Η σχέση αυτή μεταξύ μικροϊστορίας και λογοτεχνίας στο έργο του Καζαντζή επισημαίνεται και από την Ελένη Ζερβού (2019) στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τίτλο: «Χιούμορ και μελαγχολία στο έργο τριών πεζογράφων της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς: Χάκκας – Καζαντζής – Μάρκογλου».

1.2 Μεθοδολογία και δομή

Ως προς την μεθοδολογία, για την πραγμάτευση των ερωτημάτων επιλέγεται μια προσέγγιση με επιλεκτική αξιοποίηση ιδεών του δορισμού και, κυρίως, της αφηγηματολογίας, που παρέχει τόσο τα εργαλεία όσο και μια στέρεη βάση, για να εξαχθούν συμπεράσματα για τον τρόπο που αναπλάθεται λογοτεχνικά η πραγματικότητα του παρελθόντος, τα προσωπικά βιώματα, οι οδυνηρές εμπειρίες, η μνήμη και το τραύμα μέσω της γραφής και της αφήγησης. Εξάλλου, σύμφωνα και με την κοινωνιοσημειωτική της αφήγησης που προτείνει η Τζούμα, λαμβάνοντας υπ' όψιν και «την ιστορική και κοινωνική σήμανση των λεκτικών σημείων», ο στόχος δεν είναι «μια καθαρά ιστορική/κοινωνική προσέγγιση που θα μελετούσε τον αντικατοπτρισμό της πραγματικότητας μέσα στα λογοτεχνήματα», δηλαδή το «τι λέει το κείμενο», αλλά κυρίως το ενδιαφέρον στρέφεται στο «πώς το λέει και γιατί το λέει με αυτόν τον τρόπο» (Τζούμα, 1991: 30-31). Όπως, άλλωστε, επισημαίνει και ο Μηλιώνης, επειδή ο ίδιος «ο δημιουργός διαμορφώνεται μέσα σ' ένα ορισμένο ιστορικό, κοινωνικό και πολιτιστικό περιβάλλον, η συνάφεια του λογοτεχνικού έργου και της εποχής, μέσα στην οποία ο δημιουργός διαμορφώθηκε είναι πολύ στενή [...] τόσο στενή που δε θα ήταν δυνατό να την κατανοήσουμε στο βάθος της, αν δεν αναλογιζόμασταν τις συνθήκες μέσα στις οποίες αναπτύχθηκε» (Μηλιώνης, 1991: 31). Η λογοτεχνία, άλλωστε, «[...] είναι οργανικό μέρος της ιστορίας, υπάρχει μέσα στην ιστορία και επηρεάζεται από αυτήν σε όλες τις πλευρές της» (Αποστολίδου, χ.χ.: 10).

Η εργασία δομείται σε δύο κύρια μέρη. Στο πρώτο αναλύονται τα κείμενα που περιέχονται στην *Παρέλαση*, την πρώτη συλλογή διηγημάτων του Τόλη Καζαντζή, που εκδόθηκε το 1976 και αναφέρεται στα κατοχικά και μετακατοχικά χρόνια. Στην συλλογή αυτή συμπεριλαμβάνεται και «Η κυρα-Λισάβετ», που είχε δημοσιευτεί και στη *Διαγώνιο* το 1975. Στο δεύτερο κεφάλαιο αναλύονται τα διηγήματα της *Ενηλικίωσης*, της δεύτερης συλλογής του, που κυκλοφόρησε το 1980, και κινείται κατά βάση στο ίδιο ιστορικό πλαίσιο, προχωρώντας μέχρι την εποχή της Δικτατορίας. Και στα δύο μέρη κρίθηκε απαραίτητο να συμπεριληφθούν στην αρχή κάποια βασικά στοιχεία της αφηγηματολογίας, που αποτελούν τα εργαλεία για την επεξεργασία των κειμένων.

Η ερμηνευτική ανάλυση των κειμένων και για τις δύο συλλογές δεν γίνεται γραμμικά, αλλά επιλέγεται μια οργάνωση με άξονες που φωτίζουν την αφηγηματική κατασκευή. Έτσι, κάθε κεφάλαιο χωρίζεται σε ενότητες με βάση τους εξής άξονες: τον αφηγητή, τους χαρακτήρες, τον χώρο, τον χρόνο και τη γλώσσα, ώστε να προκύψουν τα συμπεράσματα της ανάλυσης για τον τρόπο της αφήγησης. Τα ιστορικά συμφραζόμενα που συναντάμε στα διηγήματα τοποθετούνται στο κέντρο της διερεύνησης με σκοπό να διαπιστωθεί ο τρόπος που παρουσιάζονται ως γλωσσική και λογοτεχνική πραγματικότητα μέσα από το πώς της αφήγησης. Κυρίαρχη, βέβαια, έννοια που καθοδηγεί την ανάλυση είναι η έννοια της μνήμης. Τέλος, στον επίλογο επιχειρείται η εξαγωγή συμπερασμάτων σε σχέση με τα ερωτήματα που τέθηκαν για την παρουσία των ιστορικών συμφραζομένων εντός της μυθοπλασίας, της λογοτεχνικής διαχείρισης της μνήμης, της αναπαράστασης του βιωμένου παρελθόντος και τη συμβολή του έργου του συγγραφέα στο πεδίο αυτό.

1.3 Η επιλογή του υλικού της μελέτης

Η επιλογή του υλικού των δύο μόνο πρώτων συλλογών διηγημάτων από το σύνολο του πεζογραφικού έργου του Καζαντζή εδράζεται σε δύο κυρίως λόγους. Αρχικά, οι ιστορίες των δύο αυτών συλλογών αναφέρονται στο χρονικό πλαίσιο των κατοχικών και μετακατοχικών χρόνων «εποχές αθρών γεγονότων και ανταγωνισμών σκληρών», όπως αναφέρει και ο Δάλλας (1997: 81). Η Κατοχή, η Αντίσταση και ο Εμφύλιος Πόλεμος που ακολούθησε συμπυκνώνουν δραματικές ιστορικές αλλαγές, βία, πολιτικές και ιδεολογικές συγκρούσεις, κοινωνικές ανατροπές και βαθύτατο ανθρώπινο πόνο. Αυτή η ιστορική πυκνότητα προσφέρει πλούσιο υλικό για τη διερεύνηση της σχέσης Ιστορίας και Λογοτεχνίας. Εξάλλου, στο πεζογραφικό έργο του Καζαντζή, σύμφωνα με την κριτική, διακρίνονται δύο περίοδοι. Στην πρώτη παρατηρείται μια προσέγγιση της πραγματικότητας με έμφαση στο παρελθόν και στην πρωταγωνιστική λειτουργία της μνήμης, ενώ στο δεύτερο η γραφή του κινείται σε διαφορετική κατεύθυνση, με κύριο προσανατολισμό το παρόν, όπου η σχέση του αφηγητή με το σύγχρονο περιβάλλον του «προβαίνει αποφασιστική», όπως παρατηρεί ο Παν. Μουλλάς:

Έτσι, το πρώτο στάδιο σηματοδύεται από τα πεζογραφήματα που έχουν δημοσιευτεί ως το 1980 και που χαρακτηρίζονται από τον πρωταγωνιστικό ρόλο της μνήμης. Πρόκειται ουσιαστικά για νοσταλγικές αναδρομές στο παρελθόν και στον κόσμο της παιδικής ηλικίας, απ' όπου ανασύρονται κατοχικές και μετακατοχικές αναμνήσεις και εμπειρίες, συχνά με τη μελαγχολική εκείνη συνείδηση της φθοράς που φέρνει στο πέραςμά του ο χρόνος. [...] Στο πρώτο αυτό στάδιο διακρίνω ένα κυρίαρχο τότε. (Μουλλάς, 1993: 97)

Εξάλλου, ο Γ. Αράγης (2016), με διαφορετικά κριτήρια, διακρίνει μια διαφοροποίηση του έργου του Καζαντζή από την έκδοση των *Πρωταγωνιστών* και ύστερα, παρατηρώντας ότι τα πρώτα κείμενά του (*Κυρα-Λισάβετ, Η παρέλαση, Ενηλικίωση*) αντλούν το υλικό τους από το εμπειρικό παρελθόν, έχουν ιστορική βάση και χαρακτηρίζονται αυτοβιογραφικά. Αντιθέτως, τα κατοπινά έργα, με μεταβατικό στάδιο τους *Πρωταγωνιστές*, κινούνται προς αυτό που ο Αράγης ονομάζει «υποθετική αφήγηση» και «αφορούν γεγονότα που καθαυτά δεν συνέβησαν ποτέ παρά μόνο στο μυαλό του συγγραφέα που τα υπέθεσε». Εξάλλου, και ο Ζήρας μιλάει για έναν «αναπαραστατικό ρεαλισμό» που χαρακτηρίζει τα πρώτα έργα του, ο οποίος υποχωρεί αργότερα (Ζήρας, 2007: 970).

Η Παρέλαση περιέχει 14 διηγήματα (μαζί με την «Κυρα-Λισάβετ») και η *Ενηλικίωση* 16 διηγήματα. Αυτό το σώμα των 30 κειμένων θεωρούμε ότι αποτελεί ένα ικανοποιητικό δείγμα της πεζογραφίας του Καζαντζή με σαφείς ιστορικές αναφορές, μέσα από το οποίο μπορούν να διερευνηθούν τα ερωτήματα που αφορούν την παρούσα εργασία. Στόχος, όπως αναφέρθηκε, είναι να μελετήσουμε τα ιστορικά συμφραζόμενα μέσα από τις μικροϊστορίες, με άξονες τα βασικά στοιχεία που συγκροτούν την αφήγηση, δηλαδή τον αφηγητή και την οπτική γωνία, τον χώρο και τον χρόνο της αφήγησης, τους χαρακτήρες και τη γλώσσα. Μέσω των δομικών αυτών στοιχείων και των αφηγηματικών τεχνικών θα διερευνηθεί ο ρόλος και ο τρόπος της μνήμης, με άλλα λόγια τι θυμάται το αφηγηματικό υποκείμενο και πώς το θυμάται.

Τα υπόλοιπα έργα του Τόλη Καζαντζή δεν αποτελούν αντικείμενο της παρούσας έρευνας, αλλά σε κάποιες περιπτώσεις χρησιμοποιούνται επικουρικά ως εργαλεία κατανόησης της στάσης του συγγραφέα απέναντι στη δική του πεζογραφική παραγωγή και ως κλειδιά για την ερμηνεία, καθώς ενίοτε περιλαμβάνουν αναφορές

για το πώς ο ίδιος αντιμετωπίζει την ίδια τη γραφή του. Αυτά είναι είτε τα κατοπινά μυθοπλαστικά του έργα, τα οποία χαρακτηρίζονται από αυτοαναφορικότητα (κυρίως *Οι πρωταγωνιστές* και *Το τελευταίο καταφύγιο*), αλλά και κριτικά του κείμενα, από τη στιγμή που πέρα από την ιδιότητα του διηγηματογράφου υπηρέτησε επί χρόνια και την ιδιότητα του κριτικού της λογοτεχνίας με δημοσιεύσεις σε πολλά λογοτεχνικά περιοδικά και, κυρίως, στη *Διαγώνιο*.

Το έργο του Τόλη Καζαντζή θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως δεν έχει μελετηθεί εκτενώς και συνθετικά από τη σύγχρονη κριτική. Τα περισσότερα βιβλία του είναι εξαντλημένα και σε σχολικά εγχειρίδια ή σε ανθολογίες νεοελληνικού διηγήματος σπάνια συναντάμε κάποια διηγήματά του. Το 2016, με τη συμπλήρωση 25 χρόνων από τον θάνατο του Τόλη Καζαντζή, ο Τομέας Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών του Τμήματος Φιλολογίας του Α.Π.Θ. διοργάνωσε, σε συνεργασία με τη Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη», Επιστημονική Διημερίδα με τίτλο: «Στην μπάντα για τους δίσεχτους καιρούς». Το έργο του Τόλη Καζαντζή (1938-1991)». ² Το γεγονός αυτό κατά κάποιον τρόπο αναθέρμανε το ενδιαφέρον για τα έργα του. Ωστόσο, σε μεγάλο βαθμό η πεζογραφική του παραγωγή δεν είναι γνωστή στο ευρύ αναγνωστικό κοινό, ούτε έχει αποτελέσει αντικείμενο συστηματικής μελέτης. Η παρούσα εργασία, λοιπόν, εστιάζει στα πρώτα πεζογραφήματα του Τόλη Καζαντζή με τη φιλοδοξία να αποτελέσει μια απόπειρα διερεύνησης του τρόπου με τον οποίο η λογοτεχνία διασώζει την ιστορική εμπειρία, αλλά και ενισχύει την κατανόηση της μνήμης.

² Όλες οι εισηγήσεις της διημερίδας είναι διαθέσιμες στην ιστοσελίδα του περιοδικού *Ο Αναγνώστης* στον σύνδεσμο: <https://tinyurl.com/mv2tf3jm>

2. Η παρέλαση

Σε αφιέρωμα της τηλεοπτικής εκπομπής *Περισκόπιο* του Κώστα Παπαγεωργίου (1987) στον Τόλη Καζαντζή,³ ο ίδιος ο συγγραφέας αναφερόμενος στη συλλογή διηγημάτων του *Η παρέλαση* λέει χαρακτηριστικά:

Στην *Παρέλαση* υπάρχει ένας κοινός κίνδυνος, ο οποίος υποφώσκει σε όλα τα διηγήματα. Αυτός ο κοινός κίνδυνος είναι εκείνος που χαρίζει και την ανθρωπιά στους ανθρώπους. Βλέπουμε δηλαδή πράξεις ανθρωπιάς από ανθρώπους που δεν το περιμένουμε ή πράξεις μιας γενναιότητας από ανθρώπους, οι οποίοι είναι μηδαμινοί κατά τα άλλα στην καθημερινή τους διαβίωση. Επίσης, ένα δεύτερο πράγμα, το οποίο θα έπρεπε να παρατηρήσουμε σε αυτό, είναι η μετάβαση του αφηγητή σε έναν χρόνο παρελθόντα. Υπάρχει μια συνειδητή μετάβαση στα παιδικά χρόνια, πράγμα το οποίο έχει αντίκτυπο και στη γλώσσα και στο ύφος και σε όλα, ας πούμε, αυτά τα οποία υπάρχουν μέσα στο βιβλίο.

Η μαρτυρία του ίδιου του συγγραφέα αποκαλύπτει την πρόθεση του για μια συνειδητή μετάβαση στο παρελθόν, ώστε να αφηγηθεί τις οριακές και δύσκολες καταστάσεις μέσα στις οποίες έζησαν οι άνθρωποι της εποχής του. Εστιάζει σε αυτούς που είναι μηδαμινοί στην καθημερινότητά τους, αλλά επέδειξαν ανθρωπιά και γενναιότητα υπό τον κοινό κίνδυνο που αντιμετώπισαν. *Η παρέλαση* αφηγείται τις μικροϊστορίες τους.

2.1 Ο αφηγητής της *Παρέλασης*

Ο Καψωμένος, αναλύοντας τη θεωρία του Genette σε σχέση με την αφήγηση, εξηγεί ότι ο αφηγητής είναι ένα δημιούργημα, μια «μέθοδος» μετάδοσης της ιστορίας που κατασκευάζει ο συγγραφέας και μέσω της οποίας έρχεται σε επαφή με τον αναγνώστη. Μάλιστα, τονίζει ότι «[ο] αφηγητής είναι ένα πλασματικό πρόσωπο, που διαμορφώνεται ανάλογα με τις ανάγκες της αφήγησης. Διαφέρει από το συγγραφέα του έργου όσο διαφέρει και το φανταστικό από το πραγματικό. Ακόμη κι όταν

³ Η εκπομπή διαθέσιμη στο: <https://archive.ert.gr/69950/>

ταυτίζονται συγγραφέας και αφηγητής, πρόκειται για ρητορική χειρονομία» (Καψωμένος, 2003: 136).

Μια βασική διάκριση της αφηγηματικής τυπολογίας του Genette έχει να κάνει με τον βαθμό συμμετοχής του αφηγητή στην ιστορία, δηλαδή τη διάκριση σε ομοδιηγητικό αφηγητή, ο οποίος είναι ένα από τα πρόσωπα της ιστορίας, και σε ετεροδιηγητικό αφηγητή, ο οποίος δεν συμμετέχει και βρίσκεται εκτός της ιστορίας. Εξάλλου, εξίσου χρήσιμες για τη λογοτεχνική ερμηνεία είναι και οι έννοιες της οπτικής γωνίας και της εστίασης, που κατά τον Genette αφορούν στο *ποιος βλέπει* και μέσα από τα μάτια ποιου προσώπου παρουσιάζονται τα γεγονότα. Ιδιαίτερα, μάλιστα, σε αναδρομικές πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις οι έννοιες αυτές είναι καθοριστικές, για να διαπιστώσουμε κατά πόσο τα γεγονότα παρουσιάζονται μέσα από τη συνείδηση του αφηγητή κατά τη στιγμή της αφήγησης ή μέσα από τη συνείδηση του κατά τον παρελθόντα χρόνο, όταν, δηλαδή, συντελέστηκαν τα γεγονότα (Genette, 1980: 10).

Ειδικότερα, οι Basseler και Birke, αξιοποιώντας στοιχεία των αφηγηματικών θεωριών του Genette και του Ricœur, προτείνουν ένα χρήσιμο πλαίσιο για την ανάλυση της λειτουργίας του αφηγητή σε ιστορίες που επικεντρώνονται στην ανάμνηση. Σύμφωνα με τους συγγραφείς, σε τέτοιου είδους αφηγήσεις είναι κατ' αρχάς απαραίτητη η ύπαρξη ενός υποκειμενικού κέντρου αντίληψης, μιας συνείδησης που θυμάται, η οποία μπορεί να είναι ο ίδιος ο αφηγητής ή ένας χαρακτήρας, και η παρουσία τουλάχιστον δύο διακριτών χρονικών επιπέδων: του παρόντος της αφήγησης/ανάμνησης και του παρελθόντος που ανακαλείται (Basseler & Birke, 2022: 217). Για τον αφηγητή που θυμάται, κρίσιμη είναι η διάκριση μεταξύ του «αφηγηματικού εγώ» (ο ενήλικας που θυμάται, με την κατοπινή γνώση και οπτική) και του «βιωματικού εγώ» (ο νεότερος εαυτός που έζησε τα γεγονότα) (Basseler & Birke, 2022: 227-228). Η εστίαση της αφήγησης μπορεί να εναλλάσσεται δυναμικά μεταξύ αυτών των δύο πόλων και να λειτουργεί, κατά κάποιον τρόπο, ως «διπλή εστίαση» (Basseler & Birke, 2022: 230). Επιπλέον, ο αφηγητής μπορεί να χρησιμοποιεί μια «ρητορική της μνήμης», δηλαδή ρητές μετα-αφηγηματικές παρεμβάσεις που σχολιάζουν την ίδια την πράξη της ανάκλησης, υπογραμμίζοντας τον διαδικαστικό της χαρακτήρα (Basseler & Birke, 2022: 220).

Στις ιστορίες της *Παρέλασης* ο αφηγητής αναφέρεται άμεσα ή έμμεσα σε μια σειρά από γεγονότα, κυρίως της εποχής της Κατοχής και των μετακατοχικών χρόνων,

εστιάζοντας στην καθημερινότητα μιας λαϊκής γειτονιάς της Θεσσαλονίκης. Η αφήγηση στρέφεται κυρίως γύρω από τη φτώχεια, την πείνα, τη βίαιη καθημερινότητα της εποχής, αλλά και σε άλλα θέματα, τα οποία εύστοχα συνοψίζει η Πολίτου (2017), όπως:

[...] το θέμα των ανταρτόπληκτων που ήρθαν από τα γύρω χωριά και κάτσανε κοντά στο «Ιωαννίδειο», στο σχολείο του αφηγητή, ή στο Καραβάν Σαράι, η αναφορά στους «πεταλάδες» (Γερμανούς στρατονόμους), το δημοψήφισμα για το βασιλιά (1/9/1946), ο ερχομός στην πόλη Άγγλων, Αυστραλέζων και Ινδών «αμίκων» που μεθούσαν και δημιουργούσαν φασαρίες, ο επαναπατρισμός κατά τα έτη 1946-1947 του αρμένικου πληθυσμού και η παρουσία του ρώσικου караβιού στο Λευκό Πύργο. Επίσης, καταγράφονται ιστορίες που άκουσε ο μικρός αφηγητής από τους παππούδες του, όπως η ιστορία της θείας Φερενίκης με τον Αλέξανδρο Σχινά που σκότωσε το βασιλιά Γεώργιο Α΄ το 1913.

Τα γεγονότα αυτά εμφανίζονται στην αφήγηση ως μνήμες ενός ενήλικα αφηγητή, του οποίου η συνείδηση φιλτράρει, αναπλάθει και νοηματοδοτεί. Ο αφηγητής, λοιπόν, ενσωματώνει στις προσωπικές του αναμνήσεις και στις ιστορίες της γειτονιάς του τα μεγάλα ιστορικά γεγονότα, δείχνοντας πώς η «μεγάλη» Ιστορία επηρεάζει και διαπλέκεται με τις ζωές των απλών ανθρώπων. Η Αμπατζοπούλου (2000: 12-13) σημειώνει ότι:

Ο λογοτέχνης, αυτόπτης μάρτυς της εποχής του, καταθέτει τη μαρτυρία του για τα ιστορικά γεγονότα ακόμη και όταν δεν αναφέρεται άμεσα σ' αυτά. Ο τρόπος που χειρίζεται τα εκφραστικά μέσα και ενεργοποιεί τον διάλογο και την επικοινωνία με τον αναγνώστη είναι πάντα συνάρτηση του τρόπου με τον οποίο τα βίωσε, τα προσέλαβε και τα ερμήνευσε.

Αξιοποιώντας, λοιπόν, και τις παραπάνω θεωρητικές προσεγγίσεις μπορούμε να εξετάσουμε πώς εγγράφονται στην αφήγηση τα ιστορικά συμφραζόμενα μέσα από τις μεταμορφώσεις του αφηγητή. Στα διηγήματα της *Παρέλασης* ο αφηγητής είναι σταθερά ομοδιηγητικός, με τον ρόλο του να περιορίζεται, συνήθως, στο να παρατηρεί τα γεγονότα που διαδραματίζονται και να τα μεταφέρει ως αυτόπτης μάρτυρας. Σε λίγες ιστορίες είναι και πρωταγωνιστής, αφηγούμενος προσωπικά βιώματα, οπότε και το κυρίαρχο πρόσωπο είναι το α΄ ενικό.

2.1.1 Το πρώτο ενικό πρόσωπο: η ατομική μνήμη

Ειδικότερα, στην αφήγηση σε α' ενικό πρόσωπο ο αφηγητής εξιστορεί τα γεγονότα από τη δική του οπτική, με τρόπο άμεσο και υποκειμενικό, καθώς οι πληροφορίες φιλτράρονται από τα συναισθήματα και την προσωπική του αντίληψη. Στα λίγα διηγήματα που ο Καζαντζής επιλέγει ξεκάθαρα το α' ενικό πρόσωπο η αφήγηση στρέφεται σε προσωπικά βιώματα, εμπειρίες, συναισθήματα, οικογενειακές ιστορίες, οι οποίες συνδέονται, όμως, πάντα με τις συνθήκες που επικρατούν στον κοινωνικό και πολιτικό χώρο. Έτσι, ακόμα και μέσα από τις ιστορίες που αφορούν αποκλειστικά προσωπικές εμπειρίες το κλίμα της Κατοχής αναδύεται με γλαφυρό τρόπο.

Μια τέτοια χαρακτηριστική περίπτωση είναι το διήγημα «Το σίδερο». Ο αφηγητής, σε τόνο άμεσο και εξομολογητικό, ανακαλεί μέσω της μνήμης τα συναισθήματα φόβου και ανασφάλειας που ένιωθε ως μικρό παιδί. Το σίδερο που ασφάλιζε την πόρτα του σπιτιού, όταν το βράδυ μαζεύονταν όλη η οικογένεια στο σπίτι, ήταν το αντικείμενο που του έδινε μια σχετική αίσθηση ασφάλειας. Όταν κάποιος αργούσε, ο φόβος μεγάλωνε. Ο αφηγητής θυμάται κάποιο βράδυ που ο πατέρας του άργησε να γυρίσει στο σπίτι και μέσα από την αφήγηση του, που γίνεται με κοφτές και σύντομες προτάσεις, με έμφαση στα ρηματικά σύνολα, κλιμακώνεται η αγωνία κι ο φόβος, περιγράφεται το κλίμα της ανασφάλειας, η ανησυχία και οι επιπτώσεις της στην ψυχή του μικρού παιδιού:

Στην κατοχή και μετά, φοβόμουνά μόλις νύχτωνε για τους δικούς μου. Συμμαζευόμουνά απ' τους πρώτους στο σπίτι κι αν δεν έρχονταν όλοι, δε μ' εύρισκε ησυχία. Κάποτε, όταν έρχονταν, κλείναμε την εξώπορτα και τη σφαλίζαμε μ' ένα σίδερο. Όσο να φτάσει όμως αυτή η ώρα με τρώγαν τα παράθυρα κι οι πόρτες κι όλο ψιλωρωτούσα τους άλλους γι' αυτούς που λείπανε, γιατί οι άλλοι με παράπαιρναν γι' αυτό μου το κουσούρι. Έτσι, άμα κανείς αργούσε λίγο παραπάνω, έπιανα μια γωνιά, έστηνα αυτί στον κάθε θόρυβο, ώσπου στο τέλος απελπισμένος έβγαινα και περίμενα στο κατώφλι της εξώπορτας. Συχνά με πιάνανε τα κλάματα. (*Η παρέλαση*, σ. 64)

Στο διήγημα «Το σίδερο» έχουμε μια αναδρομική πρωτοπρόσωπη αφήγηση στην οποία ο ενήλικος αφηγητής διηγείται τα βιώματά του κατά την παιδική του ηλικία. Σε τέτοιες περιπτώσεις, όπως επισημαίνουν οι Rimmon-Kenan (1993) και Bal (2017), η αφήγηση χαρακτηρίζεται από εσωτερική εστίαση, με το παιδί να λειτουργεί σταθερά

ως εστιαστής (focalizer). Δηλαδή, ο ενήλικας αφηγητής επιλέγει να διηγηθεί την ιστορία αυστηρά μέσα από την περιορισμένη οπτική, τις γνώσεις, τις αισθήσεις και τα συναισθήματα του νεότερου εαυτού του κατά τον χρόνο των γεγονότων. Όπως, μάλιστα, εύστοχα επισημαίνει ο Καραβίτης ο αφηγητής της *Παρέλασης*

[...] απομένει στην παιδική ηλικία φροντίζοντας να αποκαθάρει το βλέμμα του από κάθε κατοπινή του εμπειρία, συναίσθημα, γνώση, ιδεολογία. Καταγράφει τα γεγονότα και την ατμόσφαιρα του περιγυρου της εποχής, που βυθίζεται με τρόπο φαινομενικά άχρωμο αλλά επίμονο, όπως τα βλέπει και τα βιώνει ένα παιδί που δεν μπορεί και δεν χρειάζεται να δώσει εξήγηση για τίποτε απ' αυτά που συμβαίνουν γύρω του. (Καραβίτης, 1985: 52)

Η χρήση του α' ενικού προσώπου και η εστίαση μέσα από τα μάτια του παιδιού δημιουργούν αμεσότητα και έντονη συναισθηματική φόρτιση, επιτρέποντας στον αναγνώστη να αισθανθεί την υποκειμενική παιδική εμπειρία και να ταυτιστεί με τον ήρωα. Ταυτόχρονα, η περιορισμένη αντίληψη του παιδιού και η έλλειψη εξηγήσεων για τα γεγονότα τονίζουν αποτελεσματικά την ατμόσφαιρα φόβου και αβεβαιότητας που επικρατεί. Έτσι, η βιωματική και συγκινησιακά φορτισμένη χρήση της γλώσσας, με το πρώτο ενικό πρόσωπο των ρημάτων, που αποδίδει τα συναισθήματα του παιδιού («φοβόμουνά μόλις νύχτωνε», «Συμμαζεζόμουνά απ' τους πρώτους στο σπίτι», «με τρώγαν τα παράθυρα κι οι πόρτες κι όλο ψιλωρωτούσα», «έστηνα αντί στον κάθε θόρυβο», «Συχνά με πιάνανε τα κλάματα») λειτουργεί αποκαλυπτικά για την τραυματική μνήμη που βρίσκεται στον πυρήνα της αφήγησης.

2.1.2 Το πρώτο πληθυντικό πρόσωπο: η συλλογική μνήμη

Στα περισσότερα διηγήματα της *Παρέλασης*, όπως αναφέρθηκε, ο αφηγητής είναι ομοδιηγητικός, αλλά όχι πρωταγωνιστής. Περιορίζεται στον ρόλο του παρατηρητή, του αυτόπτη μάρτυρα των γεγονότων, και σ' αυτή την περίπτωση επιλέγει την αφήγηση σε α' πληθυντικό πρόσωπο. Παρόλο που ο αφηγητής είναι σαφώς ένας (ο ενήλικας που ανακαλεί τα παιδικά και νεανικά του χρόνια) η επιλογή του να μιλά συχνά εξ ονόματος μιας ομάδας («εμείς κάναμε», «τρέξαμε κι εμείς», «το ξέραμε όλοι») δεν είναι τυχαία. Αυτό το συλλογικό *εμείς* επιτελεί πολλαπλές λειτουργίες, διαμορφώνοντας την οπτική της αφήγησης και τονίζοντας συγκεκριμένες διαστάσεις

της βιωμένης εμπειρίας. Η οπτική γωνία που υιοθετείται μέσω του *εμείς* δίνει έμφαση στις συλλογικές εμπειρίες και τα κοινά βιώματα της εποχής της Κατοχής και αναπαριστά τον τρόπο με τον οποίο συγκροτείται η συλλογική μνήμη.

Κάποιες φορές, λοιπόν, το *εμείς* δηλώνει την εθνική ή θρησκευτική ταυτότητα της ομάδας:

Όλοι περιμέναμε τη στιγμή που θα 'φευγαν με κρατημένη την ανάσα, κι η στιγμή δεν άργησε. (*Η παρέλαση*, σ. 35)

Τον Ιούδα τον κρεμάγαμε απόνα σύρμα που τεντώναμε απ' το καμπαναριό της Νέας Παναγίας, μέχρι την ταράτσα του Προκοπίου. (*Η παρέλαση*, σ. 52)

Άλλες φορές τους κατοίκους της γειτονιάς στο σύνολό τους:

Περιμέναμε πως όπου να 'ναι φεύγουν οι Γερμανοί. Η κίνηση στα τρία μέγαρά της γειτονιάς δεν έλεγε να σταματήσει νύχτα μέρα. [...] Τότε χυμήξαμε όλοι στα τρία μέγαρά και δεν αφήσαμε καρφίτσα, που λέει ο λόγος. Δεν πέρασε μια ώρα και διαδόθηκε πως έρχονταν οι δικοί μας. (*Η παρέλαση*, σ. 15)

Κυρίως, όμως, ο αφηγητής με τη χρήση του α' πληθυντικού προσώπου μιλά ως εκπρόσωπος των παιδιών της γειτονιάς ή, γενικότερα, των παιδιών της Κατοχής, που ως απλοί παρατηρητές βλέπουν γύρω τους να εξελίσσονται τα κοσμοϊστορικά και δραματικά γεγονότα της μεγάλης Ιστορίας. Ο Μάρκογλου επισημαίνει ότι «[ο] αφηγητής, λόγω ηλικίας, είναι θεατής (χαρακτηριστικός ο τίτλος του βιβλίου), παρακολουθεί αυτά που διαδραματίζονται μπροστά στα παιδικά του μάτια. Δεν μετέχει στα δρώμενα αλλά δέχεται τα πλήγματα» (Μάρκογλου, 1993: 99).

Η επιλογή της αφήγησης σε πληθυντικό σημασιοδοτεί με ιδιαίτερο τρόπο την αφήγηση και μας επιτρέπει να θεωρήσουμε ότι, ενδεχομένως, κρύβει και μια ιδεολογική κατεύθυνση σε σχέση με τον τρόπο που βλέπει ο συγγραφέας την εποχή του και την τέχνη του. Ο Καζαντζής αντιμετωπίζει τη γενιά του, αυτή των ανθρώπων που έζησαν ως παιδιά τα χρόνια της Κατοχής, ως μια αδικημένη γενιά, ως θύματα της Ιστορίας, αφού δεν είχαν τη δυνατότητα να παρέμβουν, για να καθορίσουν τα γεγονότα και τη μοίρα τους. Ο ίδιος ο Καζαντζής σε κριτικό του κείμενο που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Διαβάζω* και αναφέρεται στη λογοτεχνία της

Θεσσαλονίκης, όταν μιλά για τη γενιά των πεζογράφων στην οποία ανήκει και ο ίδιος, γράφει χαρακτηριστικά:

Η υποψία μιας επερχόμενης άνοιξης έρχεται γύρω στο 1960 να καταδείξει πως οι νεότεροι, τα παιδιά ή τα νήπια της κατοχής, τα μεγαλύτερα παιδιά του θερμού εμφυλίου, οι έφηβοι του ψυχρού εμφυλίου, μεγαλωμένοι μέσα σε μια αναγκαστική σιωπή, ανεύθυνοι για την εποχή, αλλά με άπειρες πικρές εμπειρίες, δεν είχαν ατροφήσει μέσα σε μια αναγκαστική αχρηστία. Πως γύμναζαν τη μνήμη τους, οικοδομώντας και τη νέα εκφραστική τους προκειμένου να καταγράψουν, όταν έρθει η ώρα, μια πεζογραφικά ακατάγραφη εποχή, τόσο καθοριστική για τη νεότερη μοίρα μας και τις παγκόσμιες διαστάσεις της, και γύρω στο 1960 αρχίζουν να εμφανίζονται, ο ένας κατόπι του άλλου, ένα πραγματικό πλήθος σημαντικότερων πεζογράφων: Μπακόλας, Ιωάννου, Χειμωνάς, Παπαδημητρίου και άλλοι, που ο καθένας τους με τον τρόπο του αμφιδρομεί ανάμεσα σε παρελθόν, παρόν και μέλλον, κρίνοντας, συγκρίνοντας, συμπεραίνοντας, προφητεύοντας πολλές φορές. (Καζαντζής, 1985: 28-29)

Μέσα από τα λόγια του ίδιου του συγγραφέα μπορούμε να διαπιστώσουμε αφενός μια αίσθηση αδικίας για τη μοίρα της γενιάς του, που δοκίμασε τις πικρές εμπειρίες της σκληρής εποχής στην οποία γεννήθηκε, και αφετέρου να διακρίνουμε τον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος αξιολογεί την πεζογραφία των συνομηλίκων ομοτέχνων του ως μια απόπειρα διάσωσης της συλλογικής μνήμης. Φυσικά, όσα λέει ο Καζαντζής παραπάνω για τους συγkαιρινούς του πεζογράφους της Θεσσαλονίκης ισχύουν και για τον ίδιο.

Συμπερασματικά, η επιλογή του Καζαντζή να αφηγηθεί τις περισσότερες ιστορίες της *Παρέλασης* μέσα από το πρίσμα του *εμείς* είναι, κατά τη γνώμη μας, μια συνειδητή αφηγηματική στρατηγική. Με αυτόν τον τρόπο δίνει έμφαση στις οδυνηρές συλλογικές εμπειρίες και ενισχύει την αίσθηση μιας κοινής μοίρας σε μια ταραγμένη εποχή. Το *εμείς* καθιστά τον αφηγητή όχι απλώς έναν ατομικό μάρτυρα, αλλά τον εκπρόσωπο της γενιάς που μεγάλωσε στα δύσκολα χρόνια της Κατοχής.

2.1.3 Ο αφηγητής-παιδί

Ωστόσο, όπως ήδη διαφάνηκε, είτε έχουμε αφήγηση σε α' ενικό είτε σε α' πληθυντικό πρόσωπο, η πιο χαρακτηριστική και κρίσιμη επιλογή, για το ύφος των αφηγήσεων του Καζαντζή, είναι αυτή της υιοθέτησης της οπτικής του αφηγητή-παιδιού. Ο Μηλιώνης επισημαίνει:

Η αφήγηση γίνεται πάντα από την οπτική των παιδιών, είτε ο αφηγητής χρησιμοποιεί το «εγώ» είτε το «εμείς» (= εμείς τα παιδιά). Και βέβαια το μέσον με το οποίο ανασύρεται στην επιφάνεια αυτός ο ορμαθός των συμβάντων είναι η μνήμη, όπως άλλωστε συμβαίνει και με μια πλειάδα μεταπολεμικών πεζογράφων της ίδιας γενιάς. (Μηλιώνης, 2007: 82)

Η αφήγηση από έναν αφηγητή-παιδί, όταν πρόκειται για την εξιστόρηση γεγονότων που διαδραματίζονται κατά την περίοδο των οδυνηρών χρόνων της Κατοχής και της συνακόλουθης δύσκολης καθημερινότητας με τους κινδύνους που εγκυμονούσε, προσδίδει μια ιδιαίτερη δυναμική και συνιστά ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της πεζογραφίας του Καζαντζή. Ο Ντίνος Χριστιανόπουλος σχολιάζοντας τα διηγήματα της *Παρέλασης* θεωρεί ότι αυτή η επιλογή της οπτικής του παιδιού είναι μια από τις σημαντικότερες αρετές της αφήγησής του, γράφοντας χαρακτηριστικά:

Το μεγάλο προτέρημα του Καζαντζή, που δεν μπορούν να το πετύχουν όσοι λογοτέχνες βασίζονται σε απομνημονεύματα, είναι ότι μπορεί να ξεχνάει το τωρινό παρόν και να μιλάει για το παρελθόν με τη νοοτροπία που είχε και με το λεξιλόγιο που χρησιμοποιούσε όταν το ζούσε τότε, μικρό παιδί. Δηλαδή κρατάει κάτι από το ρυθμό και την αφηγηματικότητα ενός μικρού παιδιού. (Χριστιανόπουλος, 1993: 91)

Η τραγωδία της μοίρας των ανθρώπων της εποχής συναντάται με την παιδική αθωότητα και φιλτράρεται μέσα από το βλέμμα του μικρού παιδιού. Έτσι, παρακολουθούμε σκηνές όπου η βία φαίνεται να γίνεται μέρος της καθημερινότητας και των παιχνιδιών των παιδιών:

Εκεί μες στο βουνό απ' τα σκουπίδια βρίσκαμε καμιά φορά πράγματα χρήσιμα για το σπίτι, κι ακόμα σφαίρες και βλήματα αχρηστεμένα. [...] Μια μέρα που ψάχναμε με τον Ευθυμάκο στο λάκκο, ο Ευθυμάκος βρήκε μια ιταλικιά χειροβομβίδα απ' αυτές που ήταν ένας κύλινδρος που ξεβίδωνε στη

μέση. Εγώ ήξερα πως είναι χειροβομβίδα γιατί είχα δει μια ίδια στις θείας μου που την είχε για τσιγαροθήκη. (*Η παρέλαση*, σ. 8)

Ο αφηγητής παρουσιάζει τη σκηνή του παιχνιδιού των παιδιών μέσα στον επικίνδυνο λάκκο χωρίς συναισθηματικές εξάρσεις, αλλά με απλό και άμεσο ύφος σαν να πρόκειται για μια φυσιολογική δραστηριότητα. Έτσι, η παιδική αθωότητα συγκρούεται με τη σκληρή πραγματικότητα του πολέμου, δημιουργώντας μια μορφή ειρωνείας. Τα παιδιά έχουν μάθει να ζουν μέσα σ' ένα σκηνικό βίας και κινδύνου χωρίς να συνειδητοποιούν πλήρως τη σημασία του.

Σε άλλη περίπτωση η βία είναι τόσο ωμή που ξεφεύγει ακόμη και από όσα έχουν συνηθίσει να βλέπουν τα παιδιά:

Ένα πρωί ξυπνήσαμε από μπιστολιές και τρεξίματα. Συνηθισμένα πράγματα, θα πεις, στη γειτονιά, μα όλοι βγήκαμε στα παράθυρα, γιατί, ως φαίνεται, αυτόν που κυνηγούσανε τον πιάσανε. Ακούστηκαν βρισιές κι ο άνθρωπος που πολεμούσε να ξεφύγει απ' τα χέρια τους. Ήτανε δυο αυτοί που κράταγαν μπιστόλια κι είχαν γονατιστό μπροστά τους έναν με το πουκάμισο σκισμένο στο στήθος. Οι ανάσες τους απ' την τρεχάλα ήτανε βαριές και γρήγορες. Ύστερα αρχίσαν τις κλωτσιές στην κοιλιά και στα πλευρά κι ο ένας με το μπιστόλι, ο πιο χοντρός με το μουστάκι, βαρούσε κι έβριζε ασταμάτητα, «την Παναγία σου, τσογλάνι» κι άλλα. [...] Ο πεσμένος ανασηκώθηκε· «μη, ρε παιδιά, για όνομα του Θεού», τους είπε. Εμείς στα παράθυρα, πάγωσε η ανάσα μας. Είχαμε δει σκοτωμένους, είδαμε ανθρώπους να γκρεμίζονται από σφαίρα, μα έτσι στα κρύα ποτέ. (*Η παρέλαση*, σ. 26)

Και σε αυτήν την περίπτωση, παρόλο που η σκηνή αφορά ένα περιστατικό ακραίας βίας και κινείται έξω από τα συνηθισμένα ακόμη και για την εποχή, η αφήγηση περιορίζεται στα εντελώς απαραίτητα στοιχεία, καταγράφοντας απλώς τις ενέργειες μέσω των ρημάτων και χωρίς σχολιασμό.

Υπάρχουν και περιπτώσεις, όπου τα παιδιά αναπαράγουν τη βία μέσα στην οποία μεγαλώνουν:

Ανάψαμε μια λάμπα που 'χαμε κι εγώ άνοιξα ένα παλιό ντουλάπι και έβγαλα τέσσερα τσιγάρα. Ο Μπλες δε θέλησε κι εμείς οι άλλοι τα καπνίσαμε μέχρι τέρμα. Έπειτα ο Νώντας έβαλε το Μπλε να κάτσει σε μια παλιοκαρέκλα,

τάχατες για παιχνίδι, κι απότομα, στα κρυφά, του πέρασε απ' το στήθος ένα σκοινί και στο τέλος τον έδεσε χειροπόδαρα. Ο Μάριος τον ρώτησε «βουβός είσαι ρε», κι ο Μπλες έκανε «όχι», κι ο Μάριος του 'δωσε μια καλαμιά κι ύστερα αρχίσανε και τον βαρούσανε αλύπητα. (*Η παρέλαση*, σ. 59)

Στο διήγημα «Ο Μπλες» τα παιδιά στρέφονται με βία εναντίον του νέου «καλομαθημένου» συμμαθητή τους και η αφήγηση, απογυμνωμένη από οποιοδήποτε συναίσθημα, αισθητοποιεί τον εθισμό σε μια βίαιη καθημερινότητα.

Βρίσκουμε, επίσης, αναφορές σε πρόσωπα που είχαν πληγεί από τον πόλεμο έχοντας χάσει τα πάντα:

Πόσοι και πόσοι ξεκομμένοι δεν περνούσανε εκείνο τον καιρό απ' τη γειτονιά. Έρχονταν, κι όσο να μάθουμε καλά πώς τους λέγαν, χανόντανε κι ούτε που τους ξαναβλέπαμε. Αυτοί δεν είχαν ούτε σπίτι ούτε οικογένεια ούτε τίποτα. Ξεφύτρωναν έτσι στα καλά καθούμενα ανάμεσά μας, κι έτσι πάλι χανότανε. (*Η παρέλαση*, σ. 22)

Τέλος, παρακολουθούμε τη γεμάτη θάνατο καθημερινότητα, αλλά και την προσπάθεια των παιδιών να διαχειριστούν το τραύμα της απώλειας μέσω του παιχνιδιού:

Εκείνη τη μέρα η Ρίτσα δεν ήρθε μαζί μας στο «Σέιχ-Σου». Εμείς πήγαμε μονάχοι μας. Όταν γυρίσαμε είδαμε κόσμο μαζεμένο μπροστά στο κυρ-Ανέστη. Είχανε φέρει το Σωτήρη. Πεθαμένος εδώ κι ένα μήνα. Δεν τον ξανάδαμε. Τον θάψαν την άλλη μέρα άρον άρον γιατί μισολειωμένο το κορμί του βρωμούσε τόσο, πού όλη η γειτονιά δεν έκλεισε μάτι όλη νύχτα.

Το μεσημέρι μαζευτήκαμε όλοι στο πεζούλι, ο καθένας μπροστά στο μαγαζί του. Μόνο που δεν απλώσαμε τα πράματα. Ο Πέτρος της Αντιγόνης πελεκούσε ένα κλαρί. Ύστερα τρύπησε το στρόγγυλο καπάκι μιας κονσέρβας και πέρασε μέσ' απ' την τρύπα το ξύλο.

– Σπαθί, φωνάξαμε κι αμοληθήκαμε στα δέντρα παρατώντας τα πράματά μας. (*Η παρέλαση*, σ. 80)

Σε όλα τα παραπάνω αποσπάσματα η αφήγηση υπό την οπτική του παιδικού βλέμματος εκθέτει μόνο τα γεγονότα με ουδέτερο τρόπο στα μάτια του αναγνώστη. Ο

Τσακνιάς σχολιάζοντας την επιλογή της οπτικής του παιδιού στα έργα του Καζαντζή παρατηρεί:

Εκείνο, εντούτοις, που έχει πολύ μεγαλύτερη σημασία είναι ότι ο ίδιος δεν αλλοιώνει ποτέ, με την άμεση παρέμβασή του, την οπτική γωνία του ήρωα ή/και του αφηγητή του. Ο κόσμος είναι σταθερά ιδωμένος με τη ματιά του παιδιού ή του εφήβου. Αυτό σημαίνει πως η παράστασή του (πολλώ δε μάλλον η ερμηνεία του) δεν μπορεί να υπερβαίνει την παιδική αντίληψη και νοημοσύνη. Αν ο αναγνώστης, εντέλει, συλλαμβάνει σήματα που επιτρέπουν μια περισσότερο κριτική ανάγνωση του μικρόκοσμου που σκιαγραφεί η πεζογραφία του Καζαντζή, αυτό θα πρέπει να πιστωθεί στην έντεχνη επιλογή των ψηφίδων που τον συνθέτουν – μια επιλογή, βεβαίως, καθόλου άσχετη με τη στάση του συγγραφέα απέναντι στον κόσμο που τον περιβάλλει και απέναντι στο παρελθόν του. (Τσακνιάς, 1989: 232)

Η παιδική συνείδηση παρατηρεί και καταγράφει την καθημερινότητα της γειτονιάς και του μικρόκοσμου των ηρώων, χωρίς να επιχειρεί εμβάθυνση και σχολιασμό των μεγάλων γεγονότων, χωρίς να δίνει ερμηνείες και, επομένως, «δεν μπορεί να (και δεν) εξασκείται από ιδεολογικές θέσεις ούτε είναι σε θέση να γνωρίζει από ενοχές κι αφανισμούς» (Χατζηβασιλείου, 1984: 47).

Τα μεγάλα ιστορικά γεγονότα δεν βρίσκονται στο προσκήνιο, αλλά υποχωρούν στο βάθος, αποτελώντας απλώς το πλαίσιο μέσα στο οποίο ξετυλίγονται οι προσωπικές ιστορίες των ηρώων. Η παρατηρητική και διεισδυτική ματιά του παιδιού, η οποία φαινομενικά είναι αθώα και απλοϊκή, καταγράφει λεπτομέρειες που τοποθετούνται επιδέξια μέσα στην αφήγηση. Τα παιδικά μάτια που κοιτάζουν τον κόσμο –και μέσα από τα οποία τον αντιλαμβανόμαστε κι εμείς– αποτυπώνουν την καθημερινότητα των ηρώων μέσα σε ένα περιβάλλον φόβου, βίας και θανάτου. Όπως, όμως, επισημαίνει ο Τσακνιάς (1989: 232), «από την καταγραφή αυτή προκύπτει αβίαστα η κριτική θεώρηση του κόσμου που οριοθετεί η αφήγηση, χωρίς ο συγγραφέας [...] να καταφεύγει στον κριτικό σχολιασμό του».

Ωστόσο, θα πρέπει να επισημάνουμε ότι η φωνή του ενήλικα, που αφηγείται από χρονική απόσταση, είναι παρούσα, είτε υποδόρια είτε ρητά, φανερώνοντας ότι αυτός με την επιλεκτική του μνήμη είναι που έχει επιλέξει τις ψηφίδες της πλοκής και της αφήγησης. Η χρήση των παρελθοντικών χρόνων, οι συχνές χρονικές ενδείξεις («τότε»,

«εκείνο τον καιρό», «λίγο καιρό μετά», «Περάσαν χρόνια για να μάθουμε») και οι ρητές μετα-αφηγηματικές αναφορές στη μνήμη («θυμάμαι») εγκαθιδρύουν αυτή την απόσταση. Ο ενήλικας αφηγητής κάποιες φορές παρεμβαίνει, για να δώσει εξηγήσεις που το παιδί δεν κατείχε ή για να κάνει κάποιο σχόλιο (π.χ. για την πολυκατοικία που χτίστηκε στη θέση του λάκκου του ομώνυμου διηγήματος μετά την Κατοχή), για να τοποθετήσει τα γεγονότα σε ένα ευρύτερο πλαίσιο ή για να προσδώσει έναν τόνο νοσταλγίας και μελαγχολίας για τον χρόνο που πέρασε. Όπως, τέλος, παρατηρεί ο Χατζητάσης, παρόλο που η ματιά στην *Παρέλαση* είναι παιδική, «το συγγραφικό “παρόν” πάντα άγρυπνο, κρυμμένο απέναντι, στο σύδεντρο της Νέας Παναγίας» παραδοκεί (Χατζητάσης, 2007: 91).

Έτσι, στις ιστορίες της *Παρέλασης*, η μνήμη αποβαίνει μια ενεργητική δύναμη που επιλέγει, αναπλάθει και προσπαθεί να διασώσει ό,τι «ο χρόνος θέλει ν’ αφανίσει» (Φουριώτης, 1988). «Τα γεγονότα της μνήμης αναθεωρούνται, ανασημασιοδοτούνται, ανασυντίθεται σε ιστορίες που μετατίθενται απ’ την καθημερινότητα σ’ άλλους χώρους· τους λογοτεχνικούς» (Καραβίτης, 1985: 52). Η μνήμη, λοιπόν, με την επιλεκτική της φύση, δεν παρέχει απλώς το υλικό της αφήγησης, αλλά συγχρόνως λειτουργεί ως εργαλείο για την επανεκτίμηση και την αναθεώρηση του παρελθόντος. Άλλωστε, όπως παρατηρεί η Β. Αποστολίδου:

Το τι θα θυμηθούμε και τι θα ξεχάσουμε δεν γίνεται ποτέ με έναν τρόπο αυθόρμητο και αθώο, αλλά επηρεάζεται από τον τρόπο που ζούμε στο παρόν, από τις κοινωνικές πιέσεις που δεχόμαστε, από τα όρια που μας βάζει η κοινότητα μέσα στην οποία ζούμε, από το πόσο αρεστοί θέλουμε να γίνουμε και σε ποιους. (Αποστολίδου, 2012: 50)

Συμπερασματικά, ο αφηγητής της *Παρέλασης* είναι, κατά τη γνώμη μας, μια αφηγηματική φωνή συνειδητά και προσεκτικά κατασκευασμένη από τον Καζαντζή, ο οποίος, σύμφωνα με όσους τον γνώρισαν, ήταν και στον προφορικό του λόγο «γοητευτικός και ανεξάντλητος αφηγητής. Ένας “παραμυθάς” που συνάραπαζε [...]» (Μηλιώνης, 2007: 84). Συνδυάζοντας την αθωότητα και την περιορισμένη αντίληψη της παιδικής ηλικίας με την αναπόληση και την επεξεργασία του ενήλικα, αξιοποιώντας τη δύναμη της μνήμης και μια γλώσσα που χαρακτηρίζεται από αμεσότητα και προφορικότητα καταφέρνει να ζωντανέψει έναν ολόκληρο κόσμο. Η φωνή του, άλλοτε τρυφερή και χιουμοριστική, άλλοτε ειρωνική και σατιρική, μα

πάντα αυθεντική, γίνεται το όχημα, για να ταξιδέψουμε στη Θεσσαλονίκη των χρόνων της Κατοχής και για να στοχαστούμε πάνω στην ανθρώπινη μοίρα, αλλά και στην ίδια τη φύση της μνήμης και της αφήγησης.

2.2 Χαρακτήρες της Παρέλασης

Οι χαρακτήρες αποτελούν βασικό δομικό στοιχείο της αφήγησης ως πρόσωπα της λογοτεχνικής πραγματικότητας. Οι Παπαντωνάκης και Κωτόπουλος (2011: 17) τονίζουν ότι οι χαρακτήρες είναι η «αναγκαία συνθήκη για την υπόσταση κειμένου και ιστορίας» και συνοψίζοντας τις σχετικές κριτικές θεωρήσεις αναφέρονται σε δύο βασικές προσεγγίσεις: α) τις μιμητικές θεωρίες, που βλέπουν τους χαρακτήρες ως απεικονίσεις ανθρώπων που μπορούν να υπάρχουν και στον πραγματικό κόσμο ή που, έστω, διαθέτουν αληθοφάνεια, β) τις θεωρίες της σημειωτικής, με τους χαρακτήρες να νοούνται ως απλά λεκτικά ή κειμενικά σχήματα που υπηρετούν την πλοκή.

Η Rimmon-Kenan (1993), σε μια προσπάθεια συγκερασμού των παραπάνω απόψεων, υποστηρίζει ότι οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες μπορούν να εξετάζονται τόσο ως γλωσσικές κατασκευές, στο επίπεδο του κειμένου, όσο και ως ανθρώπινες οντότητες, στο επίπεδο της ιστορίας, εφόσον διαμορφώνονται στη συνείδηση του αναγνώστη ως πρόσωπα που υπάρχουν στον πραγματικό κόσμο. Χωρίς, λοιπόν, να δίνει προτεραιότητα ούτε στην πλοκή ούτε στους χαρακτήρες, υποστηρίζει πως θα πρέπει αυτά τα δύο στοιχεία να συνεξετάζονται, καθώς αλληλοεξαρτώνται (Rimmon-Kenan, 1993: 29-42).

Εξάλλου, η Rimmon-Kenan (1993) διακρίνει τους χαρακτήρες σε «επίπεδους» ή «σφαιρικούς». Οι «επίπεδοι» χαρακτήρες κατασκευάζονται γύρω από μια απλή ιδέα και είναι αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «τύποι» ανθρώπων, ενώ οι «σφαιρικοί» χαρακτήρες είναι πλήρως ανεπτυγμένοι και αποκαλύπτονται, καθώς εξελίσσεται η πλοκή.

Τέλος, σύμφωνα με τον Αθανασόπουλο (2009), οι χαρακτήρες με κριτήριο τον ρόλο τους μέσα στην ιστορία διακρίνονται σε πρωτεύοντες και δευτερεύοντες, ενώ με κριτήριο τη μέθοδο δημιουργίας τους έχουμε: α) τη μέθοδο της άμεσης έκθεσης και β) τη δραματική μέθοδο. Με την πρώτη μέθοδο ο αφηγητής μας *μιλάει* για τους

χαρακτήρες, τους περιγράφει, διατυπώνει τις δικές του κρίσεις και εκτιμήσεις γι' αυτούς, περιορίζοντας, επομένως, τον αναγνώστη και καθοδηγώντας τον. Αντίθετα, με τη δεύτερη μέθοδο *δείχνει* τους χαρακτήρες μέσα από τη δράση, τις πράξεις, τη συμπεριφορά τους, τις σχέσεις τους με τα άλλα πρόσωπα, με αποτέλεσμα να αφήνεται ο αναγνώστης ελεύθερος να διαμορφώσει τη δική του άποψη για τον κάθε χαρακτήρα (Αθανασόπουλος, 2009: 473-482).

Οι χαρακτήρες του Καζαντζή αποτελούν τους φορείς για την αφήγηση ιστορικών γεγονότων και βιωμάτων του συγγραφέα από την κατοχική και μετακατοχική περίοδο. Μέσα από τις μικροϊστορίες τους αποκαλύπτεται σταδιακά η μεγάλη εικόνα της ιστορικής εποχής, σαν ένα μωσαϊκό με επιμέρους ψηφίδες. Είναι πρόσωπα απλά, καθημερινά, οι άνθρωποι της διπλανής πόρτας. Δεν είναι οι σπουδαίοι πρωταγωνιστές της Ιστορίας αλλά είναι ολοζώντανοι και ιδιαίτεροι. Σε πολλές περιπτώσεις, μάλλον πρόκειται για τύπους ανθρώπων κι όχι για «σφαιρικούς» χαρακτήρες. Ο αφηγητής, συνήθως, δεν επεμβαίνει στην παρουσίαση τους με δικές του εκτιμήσεις και κρίσεις, αλλά τους *δείχνει* μέσα από τις πράξεις τους. Επιλέγει, δηλαδή, τη δραματική έκθεσή τους.

Ο χαρακτήρας του κάθε προσώπου βαθμιαία χτίζεται μέσα από την παράθεση περιστατικών της κατοχικής καθημερινότητας, όπου οι ήρωες έρχονται αντιμέτωποι με διάφορες καταστάσεις, άλλοτε ασήμαντες κι άλλοτε οριακές. Οι ήρωες του Καζαντζή, παρά τη μικρότητα και την ασημαντότητά τους, κατά κάποιον τρόπο αναμετρώνται με την Ιστορία. Και παρά την απλοϊκότητα και τη γραφικότητά τους ή, συχνά μέσα από αυτήν ακριβώς, συμμετέχουν με τον δικό τους τρόπο στα μεγάλα ιστορικά γεγονότα. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Μηλιώνης:

Πρόκειται για λαϊκούς ανθρώπους, μικρομαγαζάτορες, υπαλληλίσκους, μικροεπαγγελματίες, που προσπαθούν να τα βγάλουν πέρα όπως όπως στις δύσκολες συνθήκες της εποχής, που συχνά προσδιορίζει τη συμπεριφορά τους και, βέβαια, την τύχη τους. [...] Βαθμηδόν σχηματίζεται και ο χαρακτήρας κάθε προσώπου μέσα στο αφήγημα, με την παράθεση σύντομων περιστατικών, συχνά αντιφατικών ή ανεκδοτολογικών. Ένα απ' αυτά παίρνει μεγαλύτερη έκταση και γίνεται, ας πούμε, ο κορμός κάθε αφηγήματος, που συνήθως εξαντλείται σε λίγες σελίδες. Αλλά έχει ήδη υφανθεί το κουκούλι, που περικλείνει έναν ολόκληρο κόσμο. (Μηλιώνης, 2007: 80)

2.2.1 Η κυρά-Λισάβητ: Η δεκαετία του '40 σε τέσσερα επεισόδια

Αρχής γενομένης από το πρώτο σπονδυλωτό αφήγημα του Καζαντζή, την «Κυρά-Λισάβητ», θα επιχειρήσουμε να ανιχνεύσουμε πώς η μνήμη ανασυνθέτει τα γεγονότα και τις καταστάσεις της περιόδου της Κατοχής μέσα από τα πρόσωπα και τις ιστορίες τους. «Η Κυρά-Λισάβητ» δημοσιεύτηκε πρώτα στη *Διαγώνιο* το 1975 και στη συνέχεια ενσωματώθηκε στη συλλογή διηγημάτων *Η παρέλαση* το 1976. Δομείται σε τέσσερα κεφάλαια που φέρουν τους τίτλους «Μαρία 1943», «Κυβέλη 1945», «Ευανθούλα 1946», «Μαρία 1947». Το αφήγημα αναφέρεται στους γάμους των θυγατέρων της Λισάβητ. Η Μαρία, της οποίας την ιστορία παρακολουθούμε σε δύο κεφάλαια, πρώτα παντρεύεται έναν γερμανό υπολιμενάρχη (1943) κι έπειτα τον Κώστα, έναν Έλληνα, που είχε βρεθεί αιχμάλωτος στη Γερμανία (1947). Η Κυβέλη παντρεύεται έναν ταγματасφалίτη, τον Σταύρο (1945) και η Ευανθούλα έναν λοχαγό του ελληνικού στρατού (1946).

Αναμφίβολα, η κυρά-Λισάβητ είναι ο πιο αντιπροσωπευτικός χαρακτήρας του Καζαντζή. Μια πληθωρική, έντονη και σε πολλές περιπτώσεις ορμητική προσωπικότητα που αντιμετωπίζει πολλά βάσανα σε σχέση με τις κόρες της, που την πλαισιώνουν ως χαρακτήρες στο αφήγημα. Σε ένα πρώτο επίπεδο, παρακολουθούμε το προσωπικό δράμα της Λισάβητ και τις περιπέτειες που αντιμετωπίζει με τους γάμους των κοριτσιών. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, όμως, μέσα από τις ιστορίες των θυγατέρων της Λισάβητ μπορούμε να ανασυνθέσουμε όψεις της Ιστορίας της εποχής και των συνθηκών της ζωής του κατακτημένου λαού. Ένας γερμανός υπολιμενάρχης, ένας ταγματасφалίτης κι ένας λοχαγός του ελληνικού στρατού είναι οι γαμπροί της Λισάβητ που εξαιτίας τους υποφέρει. Η επιλογή των ιδιοτήτων των γαμπρών δεν φαίνεται τυχαία, αν μάλιστα συσχετιστεί και με τις χρονολογικές ενδείξεις που υπάρχουν στο περικείμενο, αποκαλύπτοντας, ενδεχομένως, την πρόθεση του Καζαντζή να αφηγηθεί τις περιπέτειες της χώρας στην καυτή δεκαετία του '40.

Η παρουσίαση του χαρακτήρα της Λισάβητ, όπως και των άλλων ηρώων της ιστορίας, γίνεται, κυρίως, έμμεσα, με τη δραματική μέθοδο. Ελάχιστα περιγράφεται με την παρέμβαση του αφηγητή, ενώ είναι οι πράξεις και οι ενέργειες της αυτές που αποκαλύπτουν τις ιδιότητες της. Το διήγημα ξεκινά με την απροσδόκητη φράση «Στης κυρά Λισάβητ έγινε πάλι σκοτωμός». Απροσδόκητη, καθώς ο περικειμενικός δείκτης, «Μαρία 1943», που προτάσσεται ως υπότιτλος στην πρώτη ιστορία,

προδιαθέτει, ίσως, τον αναγνώστη για κάποιον άλλο «σκοτωμό»· αυτόν που έχει να κάνει με το συλλογικό δράμα της γερμανικής Κατοχής. Η Μαρία ερωτεύεται και θέλει να παντρευτεί έναν γερμανό υπολιμενάρχη. Η πλοκή ξεκινά με την άρνηση της Λισάβετ να δεχθεί ότι η κόρη της θα παντρευτεί έναν από τους γερμανούς κατακτητές. Το «Όχι» της Λισάβετ, που το εκστομίζει με ορμή, ηχεί σίγουρα ειρωνικά, καθώς ο συσχετισμός του με το «Όχι» του ελληνικού λαού απέναντι στους κατακτητές γίνεται αναπόφευκτος. Παρά την αρχική και έντονη άρνησή της, όμως, και τις κατηγορίες που εκτοξεύει εναντίον της κόρης της, αποκαλώντας την «πουτάνα γκεσταμπίτισσα», η κυρά Λισάβετ κάμπτεται και υποχωρεί στην αξίωση του γερμανού υπολιμενάρχη, Ούγκο Κλας, να την παντρευτεί.

Όταν μάλιστα καταφτάσανε κάτι τσιπούρες σαν παντόφλες, ορkiζότανε στ' όνομά του. (*Η παρέλαση*, σ. 31)

Με χιούμορ, ειρωνεία και σαρκασμό, ο Καζαντζής σκιαγραφεί μέσα από τον χαρακτήρα της Λισάβετ, την εικόνα μιας εποχής που, παρά την αρχική αντίσταση του λαού, επιβλήθηκε τελικά ένα καθεστώς κατάκτησης και υποταγής, βυθίζοντας τη χώρα στο χάος.

Καβγά τον καβγά και πες να πω, άρχισε να σπάνει η κυρά-Λισάβετ. Όσπου ήρθε κάτι που την αποτέλειωσε. Ένα βραδάκι, δηλαδή, η μαύρη λιμουζίνα σταμάτησε μπροστά στο σπίτι της κι από μέσα βγήκε επίσημος ο Ούγκος με μια αγκαλιά λουλούδια. Όσο να το πάρει χαμπάρι η κυρά-Λισάβετ βρέθηκε φάτσα με το Γερμανό, ντράπηκε που ήταν με τη ρόμπα και την ποδιά, κι ακόμα πιο πολύ όταν της φίλησε επίσημα το χέρι βαρώντας τα τακούνια του κι η κυρά-Λισάβετ απ' τη σαστισμάρα της δεν τα κατάφερε να λύσει την ποδιά. Στο τέλος τα βόλεψε πάλι:

—Αρμπάιτ, είπε.

—Για, για, απάντησε όλο κατανόηση ο Γερμανός, γελάσανε κι ο πάγος έλιωσε. (*Η παρέλαση*, σ. 30-31)

Τα εμπόδια, λοιπόν, ξεπερνιούνται και η Λισάβετ εμφανίζεται να κάνει όλες τις απαραίτητες υποχωρήσεις, ώστε να πραγματοποιηθεί ο γάμος της Μαρίας με τον Ούγκο. Η Λισάβετ, εξάλλου, παρουσιάζεται ως μια γυναίκα, αγαπητή σε όλους, που βοηθούσε όποιον μπορούσε με όσα μέσα διέθετε:

Τι Εγγλέζους δεν έκρυψε, τι στρατιώτες δεν έντυσε στην υποχώρηση με ρούχα του Χριστάκη εφέντη, του άντρα της του μακαρίτη[...]. (*Η παρέλαση*, σ. 31)

Απολαμβάνει τον σεβασμό και την αγάπη όχι μόνο των ανθρώπων της γειτονιάς, αλλά και άλλων:

Κι αυτή περηφανεύονταν που όλοι την αγαπούσαν και την εμπιστεύονταν κι έδειχνε σ' όλη τη γειτονιά τις κάρτες που 'παιρνε στις γιορτές, ακόμη κι απ' την Αγγλία. Άσε από καλλιτέχνες, Τσιτσάνη και Ζωζώ Νταλμάς και άλλους. (*Η παρέλαση*, σ. 31)

Έτσι, λοιπόν, με τη Λισάβητ να δίνει τον τόνο για τη στάση απέναντι στους Γερμανούς, ο γάμος της Μαρίας και του Ούγκο Κλας γίνεται το γεγονός που φέρνει κοντά κατακτητές και κατακτημένους. Η σκηνή του αρραβώνα της Μαρίας, με Έλληνες και Γερμανούς να γλεντούν σε μια ταβέρνα της γειτονιάς, δίνει την ευκαιρία στον αφηγητή να δείξει ότι οι απλοί άνθρωποι μοιάζουν πολύ μεταξύ τους, ότι έχουν ανάγκη τα ίδια πράγματα, ότι για λίγο μπορούν να λησμονούν όλα αυτά που χωρίζουν τους δύο λαούς. Γερμανοί και Έλληνες, κατακτητές και κατακτημένοι, εχθροί και φίλοι κάθονται στο ίδιο τραπέζι και συνυπάρχουν μιλώντας για τα απλά της καθημερινής ζωής:

Η γειτονιά χορτάτη κι ευχαριστημένη, θαρρείς εκείνη τη στιγμή τα 'χε ξεχάσει όλα. Τι 'ναι ο άνθρωπος... Ως κι οι Γερμανοί μόλις τους πέρασε η πρώτη έκπληξη, ξεκούμπωσαν επιτέλους τους γιακάδες και δείχνανε στους διπλανούς τη φωτογραφία με τις γυναίκες τους, «μáινε φράου» εξηγούσανε, και κάτι παιδάκια μ' αχυρένια μαλλιά. Κι οι διπλανοί «γκουτ πίκολο» απαντούσαν και το κρασί κύλαγε πιο εύκολα μαζί με τη συγκίνηση. (*Η παρέλαση*, σ. 34)

Το κλίμα της χαλάρωσης, της διασκέδασης, της ανθρώπινης επαφής γρήγορα, όμως, ανατρέπεται με την άφιξη της γερμανικής αστυνομίας. Εμφανίζονται ξαφνικά ένας αξιωματικός και δυο «πεταλάδες» (ονομάζονταν έτσι από τους Έλληνες, επειδή έφεραν σήμα με σχήμα πετάλου στο στήθος) και το γλέντι διακόπτεται. Η απόσταση μεγαλώνει πάλι, ο καθένας επανέρχεται στη θέση του κι ο φόβος επανεμφανίζεται.

Η πρώτη ιστορία της Μαρίας του 1943 (θα ακολουθήσει και δεύτερη του 1947) κλείνει πάλι με τις δυναμικές παρεμβάσεις της Λισάβετ, η οποία δεν θέλει να επιτρέψει με κανέναν τρόπο στον Ούγκο Κλας να πάρει μαζί του την κόρη της στη Γερμανία. Εδώ μέσα από την ανησυχία της Λισάβετ για την κόρη της αποτυπώνονται τα σημαντικά ιστορικά γεγονότα της τελευταίας περιόδου της γερμανικής Κατοχής. Είναι η εποχή που οι Γερμανοί δέχονται πλήγματα σε πολλά μέτωπα και αρχίζουν να προετοιμάζονται για την αποχώρησή τους. Το κλίμα που επικρατεί στην καθημερινότητα της γειτονιάς με τις ειδήσεις για τις ήττες των Γερμανών και την ανατροπή του κατοχικού καθεστώτος αποδίδεται μέσω της μνήμης με άξονα την ιστορία της Μαρίας:

Τα νέα όμως για τους Γερμανούς δεν ήτανε καλά. Από παντού ερχόντανε ειδήσεις πως νικιούνται. Οι δικοί μας, πάλι, μέρα με τη μέρα ξεθάρρευαν πιο πολύ. Γράφαν στους τοίχους, και στους συνοικισμούς παραφυλάγανε τους ταγματατλήτες και τους καθαρίζανε. [...] Η κατάσταση όμως για τους Γερμανούς χειροτέρευε και μαζί πληθαίνουν οι καβγάδες στην οικογένεια. Σε λίγο άρχισε να διαδίδεται πως όπου να' ναι τα μαζεύουνε. Άλλωστε το πράμα φαίνονταν. Στα τρία μέγαρα στη γειτονιά η κίνηση πλήθαινε. Όλη τη μέρα κουβαλούσαν στίβες έγγραφα κι άλλα άχρηστα και τα καίγανε. Αν πεις οι μοτοσυκλετιστές, οι περίπολοι κι η συσκότιση, αυτά γινήκανε διπλά και τρίδιπλα. Όλοι περιμέναμε τη στιγμή που θα 'φευγαν με κρατημένη την ανάσα, κι η στιγμή δεν άργησε. Ένα πρωί τα φόρτωσαν και φύγανε. Οι γείτονες, αφού κάνανε το ντου στα τρία μέγαρα και ξαφρίσαν όλα όσα είχαν εγκαταλείψει οι Γερμανοί, συμμαζεύτηκαν όλοι στα σπίτια τους, γιατί οι Γερμανοί ανατίναζαν στο λιμάνι τα καράβια και καίγανε στο Φρουραρχείο όπλα και πυρομαχικά. Κι εμείς, που η γειτονιά μας ήταν κοντά στη θάλασσα και πλάι στο φρουραρχείο, όσο να πεις είχαμε κίνδυνο. Ωστόσο σ' όλα τα σπίτια αντηχούσαν γέλια και χωρατά. Στους δρόμους ερημιά και ησυχία. (*Η παρέλαση*, σ. 34-35)

Ακολουθεί η ιστορία της Κυβέλης, που διαδραματίζεται το 1945. Εδώ βρισκόμαστε στο τέλος του πολέμου και η ιστορία της έχει να κάνει με την τύχη των συνεργατών των Γερμανών, που έχει ήδη προετοιμαστεί από την προηγούμενη ιστορία. Οι ταγματασφαλίτες (οι επονομαζόμενοι από τον απλό λαό «ταγματατλήτες», με

προφανή την ετυμολογία της λέξης) ζουν υπό το φόβο της εκδίκησης για την προδοσία και τη συνεργασία τους με τον κατακτητή. Οι αναφορές σε ταγματασφαλίτες και δωσίλογους είναι από τα στοιχεία που εμφανίζονται συχνά σε αρκετές ιστορίες, τόσο της *Παρέλασης* όσο και της *Ενηλικίωσης*, δημιουργώντας την εντύπωση μιας «μπλοκαρισμένης μνήμης» σύμφωνα με τον Μηλιώνη (2007: 82).

Η Κυβέλη πιέζεται από τη μητέρα της να παντρευτεί τον Σταύρο, γνωστό «ταγματαλήτη», συνεργαζόμενο με τα διαβόητα «τάγματα του Πούλου». Παρά την επίμονη άρνησή της, τελικά ο γάμος με τον Σταύρο της επιβάλλεται, αλλά η Κυβέλη εκμεταλλεύεται την ευκαιρία να τον παγιδεύσει, δίνοντας πληροφορίες για τις κινήσεις του σε κάποιους που τον σκοτώνουν λόγω της προδοτικής του δράσης.⁴

Μέσα από την πρώτη ιστορία της Μαρίας και αυτή της Κυβέλης, λοιπόν, αναβιώνει το κλίμα που επικρατούσε την ταραγμένη δεκαετία του '40. Οι δύο επόμενες ιστορίες συμπληρώνουν το σκηνικό της εποχής φωτίζοντας και άλλες πτυχές μέσα από την πλοκή τους. Η ενότητα που αναφέρεται στην Ευανθούλα το 1946, που παντρεύεται έναν λοχαγό του ελληνικού στρατού, εστιάζει στην προσπάθεια επιστροφής σε μια μορφή κανονικότητας, αλλά και στις νέες αβεβαιότητες της μεταπολεμικής Ελλάδας. Η τελευταία ενότητα, με την επιστροφή της Μαρίας το 1947 μαζί με τον δεύτερο σύζυγό της, «που είχε ξεμείνει από αιχμάλωτος» στη Γερμανία, φωτίζει τις μακροχρόνιες και συχνά αθέατες συνέπειες του πολέμου στις ζωές των ανθρώπων.

Γερμανοί, ταγματασφαλίτες, στρατός, αιχμάλωτοι, προδοσίες και σκοτωμοί συνθέτουν το πλαίσιο της σπονδυλωτής ιστορίας. Μέσα από την αφήγηση της ζωής της κυρα-Λισάβητ και των θυγατέρων της ο Τόλης Καζαντζής καταφέρνει να ζωντανέψει μια ολόκληρη εποχή. Οι χαρακτήρες του, αυθεντικές λαϊκές μορφές, δρώντας μέσα στο ιστορικό σκηνικό, δέχονται τις συνέπειες των ιστορικών γεγονότων. Η Κατοχή, η συνεργασία με τους κατακτητές, η αντίσταση, οι

⁴ Ειδικά ο Σταύρος θα απασχολήσει επανειλημμένα τον συγγραφέα, αφού, όπως σημειώνει ο Μηλιώνης (2007), εμφανίζεται για πρώτη φορά στο τεύχος 10 της *Διαγωνίου* (Απρίλιος-Ιούνιος 1967) και στη συνέχεια με αυτή τη μορφή θα συμπεριληφθεί στην *Ενηλικίωση*. Ο Σταύρος, ως ήρωας στην «Κυρα-Λισάβητ», εμφανίζεται μέσα από άλλη πλοκή. Έτσι, «το παραπάνω παράδειγμα δείχνει ακόμα μια φορά πόσο επιφυλαχτικοί πρέπει να είμαστε όταν μιλάμε για συγγραφείς «αυτοβιογραφούμενους» και σε πόσες παγίδες κινδυνεύει να εμπλακεί όποιος αποπειράται να θεωρήσει τα πάντα ως αυθεντικές καταγραφές» (Μηλιώνης, 2007: 84). Στην περίπτωση του Σταύρου, λοιπόν, η μια εκδοχή (στη *Διαγώνιο* το 1967 κι έπειτα στην *Ενηλικίωση* το 1980) αναφέρεται στην κηδεία του κεντρικού ήρωα, που μαχαιρώθηκε για λόγους ερωτικής αντεκδίκησης, ενώ στην εκδοχή της *Παρέλασης* («Κυρα-Λισάβητ») δολοφονείται λόγω της συνεργασίας με τους κατακτητές.

εκκαθαρίσεις, η προσπάθεια επιστροφής στην κανονικότητα και οι μακροχρόνιες επιδράσεις του πολέμου ενσωματώνονται στις προσωπικές τους ιστορίες. Έτσι, το διήγημα «Η κυρα-Λισάβητ» προσφέρει μια διεισδυτική ματιά στο πώς τα μεγάλα ιστορικά γεγονότα καθορίζουν αποφασιστικά τις ζωές των απλών ανθρώπων.

2.2.2 Η κυρά-Λίζα: Μια ιστορία αντίστασης

Η ιστορία της κυρα-Λίζας είναι μια ιστορία αντίστασης στον κατακτητή, που παρουσιάζεται με χιουμοριστικό τρόπο. Ο χαρακτήρας της κυρα-Λίζας παρουσιάζεται με μια σύντομη έκθεση των εξωτερικών χαρακτηριστικών της («ξερακιανή και ζαρωμένη»), αλλά κυρίως με τη δραματική μέθοδο, δηλαδή μέσα από τις πράξεις της. Παρά την εξωτερική της εμφάνιση αποδεικνύεται μια γυναίκα με απίστευτη εσωτερική δύναμη και θάρρος.

Αντιμετωπίζει τον επιδειξία γερμανό στρατιώτη που ενοχλεί τη γειτονιά με όπλο ένα μπρίκι με καυτό νερό:

Ερχότανε, που λες, ο Γερμανός κάθε μεσημεράκι κι είχε μανία ν' ακουμπάει στον τοίχο το ποδήλατο κι ύστερα να ξεκουμπώνει τα μαγαζιά του και να δείχνει την «απαυτή» του στη γειτονιά. Σάματις να 'κανε μεγάλο κατόρθωμα ο άνθρωπος. Αλλά άντε πες κουβέντα. Γερμανός για, και μάλιστα είχε και σαρδέλες στα μανίκια. Αυτός λοιπόν ο Γερμανός πήγε μια μέρα, για κακιά του τύχη, ακούμπησε στις κυρα-Λίζας κι έπιασε το καθημερινό βιολί του. Μόλις τον είδε η κυρα-Λίζα, «εδώ σ' έχω τώρα κερατά», του είπε, μα ο Γερμανός δεν κατάλαβε και μόνο χαμογελούσε σαν ηλίθιος. Ύστερα η κυρα-Λίζα πήγε κατ' ευθείαν στην κουζίνα κι απάνω απ' το παράθυρο τού 'χυσ' εκεί που έπρεπε ένα μπρίκι ζεματιστό νερό. Ο Γερμανός όπου φύγει φύγει κι άντε να ξαναπεράσει απ' τη γειτονιά. (*Η παρέλαση*, σ. 25)

Μέσα από την αντίδραση της κυρα-Λίζας στην προκλητική συμπεριφορά του γερμανού στρατιώτη ο Καζαντζής παρουσιάζει την αντίσταση των απλών ανθρώπων με πενιχρά μέσα απέναντι στον παντοδύναμο κατακτητή.

Επίσης, η σθεναρή και αυθόρμητη παρέμβασή της, για να σώσει ένα άνθρωπο που χτυπούσαν δυο ένοπλοι στο δρόμο, αποκαλύπτει την ανθρωπιά και την αίσθηση

δικαίου, ακόμη και σε συνθήκες ακραίας βίας και φόβου. Αντιμετωπίζει τους ενόπλους με θάρρος, υπογραμμίζοντας την αξία της ανθρώπινης ζωής.

Ήτανε δυο αυτοί που κράταγαν μπιστόλια κι είχαν γονατιστό μπροστά τους έναν με το πουκάμισο σκισμένο στο στήθος. Οι ανάσες τους απ' την τρεχάλα ήτανε βαριές και γρήγορες. Ύστερα άρχισαν τις κλωτσιές στην κοιλιά και στα πλευρά κι ο ένας με το μπιστόλι, ο πιο χοντρός με το μουστάκι, βαρούσε κι έβριζε ασταμάτητα, «την Παναγία σου, τσογλάνι» κι άλλα. Ο άνθρωπος έπεσε κάτω, κουλουριάστηκε, έβαλε τα χέρια στ' «απαυτά» του και προσπαθούσε ο φουκαράς να προφυλαχτεί όσο γινόταν.

[...]

– Βρε σεις, ακούστηκε η φωνάρα της κυρα-Λίζας.

Αυτοί που κράταγαν τα μπιστόλια κοιταχτήκανε μεταξύ τους απορημένοι.

– Η κυρα-Λίζα, είπε η μάνα μου κι από μακριά φάνηκε η κυρα-Λίζα με τη φανελένια νυχτικιά της κρατώντας ένα ποτήρι νερό.

– Έτσι, βρε, σκοτώνουνε τον κόσμο; τους είπε αυστηρά.

Οι άλλοι δυο μείνανε σύζυλοι και κρύψανε τα μπιστόλια.

Η κυρα-Λίζα έσκυψε κι έδωσε νερό στον πεσμένο που το ήπιε με γρήγορες και μεγάλες γουλιές.

– Να τον πάμε στη Διοίκηση, ξανάπε ο κιτρινιάρης δισταχτικός.

– Να τον πάτε όπου στο διάλο θέλετε, είπε θυμωμένα η κυρα-Λίζα και βοήθησε τον πεσμένο να σηκωθεί. (*Η παρέλαση*, σ. 26-27)

Η ιστορία της Λίζας είναι η ιστορία της αντίστασης του λαού, που χωρίς εφόδια και μέσα, μόνο με την αίσθηση του δικαίου, πάλεψε με έναν εχθρό υπέρτερο σε δυνάμεις.

2.2.3 Ο Τζωνιός: Η πείνα

Η ιστορία του Τζωνιού αρχίζει ως εξής:

Πόσοι και πόσοι ξεκομμένοι δεν περνούσανε εκείνο τον καιρό απ' τη γειτονιά.

Ερχόνταν, κι όσο να μάθουμε καλά πώς τους λέγαν, χανόντανε κι ούτε που

τους ξαναβλέπαμε. Αυτοί δεν είχαν ούτε σπίτι ούτε οικογένεια ούτε τίποτα. Ξεφουτρώναν έτσι στα καλά καθούμενα ανάμεσά μας, κι έτσι πάλι χανότανε. (Η παρέλαση, σ. 22)

Φαίνεται, λοιπόν, χωρίς να δηλώνεται ρητά, ότι το χρονικό πλαίσιο είναι η ασταθής και ταραγμένη μετακατοχική περίοδος, μια εποχή που εμφανίζονται πολλοί «ξεκομμένοι», στερημένοι και εκτοπισμένοι, ίσως λόγω των πολιτικών διώξεων και του πολωμένου κλίματος της εποχής. Άνθρωποι χωρίς σπίτια, χωρίς οικογένειες, χωρίς παρελθόν –ίσως και μέλλον– περνάνε από τη γειτονιά και χάνονται.

Ο Τζωνιός, που επιβιώνει δουλεύοντας περιστασιακά ως λούστρος και πλανόδιος πωλητής διακρίνεται για το χιούμορ και την επινοητικότητα του. («Με την τρελάρια του γεμίζει την κοιλάρα του»). Είναι ιδιαίτερα αγαπητός, ιδίως στα παιδιά, για τα αστεία και τις φάρσες που κάνει, διακινδυνεύοντας ακόμη και τη ζωή του. Η χιουμοριστική του διάθεση και το κέφι του έρχονται σε πλήρη αντίθεση με την τραγική του ιστορία, που αναφέρεται μέσω μιας αναδρομικής αφήγησης. Ο κυρ-Κώστας διηγείται ένα περιστατικό από την εποχή της μεγάλης πείνας του χειμώνα του 1941-42, που φανερώνει την έκταση της ανθρώπινης ανέχειας και την κτηνωδία των κατακτητών.

Ήτανε, λέει, χειμώνας του σαρανταδύο, τότε που ο κόσμος πέθαινε στο δρόμο απ' την πείνα. Όταν δε βρίσκαν τίποτε για φαΐ, πηγαίνανε στον Ερυθρό Σταυρό, εκεί απέναντι απ' τη Νέα Παναγία, γιατί κάπου κάπου μοιράζανε κανά φαγώσιμο. Πού να προλάβουνε κι αυτοί τόσο κοσμάκη. Εκείνη τη μέρα είχανε μαζευτεί πολύς κόσμος και μαζί κι ο κυρ-Κώστας κι ο Τζωνιός, που ως τότε δε γνωριζόντανε. Περιμένανε ώρες κι άλλοι λιγοθυμούσανε κι άλλοι καθόνταν καταγής γιατί δεν τους βαστούσανε τα πόδια τους. Ύστερα βγήκε μια κυρία κι είπε πως «σήμερα δεν έχει τίποτα». Οι πιο πολλοί σιγά σιγά διαλύθηκαν, άλλοι πάλι μέινανε, θες γιατί δεν την πιστέψανε, θες γιατί δεν είχανε κουράγιο να βαδίσουνε – ποιος ξέρει. Ο κυρ-Κώστας κι ο Τζωνιός, μια φορά, φύγανε και μάλιστα πήρανε, τυχαία, τον ίδιο δρόμο. Μπροστά στη Νέα Παναγία ήταν μια κλούβα γερμανικά κι απόξω κουβεντιάζανε δυο Γερμανοί μπόγιες. Ο ένας πέταξε σ' ένα σκυλί μια φόλα. Ήταν ένα κομμάτι έντερο παραγεμισμένο με φαρμάκι. Το σκυλί όρμηξε να τη χάψει, μα πιο γρήγορα σαλτάρησε ο Τζωνιός και πρόλαβε και την έκανε μια μπουκιά. «Μη!», τού

φώναξε ο κυρ-Κώστας, μα όσο να πει το «μη», ο Τζωνιός την είχε κιόλας καταπιεί. Οι Γερμανοί γελούσανε σα ζώα. Ο Τζωνιός δεν κατάλαβε και γέλαγε κι αυτός, μα ο κυρ-Κώστας τον άρπαξε απ' το χέρι και τον τράβηξε κατά τον Ερυθρό Σταυρό. (*Η παρέλαση*, σ. 23-24)

Η ιστορία του Τζωνιού αναπαριστά εύγλωττα την τραυματική εμπειρία της Κατοχής, της μεγάλης πείνας και των οριακών καταστάσεων που βίωσαν οι άνθρωποι εκείνη την περίοδο. Ταυτόχρονα, όμως, η αφήγηση αναδεικνύει την αξία της αλληλεγγύης και τους ισχυρούς, συχνά απρόσμενους, δεσμούς αλληλοβοήθειας, που μπορούν να σφυρηλατηθούν ακόμη και μεταξύ αγνώστων κάτω από τέτοιες ακραίες συνθήκες, καταθέτοντας ένα έμμεσο σχόλιο για την ανθρώπινη ηθική.

2.2.4 Ο Κορίνος: Ο πολιτικός διχασμός

Η ιστορία του Κορίνου τοποθετείται στη γνώριμη γειτονιά του Καζαντζή στη Θεσσαλονίκη, κοντά στο Ιπποδρόμιο, αυτήν τη φορά σε μια πολύ συγκεκριμένη και κρίσιμη ιστορική στιγμή, «μετά την κατοχή, λίγο πριν απ' το δημοψήφισμα για το βασιλιά». Βρισκόμαστε στο 1946, σε μια περίοδο έντονης πολιτικής πόλωσης και αβεβαιότητας, αμέσως μετά την απελευθέρωση και λίγο πριν από την έκρηξη του Εμφυλίου Πολέμου. Το δημοψήφισμα για την επιστροφή ή μη του Βασιλιά Γεωργίου Β' ήταν ένα γεγονός που δίχασε βαθιά την ελληνική κοινωνία.

Ο Κορίνος είναι ο νεοφερμένος στη γειτονιά και στο σχολείο μαθητής και ιδιαίτερα αντιπαθής στην παρέα του αφηγητή. Οι λόγοι της αντιπάθειας είναι πολλοί: μια ελαφρά διαφορά ηλικίας, η διαφορά κοινωνικής θέσης («έκανε το σπουδαίο, που ο πατέρας του ήταν διευθυντής σε “ταμείο”»), και η ικανότητά του να κερδίζει εύκολα την εύνοια των ενηλίκων. Όλα αυτά τον κάνουν ανεπιθύμητο στην ήδη διαμορφωμένη παιδική παρέα της γειτονιάς, που έρχεται σε σύγκρουση μαζί του σε κάθε ευκαιρία, ζητώντας με συνθήματα στους τοίχους την «εξορία» του από τη γειτονιά και εκδηλώνοντας βία απέναντί του.

Ο πατέρας του Κορίνου καταγγέλλει στον διευθυντή του σχολείου τη βίαιη συμπεριφορά των παιδιών απέναντι στον γιο του κι έτσι πλέον ο Κορίνος χαρακτηρίζεται και «προδότης». Στη σύγκρουση παρεμβαίνει και ο κυρ-Κώστας, για να υποστηρίξει την παρέα της γειτονιάς και να εκδηλώσει τα αντιβασιλικά του

αισθήματα, παραφράζοντας ένα τραγούδι από την εποχή του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου και του εθνικού διχασμού.

Όταν φτάσαμε κάτω απ' το σπίτι του Κορίνου, ο κυρ-Κώστας έβγαλε την αγριοφωνάρα του:

Ο προδότης βασιλιάς
δεν είναι Έλληνας αυτός,
είναι του Κάιζερ γαμπρός,
γέννημα θρέμμα Γερμανός,
παρέδωσε στους Βούλγαρους
Τα εκατό κανόνια μας,
δέκα χιλιάδες μαχητάς,
του Κορίνου ο μπαμπάς.

Κόσμος μαζεύτηκε και γελούσε κι ο κυρ-Κώστας εξηγούσε πως όλα αυτά τα 'κανε ο μπαμπάς του Κορίνου «για λόγους πολιτικούς». (*Η παρέλαση*, σ. 63)

Ο εθνικός διχασμός του παρελθόντος συνδέεται με το παρόν της αφήγησης και τον φανατισμό για το δημοψήφισμα του 1946, δείχνοντας ότι το πολιτικό μίσος στην Ελλάδα διαποτίζει όλες τις γενιές και τις εποχές. Η ιστορία του Κορίνου είναι μια αφήγηση που αναφέρεται στη βαθιά πολιτική πόλωση της εποχής, με την παιδική αντιπαλότητα να λειτουργεί ως καθρέφτης των παθών και των συγκρούσεων που μάστιζαν την ελληνική κοινωνία στα πρόθυρα του Εμφυλίου Πολέμου.

2.3 Ο χρόνος ως μνήμη

Κεντρική θέση στη θεωρία της αφηγηματικής ανάλυσης του Genette (1980) έχει η έννοια του χρόνου με τρεις βασικές κατηγορίες: την *τάξη* (order), τη *διάρκεια* (duration) και τη *συχνότητα* (frequency). Οι κατηγορίες αυτές αποτελούν χρήσιμα εργαλεία, μέσω των οποίων καθίσταται δυνατή η κατανόηση της αναπαράστασης του βιωμένου παρελθόντος, όπως αυτό ανασύρεται και αναπλάθεται μέσω της μνήμης,

στις λογοτεχνικές αφηγήσεις που εξετάζουμε στην παρούσα εργασία. Εξάλλου, οι κατηγορίες του χρόνου που προτείνει ο Genette μάς επιτρέπουν να εξετάσουμε και το πώς ακριβώς εγγράφεται μέσα στα κείμενα η ίδια η διαδικασία της μνημονικής λειτουργίας, αποκαλύπτοντας τις αφηγηματικές στρατηγικές που αισθητοποιούν την εμπειρία της ανάμνησης.

Αναλυτικότερα, κατά τον Genette (1980) η *τάξη* αναφέρεται στη σχέση μεταξύ της χρονολογικής σειράς των γεγονότων στην ιστορία (δηλαδή, της πραγματικής ακολουθίας τους στον χρόνο) και της διάταξής τους στην αφήγηση. Η αφήγηση μπορεί να ξεδιπλώνεται μέσω *αναδρομών* (*αναλήψεων/ analepses*) και *προλήψεων* (*prolepses*), οι οποίες ανατρέπουν τη γραμμική χρονική συνέχεια. Σε αφηγήσεις, μάλιστα, όπου η μνήμη διαδραματίζει κεντρικό ρόλο, οι αναλήψεις είναι ιδιαίτερα συχνές (Basseler & Birke, 2022: 219), καθώς το υποκείμενο ανακαλεί παρελθοντικά γεγονότα, με τρόπο που συχνά εξαρτάται από το συναισθηματικό τους αποτύπωμα κι όχι από τη χρονολογική σειρά – μια διαδικασία που αντανάκλα τη συναισθηματική και μη γραμμική φύση της μνήμης (Λιάκος, 2017: 34). Αντίστοιχα, οι προλήψεις μπορεί να λειτουργούν ως ενδείξεις για το πώς το παρελθόν επηρεάζει το παρόν ή ακόμα και ως προσπάθειες του αφηγητή, ιδιαίτερα σε πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις, να ερμηνεύσει το παρελθόν υπό το πρίσμα μιας μελλοντικής προοπτικής που ο ίδιος γνωρίζει (Genette 1980: 67-68, Rimmon-Kenan, 1993: 48-49).

Η *διάρκεια* αφορά τη σχέση μεταξύ του χρόνου που διαρκούν τα γεγονότα στον πραγματικό κόσμο και του χρόνου που αφιερώνεται στην αφήγησή τους. Στην αναπαράσταση του παρελθόντος μέσω της μνήμης, αυτή η διάσταση είναι κρίσιμη, καθώς η ανάμνηση σπάνια έχει ομοιόμορφη χρονική κατανομή. Ορισμένα γεγονότα μπορεί να συμπεκνώνονται σε συνοπτικές περιγραφές (*επιτάχυνση μέσω της σύνοψης/summary*), ενώ άλλα, που έχουν μεγαλύτερη συναισθηματική ή ψυχολογική βαρύτητα, μπορούν να εκτείνονται υπερβολικά μέσω της λεπτομερούς αναπόλησης ή της περιγραφής (*επιβράδυνση μέσω της σκηνής/scene ή της περιγραφικής παύσης/descriptive pause*). Έτσι, οι αφηγήσεις συχνά χαρακτηρίζονται από ασυνήθιστες διακυμάνσεις στη διάρκεια, καθώς οι αναμνήσεις μπορεί να επιστρέφουν με επίμονο τρόπο, επαναλαμβάνοντας λεπτομέρειες ή, αντίθετα, να

αποκρύπτουν συγκεκριμένες χρονικές περιόδους μέσα από αφηγηματικά κενά (ελλείψεις/ellipses) (Genette, 1980: 106-109).

Τέλος, η *συχνότητα* αναφέρεται στο πόσες φορές ένα γεγονός συμβαίνει στην ιστορία σε σχέση με το πόσες φορές αναφέρεται στην αφήγηση και μπορεί να παίρνει τη μορφή της *μοναδικής αφήγησης* (αφήγηση μια φορά αυτού που έγινε μια φορά), της *πολυμοναδικής αφήγησης* (αφήγηση X φορές αυτού που έγινε X φορές), της *επαναληπτικής αφήγησης* (αφήγηση X φορές αυτού που έγινε μια φορά) ή της *θαμιστικής αφήγησης* (αφήγηση μια φορά αυτού που έγινε X φορές) (Genette, 1980: 113-116, Καψωμένος, 2003: 146-147). Στη μνημονική αναπαράσταση, η συχνότητα αποκτά ιδιαίτερη σημασία, καθώς οι αναμνήσεις μπορεί να επαναλαμβάνονται επίμονα ή να μεταφέρονται μέσα από γενικευτικές αφηγήσεις. Σύμφωνα, μάλιστα, με τον Λιάκο (2017) η μνήμη διαφέρει από την Ιστορία καθώς:

[η] ιστορία μοιάζει με ένα βιβλίο, που το διαβάζουμε από την αρχή προς το τέλος· η μνήμη μοιάζει με ειλητάριο, που το διαβάζουμε ξετυλίγοντάς το από το παρόν προς το παρελθόν». Η μνήμη χαρακτηρίζεται τόσο από συναισθηματική φόρτιση, όσο και από επιλεκτικότητα, και ως εκ τούτου φιλτράρει, επαναδομεί και αναδιατάσσει τα γεγονότα του παρελθόντος, δημιουργώντας μια αφήγηση που μπορεί να αποκλίνει σημαντικά από τη γραμμική χρονική ακολουθία. (Λιάκος, 2017: 34)

Όλες οι παραπάνω παρατηρήσεις προσφέρουν ένα σημαντικό πλαίσιο, για να εξετάσουμε τον τρόπο με τον οποίο η διαχείριση του χρόνου της αφήγησης σε ένα λογοτεχνικό έργο αποκαλύπτει τον τρόπο πρόσληψης και αποτύπωσης των γεγονότων. Ειδικότερα, στα διηγήματα της *Παρέλασης* οι ομοδιηγητικές αφηγήσεις εκκινούν από ένα συγκεκριμένο χρονικό σημείο, το οποίο αποτελεί το παρόν του αφηγητή, και κινούνται αναστοχαστικά προς το παρελθόν, αισθητοποιώντας την ίδια τη διαδικασία της ανάμνησης. Ο αφηγητής με τη χρήση παρελθοντικών χρόνων, κυρίως παρατατικού ή αορίστου, στην αρχή κάθε ιστορίας βάζει σε κίνηση τη μνημονική διαδικασία και ανατρέχει στο βιωμένο παρελθόν, απ' όπου ανασύρει επιλεκτικά γεγονότα, καταστάσεις και πρόσωπα. Κατά την αφήγηση του κεντρικού γεγονότος της κάθε ιστορίας, όμως, συχνά παρατηρούνται αναχρονίες –συνήθως σύντομες αναδρομές ή κάποιες φορές και προλήψεις– που διακόπτουν την κατά τα

άλλα χρονολογική σειρά των αφηγούμενων γεγονότων και δημιουργούν, μάλιστα, ένα «εφέ μνήμης», καθώς αναπαρίσταται η ίδια η λειτουργία της, που συνήθως δεν κινείται γραμμικά (Basseler & Birke, 2022: 219).

2.3.1 «Η παρέλαση»

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της κίνησης της μνήμης μπορούμε να εντοπίσουμε στο διήγημα «Η παρέλαση». Το κεντρικό γεγονός της απελευθέρωσης της Θεσσαλονίκης από τους Γερμανούς με την είσοδο των στρατιωτικών τμημάτων του Ε.Λ.Α.Σ. στην πόλη αποτελεί τον βασικό άξονα της αφήγησης. Η αφήγηση, όπως συμβαίνει σε όλα σχεδόν τα διηγήματα της *Παρέλασης*, τοποθετείται χρονικά ύστερα από τα γεγονότα της ιστορίας, με τον ενήλικα πλέον αφηγητή να ανακαλεί τα συμβάντα αυτής της ιστορικής μέρας που έζησε ως παιδί. Αυτή η αναδρομική οπτική είναι θεμελιώδης, καθώς το κείμενο αισθητοποιεί την ίδια τη διαδικασία της ανάμνησης και προσφέρει μια διαφορετική –λογοτεχνική και όχι ιστορική– αποτύπωση του συγκεκριμένου γεγονότος.

Η βασική αφηγηματική δομή ακολουθεί τη χρονολογική σειρά των γεγονότων της ημέρας της παρέλασης. Ωστόσο, αυτή η γραμμικότητα διακόπτεται από αναχρονίες. Ο αφηγητής αναφέρεται στη συγκέντρωση του πλήθους για την υποδοχή του απελευθερωτικού στρατού και στο κλίμα ενθουσιασμού που επικρατούσε τη μέρα της παρέλασης με ζητωκραυγές και τραγούδια. Διακόπτει, όμως, για λίγο την κυρίως αφήγηση και την ευθύγραμμη χρονολογική ακολουθία των γεγονότων, αναφερόμενος σε άλλο περιστατικό, που τοποθετείται χρονικά μετά από τα γεγονότα της κύριας ιστορίας:

Ήτανε ωραία τραγούδια. Θυμάμαι, αργότερα, πόσο μου είχε αρέσει ένας σκοπός όταν μια μέρα μαζεύτηκε κόσμος και ντουνιάς στην πλατεία Αγίας Σοφίας και τον τραγουδούσε γονατιστός. Πήγαμε κι εμείς και γονατίσαμε.

Αιώνια η μνήμη σε σας, αδελφοί,
στον τίμιο που πέσατε αγώνα.

Ύστερα αρχίσανε να βγάζουνε λόγους, μα εμείς δεν καταλαβαίναμε λέξη, βαρεθήκαμε και φύγαμε. Και καλά που φύγαμε, γιατί μετά πέσανε μπιστολιές, όπως μάθαμε. Εκείνη όμως τη μέρα λέγανε άλλα τραγούδια πιο χαρούμενα.

Τα τανκς και τα κανόνια,

Βούλγαροι, Γερμανοί,

κι αυτοί οι Παοτζήδες

μας πήραν το ψωμί. (*Η παρέλαση*, σ. 16)

Η αφήγηση μετά την αναχρονία επανέρχεται στην ευθύγραμμη παράθεση των γεγονότων και στη συνέχιση της κύριας ιστορίας. Τα ιστορικά γεγονότα, που ανήκουν σε διαφορετικά χρονικά επίπεδα, συμπλέκονται στη μνήμη του αφηγητή μέσα από τον συνειρμό που δημιουργούν τα τραγούδια και η συγκέντρωση του πλήθους.⁵ Η αναχρονία αυτή λειτουργεί ως μια παρέκβαση και, θα μπορούσαμε ίσως να ισχυριστούμε, ως ένα υπαινικτικό σχόλιο του ενήλικου αφηγητή για τη διάψευση των ελπίδων που δημιούργησε η μέρα της απελευθέρωσης, καθώς αμέσως μετά επικράτησαν τα πολιτικά μίσση, ο διχασμός, ο εμφύλιος σπαραγμός. Η μνήμη, όπως παρατηρεί και ο Genette, «υπακούει σε άλλους νόμους από αυτούς του χρόνου» (Genette 1980: 157).

Ο αφηγηματικός ρυθμός παρουσιάζει σημαντικές διακυμάνσεις, χαρακτηριστικές της μνημονικής αφήγησης, όπου ο χρόνος δεν κατανέμεται ομοιόμορφα (Rimmon-Kenan 1993: 51-52). Η αφήγηση ξεκινά με σύντομη της φυγής των Γερμανών και της λεηλασίας στα μέγαρα της γειτονιάς, επιταχύνοντας τον ρυθμό, για να φτάσει γρήγορα στα γεγονότα της παρέλασης. Η αναμονή, ο ενθουσιασμός και η ίδια η παρέλαση αποδίδονται μέσω εκτενών σκηνών, με λεπτομερείς περιγραφές της ατμόσφαιρας, των ήχων (τα τραγούδια, οι φωνές, το μουγκρητό της μοτοσυκλέτας) και των εικόνων (οι σημαίες, οι αρματωμένοι αντάρτες, το πλήθος που γεμίζει τους δρόμους). Αυτή η επιβράδυνση δίνει έμφαση στην ένταση της βιωμένης εμπειρίας και στη σημασία που είχαν αυτές οι στιγμές για την παιδική αντίληψη.

⁵ Ανάλογη διαχείριση του χρόνου της αφήγησης υπάρχει και στο διήγημα «Ο λάκκος», όπου η μνήμη φαίνεται να μεταπηδά από γεγονός σε γεγονός όχι με μια γραμμική χρονολογική σειρά, αλλά όπως αυτά εμφανίζονται στο νου του αφηγητή ως μια συνειρμική αλυσίδα.

2.3.2 «Οι παπάδες»

Κάποιες φορές οι αναχρονίες εξυπηρετούν τη συμπλήρωση της παρουσίασης ενός χαρακτήρα με λεπτομέρειες και περιστατικά που αναφέρονται στο παρελθόν του. Συχνά, σε τέτοια περίπτωση, υπάρχει και αλλαγή αφηγηματικής φωνής, καθώς τα σχετικά γεγονότα παρουσιάζονται ως πληροφορίες που δίνει κάποιο άλλο πρόσωπο. Στο διήγημα «Οι παπάδες», παραδείγματος χάριν, ο αφηγητής παρουσιάζει τον κεντρικό πρωταγωνιστή της ιστορίας, τον παπα-Γιώργη, δίνοντας μέσω ανάληψης πληροφορίες για το παρελθόν του, οι οποίες είναι χρήσιμες για την κατανόηση της προσωπικότητας και της ψυχολογίας του, που σχετίζονται με την πλοκή της ιστορίας.

Μέχρι τότε είχαμε ένα μονάχα παπά στην ενορία μας, τον παπα-Γιώργη. Ήτανε χοντρός σαν όλους τους παπάδες, με γένια άσπρα και μακριά και με μια φωνάρα που να γκρεμάει ντουβάρια. Ο παππούς μου τον ήξερε πριν γίνει παπάς. Ήταν, λέει, μεγαλέμπορας, ζάχαρες και τέτοια, και πρώτος γλεντζές. Ήταν κι αυτό ένας απ' τους λόγους που τον φάγανε. Έμπαινε στο «Μπο Ριβάζ» και στο «Χάι Λάιφ» κι άμα ερχότανε στα κέφια, τα 'κανε όλα λίμπα και το πρωί έστελνε απ' το μαγαζί το τσιράκι και πλήρωνε τη ζημιά μέχρι πεντάρα. Ύστερα, το εικοσιδύο πήγε στη Μικρά Ασία κι όταν γύρισε δε βρήκε τίποτε. Τότε τ' αποφάσισε και γίνηκε παπάς. (*Η παρέλαση*, σ. 11)

Μέσω της ανάληψης αιτιολογείται, ως έναν βαθμό, η απόφασή του παπα-Γιώργη να γίνει ιερέας, ενώ παράλληλα φωτίζονται πτυχές του χαρακτήρα του και της στάσης που τηρεί απέναντι στους ενορίτες του. Η αναφορά στη συμμετοχή του στον Μικρασιατικό Πόλεμο συνδέει μια παλαιότερη ιστορική περιπέτεια με την εποχή της Κατοχής, αναδεικνύοντας τις οδυνηρές συνέπειες των πολέμων για τους απλούς ανθρώπους. Η ευαισθησία και η ενσυναίσθηση που δείχνει ο παπα-Γιώργης προς άτυχους και ανυπεράσπιστους ανθρώπους, όπως ο Δημητρός –ο «τρελός» της γειτονιάς, που ζούσε από τα συσσίτια και κανείς δεν γνώριζε από πού προερχόταν– φαίνεται να πηγάζουν από τις δικές του τραυματικές εμπειρίες. Αυτή η στάση τον φέρνει σε αντίθεση με τον παπα-Γαβριήλ, ο οποίος, αντίθετα, αντιμετωπίζει τον Δημητρώ με σκληρότητα και αδιαφορία.

Μ' αυτά και μ' άλλα κανένας δεν ήθελε να δει στα μάτια του τον παπα-Γαβριήλ. Αυτός πάλι άλλαξε ταχτική κι άρχισε τάχα να κάνει τον καλό, και μέσα στις καλοσύνες του τα 'βαλε και με τον Δημητρώ, τον «τρελό», όπως τον

λέγαμε. Για το πώς βρέθηκε στη γειτονιά ο Δημητρός δεν ήξερε κανένας. Ήταν ένας μαυριδερός ανθρωπάκος που φόραγε μια στρατιωτική χλαίνη ίσαμε τον αστράγαλο και δε μίλαγε σχεδόν καθόλου. Ούτε στην κυρα-Λισάβετ που τον κοίμιζε κάτω απ' τη σκάλα της. Τα βόλευε όπως όπως απ' τη γειτονιά κι απ' το Φρουραρχείο, όπου τον είχανε μόνιμο στο συσσίτιο. Άμα πάλι του 'δινες κάνα φράγκο, το 'φερνε στο μέτωπο, τάχα «ευχαριστώ», και κατ' ευθείαν για του κυρ-Λεωνίδα του μπακάλη όπου τ' ακούμπαγε στον πάγκο για κάνα ούζο και κάνα τουρσάκι. Κανέναν δεν πείραζε ο Δημητρός. (Η παρέλαση, σ. 13)

Και σε αυτή την περίπτωση, λοιπόν, η χρήση αναλήψεων για την παροχή πληροφοριών σε σχέση με το παρελθόν του ήρωα, η περιγραφή των χαρακτήρων και των συνηθειών τους με ρήματα σε παρελθοντικούς χρόνους, αλλά και η εστίαση σε συγκεκριμένες μοναδικές σκηνές, που ξεχωρίζουν από τη ρουτίνα, συμβάλλουν στη δημιουργία μιας πειστικής αναπαράστασης της καθημερινότητας της κατοχικής εποχής. Ο χρόνος της αφήγησης δεν κινείται γραμμικά, αλλά δυναμικά, συνειρμικά ή επιλεκτικά, όπως και η ανθρώπινη μνήμη. Στην ιστορία του παπα-Γιώργη υπάρχει η αμεσότητα της βιωμένης εμπειρίας και η λογοτεχνική θέαση του παρελθόντος.

2.3.3 «Νεκρές φύσεις»

Μια ιδιαίτερη περίπτωση ως προς τον χειρισμό του χρόνου και, ειδικότερα, της αναδρομικής αφήγησης συναντάμε στο διήγημα «Νεκρές φύσεις», το τελευταίο της συλλογής *Η παρέλαση*, το οποίο διαφέρει αρκετά από τα υπόλοιπα. Το διήγημα αυτό διαρθρώνεται σε διακριτά χρονικά επίπεδα, τα οποία, μάλιστα, σημειώνονται με περικειμενικούς αριθμητικούς δείκτες που το χωρίζουν σε τρία ξεχωριστά μέρη ή «κεφάλαια» και σηματοδοτούν τη μετάβαση από το παρόν στο παρελθόν και αντίστροφα. Στο πρώτο και στο τρίτο μέρος γίνεται χρήση ενεστώτα χρόνου, τοποθετώντας τον αφηγητή στο παρόν και για πρώτη και μοναδική φορά σε διαφορετικό τόπο, εκτός της Θεσσαλονίκης, που αποτελεί τον χώρο δράσης σε όλα τα άλλα διηγήματα της συλλογής. Μόνο στο δεύτερο μέρος ο χώρος δράσης είναι η Θεσσαλονίκη της κατοχικής εποχής και εκεί μόνο έχουμε και πάλι τη συνηθισμένη ύστερη αναδρομική αφήγηση με τη χρήση παρελθοντικών χρόνων, όπως και στα υπόλοιπα διηγήματα της *Παρέλασης*. Το διήγημα αυτό προσφέρει μια ιδιαίτερη

αίσθηση του τρόπου με τον οποίο λειτουργεί η μνήμη, καθώς σύμφωνα με τους Basseler & Birke (2022: 220) η κίνηση της μνήμης γίνεται ιδιαίτερα αισθητή, όταν παρουσιάζονται ξεκάθαρα δύο χρονικά επίπεδα, τα οποία εναλλάσσονται μεταξύ τους.

Το διήγημα ξεκινά με μια αρκετά εκτενή περιγραφή μιας φανταστικής πόλης, η οποία δεν ονοματίζεται, παρά μόνο χαρακτηρίζεται «[μια] καλοκαιρινή πόλη». Μια πόλη διακοπών, ξένη στον αφηγητή, με την οποία δεν τον δένει τίποτε, δεν του δημιουργεί καμιά συναισθηματική σύνδεση και φόρτιση, προκαλώντας του, μάλιστα, αφόρητη ανία. Μέσα σ' αυτό το κλίμα απραξίας και καλοκαιρινής ραστώνης, ο αφηγητής διατυπώνει σχόλια για αδιάφορα πράγματα, όπως το μεσημεριανό φαγητό, το μπάνιο στη θάλασσα, τις βιτρίνες των μαγαζιών, γενικά για την καθημερινότητα του καλοκαιριού, όπου το πιο σημαντικό που συμβαίνει είναι η αλλαγή του καιρού. Έτσι, ο χρόνος παγώνει προς στιγμήν σε ένα ασφυκτικό για τον αφηγητή παρόν. Ένα παρόν που του προκαλεί δυσφορία και τον οδηγεί σε σκέψεις, μάλλον ενοχικές, για το παρελθόν.

Στο πρώτο μέρος του διηγήματος δύο επεισόδια είναι αυτά που παίρνουν μεγαλύτερη έκταση. Το πρώτο είναι μια πρόσφατη συνάντηση με έναν ασφαλιστή που του προτείνει μια ασφάλεια ζωής και του δημιουργεί ταραχή:

Όσο και αν απαντούσα μονολεκτικά, ένιωθα πως κάθε απάντησή μου με ξεβράκωνε και πως ήταν αδύνατο πια να κάνω πίσω. Έπρεπε να φτάσω μέχρι το τέλος μ' όλο που, ήμουν σίγουρος, αυτή η συζήτηση μ' οδηγούσε σε αδιέξοδο. Έβλεπα τον κίνδυνο μα δε μπορούσα να τον κάνω συγκεκριμένο. Περίμενα ν' αποκρούσω το τελικό του χτύπημα, που δε θ' αργούσε κι όπως δεν άργησε. Απροσδόκητα, εμφαντικά, μου τόδωσε κατάμουτρα:

—Ξέρετε πόσα παιδάκια σαν το δικό σας μείνανε χωρίς γονείς μετά τον πόλεμο;

Δε μπόρεσα ν' αντιδράσω. Δεν κατάφερα να συνέλθω ακόμη και σήμερα, απ' την ερώτηση. Βούλιαζα συνέχεια μέσα σε μια απερίγραπτη απόγνωση κι αυτός ο άτιμος όσο μ' έβλεπε να βουλιάζω, κυρίαρχος πια πάνω μου, σφυροκοπούσε ανελέητα την ερώτησή του: «Ξέρετε;» και «ξέρετε;» κι ακόμα πιο πολύ, «φανταστείτε το παιδί σας χωρίς εσάς και τη γυναίκα σας». (*Η παρέλαση*, σ. 74-75)

Το δεύτερο περιστατικό, το οποίο επίσης τον ταραάζει, είναι η επίσκεψη σε μια έκθεση ζωγραφικής με τίτλο «Σαράντα νεκραί φύσεις», στον τόπο των διακοπών του. Τα έργα που βλέπει στην έκθεση πυροδοτούν τη μνήμη, καθώς φαίνεται να ενσωματώνουν τη μεταφορά της ακινησίας και του θανάτου, να εντείνουν το αίσθημα της απομάκρυνσης από την πραγματικότητα και την αμεριμνησία που συχνά συνοδεύει την κοινωνική καθημερινότητα.

Στο σημείο αυτό το χρονικό επίπεδο στο διήγημα αλλάζει με μια εκτεταμένη αναδρομή υπό τη μορφή διαφορετικού κεφαλαίου, δημιουργώντας μια τομή στον χρόνο, μια εισβολή του οδυνηρού παρελθόντος στο αμέριμνο παρόν. Στο μέρος αυτό δίνεται η μεγαλύτερη διάρκεια της ιστορίας, κάτι που φανερώνει, ίσως, και τη σημασία των γεγονότων του παρελθόντος για το παρόν του αφηγητή. Όλο το δεύτερο μέρος αναφέρεται στην ιστορία του Σωτήρη, που συνελήφθη από τους γερμανούς «πεταλάδες» και βρέθηκε μέρες μετά νεκρός. Μια ιστορία που φαίνεται να δημιουργεί ενοχή στο αφηγηματικό υποκείμενο. Η αναδρομική αφήγηση της σύλληψης του Σωτήρη και η αναζήτησή του από τον αφηγητή και την παρέα του σε όλους τους πιθανούς τόπους βασανιστηρίων και εκτελέσεων καταλαμβάνει το δεύτερο μέρος, που είναι και το εκτενέστερο. Στο τρίτο μέρος η αφήγηση επανέρχεται στο παρόν και στην αδιάφορη για τον αφηγητή πραγματικότητα:

Θόρυβοι έξω. Ήρεμοι θόρυβοι, καθημερινοί. Θα σταμάτησε η βροχή. Στους διαδρόμους του ξενοδοχείου φωνές και συνεννοήσεις για το βραδυνό πρόγραμμα. Τα γκαρσόνια στα καφεενεδάκια του πάρκου στρώνουν κεφάλια τα χαρούμενα τραπεζομάντηλα. Ξεδιπλώνουν τις καρέκλες με τις πλαστικές λουρίδες. Σιγά σιγά το πάρκο γεμίζει κόσμο. Παιδάκια με ποδηλατάκια, φωνές από μανάδες, βαριεστημένοι σύζυγοι, μικροπωλητές με μπαλόνια και πλαστικά παιχνίδια... Κι όλα σκιές, γιατί ο ήλιος, όπως γέρνει, περνάει ανάμεσα στους κορμούς, γλιστράει απάνω στις στάλες της βροχής στο γκαζόν και με τυφλώνει. (*Η παρέλαση*, σ. 81)

Συνολικά, στην *Παρέλαση* η διαχείριση του χρόνου της αφήγησης με όλες τις διακυμάνσεις της αισθητοποιεί την κίνηση της μνήμης και αποκαλύπτει τη στάση του αφηγητή απέναντι στο παρελθόν και το παρόν.

2.4 Ο χώρος ως μνήμη

Δεν έκανε χωρίς αυτή την πόλη. Κι όταν καμιά φορά την εγκατέλειπε, σπρωγμένος κι αυτός από κάποιο συρμό για «αλλαγή» ή, όπως τις είπαν, «διακοπές» αυτές τις έντρομες φυγές, βιαζόταν να επιστρέψει, να ξαναβρεί τη χαμένη του συνέχεια μέσα στο χρόνο, μέσα στις εδαφικές, ιστορικές στρωματώσεις της πόλης. που τις ένιωθε ζώσες και θερμές κάτω απ' τα πόδια του να κατευθύνουν και να σταθεροποιούν τα βήματά του. Στο τέλος, το κατάλαβε· αυτές οι ανόητες λιποταξίες αξίζανε μονάχα γιατί τελειώνανε με μιαν επιστροφή. Κι αντίθετα μ' εκείνο το μεγαλοφυή, τον αγαπημένο του συγγραφέα, που προτιμούσε επιστρέφοντας στην πόλη να τη συναντάει από τη θάλασσα εισχωρώντας σιγά σιγά στον κόλπο της, ο Απόστολος προτιμούσε να τη συναντάει απ' την ξηρά. Κι όταν προσέγγιζε στις δυτικές συνοικίες, που αργοπεθαίνουνε μέσα στους καπνούς των εργοστασίων, πασπαλισμένες και καθισμένες μέσα στα θανατηφόρα απόβλητα, σαβανωμένες με τις αιθάλες, έπαιρνε να θερμαίνεται το μέσα του από μιαν ακατανίκητη συμπάθεια κι από 'ναν οίκτο ερωτικό, όπου ζωή και θάνατος συμπορεύονται αξεχώριστα. (Καζαντζής, 1998: 124-125)

Το απόσπασμα από τους *Πρωταγωνιστές* αποκαλύπτει τη σχέση του Καζαντζή με την πόλη της Θεσσαλονίκης. Η πόλη είναι πάντα η αφετηρία και το τέρμα. Η πόλη είναι ζώσα ιστορία και από το παρόν της αναδύεται το παρελθόν. Ο ίδιος δεν την εγκατέλειψε ποτέ και κατά τον Μηλιώνη (2007: 126) «[...] ήταν ο πιο γνήσιος και αποκλειστικός συγγραφέας της πόλης της Θεσσαλονίκης». Μέσα από το έργο του μπορούμε να ανασυνθέσουμε την εικόνα της κατοχικής Θεσσαλονίκης και το κλίμα της εποχής, αλλά και –κυρίως αυτό– το πώς η πόλη εγγράφεται μέσα στις μικροϊστορίες και πώς λειτουργεί ως αφετηρία και αφορμή της μνήμης. Με άλλα λόγια πώς από τους δρόμους και τις γειτονιές της πόλης, από τους χώρους μιας συγκεκριμένης εποχής, ο αφηγητής οδηγείται σε άλλους χρόνους, σε μνήμες και βιώματα μιας άλλης περιόδου.

Ο χώρος και ο χρόνος σε ένα μυθοπλαστικό κείμενο αποτελούν το στημόνι, στο οποίο υφάινεται η πλοκή της αφήγησης, και συγκροτούν το αφηγηματικό πλαίσιο, όπου δρουν οι ήρωες. Ο λογοτεχνικός χώρος, όμως, ακόμη και στην περίπτωση που

αναπαριστά κάποιον υπαρκτό τόπο, αποκτά άλλη σημασία, για να υπηρετήσει τις ανάγκες της αφήγησης. «Οι τόποι, λοιπόν, με την ένταξή τους στο λογοτεχνικό πλαίσιο, την αλληλεπίδρασή τους με τους χαρακτήρες και την ύπαρξή τους σε σχέση με το χρόνο (ιστορικό ή βιωμένο) τρέπονται σε χώρους» (Αποστολάκη κ.ά., 2017). Ο χώρος αποτελεί ένα συγκεκριμένο σημαινόμενο μέσα στο πλαίσιο της λογοτεχνικής πραγματικότητας. Μάλιστα, σύμφωνα με τους Basseler & Birke (2022), η αναφορά σε συγκεκριμένα σημεία του χώρου λειτουργεί συχνά ως άρθρωση μεταξύ δύο χρονικών επιπέδων, καθώς αποτελεί ερέθισμα της μνήμης. Έτσι, η χωρική εμπειρία μεταμορφώνεται και σε χρονική εμπειρία (Basseler & Birke, 2022: 223).

Η συμβολική επένδυση του χώρου είναι καθοριστική για την πρόσληψή του, καθώς δεν νοείται πάντοτε ως ένα ουδέτερο ή στατικό περιβάλλον. Σύμφωνα με τη Bal, η διαφοροποίηση μεταξύ *τόπου της δράσης* (place of action) και *δρώντος τόπου* (acting place) υπογραμμίζει την πολυδιάστατη λειτουργία του χώρου στη λογοτεχνία. Σε ορισμένες αφηγήσεις, ο χώρος λειτουργεί απλώς ως σκηνικό που φιλοξενεί τις κινήσεις και τις πράξεις των χαρακτήρων, ενώ σε άλλες αποκτά θεματικό ρόλο και γίνεται οργανικό στοιχείο της αφήγησης. Στη δεύτερη περίπτωση, ο χώρος δεν είναι μόνο τόπος διεξαγωγής της ιστορίας, αλλά και πρωταγωνιστής της, επηρεάζοντας τη μοίρα των χαρακτήρων, καθορίζοντας τις επιλογές τους και μετατρέποντας την ίδια τη γεωγραφία σε φορέα συναισθημάτων και ταυτότητας (Bal, 2017: 127).

Η Πολίτου (2017) αναφέρει πως «[ο] χώρος και ο χρόνος συνυπάρχουν στη λογοτεχνική αφήγηση γενικότερα, αλλά ειδικότερα στο έργο του Τόλη Καζαντζή παίζουν πρωταγωνιστικό ρόλο. Τόσο ο χώρος όσο και ο χρόνος είναι προϊόντα της ατομικής και της συλλογικής μνήμης, έτσι όπως έχει εγγραφεί στη συνείδηση του συγγραφέα». Η Θεσσαλονίκη της Κατοχής, του Εμφυλίου και των μετεμφυλιακών χρόνων είναι το χωροχρονικό πλαίσιο μέσα στο οποίο διαδραματίζονται οι μικρές ιστορίες της *Παρέλασης* και της *Ενηλικίωσης*. Ο Καζαντζής συχνά επιμένει σε μια παράθεση τοπωνυμίων που ορίζουν τον χώρο κίνησης του βλέμματος του αφηγητή και ανασυνθέτουν την τοπογραφία της πόλης. Κατονομάζει δρόμους, εκκλησίες, πλατείες, συνοικίες, ταβέρνες, που αποτελούν σημεία ενδιαφέροντος για τους ήρωες των ιστοριών και, ταυτόχρονα, καθοδηγούν τον αναγνώστη μέσα από έναν νοητό χάρτη σε μια περιπλάνηση στην κατοχική Θεσσαλονίκη. Έτσι, η πόλη «γίνεται ανεξάντλητη πηγή έμπνευσης και υλικού, πρωταγωνιστεί μέσα από τους ανθρώπους

της, την ιστορία της και τις γωνιές της, δίνει τον τόνο και τα χρώματα, μετασχηματίζεται, βιώνεται και επιμένει» (Αποστολάκη κ.ά., 2017).

Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι η ίδια η πόλη αποτελεί μια ζωντανή οντότητα που συνυπάρχει με το ανθρώπινο βίωμα και τα μικρά δράματα της καθημερινότητας. Οι ιστορίες των ηρώων είναι οι καθημερινές ή δραματικές ιστορίες, που συμβαίνουν στον περιορισμένο χώρο της γειτονιάς και αφορούν τον μικρόκοσμό της. Είναι πάντα, όμως, συνυφασμένες με τη μεγάλη Ιστορία που καθορίζει τη μοίρα των απλών ανθρώπων.

2.4.1 Η γειτονιά

Επίκεντρο των αφηγήσεων του Καζαντζή είναι συνήθως η γειτονιά στην πλατεία Ιπποδρομίου και η οδός Νικηφόρου Φωκά (εκεί βρισκόταν και το πατρικό σπίτι του συγγραφέα) ως κυρίαρχο σκηνικό μέσα στο οποίο δρουν οι ήρωες του. Όλα τα διηγήματα της *Παρέλασης* και μεγάλο μέρος των διηγημάτων της *Ενηλικίωσης* διαδραματίζονται σε αυτόν τον χώρο. Η γειτονιά κυριαρχεί στη μνήμη του Καζαντζή ως ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο εξελίσσονται οι μικρές ιστορίες των ηρώων του και συγχρόνως ως ένας χώρος όπου διαμορφώνεται η ατομική και συλλογική ταυτότητα.

Χαρακτηριστικό είναι ότι τα περισσότερα διηγήματα της *Παρέλασης* αρχίζουν με αναφορά στη γειτονιά:

Περιμέναμε πως όπου να 'ναι φεύγουνε οι Γερμανοί. Η κίνηση στα τρία μέγαρα της γειτονιάς δεν έλεγε να σταματήσει νύχτα μέρα. (*Η παρέλαση*, σ. 15)

Πόσοι και πόσοι ξεκομμένοι δεν περνούσανε εκείνο τον καιρό απ' τη γειτονιά. (*Η παρέλαση*, σ. 22)

Στη γειτονιά μας, το Πάσχα, καίγαμε στην Ανάσταση τον Ιούδα. (*Η παρέλαση*, σ. 52)

Ήρθαν και πιάσανε το διαμέρισμα στο τρίτο πάτωμα στο μεγαράκι της γουναρούς. (*Η παρέλαση*, σ. 58)

Η γειτονιά είναι ο χώρος όπου το ατομικό συναντάται με το συλλογικό και από το *εγώ* οδηγεί στο *εμείς*. Σε πολλές ιστορίες, άλλωστε, ο αφηγητής φαίνεται να μιλά εκ μέρους όλης της γειτονιάς ή έστω των παιδιών της. Η γειτονιά, όπως περιγράφεται με φόντο τα κατοχικά χρόνια, αποτελεί τον μικρόκοσμο της δράσης και ταυτόχρονα ένα ασφαλές καταφύγιο, καθώς η αλληλεγγύη μεταξύ των κατοίκων της δίνει μια αίσθηση ασφάλειας και καθορίζει την συλλογική ταυτότητα των κατακτημένων έναντι των κατακτητών.

2.4.2 Τόποι εκτελέσεων και βασανιστηρίων

Η δράση στα περισσότερα διηγήματα εντοπίζεται στον ανοιχτό δημόσιο χώρο και ο αφηγητής κινείται και συλλέγει το υλικό της αφήγησής του στους δρόμους, τα σοκάκια, τις εκκλησίες, τις ταβέρνες, τις πλατείες, τα δημόσια κτίρια. Κατά κάποιον τρόπο, η παρουσία του αφηγητή και των ηρώων μέσα στον οικείο χώρο της γειτονιάς φαίνεται να παρέχει μια αίσθηση ασφάλειας, σε αντίθεση με το ξένο και το άγνωστο που βρίσκεται εκτός αυτής.

Σε ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα από το διήγημα «Νεκρές φύσεις», τα παιδιά κάποια μέρα κοντά στο τέλος της γερμανικής Κατοχής απομακρύνονται από τη γειτονιά, προκειμένου να βρουν τον φίλο και αρχηγό της παρέας τους, τον Σωτήρη, που τον συνέλαβε η γερμανική αστυνομία, οι λεγόμενοι «πεταλάδες», λόγω της αντιστασιακής του δράσης. Οι υποθέσεις για το πού μπορεί να βρίσκεται ο Σωτήρης αποκαλύπτουν τα σημεία της βαρβαρότητας, των βασανιστηρίων, των εκτελέσεων, των σημείων της πόλης που συνδέονται με τη φρίκη της Κατοχής. Ο φόβος ότι ο Σωτήρης έχει συλληφθεί και εκτελεστεί από τους Γερμανούς είναι διάχυτος. Η περιγραφή της αναζήτησής του, πρώτα στο στρατόπεδο «Παύλου Μελά» κι έπειτα στο «Σείχ Σου», διαγράφει ανάγλυφα μια εικόνα της Θεσσαλονίκης εκείνης της εποχής, μιας πόλης, δηλαδή, υπό κατοχή, γεμάτη φόβο και ανασφάλεια.

Εκείνο που ήταν σίγουρο, ήταν το τι μπορούσαν να τον έχουν κάνει. Αφού δηλαδή δε φάνηκε ως το βράδυ, ή θα τον είχανε κλεισμένο στο στρατόπεδο «Παύλου Μελά» ή για εκτέλεση στο «κόκκινο σπιτάκι», πίσω απ' τη «Δόξα». Και μετά πέταμα δίπλα, στο «Σείχ Σου». Αποφασίσαμε την άλλη να πάμε στου «Παύλου Μελά». Να δούμε, να ρωτήσουμε, τέλος πάντων. Τ'

απομεσήμερο ανεβήκαμε στην «Αγίου Δημητρίου», «λαχαναγορά», απάνω «Παναγία Φανερωμένη», «γέφυρα των αναστεναγμών» κι απ' την «οδό Λαγκαδά», ίσια στο στρατόπεδο. Φτάσαμε προχωρημένο απόγεμα. Στις πύλες διπλοσκοπιές και τ' αυτοκίνητα πηγαινοέρχονταν συνέχεια. Κόσμος πολύς με μπογαλάκια στο απέναντι πεζοδρόμιο. Άλλοι ανεβασμένοι σε κάτι σκονισμένες ακακίες προσπαθούσαν να διακρίνουν κανέναν πάνω απ' το φράχτη, ανάμεσα απ' τα συρματοπλέγματα. Σταθήκαμε κι εμείς, δεκαπενταριά παιδιά. Ανεβήκαμε και μεις, μερικοί, απάνω στις ακακίες. Όμως ψυχή δεν είδαμε δικό μας μες στο στρατόπεδο. Μονάχα στα παράθυρα στα κτήρια, στο βάθος, σειρά παράθυρα γεμάτα από πάνω ως κάτω με κεφάλια από κρατούμενους, που προσπαθούσαν κι αυτοί να δούνε. Ποιόνα να καταλάβεις εκεί μέσα; ποιον να δεις; Στο προαύλιο, μονάχα Γερμανοί: Χάχανα, παραγγέλματα, μοτοσυκλέτες, αυτοκίνητα, σκόνη. Πού να κοιτάζουμε για το Σωτήρη; Ο δρόμος μας φάνηκε ατέλειωτος για τη γειτονιά. (*Η παρέλαση*, σ. 78)

Όταν η αναζήτηση του Σωτήρη στο στρατόπεδο «Παύλου Μελά» δεν οδηγεί σε αποτέλεσμα, τα παιδιά αποφασίζουν να ψάξουν στο «Σείχ Σου», παρόλο που αυτό ίσως σημαίνει ότι ο Σωτήρης είναι ήδη νεκρός.

Καθήσαμε αμίλητοι στο πεζούλι της «Νέας Παναγίας». Μονάχα η Ρίτσα έμενε σκεφτικά κι εμείς κρεμόμασταν απ' αυτήνα. Στο τέλος, «αφού δε γίνεται να ψάξουμε στου “Παύλου Μελά”, να ψάξουμε στο “Σείχ Σου”», είπε ήρεμα. Αυτό ήτανε. Πού να ψάξεις στου «Παύλου Μελά», όμως το Σείχ Σου ήταν δικό μας. Μπορούσαμε να ψάξουμε ελεύθερα. Να χωριστούμε σε ομάδες και να ψάχνουμε συνέχεια. Άλλοι απ' τα «Εβραϊκά μνήματα» και τις «σαράντα εκκλησιές». Άλλοι απ' τις «καρυδιές» και τους «Χορτατζήδες». Άλλοι απ' τη «Δόξα» κι άλλοι, εγώ, ο Κάβουρας, ο Μάριος κι η Ελπίδα, απ' τη «Βαγγελίστρα». Θα ψάχναμε το δάσος πιθαμή προς πιθαμή και θα βρισκόμασταν μόλις σουρούπωνε μπροστά στο Πανεπιστήμιο. (*Η παρέλαση*, σ. 78-79)

Η αναζήτηση του Σωτήρη στους τόπους των βασανιστηρίων και των εκτελέσεων σηματοδοτεί μια πορεία των παιδιών που αρχίζει με την ελπίδα, την αγωνία και τον

φόβο και καταλήγει στην πικρή συνειδητοποίηση και αποδοχή της σκληρής πραγματικότητας. Τα παιδιά γυρίζουν στη γειτονιά έχοντας διανύσει μια πορεία προς την ωρίμανση. Ο Καζαντζής, σε γενικές γραμμές, δεν προτιμά τις εκτεταμένες περιγραφές των χώρων στα διηγήματά του, καθώς συνήθως προβάλλονται ως γνωστοί και οικείοι. Εδώ, όμως, η περιγραφή των διαδρομών και των τόπων, στους οποίους κινούνται τα παιδιά, είναι εκτενής. Οι λεπτομέρειες της διαδρομής –οι γειτονιές, τα ονόματα των δρόμων, των κτιρίων και των συνοικισμών– δίνουν αυθεντικότητα στο κείμενο και συνδέουν την αγωνιώδη αναζήτηση του συλληφθέντα φίλου των παιδιών με τη συλλογική μνήμη της πόλης. Το στρατόπεδο «Παύλου Μελά», το «κόκκινο σπίτι», το «Σείχ Σου» δεν είναι απλώς σημεία στο χάρτη, αλλά τόποι μαζικών εκτελέσεων, τόποι φορτισμένοι με μνήμες, που καταγράφονται στη συλλογική μνήμη και μέσω της λογοτεχνικής αφήγησης.

2.4.3 «Ο λάκκος»

Στα διηγήματα της *Παρέλασης*, εξάλλου, συναντάμε αναφορές σε τόπους, που πολύ συχνά αποτελούν το έναυσμα για το ξετύλιγμα μιας αφήγησης για τα δεινά που επέφερε η Κατοχή, ή –ακόμη περισσότερο– αποτελούν τον κύριο άξονα της ιστορίας. Το χαρακτηριστικότερο, ίσως, παράδειγμα είναι το πρώτο διήγημα της συλλογής *Η Παρέλαση* με τον τίτλο «Ο λάκκος».

Εδώ η ροή των αναμνήσεων ξεκινά από έναν μεγάλο σκαμμένο λάκκο που βρισκόταν απέναντι από το σπίτι του αφηγητή. Ο λάκκος –με οριστικό κι όχι αόριστο άρθρο– εμφανίζεται ως κάτι αναγνωρίσιμο και γνωστό σε όλους τους κατοίκους της γειτονιάς και ως σημείο όπου εξελίχθηκαν δραματικά γεγονότα. Η πρώτη πληροφορία που δίνεται είναι ότι ο λάκκος είχε σκαφτεί για τα θεμέλια ενός νέου σπιτιού, του οποίου η ανέγερση σταμάτησε βίαια λόγω του πολέμου. Η διακοπή κάθε καθημερινής, ειρηνικής και δημιουργικής δραστηριότητας κατά τη διάρκεια της Κατοχής εισβάλλει με τις πρώτες λέξεις του διηγήματος και δίνει το ιστορικό περίγραμμα και το κλίμα της ανασφάλειας μέσα στο οποίο εκτυλίσσεται η ιστορία.

Ο τόπος αυτός φιλοξενεί διαφορετικές ιστορίες που ανακαλούνται συνειρμικά στη μνήμη του αφηγητή και αποτυπώνουν το κλίμα των χρόνων της Κατοχής. Αρχικά, εμφανίζεται ως ο τόπος του καθημερινού παιχνιδιού των παιδιών της γειτονιάς:

Στο λάκκο κάναμε τα πιο πολλά παιχνίδια μας. Παίρναμε λαμαρίνες και τις γυρνούσαμε κατά πάνω σαν έλκυθρο, ανεβαίναμε απάνω και γλυστρούσαμε στην κατηφόρα μέχρι τον πάτο του λάκκου, όπου φυτρώνανε τσουκνίδες ανάμεσα σε σκουριασμένα ντενεκέδια, παλιοσιδερικά και λογιό λογιό βρωμιές. (*Η παρέλαση*, σ. 7)

Είναι, επίσης, ένας χώρος, όπου τα παιδιά βρίσκουν άχρηστα αλλά και χρήσιμα πράγματα, που πετούν οι Γερμανοί από το Φρουραρχείο. Ο αφηγητής ανακαλεί στη μνήμη του τον Μάριο, που όλα τα παιδιά τον ζήλευαν, γιατί είχε βρει μια άδεια δεσμίδα πυροβόλου και τη φορούσε σταυρωτά στο στήθος του, τον δικηγόρο Ζάκκα, που πέφτει μέσα στο λάκκο λόγω της συσκότισης, και στη συνέχεια τον μικρό Ευθύμη, φίλο και συνομήλικό του αφηγητή, που τυφλώθηκε από τη χειροβομβίδα που βρήκε στον λάκκο κι έσκασε στα χέρια του. Μέσα από την περιγραφή του χώρου αυτού αισθητοποιείται η ανέχεια, ο εθισμός των παιδιών στη βία, η αίσθηση ανασφάλειας και παγίδευσης, το κλίμα του κινδύνου και του διαρκούς φόβου.

Ο λάκκος, όμως, κρύβει κι άλλες ιστορίες. Είναι ο χώρος, όπου η πόρνη Μοναξιά υποδέχεται τους πελάτες της –άνδρες των Ταγμάτων Ασφαλείας– καθοδηγούμενη από τον «νταβατζή» και επίσης «ταγματαλήτη», Αλέκο. Ο Αλέκος είναι το «κάθαρμο» της γειτονιάς, που εκφοβίζει, λεηλατεί και, ενίοτε, δολοφονεί πρόσωπα που δεν συμπαθεί, όπως τον Κώστα, ο οποίος κάποια στιγμή τα βάζει μαζί του και βρίσκεται σκοτωμένος μέσα στον λάκκο. Ωστόσο, ο ίδιος ο Αλέκος θα πέσει θύμα εκδίκησης για τη δολοφονία του Κώστα, πιθανόν με ενέδρα που έχει στηθεί εις βάρος του, και θα βρει τον θάνατο μέσα στον ίδιο λάκκο. Ο αφηγητής χωρίς καμιά δραματική έξαρση κλείνει την ιστορία του Αλέκου:

Πήγαμε κι εμείς κι είδα τον Αλέκο ανάσκελα, πεθαμένο μες στο λάκκο, κι από πάνω πλακωμένο με τη μηχανή. Ύστερα ακούστηκε τ' αυτοκίνητο των ταγμάτων κι η γειτονιά σκόρπισε. (*Η παρέλαση*, σ. 10)

Ωστόσο, ένα σχόλιο του αφηγητή έρχεται στο τέλος του διηγήματος. Με μια διπλή μετατόπιση, τόσο στο χρονικό επίπεδο όσο και στην αφηγηματική εστίαση, ως ώριμος πια αφηγητής, σχολιάζει τα μεταπολεμικά χρόνια και την πολυκατοικία που χτίστηκε στη θέση του λάκκου.

Λίγα καιρό μετά, ο πόλεμος τελείωσε κι άρχισαν τα δικά μας τα χειρότερα. Όταν όλα ησύχασαν, εκεί που ήταν ο λάκκος χτίστηκε μια καινούργια πολυκατοικία, που ήταν γεμάτη καλοντυμένους κυρίους, αφράτες γυναίκες και πεντακάθαρα μίζερα παιδάκια. (*Η παρέλαση*, σ. 10)

Αξίζει να σημειωθεί ότι, ενώ το παρελθόν του λάκκου είναι βίαιο, τρομακτικό και κλείνει τόσες δραματικές ιστορίες, κατά παράδοξο τρόπο το ύφος του αφηγητή είναι, θα λέγαμε, πιο ήπιο και νοσταλγικό, όταν αναφέρεται σ' αυτό το πρώτο χρονικό επίπεδο. Όταν, όμως, ο χρόνος της αφήγησης μετακινείται στα χρόνια του Εμφυλίου («τα δικά μας τα χειρότερα») ή και αργότερα όπου «όλα ησύχασαν», το ύφος του γίνεται σκληρό και ειρωνικό για την εξέλιξη του λάκκου σε «καινούργια πολυκατοικία». Φαίνεται να αισθάνεται πως υπάρχει μια βεβήλωση αυτού του χώρου με τις σκληρές εμπειρίες της παιδικής του ηλικίας από τους «ανυποψίαστους» ανθρώπους, αυτούς που δεν βίωσαν τα δραματικά γεγονότα του παρελθόντος.

Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε, λοιπόν, ότι ο λάκκος είναι μια χαρακτηριστική περίπτωση ενός δυναμικού λογοτεχνικού χώρου. Αρχικά, εμφανίζεται ως ο χώρος που σκάφτηκε, για να γίνει ένα σπίτι (με όλη τη ζεστασιά και την οικειότητα που κλείνει αυτή η λέξη), στη συνέχεια, έγινε στη συνείδηση του αφηγητή χώρος τραγικών και βίαιων συμβάντων κατά την εποχή της Κατοχής και, τέλος, κατέληξε σε μια ψυχρή και άχαρη πολυκατοικία, καθορίζοντας σε κάθε φάση και με κάθε διαφορετική του μορφή τις σχέσεις μεταξύ των ηρώων της ιστορίας και τη στάση του αφηγητή. Μέσα από το παράδειγμα του λάκκου μπορούμε να διαπιστώσουμε τις πολλαπλές λειτουργίες του χώρου ως δομικού στοιχείου της αφήγησης με σαφή επίδραση στην πλοκή, την ανάπτυξη των χαρακτήρων και στην αίσθηση του κόσμου της ιστορίας.

2.4.4 Στην πλατεία

Στο διήγημα «Η παρέλαση», που δίνει και τον τίτλο της πρώτης συλλογής διηγημάτων του Καζαντζή, υπάρχει άλλη μια χαρακτηριστική περίπτωση δυναμικής λειτουργίας του χώρου. Το διήγημα αναφέρεται στην είσοδο τμημάτων του στρατού του Ε.Λ.Α.Σ. στη Θεσσαλονίκη και την απελευθέρωση της πόλης από τη γερμανική Κατοχή (30 Οκτωβρίου 1944). Το κορυφαίο αυτό ιστορικό γεγονός αποτελεί το

πλαίσιο της ιστορίας και αποτυπώνει το κλίμα που επικρατεί στη Θεσσαλονίκη τη μέρα της απελευθέρωσής της από τα γερμανικά κατοχικά στρατεύματα.

Το διήγημα αρχίζει μέσα σε ένα κλίμα ανυπομονησίας και προσμονής για την αποχώρηση των Γερμανών. Στα επιταγμένα από τους Γερμανούς μέγαρα της γειτονιάς για αρκετές εβδομάδες επικρατεί κινητικότητα, καθώς ετοιμάζονται να αποχωρήσουν και φορτώνουν κάρα και φορτηγά. Με την αποχώρησή τους, τα μέγαρα μετατρέπονται σε πεδίο ληλασίας από τους κατοίκους, οι οποίοι αναζητούν με μανία χρήσιμα πράγματα που άφησαν πίσω τους οι Γερμανοί. Γρήγορα φθάνει και η είδηση για την είσοδο του Ε.Λ.Α.Σ. στην πόλη.

Τότε χυμήξαμε όλοι στα τρία μέγαρα και δεν αφήσαμε καρφίτσα, που λέει ο λόγος. Δεν πέρασε μια ώρα και διαδόθηκε πως έρχονταν οι δικοί μας. Τρέξαμε κι εμείς, μικρά παιδιά, να δούμε την παρέλαση. (*Η παρέλαση*, σ. 15)

Σταδιακά παρουσιάζεται, αφενός, η κίνηση του πλήθους που γεμίζει τους δρόμους και τα πεζοδρόμια από το Ιπποδρόμιο μέχρι τον Πύργο και, αφετέρου, η κίνηση του Ε.Λ.Α.Σ. από το Βαρδάρι προς την Τσιμισκή. Ζωηρές περιγραφές με εικόνες οπτικές, ακουστικές, κινητικές αισθητοποιούν τον ενθουσιασμό που επικρατεί. Το πλήθος με τις σημαίες στα χέρια, που συρρέει από διάφορες κατευθύνσεις, τα «χουνιά» που καλούν στη συγκέντρωση, οι ζητωκραυγές, τα τραγούδια αποτυπώνονται γλαφυρά και συνθέτουν έναν χώρο, όπου ξεχειλίζει η χαρά. Ο νεαρός αφηγητής, μαζί με άλλα παιδιά της γειτονιάς, παρακολουθούν την παρέλαση του απελευθερωτικού στρατού ανεβασμένοι στη μαρκίζα του σινεμά «Ηλύσια». Η πόλη απλώνεται μπροστά τους με παλμό, ζωντανή κι ενθουσιώδης. Ωστόσο, η γενική θέα της παρέλασης από ψηλά προσδίδει μια αίσθηση αποστασιοποίησης του αφηγητή από τα δρώμενα. Η γιορτινή ατμόσφαιρα με τα άλογα και τους καβαλάρηδες της παρέλασης διακόπτεται απότομα. Η Τσιμισκή ξαφνικά γίνεται χώρος ανατροπής του γιορτινού κλίματος και μετατρέπεται από χώρο θριάμβου σε χώρο απειλής, όταν εμφανίζεται «ένας Γερμανός μοτοσυκλετιστής, με τ' αυτόματο στο στήθος». Το γεγονός αυτό προκαλεί σταδιακά τη διάλυση του πλήθους, καθώς όλοι νομίζουν ότι οι Γερμανοί γυρίζουν πίσω. Από τα «χουνιά» φωνάζουν «ένας ήταν, ένας ήταν», προσπαθώντας να διατηρήσουν το ενθουσιώδες κλίμα, αλλά όταν ο Γερμανός περνάει για δεύτερη φορά με τη μοτοσυκλέτα, παρόλο που ακούγονται φωνές «Ρίχτε του, ρίχτε του», κανένας δεν

τολμά να κάνει κάποια κίνηση, ο ενθουσιασμός υποχωρεί, το πλήθος διαλύεται, τα τραγούδια και οι ζητωκραυγές σιγούν. Ο χώρος της συγκέντρωσης αδειάζει, φανερώνοντας πως η ελευθερία είναι ακόμα επισφαλής. Για άλλη μια φορά, ο χώρος παίζει καταλυτικό ρόλο ως πρωταγωνιστής της δράσης, καθώς μεταμορφώνεται από πεδίο εορτασμού σε πεδίο αβεβαιότητας. Η αφήγηση κλείνει με την επιστροφή των παιδιών στον οικείο χώρο της γειτονιάς, δίνοντας κυκλική δομή στην ιστορία.

Συμπερασματικά, ο χώρος αποτελεί ένα ουσιώδες δομικό στοιχείο της λογοτεχνικής αφήγησης, που άλλοτε λειτουργεί ως σκηνικό για τη δράση των ηρώων και άλλοτε λειτουργεί δυναμικά μέσω της ενεργοποίησης της μνήμης και της ενσωμάτωσης διαφορετικών χρονικών επιπέδων.

2.5 Η γλώσσα της *Παρέλασης*

Η γλώσσα αποτελεί ένα από τα στοιχεία της πεζογραφίας του Τόλη Καζαντζή που έχουν αναλυθεί εκτενώς από την κριτική. Βαθιά ριζωμένη στα βιώματα του συγγραφέα από τη Θεσσαλονίκη της Κατοχής, του Εμφυλίου και των μετεμφυλιακών χρόνων, όπως παρατηρεί η Πολίτου (2017), η γλώσσα του υπερβαίνει τον ρόλο του απλού αφηγηματικού μέσου. Είναι μια ζωντανή φωνή που εξελίσσεται, αντικατοπτρίζοντας και τη μεταβαλλόμενη οπτική του αφηγητή με το πέρασμα του χρόνου και βοηθώντας στην κατανόηση της αναπαράστασης του παρελθόντος στο έργο του.

Ειδικότερα, στην *Παρέλαση* κυριαρχεί μια έντονη αίσθηση προφορικότητας. Ο Αλέξανδρος Κοτζιάς χαρακτηρίζει τον αφηγηματικό λόγο του Καζαντζή «απλό και ευθύβολο, σχεδόν προφορικό», επισημαίνοντας, όμως, ότι αποφεύγει τις «εκζητήσεις» που συχνά συνοδεύουν αυτόν τον τρόπο γραφής (Κοτζιάς, 1977). Παρομοίως, ο Τσακνιάς τονίζει την «τέλεια αφομοίωση του προφορικού στοιχείου», προσθέτοντας ότι ο Καζαντζής «ουδέποτε ολισθαίνει προς τα συνήθη αμαρτήματα μιας μανιερίστικης και επίπλαστης προφορικότητας» (Τσακνιάς, 1985). Ο Μηλιώνης συνδέει τον αφηγηματικό γραπτό λόγο του με την προσωπική γοητεία του Καζαντζή

ως προφορικού αφηγητή, ενός «παραμυθά», όπως χαρακτηριστικά τον αποκαλεί, ο οποίος «συνάρπαζε με τις ιστορίες του» (Μηλιώνης, 2007: 84).

Αυτή η προφορικότητα επιτυγχάνεται μέσω τεχνικών, όπως η απλή και άμεση σύνταξη και η λιτότητα των εκφραστικών μέσων, που προσδίδουν ροή ζωντανής συνομιλίας. Όπως παρατηρεί ο Χατζητάσης (2007: 91), η γλώσσα αντλεί από το ζωντανό ιδίωμα της Θεσσαλονίκης, ειδικά των νέων της δεκαετίας του '50, (π.χ. με λέξεις όπως «νταβατζής», «ταγματαλήτης», «πεταλάδες», «σούμπιτος»). Ο Γ. Σκαμπαρδώνης (2017) επισημαίνει:

Πρόκειται για μίξη λόγιων στοιχείων, συχνά συνειδητά επιτηδευμένων, με κατεξοχήν τρόπους ομιλίας της γειτονιάς της εποχής του, όχι διακριτής ως κανονικό, ξεχωριστό ιδίωμα, αλλά με φράσεις, εκφράσεις και λέξεις εκείνων των χρόνων, και συχνά με εκφορά προφορικού λόγου. Με την απλότητα, την θυμοσοφία αλλά και τα κλισέ της λαϊκής συνομιλίας, που ο συγγραφέας χρησιμοποιεί θεληματικά για να αναδείξει πλευρές των χαρακτήρων του.

Ένας λόγος «λαϊκότροπος», κατά τον Μηλιώνη (2007), ο οποίος όμως παραμένει πάντα «ελεγχόμενος» και «προσωπικός». Ιδιαίτερη σημασία έχουν οι ζωντανοί διάλογοι, που ενσωματώνονται αβίαστα στην αφήγηση και διακρίνονται για τη «ζωηρότητα και ευθυβολία» τους, αποτυπώνοντας εύστοχα τον φυσικό λόγο της εποχής, είτε πρόκειται για τις προσταγές του παπα-Γιώργη («Έλα δω ρε», μας φώναζε, «δεν ξέρεις ότι άνθρωπος αγράμματος ξύλο απελέκητο;») είτε για τις δυναμικές παρεμβάσεις της κυρα-Λίτσας («Βρε σεις [...] Έτσι, βρε, σκοτώνουνε τον κόσμο;»).

Μέσω αυτής της γλωσσικής προσέγγισης επιτυγχάνεται μια αναπαράσταση του παρελθόντος με αμεσότητα αλλά και τρυφερότητα. Έτσι, στην *Παρέλαση*, ακόμη και το βαρύ κλίμα της γερμανικής Κατοχής, με τη βία, την πείνα και τις κακουχίες, μεταφέρεται από μια φωνή που ανατρέχει στην αθωότητα της παιδικής ηλικίας, δείχνοντας πως ακόμη και οι δύσκολες περίοδοι μπορούν να ανακληθούν με έναν ιδιαίτερο τρόπο, «ακόμα κι αν τα τρυφερά χρόνια βγαίνουν μέσα από τις λάσπες της Κατοχής και του Εμφυλίου» (Χατζηβασιλείου, 2017). Οι τραυματικές εμπειρίες φιλτράρονται άλλες φορές με μια ειρωνική διάθεση κι άλλες μέσα από το χιούμορ, που είναι συχνά «καλοκάγαθο και τρυφερό» με «νοσταλγικές αποχρώσεις» (Μουλλάς,

1993: 98), εστιάζοντας σε κωμικούς χαρακτήρες και ευτράπελες καταστάσεις με παιδική αφέλεια. Η ειρωνεία είναι συχνά γλυκόπικρη, όπως στην αντιδιαστολή παρελθόντος και παρόντος στην ιστορία της θείας Φερενίκης στο ομώνυμο διήγημα (με την αντίθεση μεταξύ της νεανικής φωτογραφίας και της γερασμένης εικόνας της). Αυτό το ύφος, λοιπόν, δεν αναιρεί τη δυσκολία της εποχής, αλλά την επεξεργάζεται με έναν διαφορετικό τρόπο. Ο Παναγιώτης Πίστας (2017) εύστοχα παρατηρεί ότι ο Καζαντζής, όπως πολλοί σπουδαίοι σατιρικοί, «γέλασε, σατίρισε και σάρκασε, για να μην κλάψει».

Η οπτική γωνία του αφηγητή-παιδιού με «το ευτράπελο των μυθοπλαστικών γεγονότων και το σατιρικό ντύμα» και η επιμονή του να τονίζει «όχι τα πικρά και τα χαλασμένα, μα τα γερά και ευφρόσυνα στοιχεία», κατά τη διατύπωση του Χατζηβασιλείου (2018: 105), αποτελεί, όπως νομίζουμε, μια ιδιότυπη διαχείριση του τραύματος μέσω της αποσιώπησης ή της υποβάθμισης. Στα πρώτα έργα, η γλώσσα είτε προσπερνά κάποια στοιχεία χωρίς να τα εξηγεί ή κάποια άλλα τα απογυμνώνει από κάθε συναίσθημα, με ύφος, που κάποιες φορές θυμίζει τον λόγο και την τεχνική του ντοκιμαντέρ. Φρικτά γεγονότα όπως η τύφλωση του Ευθυμάκου από τη χειροβομβίδα («Σε κάνα μήνα φέραν τον Ευθυμάκο απ' το νοσοκομείο μ' έναν επίδεσμο γύρω στα μάτια κι από τότε είναι τυφλός») ή η δολοφονία του Κώστα μέσα στον λάκκο («Τρεις μέρες μετά βρήκανε τον Κώστα σκοτωμένο μες στο λάκκο...») περιγράφονται λακωνικά, ενσωματωμένα στην καθημερινότητα, με συναισθηματική αποστασιοποίηση. Στην *Παρέλαση*, ο Καζαντζής φαίνεται να μην αφήνει την πίκρα για τα τραυματικά ιστορικά γεγονότα να κυριαρχήσει. Ιδιαίτερα τα γεγονότα που ακολούθησαν την Απελευθέρωση και η περίοδος του Εμφυλίου αποσιωπώνται συνειδητά ή ασυνείδητα. Χαρακτηριστικές φράσεις που δείχνουν ότι δεν θέλει να αναφερθεί ρητά στην εποχή του διχασμού, αποφεύγοντας ακόμη και τη λέξη «εμφύλιος», (και χρησιμοποιώντας αόριστες λέξεις, όπως «μετά», «αργότερα», «μια μέρα», «τα χειρότερα») βρίσκουμε σε αρκετές περιπτώσεις:

«Στην κατοχή και μετά, φοβόμουνα μόλις νύχτωνε για τους δικούς μου». («Το Σίδερο»)

«Λίγο καιρό μετά, ο πόλεμος τελείωσε κι άρχισαν τα δικά μας τα χειρότερα». («Ο λάκκος»)

«Θυμάμαι, αργότερα, πόσο μού είχε αρέσει ένας σκοπός όταν μια μέρα μαζεύτηκε κόσμος και ντουνιάς στην πλατεία Αγίας Σοφίας και τον τραγουδούσε γονατιστός». («Η παρέλαση»)

«Πόσοι και πόσοι ξεκομμένοι δεν περνούσανε εκείνο τον καιρό απ' τη γειτονιά» («Ο Τζωνιός»)

Ενώ, δηλαδή, τα τραύματα της Κατοχής τα αντιμετωπίζει με χιούμορ και σάτιρα, τα γεγονότα του Εμφυλίου φαίνεται πως δεν τα έχει ακόμη επεξεργαστεί αφηγηματικά και ψυχολογικά στην *Παρέλαση*. Αυτή η αφηγηματική επιλογή, καθώς πηγάζει από την παιδική αντίληψη και την «πληγωμένη μνήμη», φιλτράρει τη φρίκη (Αφεντουλίδου, 2017). Εδώ εντάσσεται και η παρατήρηση του Σκαμπαρδώνη (2017) για τον Καζαντζή ως έναν αφηγητή της «χαρμολύπης» που, απομυθοποιητικός και συχνά σαρκαστικός, μοιάζει «σαν να μην ήθελε να αφήσει το κακό να μπει μέσα του», διαλύοντάς το με το χιούμορ.

Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι τα παραπάνω χαρακτηριστικά, όπως το τρυφερό χιούμορ και η ήπια ειρωνεία χαρακτηρίζουν τα πρώτα έργα. Καθώς ο αφηγητής ωριμάζει, η γλώσσα οξύνεται. Η ειρωνεία γίνεται, σύμφωνα με την Αφεντουλίδου (2017), πιο σκληρή, αποδομητική, απεκδύοντας τα γεγονότα από κάθε εξωραϊσμό. Ο σαρκασμός εντείνεται, φτάνοντας συχνά στη χλεύη και τη διαπόμπευση, ιδιαίτερα κατά της υποκρισίας και της ηθικής σήψης της μεταπολεμικής Ελλάδας. Ωστόσο, ακόμη και τότε, η γλώσσα του «δείχνει δηλητηριώδης αλλά δεν είναι σε καμιά περίπτωση δηλητηριασμένη – εξ ου και η δυνατότητά της να προτάσσει ένα σιωπηρό ηθικό προπύργιο έναντι όσων φαρμακώνει» (Χατζηβασιλείου, 2017).

Εξάλλου, η γλώσσα του Καζαντζή διακρίνεται για την ακρίβεια, την ευελιξία και τη «δαιμονισμένη περιγραφική ικανότητα», την τολμηρή «πεζοδρομιακή γλώσσα» και το πλούσιο, εν μέρει επινοημένο, γλωσσικό απόθεμα (Σερέφας, 2007: 99). Αξιοσημείωτη, όμως, είναι και η υπόγεια ποιητικότητα που διατρέχει συχνά τον λόγο του, μια πιθανή κληρονομιά από την πρώιμη ποιητική του θητεία, όπως σημειώνουν τόσο ο Καραβίτης (2007) όσο και ο Μηλιώνης (2007). Τελικά, για τον Καζαντζή, η γλώσσα υπερβαίνει τον ρόλο του απλού εργαλείου. Γίνεται, όπως υποστηρίζει ο Καραβίτης, ο «μόνιμος πρωταγωνιστής», φορέας ενός ήθους – αυτού του

ασυμβίβαστου καλλιτέχνη που μάχεται για την «αποκάθαρση [...] των φθαρμένων μας λέξεων» (Καραβίτης, 2007: 88).

Συνοψίζοντας, η γλώσσα του Τόλη Καζαντζή είναι πολυδιάστατη και εξελισσόμενη, όπως θα δούμε και μέσα από την ερμηνεία των διηγημάτων της *Ενηλικίωσης*. Στην *Παρέλαση*, κυριαρχεί μια νοσταλγική προφορικότητα, βασισμένη στο ιδίωμα της Θεσσαλονίκης και φιλτραρισμένη μέσα από την παιδική οπτική, η οποία χρησιμοποιεί το χιούμορ, την ειρωνεία και την αποσιώπηση, για να διαχειριστεί το τραύμα. Αργότερα, η γλώσσα οξύνεται, με τον σαρκασμό να γίνεται κυρίαρχο εργαλείο κριτικής. Σε όλες τις φάσεις, όμως, διακρίνεται από ένα πλούσιο κράμα λαϊκών και λόγιων στοιχείων και από «την αφηγηματική άνεση ενός ρέοντος λόγου που παραπλέει τον προφορικό» (Μηλιώνης, 2007: 85), λειτουργώντας ως αναπόσπαστο στοιχείο της πεζογραφικής του ταυτότητας και της διαρκούς αξίας του έργου του.

3. Ενηλικίωση

Σύμφωνα με το σημείωμα που βρίσκουμε στο οπισθόφυλλο της συλλογής *Ενηλικίωση* που εκδόθηκε το 1980 από τις εκδόσεις Ερμής:

Η δεύτερη αυτή συλλογή, η «Ενηλικίωση», χωρίζεται σε δύο ευδιάκριτα μέρη· στο πρώτο μέρος, κλείνει ο κύκλος των διηγημάτων της «Παρέλασης», ενώ στο δεύτερο, ο αφηγητής-ήρωας, προχωρεί από το παρελθόν προς το παρόν, καταγράφοντας τα πράγματα, με βλέμμα που φορτίζεται προοδευτικά από εμπειρίες, ιδέες και αισθήματα, ενόσω ο συγγραφέας προχωρεί σε μια ενηλικίωση.

Ο Μάρκογλου (1993: 99) επισημαίνει

Στην *Ενηλικίωση* τα κείμενα εμπλουτίζονται καθώς ο νεαρός ακόμη αφηγητής ξανοίγεται σ' έναν ευρύτερο κοινωνικό χώρο, κρίνοντας με σκεπτικισμό πρόσωπα και πράγματα, θύματα και θύτες. Ο χρόνος κινείται στο παρελθόν και στο παρόν, υπακούοντας όμως σε όρους του παρόντος. Οι διαπλοκές των πράξεων παίρνουν το βάρος και το βάθος που έχουν στα μάτια του αφηγητή. Πλάθει τα κοινωνικά χαρακτηριστικά της εποχής και της πόλης.

Αρκετά, λοιπόν, από τα διηγήματα της συλλογής διατηρούν τις ίδιες αφηγηματικές επιλογές που συναντήσαμε και στην *Παρέλαση*. Ο αφηγητής, δηλαδή, επιμένει στην ομοδιηγητική αφήγηση ως αυτόπτης μάρτυρας των γεγονότων, επιλέγοντας συχνά την αφήγηση σε α' πληθυντικό πρόσωπο και συνεχίζοντας να μεταφέρει μέσω της εσωτερικής εστίασης τη συλλογική εμπειρία και τα βιώματα, κυρίως των παιδιών της κατοχικής εποχής και των μετέπειτα χρόνων. Ωστόσο, στην *Ενηλικίωση* δοκιμάζονται και άλλες τεχνικές, εμπλουτίζοντας τις αφηγήσεις με ποικίλα νέα χαρακτηριστικά.

3.1 Ο αφηγητής της *Ενηλικίωσης*

Πέρα από τα στοιχεία που αναφέρθηκαν για τον αφηγητή στο πρώτο μέρος της εργασίας, είναι αναγκαίο να αναφερθούμε, εξετάζοντας τα διηγήματα της *Ενηλικίωσης*, και σε κάποια άλλα εργαλεία της αφηγηματολογίας για την ερμηνεία των κειμένων. Ιδιαίτερα χρήσιμη είναι η διάκριση μεταξύ *φανερού* (*overt*) και

κρυμμένου (covert) αφηγητή, που αναφέρεται στον βαθμό με τον οποίο η παρουσία και η φωνή του αφηγητή γίνονται αντιληπτές μέσα στην αφήγηση. Η Rimmon-Kenan ορίζει μια κλίμακα αντιληπτότητας (*degree of perceptibility*), η οποία εκτείνεται από τον *κρυμμένο* αφηγητή, που είναι στο μέγιστο βαθμό αφανής και απλώς παρουσιάζει την ιστορία, έως τον *φανερό* αφηγητή, που είναι στο μέγιστο βαθμό αντιληπτός και παρεμβατικός (Rimmon-Kenan, 1993: 96).

Σύμφωνα με τη Rimmon-Kenan, ο αφηγητής μπορεί να κάνει έντονα αισθητή την παρουσία του μέσα στο κείμενο με διάφορους τρόπους (περιγραφές του σκηνικού, σχόλια, επεξηγήσεις όρων ή καταστάσεων, χρήση α' προσώπου, άμεση αποστροφή προς τον αφηγηματικό αποδέκτη, παρεμβάσεις στη χρονική σειρά των γεγονότων κ.α.) (Rimmon-Kenan, 1993: 96-100). Αντίθετα, ο *κρυμμένος (covert)* αφηγητής ελαχιστοποιεί τα σημάδια της δικής του παρουσίας. Τείνει να αφήνει την ιστορία να μιλήσει από μόνη της, εστιάζοντας στην παρουσίαση των γεγονότων, των πράξεων και των διαλόγων των χαρακτήρων με όσο το δυνατόν λιγότερο εμφανή σχολιασμό ή καθοδήγηση (Rimmon-Kenan, 1993: 96).

Ο Genette, εξάλλου, αναφέρεται και στις διάφορες *λειτουργίες (functions)* που μπορεί να επιτελεί ο αφηγητής πέρα από τη βασική *αφηγηματική* λειτουργία. Έτσι, διακρίνει ακόμη την *σκηνοθετική ή κατευθυντική* (όπως τυχόν σχόλια για την οργάνωση του κειμένου), την *επικοινωνιακή* (με την οποία δημιουργεί κάποια επαφή με τον αποδέκτη της αφήγησης), τη *μαρτυρική* (για την επιβεβαίωση της αξιοπιστίας του), και την *ιδεολογική* (όπου προβαίνει σε έκφραση απόψεων). Μέσα από αυτές τις λειτουργίες ο αφηγητής μπορεί να εκδηλώσει την παρουσία του, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, και να κάνει παρεμβάσεις στην αφήγηση (Genette, 1980: 255-259).

Τέλος, ενδιαφέρον για την ερμηνεία των κειμένων, σε σχέση μάλιστα με την αναπαράσταση των ιστορικών γεγονότων, έχει η έννοια της *αξιοπιστίας* ή μάλλον της *αναξιοπιστίας* του αφηγητή. Η *αναξιοπιστία* μπορεί να πηγάζει, μεταξύ άλλων, από την περιορισμένη γνώση του αφηγητή (π.χ. λόγω ηλικίας ή διανοητικής κατάστασης) ή την προσωπική του εμπλοκή στα γεγονότα (που μπορεί να επηρεάσει την κρίση του) (Rimmon-Kenan, 1993: 100-101).

Μπορούμε λοιπόν να εξετάσουμε το πώς ο αφηγητής της *Ενηλικίωσης* παρουσιάζει τα ιστορικά και κοινωνικοπολιτικά γεγονότα υπό το πρίσμα και αυτών των τεχνικών, ώστε να διαφανεί ο τρόπος που οι ιστορίες του Καζαντζή αποτυπώνουν το παρελθόν.

3.1.1 Στα χνάρια της Παρέλασης

Στο διήγημα «Η Κατίνα» γίνονται αναφορές στην άφιξη και την εγκατάσταση στη Θεσσαλονίκη στρατιωτικών δυνάμεων της Βρετανικής Κοινοπολιτείας στο τέλος της γερμανικής Κατοχής. Ο αφηγητής μέσα από το βλέμμα του παιδιού και σε α' πληθυντικό πρόσωπο, μεταφέροντας κοινές αντιλήψεις και εμπειρίες, αναφέρεται στην επιφυλακτική στάση των κατοίκων της γειτονιάς απέναντι σ' αυτή την ομάδα ξένων που ζουν πλέον μαζί τους και αποτελούν μέρος της καθημερινότητάς τους.

Όσπου ήρθανε και τα εγγλέζικα στρατεύματα και γέμισε ο τόπος με χίλιες καρυδιές καρύδια: Εγγλέζους κι Αυστραλέζους και Ινδούς και κάτι άλλους μαυροκίτρινους που τους φωνάζαμε «αμίκους» και που φεύγαμε μακριά όταν περνούσανε, γιατί λέγανε πως άμα τύχει, μπορούσανε να φάνε κι άνθρωπο ακόμη. Και μεις που περιμέναμε να 'ρθούνε πώς και πώς... Οι μεγάλοι λέγανε, ότι στον πρώτο πόλεμο, μοιράζαν στα παιδιά, πλάκες τις σοκολάτες κι είχανε τις καντίνες τους ανοιχτές, βουνά οι κονσέρβες, τα βούτυρα κι οι ζάχαρες, κι έμπαινε ο κόσμος κι αγόραζε, με το τίποτε, και του πουλιού το γάλα. Όμως όταν ήρθανε, μονάχα φασαρίες φέρανε και τίποτ' άλλο. Προπαντός όταν μεθούσανε, και πότε, θα πεις, ήταν ξεμέθυστοι; Μαλώνανε και τα σπάζανε στις ταβέρνες και δε λογάριαζαν κανένα· σα να 'ταν του παππού τους το τσιφλίκι· κι ύστερα βγαίνανε στο δρόμο και πειράζαν τα κορίτσια άγαρμπα και πέφτανε απάνω τους κι οι δικοί μας και γινότανε μαλλιά κουβάρια, όσο να έρθει η αστυνομία τους, κάτι θηρία ως εκεί απάνω, που βαράγανε όπου φτάνανε κι ύστερα τους πετάγανε στα φορτηγά αναίσθητους, σα να μην ήταν άνθρωποι, σα να 'τανε σφαχτάρια. (*Ενηλικίωση*, σ. 22)

Εκτός όμως απ' αυτούς, είχε και κάτι άλλους, που παρασταίνανε τον δε ξέρω ποιον. Σιδερωμένοι, του κουτιού κι ορθοκατέβατοι, σουλατσάρανε ασταμάτητα στις γειτονιές και ρίχνανε ματιές και σπόντες στα κορίτσια. Κι αυτές, οι χαμένες, τάχα γελούσανε με τα «γκλυκιά μου» και τα «κρυσό μου»

που τις πετάγανε, τάχα δεν τα θέλανε και λιώνανε τις σόλες τους στα σύρε κι έλα και βγάλανε κάλους οι αγκώνες τους με το να τους τρώνε τα παράθυρα και τα μπαλκόνια. Κι άρχισε κι η Κατίνα να ντύνεται και να στολίζεται και να βγαίνει έξω κάθε τόσο, τάχα για ψώνια, τάχα για επισκέψεις και σε λιγάκι σταμπάραμε κι έναν ψηλό λοχία μ' έναν άλλο φίλο του αλλήθωρο, που όλο περνάγανε μπρος απ' το σπίτι της Κατίνας και λοξοκοιτάγανε. Κι ύστερα μαθεύτηκε πως πήγε σπίτι και τη γύρεψε. Καθίσαν, λέει, ένα γύρω στο σαλόνι και χαμογελούσαν και λέγανε κάτι «γκουτ» και τέτοια κι ο Φρέντ, έτσι τον λέγανε το γαμπρό, τον αλλήθωρο, μίλησε κάτι Γαλλικά με την κυρα-Φανούλα που κάτι σκάμπαζε από παλιά κι όταν είδε το γιο της τον Κωστάκη,

Τρε ζολί ανφάν, είπε ο Φρέντ. Κι ο Κωστάκης ήρθε και μάς τα έλεγε με το νι και με το σίγμα και μεις «ζολί, ζολί» φωνάζαμε κι από τότε του 'μεινε το «ζολί», παρατσούκλι του Κωστάκη. (*Ενηλικίωση*, σ. 22-23).

Ο αφηγητής είναι ομοδιηγητικός, αλλά συμμετέχει στην ιστορία μόνο με τον ρόλο του παρατηρητή, κάνοντας πολύ διακριτικά εμφανή την παρουσία του. Μιλά για άλλη μια φορά εκ μέρους, κυρίως, των παιδιών της γειτονιάς και αφηγείται τα γεγονότα, χρησιμοποιώντας το α' πληθυντικό πρόσωπο («Και μεις», «μας τα έλεγε», «περιμέναμε»), γεγονός που φανερώνει ότι δεν πρόκειται για ατομική, αλλά για συλλογική εμπειρία. Η εστίαση είναι εσωτερική, καθώς η οπτική των γεγονότων περιορίζεται σε αυτά που γνωρίζουν και κατανοούν τα παιδιά της ιστορίας.

Ο αφηγητής-παιδί μαζί με τους συνομηλίκους του παρατηρεί τους στρατιώτες των ξένων στρατευμάτων, αναπαράγοντας τις αντιλήψεις, τις προσδοκίες αλλά και τους φόβους της κοινότητας για το «ξένο», με ύφος πηγαίο, έντονα προφορικό, καθημερινό και συχνά χιουμοριστικό και ειρωνικό. Η οπτική γωνία της αφήγησης αναδεικνύει τον κόσμο μέσα από τα μάτια των παιδιών με αφέλεια, περιέργεια, φόβο αλλά και ειρωνεία. Αυτή η συλλογική παιδική φωνή, ενισχυμένη από τη χρήση ζωντανής, λαϊκής γλώσσας και διαλογικών στοιχείων, προσδίδει στο απόσπασμα χαρακτήρα παιγνιώδη και ταυτόχρονα βαθιά κοινωνικό. Η αφήγηση μεταφέρει τη μνήμη της παιδικής κοινότητας, η οποία διαμορφώνει στάσεις, αντιλήψεις και παρατηρήσεις για τον κόσμο των ενηλίκων και των «ξένων» που εισβάλλουν στον μικρόκοσμό τους.

Στο παραπάνω απόσπασμα αξιοσημείωτη είναι η παρεμβολή της ένθετης αφήγησης των ενηλίκων σχετικά με την παρουσία των Εγγλέζων συμμάχων παλαιότερα, στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, η οποία διαμορφώνει ένα πλαίσιο προσδοκιών για τα παιδιά. Μέσα από τις ιστορίες των μεγάλων –με τις εικόνες αφθονίας και γενναιοδωρίας που τους παρουσιάζουν– τα παιδιά, αρχικά, διαμορφώνουν μια απατηλή ελπίδα, η οποία, στη συνέχεια, έρχεται σε σύγκρουση με την προσωπική τους εμπειρία, καθώς βιώνουν την πλήρη απογοήτευση· αντικρίζουν μια καθημερινότητα γεμάτη βία, φόβο και κοινωνικές εντάσεις, που έρχεται σε κάθετη ρήξη με την εξιδανικευμένη εικόνα για τη συμμαχική βοήθεια, που είχαν διαμορφώσει μέσω της αφήγησης των ενηλίκων.

Αυτή η αντίθεση μεταξύ της αφήγησης των ενηλίκων και της άμεσης εμπειρίας των παιδιών ενισχύει τη σημασία της συλλογικής φωνής του αφηγητή, ο οποίος δεν αφηγείται μόνο τη δική του εμπειρία, αλλά αναλαμβάνει να καταγράψει και να καταθέσει τη συλλογική μνήμη της δικής του γενιάς. Η έννοια της συλλογικής μνήμης, όπως την ανέπτυξε ο Maurice Halbwachs (1992), δεν αφορά απλώς την αποθήκευση γεγονότων, αλλά τη διαμόρφωση της μνήμης μέσα στο πλαίσιο μιας κοινωνικής ομάδας, που μοιράζεται κοινούς κώδικες, εμπειρίες και ερμηνείες. Ο Halbwachs πιστεύει ότι το άτομο θυμάται τοποθετώντας τον εαυτό του στην προοπτική μιας ομάδας, αλλά και ότι βλέπει το παρελθόν από τη σκοπιά του παρόντος. Έτσι, και στο παραπάνω απόσπασμα η παιδική ομάδα δεν λειτουργεί ως παθητικός δέκτης της αφήγησης των ενηλίκων, αλλά ως ενεργός φορέας συλλογικής εμπειρίας, που συγκρίνει, αμφισβητεί και τελικά επανερμηνεύει το παρελθόν. (Halbwachs, 1992: 52, Παραδέλλης, 1995: 29).

Μέσα από την ιστορία για τα αποτυχημένα προξενιά της Κατίνας και τον έρωτά της για τον Άγγλο στρατιώτη ο αφηγητής ανακαλεί στη μνήμη του την εποχή που υπήρχε ελπίδα και προσδοκία για ένα καλύτερο μέλλον. Η διάψευση των προσδοκιών της Κατίνας σε σχέση με τον Φρεντ συνδέεται με τη διάψευση των προσδοκιών του αφηγητή και των συνομηλίκων του.

Το ίδιο θέμα της βίαιης συμπεριφοράς των ξένων στρατιωτών το συναντάμε και στην τρίτη ιστορία από το διήγημα με τον τίτλο «Δέκα επεισόδια». Οι Εγγλέζοι στρατιώτες εισβάλλουν στη ταβέρνα «Κούτσουρα του Δαλαμάγκα», για να διασκεδάσουν, δημιουργώντας αναστάτωση και φασαρίες.

Μετά που ήρθαν οι Εγγλέζοι κι όλοι οι άλλοι, Ινδοί κι «αμικοί» κι Αυστραλέζοι, στα «Κούτσουρα του Δαλαμάγκα», τα πράματα άρχισαν να μπερδεύονται. Γιατί, εκεί που ήταν όλα εντάξει κι η ορχήστρα έπαιζε τα δικά μας, έμπαινε μια παρέα από Εγγλέζους, ας πούμε, κι έβαζε τον Αγάπιο που έπαιζε κλαρίνο και σαξόφωνο, να παίζει, σώνει και καλά, σουίνγκ. Δεν ήταν λίγες οι φορές που μέσα στο κέντρο γίνονταν καβγάδες, γιατί εκτός από τα γλέντια, ήτανε στη μέση και τα πολιτικά.

Ένα βράδυ, το γλέντι είχε ανάψει για καλά. Γινότανε αρραβώνας κι ήταν ένα τραπέζι πέρα-πέρα και το 'χανε ρίξει στο χορό. Τότε μπήκανε καμιά δεκαριά Εγγλέζοι μεθυσμένοι, που γελούσανε και φωνάζανε σα να 'τανε μονάχοι τους στο μαγαζί. Κακό μεθύσι.

[...]

Οι Εγγλέζοι, χαμπάρι. Τρέχανε εδώ κι εκεί, πηδούσανε σαν τα κατσίκια, χαχανίζανε κι ουρλιάζανε σαν αγριάνθρωποι. Και ξαφνικά, εκείνος ο ψηλός δίνει ένα σάλτο στον αέρα κι απλώνει τις ποδιάρες του, κι ο φουκαράς ο Αγάπιος δεν πρόλαβε κι έτσι πως είχε το κλαρίνο κι έπαιζε, του ήρθε απάνω στο κλαρίνο η κλοτσιά. Παγώσαμε όλοι. Ο άνθρωπος απόμεινε σκυφτός, δυο κάτια, να πιάνει με τα δυο χέρια στόμα και σαγόνι. Ύστερα ανασηκώθηκε και κοίταξε τις χούφτες του που ήτανε γεμάτες αίματα και σπασμένα δόντια.

Από τότε ο Αγάπιος σταμάτησε το κλαρίνο κι έπαιζε κιθάρα. (Ενηλικίωση, σ. 33-34)

Η στάση των ξένων στρατιωτών απέναντι στους θαμώνες της ταβέρνας κλιμακώνεται, από την ενόχληση, στην υποτίμηση και στη γελοιοποίηση και κορυφώνεται με την άσκηση ωμής βίας απέναντι στον Αγάπιο, που παίζει κλαρίνο. Ο αφηγητής κι εδώ, χωρίς να κάνει έντονες παρεμβάσεις, μιλά εκ μέρους της κοινότητας («τα δικά μας», «παγώσαμε») μεταφέροντας τη συλλογική εμπειρία και τονίζοντας τις πολιτισμικές διαφορές των δύο ομάδων. Σκιαγραφεί το κλίμα φόβου, ανασφάλειας, αλλά και την αδυναμία αντίδρασης των απλών ανθρώπων απέναντι σε αυτή την ομάδα ξένων στρατιωτών, που μετά τους Γερμανούς, έρχονται και επιβάλλουν μια νέα εξουσία στην πόλη του, κλείνοντας με μια φράση γεμάτη πικρό χιούμορ και ειρωνεία.

3.1.2 Νέοι πειραματισμοί

Στο διήγημα με τον τίτλο «Φωτογραφίες», οι αφηγηματικές επιλογές παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Εδώ η αφήγηση διακρίνεται από εσωτερικότητα και ποιητικότητα, αναδεικνύοντας τη θεματική της μνήμης, της λήθης, του πένθους και της ενοχής.

Σ' έβγαλαν απ' την κορνίζα κι εκεί που ήταν η φωτογραφία σου, έμεινε σκονισμένο το χαρτόνι. Χώμα και πάλι χώμα. Σε κλάψανε όλοι απελπισμένα κι ύστερα «αλί, σ' αυτόν που πάει». Σε λησμονήσανε πριν γίνει ακόμη η ανακομιδή. Έμεινε ωστόσο αυτό τ' αγριωπό ύφος σου μεσ' απ' την ασημένια κορνίζα. Αυτή η χαρακιά σου ανάμεσα στα φρύδια. Λες κι όλους μας είχες δεμένους απ' το βλέμμα σου και λαχταρούσαμε στο πετάρισμα των ματιών σου. (*Ενηλικίωση*, σ. 9)

Στην αρχή του διηγήματος επιλέγεται το β' ενικό πρόσωπο, μέσω του οποίου δημιουργείται μια έντονη συναισθηματική γέφυρα ανάμεσα στον αφηγητή και τον απόντα αποδέκτη του λόγου. Η χρήση του β' ενικού, με την οικειότητα και την συναισθηματική ένταση που φέρει, λειτουργεί ως προσπάθεια να ανασυρθεί η μορφή του απόντος προσώπου από τη λήθη, ώστε να ξαναποκτήσει υπόσταση μέσα από τον λόγο. Η χρήση της φωτογραφίας ως κυρίαρχου μοτίβου υπογραμμίζει την πάλη ανάμεσα στη διατήρηση και τη διαγραφή του παρελθόντος. Η φωτογραφία που λείπει, η σκόνη στο χαρτόνι, η ασημένια κορνίζα, λειτουργούν ως ερεθίσματα της μνήμης για πρόσωπα και γεγονότα που έχουν λησμονηθεί. Η αφήγηση, έτσι, δεν λειτουργεί ως μια απλή αναδρομή στο παρελθόν, αλλά και ως πράξη αντίστασης στη λήθη. Ωστόσο, σταδιακά, παρατηρείται μια εσωτερική μετατόπιση. Η αφήγηση μεταπίπτει στο α' ενικό πρόσωπο, επιτρέποντας στον αφηγητή να στραφεί προς τον εαυτό του. Η εστίαση από το *εσύ* περνά στο *εγώ*, αποκαλύπτοντας την ψυχική κατάσταση του υποκειμένου της αφήγησης, τη συνειδητοποίηση της σιωπής του, των παραλείψεων και των φόβων του. Το *εγώ* αναλαμβάνει να αναμετρηθεί με τη μνήμη, να παραδεχτεί τη συνενοχή του στη λήθη και να επιχειρήσει, έστω και καθυστερημένα, μια αποκατάσταση μέσω της αφήγησης και του εσωτερικού μονολόγου που θα ακολουθήσει.

Μ' αυτά κι αυτά παραμερίζω τη ζωή μου τόσα χρόνια και τη γεμίζω μ' ίσιες απανωτές γραμμές που σκοτεινιάζουνε το βλέμμα μου. Μ' αυτά και μ' άλλα τόσα που δεν τόλμησα να σου πω, τότε που ακούμπαγες απάνω μου με σιγουριά. Εμένα πάλι μου κοβότανε η λαλιά κι έλεγα πως είναι απ' τη συγκίνηση, μα ήταν από φόβο μοναχά και παρ' όλα που ήξερα, περίμενα τις μοίρες κι ας είχανε περάσει όχι τρεις, χιλιάδες νύχτες από τότε.

[...]

Πού να γλιτώσεις απ' αυτά; Κι ας λες πως εσένα η ζωή σου δεν τα ήξερε, κι ας επιμένεις πως όλοι οι δικοί σου ζήσαν το πιο πολύ απάνω στο κρεβάτι τους κι εκεί πεθάναν ήσυχοι, όλα τακτοποιημένα, πολύκλαφτοι και πολυξεχασμένοι. Βέβαια, η δικιά σου η ζωή δεν έχει τον Κώστα τον Ακτίνη, που τον φέρανε μισό κορμί μέσα σε μια κουβέρτα, για κάτι προκηρύξεις που πέταξε μέσα στα «Ηλύσια» το σινεμά. Δεν έχει τον Αντρέα της Γιασεμώς, που ήρθανε και τον πήρανε, πες σήμερα, κι αύριο σουλατσάρανε στη γειτονιά ντυμένοι με τα ρούχα του. Και γιατί; Γιατί έκανε, λέει, παρέα με τον Αντώνη, που ό,τι και να 'τανε, ήτανε φίλοι από τότε που τους απόκοψε η μάνα τους. Εσένα το σπίτι σου είναι γεμάτο από φωτογραφίες γηραλέων. Άνθρωποι νοικοκύρηδες, που ούτε να τους σκεφτείς να ρίχνουν προκηρύξεις και που έκοβαν πάνω στην ώρα τις «καλημέρες» με τους Αντώνηδες. Βέβαια, είπαμε. Είχαν μια χαρακιά ανάμεσα στα φρύδια. Στραγγίζαν τη ζωή τους μόνο και μόνο για να τους βάλουνε μέσα σ' ασημένα κορνίζα. Κατά τα άλλα όμως λες: «Θεός σχωρέσ' τους» κι άλλο πια δε μένει για να τους θυμηθείς» (*Ενηλικίωση*, σ. 9-11)

Η αφήγηση είναι ομοδιηγητική με εσωτερική εστίαση, καθώς ο αφηγητής συμμετέχει τόσο στα γεγονότα του παρελθόντος όσο και στη διαδικασία της ανάκλησής τους στο παρόν. Μέσα από τις αναφορές σε πρόσωπα, όπως ο Κώστας ο Ακτίνης, που «τον φέρανε μισό κορμί μέσα σε μια κουβέρτα», και ο Αντρέας της Γιασεμώς, που συνελήφθη και αργότερα «σουλατσάρανε στη γειτονιά με τα ρούχα του», διαφαίνεται η πρόθεση του αφηγητή να διασώσει μέσω της μνήμης όχι μόνο προσωπικά βιώματα, αλλά και τραυματικά γεγονότα που αφορούν τους ανθρώπους της γενιάς του. Οι εικόνες αυτές αναδεικνύουν τη βιαιότητα της εποχής –τις διώξεις, τις εκτελέσεις, την

καταστολή και το φόβο— και άφησαν βαθιά ίχνη τόσο σε ατομικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο.

Η ίδια η δομή της αφήγησης ακολουθεί, όπως παρατηρεί εύστοχα ο Μηλιώνης, «την εσωτερική ροή των συναισθημάτων και των παραστάσεων»· μια τεχνική που ο συγγραφέας θα χρησιμοποιήσει και σε κατοπινά του έργα και η οποία τον συνδέει «κατά κάποιον τρόπο με την πεζογραφική παράδοση της Θεσσαλονίκης, αλλά και με τη θητεία του στην ποίηση» (Μηλιώνης, 2007: 80). Η αφήγηση δεν προχωρά με βάση την εξωτερική χρονικότητα ή τη λογική αλληλουχία των γεγονότων· αντίθετα, ξεδιπλώνεται συνειρμικά σύμφωνα με την κυμαινόμενη ροή της μνήμης, του συναισθήματος και της ενοχής. Η ποιητική αίσθηση της αφήγησης με την εναλλαγή α' και β' προσώπου προσδίδει στις «Φωτογραφίες» τον χαρακτήρα εσωτερικού μονόλογου, όπου το παρελθόν εισβάλλει, άλλοτε ως απώλεια και άλλοτε ως μνήμη που ζητά αποκατάσταση.

Ο Σιαφλέκης (2011: 15) διακρίνει τρεις φάσεις για τη λειτουργία της μνήμης εντός της λογοτεχνίας: α) το έναυσμα, που ανήκει στη σφαίρα του ψυχολογικού, β) την εικόνα που αποτελεί τη σύνδεση ανάμεσα στην παρουσία και την απουσία, γ) τη λογοτεχνοποίηση που αποτελεί το πέραςμα στην πραγματικότητα του κειμένου. Έτσι, ίδια η αφήγηση αποβαίνει μια πράξη μνήμης, καθώς ο αφηγητής επιχειρεί να ανασυνθέσει πρόσωπα και γεγονότα του παρελθόντος μέσω της γραφής, αλλά, ίσως και να θεραπεύσει τα τραύματα που του άφησε αυτό το παρελθόν. Η Αποστολίδου (2012: 53) επισημαίνει ότι η λογοτεχνία μπορεί να παίζει αυτόν τον «παρηγορητικό ρόλο», καθώς «προσφέρει αφηγηματικά μοντέλα για την αφήγηση του τραύματος».

Σε κάποιες άλλες ιστορίες, στην αφήγηση επικρατεί το γ' πρόσωπο με αποτέλεσμα να δίνεται η εντύπωση ότι πρόκειται περί ετεροδιηγητικής αφήγησης. Προσεκτικότερη όμως μελέτη των διηγημάτων δείχνει ότι ο αφηγητής είναι πάλι παρών, έστω και κρυμμένος (covert), και παρακολουθεί τα γεγονότα από κοντά. Στοιχεία της γλώσσας, περισσότερο ή λιγότερο φανερά, αποκαλύπτουν την εσωτερική εστίαση των εξιστορούμενων περιστατικών και τις λειτουργίες που επιτελεί ο αφηγητής:

Στο «Κουζούμ», ενώ η αφήγηση γίνεται κυρίως σε γ' πρόσωπο, μικρές αναφορές, όπως «Τέτοιος κακός άνθρωπος... δεν υπήρχε στη γειτονιά» και η άμεση συνέχεια «Ακόμη και με μας, που παίζαμε...», τοποθετούν τον αφηγητή μέσα στην ιστορία.

Στον «Σταύρο», παρομοίως, παρόλο που η ιστορία δίνεται εξ ολοκλήρου σε γ' πρόσωπο, υπάρχει μόνο μια σύντομη αναφορά, με την οποία ο αφηγητής δηλώνει την παρουσία του: «...και μεις, παιδιά, παρατήσαμε το παιχνίδι...».

Σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις ο αφηγητής είτε φανερά είτε όχι, τοποθετώντας τον εαυτό του μέσα στην αφήγηση, επιτελεί τη λειτουργία του μάρτυρα των γεγονότων με πρόθεση να τα παρουσιάσει ή να τα ερμηνεύσει από τη δική του υποκειμενική σκοπιά, όπως αυτός και οι συγκαίρινοί του τα βίωσαν. Μέσα από τη λογοτεχνική έκφραση δίνει τη δική του βιωματική εκδοχή της πραγματικότητας.

Στα διηγήματα «Επιτύμβιον» και «Κομμένη γλώσσα» (τα οποία αποτελούν και εξαιρετικά παραδείγματα διακειμενικότητας και λογοτεχνικής συνομιλίας), ο Καζαντζής δοκιμάζει και άλλες λειτουργίες του αφηγητή. Σε αυτά τα δύο αφηγήματα, τα οποία χαρακτηρίζονται και από αυτοαναφορικότητα, βρίσκουμε πολλές μετα-αφηγηματικές αναφορές σε σχέση με τον τρόπο της αφήγησης και τον ρόλο του αφηγητή.

Ειδικότερα, στο «Επιτύμβιον», υιοθετώντας την επικοινωνιακή λειτουργία κατά Genette (πέρα από τη βασική αφηγηματική λειτουργία), ο αφηγητής ανοίγει έναν διάλογο με τον αναγνώστη και καταθέτει προβληματισμούς για την αρχή μιας ιστορίας :

Κανείς δεν ξέρει πώς αρχίζει μια ιστορία. Ούτε και στην ιστορία του Ερμόλαου Παγανά μπορείς να βάλεις εύκολα κάποιο σημείο για αρχή. [...] Κανονικά, λοιπόν, δε θα 'πρεπε ν' αρχίζαμε απ' τη μέρα που μπήκανε οι Γερμανοί στη Θεσσαλονίκη [...] Ας την αρχίσουμε όμως από δω την ιστορία του [...]. (Ενηλικίωση, σ. 72)

Ακόμη, σκέφτεται πώς θα μπορούσε ο αφηγητής να πλάσει τους ήρωες και τον κόσμο τους, γράφοντας: «Εδώ θα μπορούσε να σταματήσει η εξέλιξη του ήρωά μας».

Το ίδιο και στην «Κομμένη γλώσσα», όπου προβληματίζεται για τον τρόπο που θα παρουσιάσει τον ήρωά του μέσα στη λογοτεχνική πραγματικότητα:

Σε θυμήθηκα πάλι Ιωσήφ, να στέκεσαι στο κούφωμα της πόρτας του Εβραϊκού, γωνία Εγνατία και Ίωνος Δραγούμη. Εκεί καδραρισμένος, να πουλάς γυαλιά του ήλιου και τσατσάρες. Μπορούσα να σου δώσω ένα άλλο

όνομα: «Ανέστη» ή «Ανδρέα» ή αν ήθελα να δείξω απ' την αρχή τη φτώχεια και την τυράννια σου, «Παντελή» ή «Ιορδάνη». (*Ενηλικίωση*, σ. 58)

Παρεμβάλλει, επίσης, αυτοαναφορικά στοιχεία:

Από τη μέρα κείνη, στα έντεκα χρόνια μου, άλλο δε σκεφτόμουνα παρά να γράψω κι εγώ μια ιστορία, να βάλω μέσα όλο αυτό πού μου περίσσευε και πήγαινε χαμένο.

[...] γιατί μέσα στα γραφτά μου έχωνα και του κόσμου τις δικές μου τις ψευτιές και τις παλάβρες. (*Ενηλικίωση*, σ. 60)

Τα παραπάνω παραδείγματα οδηγούν, ίσως, στο συμπέρασμα ότι από ένα σημείο και έπειτα, ήδη στην *Ενηλικίωση*, ο Καζαντζής πειραματίζεται με τις αφηγηματικές του στρατηγικές, απομακρύνεται από την αφήγηση που επικεντρωνόταν καθαρά στο βιωματικό υλικό που άντλησε από τα παιδικά χρόνια και ετοιμάζεται για άλλου είδους λογοτεχνικές συνθέσεις.

Τέλος, για μια μοναδική φορά στην *Ενηλικίωση* συναντάμε ξεκάθαρα ετεροδιηγητική αφήγηση σε τρίτο πρόσωπο, με τον αφηγητή να μη συμμετέχει με κανέναν τρόπο και, μάλιστα, σε μια ιστορία η οποία, θα λέγαμε, ότι προετοιμάζει το κλίμα των «υποθετικών» αφηγήσεων κατά τη διατύπωση του Αράγη (2017), που βρίσκουμε στα κατοπινά έργα του Καζαντζή. Πρόκειται για το διήγημα «Μια ιστορία από το Χόλγουντ», όπου ο Καζαντζής απομακρύνεται εντελώς από την αφήγηση βιωμένων γεγονότων, όπως συμβαίνει στα υπόλοιπα διηγήματα της *Παρέλασης* και της *Ενηλικίωσης*. Η επιλογή αυτής της καθαρά ετεροδιηγητικής αφήγησης με μηδενική εστίαση στο τελευταίο διήγημα της συλλογής είναι, όπως πιστεύουμε, αξιοσημείωτη και θα μπορούσαμε να κάνουμε κάποιες υποθέσεις για αυτήν τη διαφοροποίηση.

Πέρα από το ότι, ενδεχομένως, προοιωνίζεται μελλοντικές αφηγηματικές επιλογές του συγγραφέα (οι οποίες εμφανίζονται σε κατοπινά του έργα), η υιοθέτηση μιας τέτοιας εξωτερικής οπτικής μπορεί, ίσως, να λειτουργεί και με άλλους τρόπους στο πλαίσιο της *Ενηλικίωσης*. Έτσι, θα μπορούσαμε, να ισχυριστούμε ότι η μετάβαση από την κυρίαρχη ομοδιηγητική αφήγηση με εσωτερική εστίαση (ιδίως την παιδική) σε μια αποστασιοποιημένη τριτοπρόσωπη αφήγηση μπορεί να σηματοδοτεί συμβολικά την ίδια την πορεία προς την «ενηλικίωση» που θεματοποιείται στη συλλογή. Η

απόσταση αυτή επιτρέπει μια διαφορετική, ίσως και πιο στοχαστική, ειρωνική και σαρκαστική θεώρηση της πραγματικότητας. Μια άλλη υπόθεση είναι ότι δεδομένου ότι το διήγημα περιέχει μια ένθετη αφήγηση (μια εξόφθαλμα πλαστή ιστορία που διηγείται ο ήρωας, Αντώνης, για τον Τζην Κέλλυ), η ετεροδιηγητική αφήγηση θα μπορούσε, ίσως, να λειτουργεί κατά κάποιον τρόπο και μετα-αφηγηματικά, τονίζοντας την ίδια την πράξη της κατασκευής ιστοριών και τη σχέση της μυθοπλασίας με την πραγματικότητα, ένα θέμα στο οποίο παραπέμπει και ο τίτλος «Μια ιστορία από το Χόλυγουντ». Στο διήγημα αυτό δεν αναφέρονται ιστορικά γεγονότα, όπως συμβαίνει στα υπόλοιπα διηγήματα των δύο συλλογών. Αντίθετα, μέσα από ένα αφήγημα που χρησιμοποιεί το χιούμορ και την ειρωνεία, ενδεχομένως ο συγγραφέας μιλά με αλληγορικό τρόπο για καταστάσεις του παρόντος, για μια άλλη εισβολή και ξένη κυριαρχία, αυτή τη φορά πολιτισμική, στην μετακατοχική Ελλάδα. Ίσως, από εδώ προετοιμάζεται να μιλήσει για τον «χυλό των μεταπολεμικών καταναλωτικών αναγκών που αντικατέστησαν τα αναιμικά στομάχια και την άγρια πείνα», όπως παρατηρεί ο Χατζηβασιλείου (1984: 48).

Συμπερασματικά, η ανάλυση της αφηγηματικής τεχνικής στην *Ενηλικίωση* αποκαλύπτει έναν αφηγητή που, βαδίζοντας στα χνάρια της *Παρέλασης* με την κυρίαρχη ομοδιηγητική φωνή και την εσωτερική εστίαση στη συλλογική εμπειρία, από ένα σημείο και έπειτα διευρύνει σημαντικά τους αφηγηματικούς του τρόπους. Η καινοτόμος διαχείριση της μνήμης και του τραύματος, κυρίως μέσω της πολυεπίπεδης αφήγησης στις «Φωτογραφίες», οι πειραματισμοί με την τριτοπρόσωπη αφήγηση και την οπτική και η τελική στροφή στην ετεροδιηγητική αφήγηση, αποκαλύπτουν μια σύνθετη αφηγηματική πορεία. Αυτή η πορεία αντανακλά εν μέρει τη θεματική ωρίμανση και την «ενηλικίωση» που σηματοδοτεί ο τίτλος της συλλογής.

3.2 Χαρακτήρες της *Ενηλικίωσης*

Όπως αναφέρθηκε και στο πρώτο μέρος της εργασίας, οι χαρακτήρες που πλάθει ο Τόλης Καζαντζής και πρωταγωνιστούν στις ιστορίες του είναι πρόσωπα που συνδέονται με τα συνταρακτικά γεγονότα και τις κοινωνικοπολιτικές καταστάσεις της δεκαετίας του 1940 με ποικίλους τρόπους. Και στην *Ενηλικίωση* οι χαρακτήρες

λειτουργούν ως φορείς για την εξιστόρηση γεγονότων που βίωσε ο αφηγητής τους στο παρελθόν, αλλά πλέον και για τον ανηλεή σε ειρωνεία και σαρκασμό σχολιασμό καταστάσεων του παρόντος.

3.2.1 Ο Τσέλιος

Η ιστορία του Τσέλιου στο διήγημα «Ο διεθνής» ενσωματώνει και αναπαριστά τα κοινωνικοπολιτικά δρώμενα της εποχής του Εμφυλίου, μέσα, μάλιστα, από έναν παραλληλισμό με τον χώρο του ποδοσφαίρου, όπου όσο εύκολα κάποιοι δοξάζονται τόσο εύκολα περνούν στην απαξίωση και στη λήθη.⁶ Ο πρωταγωνιστής της ιστορίας, ο Τσέλιος, παρουσιάζεται ως «ανταρτόπληχτος» από ένα χωριό της Δράμας· ένας από τους πολλούς εκτοπισμένους από τα χωριά τους μέσω της πρακτικής της αναγκαστικής εσωτερικής μετανάστευσης που εφαρμόστηκε την περίοδο αυτή. Αρχικά, η διαμονή του στο «Καραβάν Σαράι» (το κτήριο στην πόλη της Θεσσαλονίκης, όπου στεγάστηκαν πολλοί πρόσφυγες εκείνη την εποχή) αναφέρεται στις δύσκολες συνθήκες διαβίωσης, τη φτώχεια, την καταπίεση και την κοινωνικοπολιτική αναστάτωση της εποχής. Στη συνέχεια, όμως, η ανακάλυψη του ποδοσφαιρικού του ταλέντου και η ταχύτατη άνοδός του μέχρι την Εθνική Ομάδα τού εξασφαλίζει αναγνώριση και δόξα, καθώς και κάποια υλικά οφέλη, όπως σπίτι και δουλειά.

Ανάμεσα στους νέους παίκτες, πρώτος και καλύτερος ο Τσέλιος. Ήρθε «ανταρτόπληχτος» από 'να χωριό της Δράμας κι έμενε με τους δικούς του στο «Καραβάν Σαράι»: ένα μισοτελειωμένο μέγαρο στην Εγνατία, που γέμισε κόσμο, ολόκληρα χωριά, να χάνει, δηλαδή, η μάνα το παιδί. Ο Τσέλιος όμως την μπάλα την είχε μέσα του κι όταν τον είδε να παίζει στην πλατεία ένας παλιός παίχτης, τον πήρε άρον άρον με ταξί στο γήπεδο. Κι εκεί τον δοκίμασαν κι αμέσως δελτίο κι από την άλλη Κυριακή, στην πρώτη ομάδα. Στην αρχή ήτανε λιγάκι τρακαρισμένος. Λίγο, δηλαδή, το 'χεις, απ' τα τσαΐρια που έπαιζες στο χωριό σου, να σε βάλουνε να παίζεις, έτσι απότομα, μπροστά σε τόσο κόσμο; Σιγά-σιγά όμως, συνήθιζε, λυνότανε τα πόδια του κι έδειχνε τι

⁶ Το διήγημα «Ο διεθνής» και το θέμα της λήθης στο χώρο του ποδοσφαίρου αναλύεται από τον Δημήτρη Κόκορη στο «Άθλημα ή αθλιότης;» *Το ποδόσφαιρο και η φιλοσοφία του στη νεοελληνική λογοτεχνία του εικοστού αιώνα*, Αθήνα, Πεδίο, 2024, σ. 98-102.

μετράει. Μείνανε όλοι ξεροί· γρήγορος, πεισματάρης, μπαλαδόρος πρώτης κι αμολούσε και με τα δυο πόδια κάτι ξερά σουτ... Ξεσηκώθηκε η κερκίδα κι όλοι φωνάζανε «Τσέλιος, Τσέλιος» και το παιδί ενθουσιάστηκε και πια δεν έπαιζε, πετούσε μες στο γήπεδο.

Από κείνο τ' απόγευμα, όλοι μιλούσαν για τον Τσέλιο και οι σύμβουλοι κι οι παράγοντες τρίβανε τα χέρια τους όταν η ομάδα νίκησε, χάρη στον Τσέλιο, τον «αιώνιο αντίπαλο». Στο τέταρτο απάνω παιχνίδι, ήρθε να τον δει ο «εκλέκτορας» κι αμέσως τον κάλεσε στην «Εθνική» που παίζαμε με τον εγγλέζικο το στόλο. Κι εκεί ο Τσέλιος έδειξε την κλάση του. Ήταν ο καλύτερος των είκοσι δύο κι έβαλε μάλιστα κι ένα γκολ, σουτ έξω απ' την περιοχή, στο γάμα, που άφησε άγαλμα τον Εγγλέζο τερματοφύλακα.

Τι δε γράψανε τότε οι εφημερίδες! Μια μάλιστα τον είχε ολόκληρο φωτογραφία κι από κάτω έγραφε: «Η Μακεδονική λαίλαψη». Ως κι ο Εγγλέζος ο προπονητής είπε, πως πιάνει άνετα σε ομάδα της Αγγλίας.

Ο Τσέλιος έγινε πια «διεθνής» και μάλιστα βασικό στέλεχος της «Εθνικής». Η ομάδα του νοίκιασε σπίτι. Του βρήκαν και δουλειά στο εμπορικό ενός συμβούλου και στον πατέρα του, φύλακα σ' εργοστάσιο. (*Ενηλικίωση*, σ. 17-18)

Ωστόσο, η πορεία του ανακόπτεται βίαια με την ξαφνική του σύλληψη για συμμετοχή σε «παράνομη συγκέντρωση» και την εύρεση «επιβαρυντικών» στοιχείων στο σπίτι του. Οι πολιτικές διώξεις αριστερών ή ύποπτων για αριστερά φρονήματα κατά τη διάρκεια και μετά τον Εμφύλιο παρουσιάζονται ανάγλυφα μέσα από την ιστορία του Τσέλιου. Η παραπομπή του σε στρατοδικείο (συνήθης πρακτική για πολιτικά αδικήματα) και η άρνησή του να «αποκηρύξει» τις ιδέες ή τους συντρόφους του, παρά τις πιέσεις και τις προσπάθειες παραγόντων να τον σώσουν, αναδεικνύει το δίλημμα της εποχής ανάμεσα στην ιδεολογική συνέπεια και την επιβίωση.

- Αποκηρύσσεις; τον ρώτησε κι ο Τσέλιος, χωρίς να διστάζει, σηκώθηκε ήρεμα και,
- Όχι, του απάντησε.

Πάγωσαν όλοι και πιο πολύ ο επίτροπος που όταν ήρθε η ώρα του, πήρε το λόγο κι έλεγε κι έλεγε και τελειωμό δεν είχε.

Τι να σου κάνουν ύστερα οι συνήγοροι; Είπαν πως «παρασύρθηκε», πως είναι «διεθνής, ελπίδα του ελληνικού ποδοσφαίρου», πως «είναι νέος, δεκαεννιά χρονών και θα συνέλθει». Τίποτε. Όλοι ήμασταν σίγουροι πως δεν το γλιτώνει το ντουφέκι. Γι' αυτό και πέσαμε απ' τα σύννεφα όταν ο πρόεδρος είπε· «ισόβια». Γιατί ο σκοπός ήταν να γλιτώσεις απ' την πρώτη μπόρα.

Ύστερα από μερικά χρόνια άρχισαν ένας-ένας να βγαίνουν απ' τις φυλακές. Θα βγήκε κι ο Τσέλιος, δεν μπορεί... Όμως κανένας πια δεν τον θυμότανε. Ούτε κι ο ίδιος όμως ξαναφάνηκε. Άλλωστε είχαν βγει, όσο να πεις, καινούργια φιντάνια κι εξάλλου ο κόσμος στο γήπεδο ξεχνάει τόσο εύκολα...(Ενηλικίωση, σ. 17-18)

Παρά το γεγονός ότι ο Τσέλιος καταδικάζεται σε ισόβια, γλιτώνοντας την εκτέλεση λόγω της προσφοράς του στην Εθνική Ομάδα, στο τέλος χάνεται από τη συλλογική μνήμη («κανένας πια δεν τον θυμότανε») και βυθίζεται στη λήθη. Νέοι ήρωες αναδύονται και ο κόσμος του γηπέδου, όπως και η κοινωνία γενικότερα, ξεχνά εύκολα. Έτσι, η μικρή ιστορία του Τσέλιου λειτουργεί ως ένα σχόλιο του αφηγητή για τη λήθη, κλείνοντας με το πικρό συμπέρασμα ότι η μνήμη είναι επιλεκτική και εφήμερη και ότι η Ιστορία προχωρά, αφήνοντας πίσω της θύματα.

3.2.2 Η Κίτσα το Κουζούμ

Στο διήγημα «Το Κουζούμ» διασώζεται ένα σημαντικό ιστορικό γεγονός της περιόδου του Εμφυλίου: η πρόσκληση και η επακόλουθη μετανάστευση Αρμενίων από την Ελλάδα προς τη Σοβιετική Αρμενία. Οι χαρακτήρες και η πλοκή του διηγήματος λειτουργούν ως μια μικροϊστορία που αντανάκλα και φωτίζει τις ευρύτερες ιστορικές, κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες της εποχής.

Η ιστορία αναφέρεται στη σχέση της Κίτσας, μιας νεαρής Αρμένισσας γνωστής ως «Κουζούμ», με την Ελληνίδα «κακιά πεθερά» της, την Κατίνα τη «Γουναρού». Η

«Γουναρού» αντιμετωπίζει με επιφυλακτικότητα, προκατάληψη και υποτίμηση την Αρμένισσα νύφη της και την οικογένειά της και δεν θέλει καμιά σχέση μαζί τους.

Γι' αυτό κι όλοι μας πέσαμε απ' τα σύννεφα όταν μαθεύτηκε πώς ο Αντωνάκης αρραβωνιάστηκε. Και δεν έφτανε αυτό. Ποια, λες, πώς πήρε; Την Κίτσα, την Αρμένα, το «Κουζούμ», όπως τη λέγαμε. Όχι πώς ήταν τίποτε η Κίτσα. Ίσα-ίσα. Άξιο κι όμορφο κορίτσι κι από οικογένεια νοικοκυρεμένη. Δηλαδή, η μάνα της, η κυρα-Μαρία κι η αδερφή της η Αννούσκα, που όσο όμορφη ήταν η Κίτσα, τόσο χοντροκομμένη κι άσχημη ήταν η Αννούσκα. Μένανε εκεί, στ' Αρμένικα, πλάι στη γειτονιά μας κι όταν φωνάζανε τον Αντωνάκη για κάτι μαστορικά, αγαπήθηκαν με το «Κουζούμ» κι εκεί που ήταν να τελειώσει σε μια μέρα, αυτός έκανε μια βδομάδα και βάλε. Αλλά καλά όλ' αυτά. Το μυστήριο ήταν αλλού. Πώς τόλμησε και τα 'βαλε με τη μάνα του ο Αντωνάκης και πάτησε ποδάρι, που ούτε ν' ακούσει ήθελε για γάμο; Σκέψου τώρα να κάνει και Αρμένα νύφη! (Ενηλικίωση, σ. 26)

Ένα ιστορικό γεγονός της περιόδου 1946-47 αποτελεί το πλαίσιο της δράσης των ηρώων και της εξέλιξης της πλοκής. Η είδηση για την πρόσκληση των Αρμενίων από την πλευρά της Σοβιετικής Ένωσης να επαναπατριστούν στη Σοβιετική Αρμενία, με υποσχέσεις για σπίτι, δουλειά και εθνική αποκατάσταση, λειτουργεί ως το καίριο περιστατικό που αλλάζει την τροπή της ιστορίας της Κίτσας αλλά και διχάζει την αρμενική κοινότητα της Θεσσαλονίκης. Όπως περιγράφεται στο διήγημα, οι φτωχότεροι έτειναν να αποδεχτούν την πρόταση, ελπίζοντας σε ένα καλύτερο μέλλον, ενώ οι πιο εύποροι εμφανίζονταν διστακτικοί ή αντίθετοι. Αυτός ο διχασμός προκαλεί εντάσεις, διαμάχες, ακόμη και την ανάσυρση παλιών οικογενειακών διαφορών μέσα στην κοινότητα των Αρμενίων. Αλλά επηρεάζει και την ευρύτερη ελληνική κοινωνία, που είναι βυθισμένη στο κλίμα του Εμφυλίου Πολέμου και του έντονου αντικομμουνισμού, καθώς αντιμετωπίζει με καχυποψία όσους επιθυμούν να μεταναστεύσουν σε μια σοβιετική δημοκρατία, ταυτίζοντάς τους συλλήβδην με κομμουνιστές.

Τότε ήταν που ήρθε χαρτί απ' τη Ρωσία στην αρμένικια κοινότητα, που έλεγε πώς όσοι Αρμεναίοι θέλανε, μπορούσαν να τους στείλουνε εκεί, στην Αρμενία, να τους δώσουνε δικό τους σπίτι και δουλειά και να ξαναφτιάξουνε το κράτος

τους σαν πρώτα. Από κείνη τη μέρα, μπήκανε σε σκέψη και μπελάδες οι άνθρωποι κι αρχίσανε κι οι φασαρίες. Γιατί, όσοι δεν είχανε στον ήλιο μοίρα, λέγανε να πάνε. Τι είχαν και τι χάνανε, δηλαδή. Όσοι πάλι είχανε τον τρόπο τους, φωνάζανε να «κάτσουνε στ' αυγά τους» και να μείνουνε εκεί που ήτανε. Εκεί να δεις φασαρία και κακό. Χωρίστηκαν οι άνθρωποι, γίνανε μαλλιά κουβάρια. Ακόμη και μέσα στην ίδια την οικογένεια, βγήκανε στον αφρό ξεχασμένα κληρονομικά-καντάργια που δεν τα είχανε λογαριάσει σωστά και δίκαια, προίκες που βγήκανε από πλάτες αδερφών, χρόνια θαμμένα και ξεχασμένα. Κι οι δικοί μας, τόσο θέλανε για ν' αρχίσουνε να λένε και να πιπιλίζουνε τα δικά μας τα αιώνια. Λέγανε, δηλαδή, πώς όσοι θέλανε να φύγουνε, ήτανε, λέει, κουμμουνιστές κι όπως τα πράγματα ήτανε και τότε βράσε κι άσε, βρίσκανε μερικοί και τον μπελά τους άσχημα. (Ενηλικίωση, σ. 27-28)

Μέσα σε αυτό το πολωμένο ιστορικό και κοινωνικό κλίμα η οικογένεια της Κίτσας παίρνει τη δύσκολη απόφαση να φύγει από τη Θεσσαλονίκη, ξεπουλώντας το σπίτι τους σε επιτήδειους που εκμεταλλεύτηκαν την κατάσταση και αναζητώντας μια καλύτερη μοίρα. Η σκηνή της αναχώρησης από τον Λευκό Πύργο, με το ρώσικο καράβι, τα πλήθη, τις βαλίτσες, τα κλάματα και τους αποχαιρετισμούς, αποτυπώνει την ατμόσφαιρα των μαζικών μεταναστεύσεων. Η συμφωνία μεταξύ της Κίτσας και της Αννούσκας για το μυστικό σύνθημα –τα «χαιρετίσματα στο θείο Ονίκ» και σε άλλους πεθαμένους συγγενείς– που θα σήμαινε ότι τα πράγματα στη Σοβιετική Αρμενία δεν είναι καλά, προσθέτει ένα στοιχείο αγωνίας και προετοιμάζει την τελική αποκάλυψη.

Κι άρχισαν οι ετοιμασίες και δώσανε όσο-όσο το σπιτάκι τους σ' ένα συγγενή τους, γιατί δε λείψανε και τότε κι αυτοί που σπεκουλάρουνε απάνω στο κακό που βρίσκει τον άνθρωπο... Κι η μέρα που θα φεύγανε δεν άργησε. Ήρθ' ένα ρώσικο καράβι και στάθηκε “μόστρα” στο Λευκό Πύργο και το πρωί αρχίνησαν να κατεβαίνουν, караβάνι οι άνθρωποι της «Εθνικής Αμύνης» και στέκονταν μπροστά στα δικαστήρια ο κόσμος να τους βλέπει, φορτωμένους με βαλίτσες και μπόγους και μωρά παιδιά, κι άλλοι που βλέπανε ανάμεσα σ' αυτούς που φεύγανε γνωστούς, τρέχανε να τους αποχαιρετίσουνε κι άλλοι

φωνάζαν κλαίγοντας φίλους και συγγενείς, μπας και τους κάνουνε ν' αλλάξουνε την τελευταία στιγμή. Ανάμεσα η κυρα-Μαρία με την Αννούσκα κι η Κίτσα με το Κατινάκι αγκαλιά κι ο Αντωνάκης με το καρότσι του μαγαζιού με τα πράματα. Μαζεύτηκαν όλοι στην εξέδρα του Λευκού Πύργου κι έρχονταν οι ατμάκατοι και παίρνανε τον κόσμο και τους πηγαίνανε στο πλοίο. Κι όταν ήρθε η ώρα να φύγουνε η κυρα-Μαρία με την Αννούσκα, εκεί που η Κίτσα κράταγε στην αγκαλιά την αδερφή της, – Να μην ξεχάσεις το σύνθημα, της είπε. Αν δεν περνάτε καλά, να στείλεις «χαιρετίσματα στο θείο Ονίκ». Κι είχε ο άνθρωπος, δυο χρόνια πεθαμένος. Και φύγανε. (Ενηλικίωση, σ. 28-29)

Η κατάληξη του διηγήματος, με την άφιξη του γράμματος της Αννούσκας από τη Σοβιετική Ένωση, που περιέχει το κωδικοποιημένο μήνυμα με τους χαιρετισμούς στους νεκρούς συγγενείς, επιβεβαιώνει την τραγική μοίρα και την διάψευση των ελπίδων πολλών επαναπατρισθέντων.

Όπως αναφέρει ο Λεωνίδας Ντιλσιζιάν (2024: 17) σε πρόσφατη μελέτη του για την ιστορία των Αρμενίων στην Ελλάδα «[η] μαζική αναχώρηση μιας από τις μεγαλύτερες μειονοτικές ομάδες της χώρας αποτελεί ίσως μία από τις πλέον άγνωστες σελίδες της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας [...]». Αυτό το σχετικά άγνωστο περιστατικό διασώζεται μέσα στο λογοτεχνικό έργο του Καζαντζή, αποδεικνύοντας ότι η Λογοτεχνία συχνά προηγείται της Ιστορίας στην αποτίμηση και την καταγραφή των σπουδαίων για τους ανθρώπους γεγονότων.

Έτσι, το διήγημα «Το Κουζούμ» μέσα από τους καθημερινούς, λαϊκούς χαρακτήρες και τις μεταξύ τους σχέσεις αφηγείται ένα ιστορικό γεγονός με βαθιές κοινωνικές και πολιτικές προεκτάσεις. Η ιστορία της Κίτσας και της οικογένειάς της φωτίζει την ανθρώπινη τραγωδία, που κρύβεται πίσω από τις μεγάλες ιστορικές κινήσεις, και, όπως παρατηρεί η Σταυρακοπούλου

[...] συμπληρώνει την «επίσημη» ιστορία, που γράφεται ακολουθώντας επιστημονική μέθοδο και αφορά συνήθως τους πρωταγωνιστές και δημιουργούς των γεγονότων. Είναι, θα έλεγα, επιστημονικά ψυχρή καταγραφή, ενώ η λογοτεχνική αναβίωση των γεγονότων είναι πάντα

συναισθηματικά φορτισμένη. Αναφέρεται σε προσωπικές ή ατομικές περιπτώσεις απλών ανθρώπων που γράφουν τη «μικροϊστορία» της εποχής. Κι εδώ βρίσκεται η αξία της: συμπληρώνει την «επίσημη» ιστορία και καταφέρνει, μέσα από τη συγκίνηση που προκαλεί στον αναγνώστη, να κάνει το παρελθόν ολοζώντανο παρόν. (Σταυρακοπούλου, 2015: 9)

3.2.3 Ο Ερμόλαος Παγανάς

Ο Ερμόλαος Παγανάς, είναι ο χαρακτήρας που πλάθει ο Καζαντζής σε μια εξαιρετική λογοτεχνική συνομιλία με το ποίημα «Επιτύμβιον» του Μανόλη Αναγνωστάκη. Μια εμβληματική λογοτεχνική μορφή που ενσαρκώνει τον καιροσκόπο συνεργάτη των κατακτητών, τον δωσίλογο, τον εκμεταλλευτή όλων των συγκυριών και μεταχειριζόμενο κάθε μέσο προς όφελός του. Η αφήγηση τον συστήνει ως έναν άνθρωπο με ασαφές παρελθόν, του οποίου η ξαφνική ανάδυση σε θέση ισχύος με την έλευση των Γερμανών στη Θεσσαλονίκη προκαλεί ερωτήματα. Ένας απλός υπάλληλος των σιδηροδρόμων, ο Παγανάς, αναλαμβάνει αμέσως τη διεύθυνση του κρίσιμου γραφείου επιτάξεων και γρήγορα εκμεταλλεύεται κάθε ευκαιρία: επιβλέπει τις επιτάξεις και το πλιάτσικο, ιδιαίτερα σε βάρος της εβραϊκής κοινότητας της Θεσσαλονίκης· με διακριτικότητα υποδεικνύει τα πολύτιμα αντικείμενα, επιτρέποντας στους συνεργάτες του να τα ιδιοποιούνται, ενώ ο ίδιος αποφεύγει την άμεση εμπλοκή και τις υπερβολές, κάτι που τον διαφοροποιεί από την απροκάλυπτη λεηλασία των κατακτητών. Ταυτόχρονα, επιδεικνύει αξιοσημείωτη προνοητικότητα για το μέλλον. Χρησιμοποιεί τις διασυνδέσεις του με υψηλόβαθμους Γερμανούς για να σώσει –με το αζημίωτο– μαυραγορίτες, εξασφαλίζοντας έτσι ισχυρούς προστάτες για τη μεταπολεμική περίοδο. Παριστάνει τον φιλόνθρωπο, προσφέροντας κλεμμένα εφόδια σε ιδρύματα, φιλοξενεί έναν Εβραίο δάσκαλο στο σπίτι του μόνο και μόνο, για να τον εκμεταλλεύεται, διατηρεί επαφές και με δεξιούς και με αριστερούς, καλύπτοντας έτσι όλα τα ενδεχόμενα για την επόμενη μέρα.

Το πιο ενδιαφέρον, πάντως, κομμάτι της ζωής του ήταν η θητεία του στο γραφείο επιτάξεων. Το πώς δηλαδή τα κατάφερε με τη μεθοδικότητα, τη διορατικότητα και την ψυχραιμία που τον διέκριναν, όχι μονάχα να γλιτώσει

εκ των υστέρων το ντουφέκι, που πιθανόν του άξιζε, μα αντίθετα, να γίνει παμψηφεί μετά την Απελευθέρωση, πρόεδρος του συλλόγου «αγωνιστών εθνικής ανατάσεως». Το πράμα ήταν απλούστατο τώρα που το σκεφτόμαστε εκ των υστέρων. Γιατί προσωπικά διηύθυνε μόνο τα «ντου» που γίνονταν στα μαγαζιά και στα πλουσιόσπιτα των Εβραίων. Κι όχι υπερβολές. Έμπαινε μέσα σαν άνθρωπος χορτάτος κι αντί «να κάνει γιούργια στον ταβλά με τα κουλούρια», που λένε, σουλατσάριζε επίσημα και τάχατες αδιάφορα μέσα στη σάλα κι έδειχνε με τρόπο στο Σωτήρη, τον έμπιστό του, Θεός σχωρέσ' τον, τον καθάρισαν αργότερα κάπου στο «Διοικητήριο», κι αυτός αμέσως φερμάριζε τον πίνακα ή το χαλί και το 'παιρνε παραμάσκαλα κι αυτό ήταν όλο κι όλο. Κι ύστερα ποιος να προσέξει πώς λείπει κάτι απ' το σπίτι; Ποιος μπορεί να πάρει χαμπάρι το σφάχτη, που ρίχνοντας το σφαχτάρι στο καρότσι, κάνει ένα «χραπ» με τη χατζάρα του και ρίχνει σαν ταχυδακτυλουργός μέσα στο σακουλάκι του τον εκλεκτό βραδινό κρασομεζέ; Έτσι κι οι Γερμανοί. Μπαίνανε στα παλάτια της οδού «Βασιλίσσης Όλγας» και μένανε ξεροί με την αρχοντιά κι άντε να προσέξουνε ύστερα ένα λεκέ στον τοίχο απ' τον πίνακα που ξεκρεμάστηκε. Άσε πια τους φουκαράδες τους Εβραίους. Αυτοί, κοντά εξήντα χιλιάδες νοματαίοι φύγανε και μόλις δυο χιλιάδες, κι ούτε, γυρίσανε και βρήκαν μόνο τα ντουβάρια απ' τα σπίτια τους κι είπαν κι από πάνω «Δόξα τω Θεώ». (*Ενηλικίωση*, σ. 73)

Η στρατηγική του Παγανά αποδεικνύεται εξαιρετικά επιτυχής. Μετά την Απελευθέρωση, όχι μόνο αποφεύγει τη δίωξη ως δωσίλογος, αλλά καταφέρνει να τιμηθεί ως πατριώτης και να αναρριχηθεί σε θέσεις κύρους, φτάνοντας στο σημείο να γίνει πρόεδρος συλλόγου «αγωνιστών εθνικής ανατάσεως», όπως ειρωνικά καταλήγει ο αφηγητής. Στα μεταπολεμικά χρόνια, ο Παγανάς με τον ρόλο του «κοινωνικού παράγοντα» ηγείται εθνικών και φιланθρωπικών οργανώσεων, απολαμβάνοντας οικονομικά οφέλη και διατηρώντας την επιρροή του. Πεθαίνει αφήνοντας την εικόνα του «στυλοβάτη της κοινωνίας». Η κηδεία του γίνεται «δημοσία δαπάνη» και ο επικήδειος εκφωνείται από τον Λαυρέντη Περπερίδη, τον ήρωα του Αναγνωστάκη, ανάλογο κάθαρμα της εποχής, ο οποίος, όπως σημειώνει ο αφηγητής, περιμένει με ανυπομονησία να αναλάβει τη θέση του Ερμόλαου, υπονοώντας την επιβίωση εσαεί αυτού του τύπου ανθρώπου.

Ο Ερμόλαος Παγανάς, λοιπόν, δεν είναι απλώς ένας χαρακτήρας· είναι ένας τύπος που πλάθει ο Καζαντζής, για να μιλήσει για τους δωσίλογους της εποχής, για όλους όσους εκμεταλλεύτηκαν το ιστορικό χάος για το συμφέρον τους. Η ιστορία του αποτελεί ένα καυστικό σχόλιο για τη συνεργασία με τον κατακτητή, τον καιροσκοπισμό και την ικανότητα κάποιων να χειραγωγούν την Ιστορία και την κοινωνία προς ίδιον όφελος, κερδίζοντας τελικά δημόσια αναγνώριση και σεβασμό παρά το σκοτεινό τους παρελθόν.

3.3 Ο χρόνος της μνήμης

Στα διηγήματα της *Ενηλικίωσης*, βρίσκουμε και πάλι ιστορίες όπου ο χρόνος της αφήγησης παρουσιάζει αξιοσημείωτες διακυμάνσεις. Το παρελθόν –ατομικό και συλλογικό, συχνά τραυματικό– εισβάλλει στο παρόν της αφήγησης, διαταράσσει τη γραμμική ροή του χρόνου και καθορίζει την ψυχοσύνθεση των ηρώων και την ίδια την πράξη της αφήγησης. Η διαχείριση του αφηγηματικού χρόνου αποκαλύπτει συχνά και τις προθέσεις της αφήγησης.

3.3.1 Ο πανδαμάτωρ (;) χρόνος

Το διήγημα «Ο πανδαμάτωρ χρόνος» θεματοποιεί μεταξύ άλλων την αδυναμία για λήθη, την εμμονή της μνήμης και την καταλυτική επίδραση του παρελθόντος στο παρόν. Ο κεντρικός ήρωας, ο Σπύρος, ζει σε ένα παρόν που διαρκώς διακόπτεται βίαια από την ανεπιθύμητη και ανεξέλεγκτη εισβολή της μνήμης:

Σάματι ο πρώτος ήμουνα για ο τελευταίος;», είπε ο Σπύρος την ώρα που άνοιγε τα μάτια του. Κυριακή πρωί κι απ' έξω «τα μπάσταρδα, που να βγω και να τ' αλλάξω τον αδόξαστο», χαλάγανε τον κόσμο. Έμεινε για λίγο στη γούβα, στο κρεβάτι του και πιπίλαγε το φαρμάκι που τ' άφησε στο στόμα το χτεσινό πιετό.

Και χτες πάλι τα ίδια. Απάνω που έλεγε να κόψει αυτά κι εκείνα, να βρει μια γυναίκα κι αυτός, σαν άνθρωπος, και να νοικοκυρέψει τα γεράματά του,

απάνω εκεί, μόλις έπαιρνε να βραδιάζει, δεν τ' άντεχε και γινότανε δυο κάτια και χωνότανε στην υπόγα, στην ταβέρνα του Κρητικού. Κι εκεί τον περίμενε κάθε, μα κάθε βράδυ, ο Γιορδάνης. Φίλος καλός, αδερφός και καλύτερος και συνεταίρος του, από τότε, απ' την Κατοχή, στα «τάγματα» του Πούλου, στη Θεσσαλονίκη. Τότε το Σπύρο τον φωνάζανε «Μπερέτα», απ' το πιστόλι, μια ιταλικιά «Μπερέτα», που το 'χε και το γύρναγε στο δάχτυλο, σα να 'τανε κανένα κομπολόι. Είπαν κι αυτοί τότε να δώσουν ένα χεράκι για να φτιάξει το Ρωμέικο, παιδιά, τι περιμένεις; Κι αντί γι' αυτό μοιράζανε στον κόσμο ξύλο και κάνανε κι άλλα χειρότερα, που ούτε λέγονται ούτε κι ομολογούνται. «Σάματι ο πρώτος ήμουν ή ο τελευταίος;» Άλλοι κάνανε χειρότερα και τώρα περνιούνταν για μεγάλοι και τρανοί. Και να δεις που κάνουνε πως δε θυμούνται. Μπορεί κιόλας να 'ναι κι έτσι. Να 'χουνε δηλαδή, ντουλάπια μέσα τους οι άνθρωποι, και να 'χουνε πεταμένα τα κλειδιά κι από κει και πέρα, όλα εντάξει. (*Ενηλικίωση*, σ. 46-47)

Η τάξη της αφήγησης χαρακτηρίζεται από μια συνεχή ταλάντευση μεταξύ του παρόντος χρόνου και των αναδρομών, που αναφέρονται στο βίαιο παρελθόν του Σπύρου στα τάγματα ασφαλείας του Πούλου. Οι εικόνες της βίας, στις οποίες ο Σπύρος πρωταγωνιστούσε στο παρελθόν, εισβάλλουν απρόσκλητες στη συνείδηση του και στοιχειώνουν το παρόν του. Η διαρκής κίνηση από το ένα χρονικό επίπεδο στο άλλο αναδεικνύει την αδυναμία του ήρωα να ξεχάσει τα εγκλήματα που διέπραξε.

Η διάρκεια του αφηγηματικού χρόνου υπογραμμίζει το θέμα της ιστορίας. Το μονότονο και απελπισμένο παρόν του Σπύρου αποδίδεται κυρίως με περιληπτικό τρόπο, ενώ οι ενοχικές του μνήμες αναβιώνουν ως έντονες σκηνές, μεγαλύτερης διάρκειας, που διασπούν τη ροή της αφήγησης. Αλλά και η συχνότητα είναι, επίσης, κρίσιμη· οι συχνές αναφορές σε περιστατικά με τον Γιορδάνη, τον φίλο και συνεργάτη του, με τον οποίο τον δένουν ένοχα μυστικά, μοιάζουν να επανέρχονται εμμονικά, υπογραμμίζοντας την αδυναμία του ήρωα να ξεφύγει από το παρελθόν.

Ο τίτλος του διηγήματος, «Ο πανδαμάτωρ χρόνος», αποκτά έτσι μια βαθιά ειρωνική χροιά. Ο χρόνος δεν έχει καταφέρει να δαμάσει και να επουλώσει τις ενοχές για το παρελθόν του Σπύρου· αντίθετα, τον έχει εγκλωβίσει σε αυτό. Η αφηγηματική δομή, με τις συνεχείς ρήξεις της χρονικής συνέχειας, υπογραμμίζει την αδυναμία της λήθης.

3.3.2 «Δέκα επεισόδια»

Στα «Δέκα επεισόδια», όπως ο τίτλος φανερώνει, βρίσκουμε μια διαφορετική προσέγγιση στον χρόνο και τη μνήμη, αυτήν τη φορά μέσα από την αποσπασματικότητα. Κάθε ένα από τα δέκα αριθμημένα σύντομα κείμενα, που απαρτίζουν το αφήγημα, λειτουργεί ως μια αυτόνομη μνημονική αναλαμπή, ένα θραύσμα εμπειρίας που ανασύρεται από το παρελθόν, κυρίως από την περίοδο της Κατοχής. Η λεηλασία των επιταγμένων μεγάρων της Θεσσαλονίκης από τους κατοίκους αμέσως μετά την αποχώρηση των Γερμανών, οι σχέσεις με την εβραϊκή κοινότητα, η άφιξη εγγλέζικων στρατευμάτων στην πόλη, η υποχώρηση του '41, αλλά και απηχήσεις παλαιότερων εποχών, όπως η εποχή της ενσωμάτωσης της Θεσσαλονίκης στην Ελλάδα («Όταν ήρθε το Ελληνικό») γίνονται μικρές ιστορίες που μοιάζουν με στιγμιότυπα από την παιδική ηλικία του αφηγητή. Η δομή της ενότητας ως συνόλου αντικατοπτρίζει τη φύση της μνήμης, ιδιαίτερα της τραυματικής, η οποία συχνά εκδηλώνεται όχι ως συνεχής αφήγηση, αλλά ως μια σειρά από έντονες, ασύνδετες εικόνες.

Η τάξη μέσα σε κάθε επεισόδιο παίρνει τη μορφή της ανάληψης, με τον αφηγητή να ανακαλεί ένα συγκεκριμένο γεγονός ή μια κατάσταση από μια, συνήθως απροσδιόριστη, παροντική οπτική γωνία. Η διάρκεια ποικίλλει· κάποια επεισόδια εστιάζουν σε μια μεμονωμένη, γρήγορη σκηνή, ενώ άλλα περιγράφουν επαναλαμβανόμενες καταστάσεις. Η συσσώρευση αυτών των ετερόκλητων θραυσμάτων δημιουργεί ένα μωσαϊκό της συλλογικής εμπειρίας μιας ταραγμένης εποχής. Αποτελεί, κατά κάποιον τρόπο, μια λογοτεχνική απόδοση των «κοινωνικών πλαισίων της μνήμης» (Halbwachs, 1992), όπου οι ατομικές αναμνήσεις, αν και προσωπικές, εντάσσονται και νοηματοδοτούνται μέσα από την κοινή ιστορική συνθήκη.

Σε όλα τα κείμενα, ωστόσο, φαίνεται πως η διαχείριση του αφηγηματικού χρόνου αποτελεί κεντρική αφηγηματική στρατηγική του Καζαντζή. Λειτουργεί ως μέσο όχι μόνο, για να διηγηθεί μια ιστορία, αλλά και για να διερευνήσει τον τρόπο με τον οποίο το παρελθόν επιβιώνει, συχνά επώδυνα, μέσα στο παρόν.

3.4 Ο χώρος της μνήμης

Όπως στην *Παρέλαση*, έτσι και στην *Ενηλικίωση*, ο χώρος αναδεικνύεται σε πρωταγωνιστικό παράγοντα της αφήγησης. Αποτελεί το ερέθισμα για την ανάδυση της μνήμης και διαμορφώνει ενεργά τον τρόπο με τον οποίο αναπαρίσταται το παρελθόν. Η πόλη της Θεσσαλονίκης, οι γειτονιές, οι δρόμοι δεν είναι, όπως είπαμε, απλώς τοπογραφικά σημεία αναφοράς. Αντιθέτως, μετατρέπονται σε πεδίο όπου ο γεωγραφικός και ο κοινωνικός χώρος συμπλέκονται, γίνονται φορείς συλλογικών και ατομικών βιωμάτων και επηρεάζουν καθοριστικά την οπτική γωνία και τον τόνο της αφήγησης.

Στα πρώτα διηγήματα της *Ενηλικίωσης*, που συνεχίζουν το κλίμα της *Παρέλασης*, ο χώρος που κυριαρχεί και πάλι είναι αυτός της γειτονιάς. Αυτός λειτουργεί ως το κύριο πλαίσιο, στο οποίο αποτυπώνεται η συλλογική εμπειρία. Στα διηγήματα «Η Κατίνα», «Το Κουζούμ», «Ο Σταύρος», ο οικείος χώρος της γειτονιάς λειτουργεί ως το πεδίο, όπου καταγράφονται στη μνήμη οι συμπεριφορές, οι σχέσεις και τα μικρά ή μεγάλα γεγονότα που διαμορφώνουν την κοινοτική ζωή.

Προχωρώντας από τη γειτονιά στην ευρύτερη πόλη της Θεσσαλονίκης, η οποία αποτελεί για τον Καζαντζή, όπως αναφέρει ο Μάρκογλου (1993: 99) «οργανικό και καθοριστικό στοιχείο, μόνιμο σκηνικό που πρωταγωνιστεί στα γραπτά του», ο χώρος αποκτά συχνά μια πιο συμβολική διάσταση.

3.4.1 «Βιβλιακές εμπειρίες»

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της λειτουργίας της πόλης ως δομικού στοιχείου της αφήγησης έχουμε στο διήγημα «Βιβλιακές εμπειρίες». Εδώ, ο χώρος επιτελεί μια έντονα συμβολική λειτουργία. Εμφανίζεται ως ερέθισμα μνήμης, αλλά ταυτόχρονα αντανακλά και την ψυχική διάθεση του αφηγητή. Το διήγημα αρχίζει με μια περιγραφή της πόλης όχι ως γεωγραφικού χώρου, αλλά ως ατμόσφαιρας, αισθητοποιώντας μέσω εικόνων ένα αποπνικτικό και ασφυκτικό κλίμα:

Όταν φυσάει νοτιάς συνεφιάζει. Ύστερα, για λίγο, ο αέρας σταματάει και τότε ή θα το γυρίσει σε «Βαρδάρη» ή σε βροχή. Με το που σταματάει ο νοτιάς, βγαίνει απ' τη θάλασσα μια μπόχα να σε πνίξει. Η μισή πόλη και βάλε, απ' τη

θάλασσα μέχρι το «Κουλέ-Καφέ» και το «Τσινάρι», βρωμοκοπάει σαν ανοιχτός βόθρος. Τότε, παρ' όλα που έχει συννεφιά πηχτή, έχει και μικρά διαλείμματα ηλιοφάνειας. (*Ενηλικίωση*, σ. 54).

Μέσω της περιγραφής της πόλης πυροδοτούνται συνειρμικά μνήμες και σκέψεις για την κοινωνική διάσταση του χώρου. Η φυσική δυσοσμία συνδέεται άμεσα και μεταφορικά με τον κοινωνικό και πολιτικό «υπόνομο» της μετεμφυλιακής περιόδου, έναν χώρο όπου κυριαρχούσε μια άλλη δυσοσμία: αυτή των σχέσεων εξουσίας, της διαπλοκής, της διαφθοράς, της καχυποψίας και του χαφιεδισμού. Ο αφηγητής, έτσι, οδηγείται σε αναμνήσεις από τα φοιτητικά του χρόνια:

Ζήσαμε σε μια τέτοια εποχή. Που ανθούσαν χαφιεδιές και ρουφιανιές –δέντρα θεόρατα. Που βάδιζες μέσα σε στημένες παγάνες κι ούτε που το 'παιρνες χαμπάρι πώς και πότε μαγκώθηκες, για να 'ρθει μια μέρα, ύστερ' από χρόνια, και να σου δείξουνε: «Να, από δω μαγκώθηκες». Τότε τι σου έμενε να κάνεις; Απορούσες και θαύμαζες μ' αυτές τις γκαμήλες και τρομοκρατιόσουν αναδρομικά και μουτζωνόσουν αναδρομικά, για χρόνια και χρόνια που σκιζόσουν. Και γιατί; Για το τίποτε. [...]

Μ' αυτά και μ' άλλα τέτοια κάναμε ζωή μας τα βιβλία. Κι αυτό με χίλια ζόρια. Γιατί δεν ξέραμε, πού ήμασταν. Μέσα ή έξω απ' τον υπόνομο που λέγαμε. Γι' αυτό και η συγκίνησή μας, αυτή τουλάχιστον που μας αναγνωρίζουνε, είναι ειλικρινής. Γιατί περί πραγματικής ζωής, είπαμε... (*Ενηλικίωση*, σ. 56-57)

Ο λόγος, φορτισμένος με πικρία, ειρωνεία και αυτοσαρκασμό, σχολιάζει τη βιωμένη, κοινωνική εμπειρία του χώρου και των σχέσεων που διαμορφώνονται εντός του, μεταφέροντας μέσα από τη διήγηση προσωπικών βιωμάτων τις πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες που επικράτησαν κατά τη μετεμφυλιακή εποχή.

3.4.2 «Όπερ ἔδει δεῖξαι»

Το διήγημα «Όπερ ἔδει δεῖξαι» καταγράφει τη βίαιη εγγραφή ενός άλλου ιστορικού τραύματος, της δικτατορίας του 1967, στον οικείο χώρο της πόλης. Η αναδρομική αφήγηση εστιάζει στο πώς ο γνώριμος αστικός χώρος μεταμορφώνεται ξαφνικά σε ένα τοπίο ανοίκειο και απειλητικό.

Εκείνη την κίτρινη μέρα, στροβιλιζόμενα σαν το σκαντζόχοιρο μέσα στους δρόμους. Μόνο που τ' αγκάθια δεν μπήγονταν στα ξένα πετσιά, μα στο δικό μου.

Με παρακολουθούσαν κάτι διάτρητες κάννες στολισμένες με σφαίρες-γιορντάνια κι οι μπούκες των κανονιών, έτοιμες να ξεράσουνε απάνω μου ένα ζεματιστό βόρβορο από θανατηφόρα επιχειρήματα. Με λίγα λόγια, βάδιζα έκπληκτος μα νομοταγής, αγανακτισμένος μα ήσυχος. Εξάλλου είχε πέσει στη μέση η λέξη «πατρίς» κι όταν ακούγεται αυτή η λέξη, τότε όλα μπορείς να τα περιμένεις· ακόμη και τα τανκς μέσα στους δρόμους. Παρ' όλα, δηλαδή, που ήμουν έτοιμος να αραδιάσω ένα σωρό αποδείξεις πως δεν της ταίριαζαν καθόλου της «Καμάρας», εκείνο το «πατρίς», σκοτεινό και παντοδύναμο, μ' έκανε να το παραδεχτώ μια κι έξω, πως σήμερα της ερχόταν κουτί. Την αδυναμία μου επέτειναν και κάτι σκόρπιες κουβέντες που αποπνέονταν από παρέες συμπολιτών μου: «Δεν ήταν πράματα αυτά, κάθε μήνα, κάθε σαράντα πες, κι άλλη κυβέρνηση». Άσε πια το γέλιο του χοντρού εκείνου, μπουκωμένο από περίσσιο λίπος και σάπια δόντια, που ωρυόταν, «ανάσταση, ανάσταση», μέσα στην πλατεία Αριστοτέλους. Ασφαλώς θα υπερασπίζονταν τα υπουργικά εδώλια, που δεν προλαβαίνανε να πάρουνε το σχήμα του κώλου του κυρίου τάδε και μπαίνανε στο καλούπι του κυρίου δείνα. (*Ενηλικίωση*, σ. 62-63)

Ο αφηγητής κινείται σε κεντρικούς δρόμους, στέκεται σε σημεία γνωστά (Καμάρα, πλατεία Αριστοτέλους, «Βότση»), όμως η συνήθης εικόνα έχει ανατραπεί: «Ψυχή ζώσα στους δρόμους», καταστήματα κλειστά, μια «μοναξιά κι ερημιά» που διακόπτεται μόνο από την παρουσία στρατιωτικών τζίπ και τανκς. Η αντίθεση μεταξύ του οικείου αστικού χώρου και της ξαφνικής, βίαιης αλλαγής της κοινωνικής και πολιτικής ατμόσφαιρας αποτελεί τον πυρήνα της εμπειρίας του πρωταγωνιστή, καθώς ο δημόσιος χώρος έχει καταληφθεί. Η πόλη μεταμορφώνεται σε ένα στρατιωτικοποιημένο, ελεγχόμενο τοπίο, όπου κυριαρχούν ο φόβος, η απειλή του θανάτου, η επιβεβλημένη σιωπή και το παράλογο.

3.4.3 «Ο πανδαμάτωρ χρόνος»

Στο διήγημα «Ο πανδαμάτωρ χρόνος» ο χώρος διαδραματίζει κρίσιμο ρόλο για τη ζωή του πρωταγωνιστή, του Σπύρου, καθώς, ενώ θα μπορούσε να λειτουργήσει ως καταφύγιο, μετατρέπεται σε ερέθισμα για επίμονες ενοχικές αναμνήσεις.

Ο Σπύρος και ο συνεταίρος του, ο Γιορδάνης, έχουν επιλέξει την Αθήνα ως τόπο διαμονής και εργασίας μετά τη φυγή τους από τη Θεσσαλονίκη με το τέλος της γερμανικής Κατοχής. Η Αθήνα παρουσιάζεται ως μια «μεγάλη πόλη, μεγάλη κρυψώνα», ένας χώρος που θεωρητικά θα έπρεπε να προσφέρει ανωνυμία και τη δυνατότητα απόδρασης από το βεβαρημένο παρελθόν τους στα «τάγματα του Πούλου». Το μαγαζί τους, το «οπωροπωλείον ο Λευκός Πύργος», φέρει ένα όνομα που ηχεί ειρωνικό, καθώς παραπέμπει ευθέως στην πόλη και το παρελθόν που προσπαθούν να αποκηρύξουν, υπονοώντας την αδυναμία μιας πραγματικής φυγής. Ωστόσο, αυτός ο χώρος-καταφύγιο αποδεικνύεται ανεπαρκής. Η πολυετής παρουσία του Σπύρου στην Αθήνα δεν τον έχει απαλλάξει όχι τόσο από τις ενοχές όσο πιο πολύ από τον φόβο να αποκαλυφθεί η δράση του ως ταγματασφαλίτης. («Παλιά ξερά κομμάτια». Πέρασαν όλα. Αυτά γίνονταν έναν καιρό. Τότε που έτρεμε το φυλλοκάρδι τους, μη φύγουν οι Γερμανοί και μείνουν στα χέρια των άλλων»).

Η τυχαία συνάντηση με πρόσωπα από το παρελθόν, όπως ο κυρ-Στέλιος, τον οποίο βλέπει απρόσμενα μέσα στον παρόντα χώρο, όπου έχει καταφύγει, πυροδοτεί την ανάκληση των βίαιων πράξεων του Σπύρου εναντίον των συμπολιτών του, που συνδέονται άρρηκτα με τον χώρο της Θεσσαλονίκης. Η προσπάθεια του Σπύρου να δικαιολογήσει τον εαυτό του με τη σκέψη «Σάματι ο πρώτος ήμουν ή ο τελευταίος;» ή η σαρκαστική παρατήρηση ότι άλλοι, που ίσως έκαναν χειρότερα, έγιναν «μεγάλοι και τρανοί», κρύβοντας το παρελθόν τους σε «ντουλάπια», υπογραμμίζει την αδυναμία του να αποδεχτεί την προσωπική του ευθύνη.

Κάθε βράδυ, ο Σπύρος καταφεύγει στην «υπόγα, στην ταβέρνα του Κρητικού», όπου συναντά τον Γιορδάνη. Αυτός ο υπόγειος, κλειστός, ασφυκτικός χώρος γίνεται το σκηνικό μιας σχεδόν τελετουργικής επανάληψης και αναβίωσης του παρελθόντος. Εκεί ο Σπύρος, πίνοντας κάθε βράδυ, παλεύει με τις μνήμες του, φτάνοντας συχνά στα όρια της αποκάλυψης της ταυτότητάς του («Ρε, ξέρεις ποιός είμαι εγώ;»). Η

Θεσσαλονίκη στοιχειώνει τη μνήμη του Σπύρου ως ο κύριος τόπος της εγκληματικής του δράσης κατά την Κατοχή. Αλλά και στην Αθήνα, στο αμέσως μετά την Κατοχή διάστημα, η δράση των δύο ταγματасφαλιτών συνεχίστηκε. Η εν ψυχρώ δολοφονία ενός νεαρού που έγραφε συνθήματα στον τοίχο σε ένα ανώνυμο στενό στο Παγκράτι εισβάλλει ως απρόσκλητη μνήμη:

Άσε που εδώ τους καλοδέχτηκαν και δε χρειάστηκε ούτε μέρα να κρυφτούν. Αμέσως, μισθό βαρβάτο για την εποχή, για να τριγυρνάν τις νύχτες στα σοκάκια και στις γειτονιές και να κυνηγάνε αυτούς που γράφανε στους τοίχους. Όπως εκείνο το βράδυ στο Παγκράτι. Εκεί σ' ένα στενό, τον είδανε που έγραφε. Πέσανε ξαφνικά απάνω του, μα πριν προλάβουν να τονβάλουνε στο χέρι, ο νέος τους κατάλαβε και το 'βαλε στα πόδια. Τρέξαν πίσω του κι ο Σπύρος, πιο σβέλτος, τον έφτασε και τον άρπαξε απ' το σακάκι, κι αυτός, μια σταλιά παιδί, θα 'ταν δε θα 'τανε δεκαοχτώ χρονώ, κυλίστηκε καταγής. Στάθηκε ο Σπύρος από πάνω του και τον σημάδευε με την «Μπερέτα» κι ο άλλος ανασηκώθηκε λιγάκι και μέσα στο λαχάνιασμά του, «μη αδερφέ», κατάφερε μόνο να πει, μα ο Σπύρος, θαρρείς πως πέτρωσε ολόκληρος για μια στιγμή, που όμως ήταν αρκετή για να γίνει το κακό και τράβηξε μια, δυο, ίσια στο πρόσωπο του παιδιού, που αναπήδησε ολόκληρο πάνω στο χώμα και μετά τεντώθηκε να σπάσει, κι απόμεινε άψυχο ζυμάρι.

Του ανακατώνονταν τα ήπατα του Σπύρου κι ανέπνεε βαθιά, να διώξει τη λιγούρα κι αναστέναξε. Κρύοι ιδρώτες του τρέχαν το κορμί και το πρόσωπο.

Τι έχεις αδερφέ; του είπε ο Γιορδάνης κι ακούμπησε το χέρι του στον ώμο του φίλου του, κι ο Σπύρος, λύγισε κάτω απ' το τραπέζι κι ανάμεσα στους εμετούς που τον συντάραζαν,

– Μη με φωνάζεις έτσι, κατάφερε μόνο να πει. (*Ενηλικίωση*, σ. 48-49)

Για τον Σπύρο, τελικά, η Θεσσαλονίκη γίνεται μια πόλη που θα τον ακολουθεί, όπου κι αν βρεθεί, μια «καβαφική πόλις», ένα παρελθόν απ' το οποίο δεν μπορεί να ξεφύγει. Εδώ, όπως έχει επισημάνει ο Καραβίτης για τον Καζαντζή, πρόκειται, ίσως, για ένα παράδειγμα όπου:

[...] στην πεζογραφία του συχνότατα ανιχνεύονται, με άμεσες ή έμμεσες αναφορές, οι κλασικοί μας ποιητές όπως ο Σολωμός, ο Καβάφης, [...] αλλά και νεότεροι αγαπημένοι του ποιητές [...] Αναφορές και παραθέματα που σε αρκετές περιπτώσεις ενισχύουν την άποψη ότι λειτουργούν σαν εφελκυστήρες ή στηρίγματα για την σύλληψη της ιδέας και την ανάπτυξη κάποιου συγκεκριμένου πεζογραφήματός του. (Καραβίτης 2007: 87)

3.4.4 «Κομμένη γλώσσα»

Στο διήγημα «Κομμένη γλώσσα», (αυτήν τη φορά σε μια ευθεία διακειμενική αναφορά στον Μ. Μέσκο), ο χώρος λειτουργεί πάλι συμβολικά, για να αποτυπώσει θέματα, όπως η κοινωνική περιθωριοποίηση, η πολιτική καταπίεση και η φίμωση του λόγου.

Η εικόνα του Ιωσήφ, του νεαρού Πόντιου ήρωα της ιστορίας, να στέκεται «στο κούφωμα της πόρτας του Εβραίου, γωνία Εγνατία και Ίωνος Δραγούμη». συμβολίζει, ενδεχομένως, την επισφαλή και περιθωριοποιημένη θέση του Ιωσήφ και της οικογένειάς του στην κοινωνία της εποχής. Η τοποθεσία βρίσκεται στην «μπούκα του Βαρδάρη», του ανέμου που σαρώνει την πόλη, και μετατρέπεται σε σύμβολο μιας εχθρικής πολιτικής και κοινωνικής ατμόσφαιρας.

Κι ο «Βαρδάρης» ξεκολλημένος, ποιος ξέρει από ποια χιόνια, ορμούσε μέσα στην πόλη από ένα σωρό ανοιχτά στόματα: Από τη «Λαγκαδά» και τη «Ραμόνα», απ' τη «Μοναστηρίου» και τη «Γενιτσών» και τα «Σφαγεία» κι από το «Καφαντάρι» και το «Τσινάρι» και μαζευτότανε εκεί στην πλατεία του κι έφερνε φούρλες τρελές, στρόβιλους ατέλειωτους, γεμάτους με σκουπιδαριό, κάρα κι ανθρώπους κι ύστερα χωνόταν μέσα στους δρόμους και τα δρομάκια μ' αναστεναγμούς, βροντούσε στους τσεσμέδες, τρύπωνε μέσα από τις πόρτες και τις φινιές των παλιών σπιτιών, αυτών που όποιος δεν τα ξέρει, όποιος δεν τα 'ζησε σε μέρες που ο άγριος άνεμος μάς παραλοΐζει, τα λέει «γραφικά».

Στεκότανε λοιπόν ο Ιωσήφ στην μπούκα του «Βαρδάρη» και χτύπαγε τα πόδια του απάνω στο πλακόστρωτο για να ζεσταθούνε, που είχανε ξυλιάσει, και τα στήθια του γέμιζαν παγωνιά και σκόνη κι αποφορές που ξέρναγαν τα

ξενοδοχεία, τα σινεμά και τα πατσατζήδικα της Εγνατία. Στεκότανε στόμα κλειστό, παιδί μεγαλωμένο κι αγέλαστο απ' τα έντεκά του χρόνια, ευρύτερνος και χαμηλοκώλης, σαν κούρος σκαλισμένος από αρχαίο ατζαμή. Πόντιος. Πόντιος κι «αντίθετος» ο πατέρας του, ο κυρ-Λεόντιος, δάσκαλος κάποτε στο σχολείο μας, απ' την Τραπεζούντα· γερά γράμματα, όχι παίξε-γάλασε. Τον διώξανε ύστερα απ' το δημόσιο κι είχε ένα τραπεζάκι έξω απ' τα δικαστήρια κι έγραφε αιτήσεις. (*Ενηλικίωση*, σ. 58-59)

Ο ορμητικός αέρας και το αφιλόξενο περιβάλλον αποδίδουν μεταφορικά τις περιπέτειες, τις διώξεις, την κοινωνική απομόνωση όποιου ήταν «αντίθετος». Η περιθωριοποίηση αποδίδεται και με την εικόνα του πατέρα του Ιωσήφ, του κυρ-Λεόντιου, πρώην δασκάλου, σε ένα ταπεινό «τραπεζάκι έξω απ' τα δικαστήρια», έναν χώρο που συμβολίζει την απώλεια της θέσης του ως τιμωρία λόγω των πολιτικών του φρονημάτων.

Συνολικά, η διαχείριση του χώρου στην *Ενηλικίωση* υπερβαίνει την απλή σκηνοθετική λειτουργία και αναδεικνύει την άρρηκτη σχέση του τόπου με το βίωμα και τη μνήμη (ατομική και συλλογική) μέσα από τη λογοτεχνική αναπαράσταση, διαμορφώνοντας παράλληλα τον ιδιαίτερο τόνο της συλλογής, που κυμαίνεται από την πικρία και την ειρωνεία έως τον έντονο σαρκασμό. Ο χώρος τελικά στην *Ενηλικίωση* αποβαίνει ένα στοιχείο καθοριστικό για την ανάδυση της μνήμης.

3.5 Η γλώσσα της *Ενηλικίωσης*

Εξετάζοντας τη γλώσσα των κειμένων στην *Ενηλικίωση*, αρχικά μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι παρατηρείται μια σημαντική εξέλιξη σε σύγκριση με την *Παρέλαση*, η οποία, βεβαίως, δεν αφορά την ίδια τη γλωσσική βάση, αλλά το ύφος και τον τόνο.

Η αίσθηση της προφορικότητας που χαρακτηρίζει την *Παρέλαση* παραμένει ισχυρή και στην *Ενηλικίωση*, με την ενσωμάτωση του λόγου των ηρώων, αντλώντας και πάλι από το ζωντανό ιδίωμα της Θεσσαλονίκης. Τέτοια παραδείγματα βρίσκουμε στη

λαϊκή αργκό του ποδοσφαιρόφιλου παππού στον «Δεύτερο γύρο» (με χαρακτηρισμούς όπως «γαϊδούρι», «σκιτζής», «πουλημένος») ή στην καθημερινή γλώσσα της γειτονιάς στο «Κουζούμ». («Δος το δεκαχίλιαρο μη σου ξεριζώσω το μπαμ-τιρελέμ»). Η απλή, λαϊκή, ανεπιτήδευτη γλώσσα των ηρώων αναπαριστά ζωντανά την κοινωνία της εποχής, φανερώνοντας «ότι το «κοινόχρηστο» και το τετριμμένο έχουν πολλά να πουν, και καλά να τα ταιριάξουν, προπαντός όταν δεν ολισθαίνουν προς τη σταλινική επινόηση λαϊκότροπων ιδιωμάτων, και βέβαια όταν δεν εξαντλούνται στη νατουραλιστική απεικόνιση των προφανών» (Μπουκάλας, 1994: 14).

Στα πρώτα διηγήματα της *Ενηλικίωσης*, λοιπόν, ο Καζαντζής βαδίζει στα χνάρια της *Παρέλασης*, αλλά από ένα σημείο κι έπειτα ο λόγος εμπλουτίζεται και διαφοροποιείται, καθώς ο αφηγητής ωριμάζει, περνώντας από την παιδική ηλικία στην εφηβεία και την πρόιμη ενήλικη ζωή. Ο Μουλλάς, μάλιστα, επισημαίνει ότι:

[...] όταν ο Τόλης καταφεύγει στο παρελθόν, δηλαδή στις κατοχικές και μετακατοχικές του μνήμες, τότε κυριαρχεί ένα καλοκάγαθο και τρυφερό θα 'λεγα, χιούμορ με καθαρά νοσταλγικές αποχρώσεις. Απεναντίας, όταν η αφήγηση τοποθετείται στο παρόν, δηλαδή όταν γίνονται αναφορές στα λογοτεχνικά μας ήθη και στις καταστάσεις του σύγχρονου κόσμου, τότε το κωμικό στοιχείο, καυστικό και διαβρωτικό, μεταμορφώνεται σε οξύτατη ειρωνεία και σε σάτιρα, έτσι που να δίνει στο έργο του Καζαντζή μιαν άλλη διάσταση που θα την έλεγα ηθική, αν δεν φοβόμουν αυτήν την τόσο παραπειστική και φθαρμένη λέξη. (Μουλλάς, 1993: 98)

Και η Μ. Θεοδοσοπούλου παρατηρεί μια εξέλιξη από την «[...] τρυφερή, σχεδόν χαϊδευτική τάση για τις παρωχημένες εποχές ενός παιδιού, μέχρι το οργισμένο ξέσπασμα του εφήβου, όταν, με τη χρονική προοπτική, τα επακόλουθα του εμφύλιου φαίνεται να έχουν κακοφορμίσει» στο δεύτερο μέρος της *Ενηλικίωσης* (Θεοδοσοπούλου, 1993: 105).

Η *Ενηλικίωση* συνεχίζει την αφήγηση του παρελθόντος με το τραύμα της Κατοχής και, κυρίως, του Εμφυλίου να παραμένει κεντρικό. Ωστόσο, η διαχείρισή του διαφοροποιείται· η παιδική ματιά της *Παρέλασης* δίνει τη θέση της σε μια οπτική που,

αν και ακόμα επηρεασμένη από την «πληγωμένη μνήμη», είναι πιο άμεση και λιγότερο υπαινικτική. Ένας «ελεγειακός τόνος», που έχει επισημάνει η Παπαστάθη (2017) σε κάποια έργα του Καζαντζή, διαποτίζει αρκετά διηγήματα και αυτής της συλλογής, τα οποία θεματοποιούν τη λήθη. Η φθορά, η απώλεια, ο θάνατος και η ματαίωση είναι παρόντα στις «Φωτογραφίες», στον θάνατο του παππού στον «Δεύτερο γύρο», στην τραγική μοίρα του Τσέλιου στον «Διεθνή».

Στις «Φωτογραφίες» η αφήγηση ταλαντεύεται ανάμεσα στη θλίψη και την ενοχή με κάποιες ποιητικές νότες:

Άνθρωποι νοικοκύρηδες, που ούτε να τους σκεφτείς να ρίχνουν προκηρύξεις και που έκοβαν πάνω στην ώρα τις «καλημέρες» με τους Αντώνηδες. Βέβαια, είπαμε. Είχαν μια χαρακιά ανάμεσα στα φρύδια. Στράγγιζαν τη ζωή τους μόνο και μόνο για να τους βάλουνε μέσα σ' ασημένια κορνίζα. Κατά τα άλλα όμως λες: «Θεός σχωρέσ' τους» κι άλλο πια δε μένει για να τους θυμηθείς. (Ενηλικίωση, σ. 11)

Έκανα ξανά το γύρο της γειτονιάς. Στο σινεμά «Ηλύσια» καθυστέρησα κοιτάζοντας τις φωτογραφίες. Στρίβοντας τη γωνιά για το σπίτι μας, είδα στην πόρτα το καπάκι απ' την κάσα. (Ενηλικίωση, σ. 15)

Η πικρία για την ανθρώπινη αστάθεια και την αχαριστία εκφράζεται στον «Διεθνή»:

Όμως κανένας πια δεν τον θυμότανε. Ούτε κι ο ίδιος όμως ξαναφάνηκε. Άλλωστε είχαν βγει, όσο να πεις, καινούργια φιντάνια κι εξάλλου ο κόσμος στό γήπεδο ξεχνάει τόσο εύκολα... (Ενηλικίωση, σ. 19)

Όταν, όμως, το βλέμμα στρέφεται στο παρόν ή στο πιο κοντινό παρελθόν κάποιες φορές γίνονται κυνικές διαπιστώσεις ή εκφράζεται αγανάκτηση και οργή για την κοινωνική αδικία. Έτσι, η ωμότητα της εποχής αποτυπώνεται στην κυνική περιγραφή της ψυχολογίας του εκτελεστικού αποσπάσματος στο «Απόσπασμα»:

Λέγανε πάντως, ότι τ' απόσπασμα το πήγανε στις φυλακές τα μεσάνυχτα κι εκεί ήπιανε ούζα και κονιάκ, όσα θέλανε και τα χαράματα τους πήγαν με το «Τζέιμς» σ' ένα παρατημένο νταμάρι, όπου γίνονταν οι εκτελέσεις. Μπορούσες βέβαια να μη ρίξεις απάνω του. Τι θα σε κάνανε; όμως οι άλλοι

λέγανε πώς δεν κερδίζεις τίποτε, γιατί αν το κάνουν όλοι, τους βάζουνε και ρίχνουνε συνέχεια, ώσπου στο τέλος παρακαλάει ο ίδιος ο κατάδικος να του ρίξεις και να τελειώνει το μαρτύριο του. (*Ενηλικίωση*, σ. 52)

Με αγανάκτηση και οργή αντιδρά ο ήρωας στο άκουσμα των ραδιοφωνικών προπαγανδιστικών μηνυμάτων της δικτατορίας στο «Όπερ ἔδει δεῖξαι»:

Κλείσ' το το κερατένιο που να χέσω μέσα στα ψηφίσματά τους. (*Ενηλικίωση*, σ. 64)

Στις «Βιβλιακές εμπειρίες» εκφράζει την οργή για την διαπλοκή και την κοινωνική αδικία:

Γιατί, αν έκοβε το μάτι μας και τότε όπως, θέλουμε δε θέλουμε, κόβει τώρα, θα 'χαμε προσέξει που συνέχεια κρυφορευότανε, που το στομάχι του ξερνούσε μαργαρίνη και λίπος απάνω στο πετσί του, που έτρωγε, θέλω να πω, σε κάποια «λέσχη»... (*Ενηλικίωση*, σ. 55)

Αυτή η εξέλιξη προς έναν πιο κριτικό και συχνά πικρόχολο λόγο αντανακλά την «ενηλικίωση» του αφηγητή που πλέον αντιλαμβάνεται τις σκοτεινότερες πτυχές της κοινωνίας και της ανθρώπινης φύσης. Ο Βαγγέλης Χατζηβασιλείου σημειώνει πως η *Ενηλικίωση* σηματοδοτεί τη μετακίνηση από το παιδικό στο εφηβικό βλέμμα, όπου ο αφηγητής χάνει την αθωότητά του και η μνήμη αρχίζει «να ελέγχει αυστηρά το παρόν» (Χατζηβασιλείου, 2018: 105-106). Η ειρωνεία γίνεται καυστική, φτάνοντας συχνά στην ανελέητη σάτιρα, τον σαρκασμό και τη χλεύη, ιδίως απέναντι στην υποκρισία, τη διαφθορά και την κοινωνική σήψη.

Στην «Οικογενειακή παράδοση» φαινόμενα οικογενειοκρατίας και διαπλοκής καυτηριάζονται:

Ο Ευστάθιος, ως μόνος «εξ αδιαθέτου κληρονόμος», κληρονόμησε τον κλήρο, πενήντα στρέμματα ποτιστικά, και με τη βοήθεια του γιου του παλιού εκείνου βουλευτού, βουλευτού κι αυτού και πιθανότατα μελλοντικού υπουργού, διορίστηκε αμέσως δάσκαλος στο χωριό. Το διορισμό ακολούθησε κι η γραμματεία της κοινότητας και το ψαλτηλίκι, με τα γνωστά επιμίσθια,

αναπροσαρμοσμένα όμως, γιατί, στ' αλήθεια, η ζωή είχε ακριβύνει πολύ μ' όλα εκείνα τ' ανακατώματα... (Ενηλικίωση, σ. 67)

Στην αυτοαναφορική «Κομμένη γλώσσα», ο Καζαντζής, σε μια λογοτεχνική συνομιλία με τον Μ. Μέσκο, θεματοποιεί την ίδια την καταπίεση της ελεύθερης έκφρασης, τη λογοκρισία, την επιβεβλημένη –έξωθεν και έندοθεν– σιωπή, με την πικρή διαπίστωση:

Ήταν η εποχή να 'χεις «κομμένη γλώσσα» και το πιο φρόνιμο ήτανε να την έκοβες από μονάχος σου και να ησύχαζες. Αλλιώς σου την ξερίζωναν όσο να πεις «κίμινο» κι αλίμονο σε σένα και στη ρίζα σου. (Ενηλικίωση, σ. 61)

Αυτή η «κομμένη γλώσσα», όμως, κάποια στιγμή βγαίνει έξω, για να κοροϊδέψει και να χλευάσει όσα το ζοφερό παρελθόν κληροδότησε στο παρόν. Όπως παρατηρεί ο Χατζηβασιλείου, ο Καζαντζής «[α]κονίζει τη γλώσσα του και ακούγονται ήδη τα πρώτα χτυπήματα από τις δοκιμές ενός μαστιγίου που αργότερα θα του γίνει έμμονη ιδέα, πρόθεση και αποτέλεσμα γραφής» (Χατζηβασιλείου, 1984: 48). Η γλώσσα του γίνεται πλέον καυστική και κοφτερή, για να λυτρωθεί από το τραύμα και την ενοχή της σιωπής.

Στον «Επικήδειο» σαρκάζει την κοινωνική υποκρισία:

Ανέβηκε, λοιπόν, τα σκαλάκια του δεσποτικού ο ρήτορας, επίσημος, θλιμμένος αλλά αεράτος, με τα χαρακτηριστικά του τσιτωμένα από μια πένθιμη μεγαλοπρέπεια, στάθηκε να ρεγουλάρει τη συντριβή του κι ύστερα ζύγιασε τον κόσμο, κοίταξε το βαρύτιμο φέρετρο σα να αυτοσυγκεντρωνόταν και παίρνοντας δύναμη απ' την ανάμνηση του νεκρού, άφησε ν' ανθίσει στα μάτια του ένα βελούδινο χαμόγελο. Και ξαφνικά, λες και πήρε απότομα φωτιά, λες κι η ίσκα κήκε μέχρι τα πισινά του, λες και μέσα του ελευθερώθηκαν χιλιάδες ελατήρια που τσίτωσαν το χαμηλό του ανάστημα, ένα κεφάλι πιο ψηλά απ' το πλήθος, κι η φωνή του άστραψε και βρόντηξε πάνω στα τόξα του παλιού βυζαντινού ναού:

– Απόστολε, εγέρθητι! (Ενηλικίωση, σ. 80-81)

Στο «Επιτύμβιον» ειρωνεύεται σκληρά τον καιροσκοπισμό και την αναρρίχηση στην κοινωνική ιεραρχία με κάθε μέσο και στηλιτεύει τον δωσιλογισμό:

Από το ρόλο του πολιτικού ή του κομματικού παράγοντα, προτιμότερος κι ασφαλέστερος για έναν εθνικό άνδρα είναι ο ρόλος του κοινωνικού παράγοντα. Σαν πρόεδρος όμως εθνικών οργανώσεων και αγαθοεργών ιδρυμάτων, εκτός απ' τις καθόλου ευκαταφρόνητες μηνιαίες αποζημιώσεις, τα λεγόμενα «σύμβολα», και τις λεγόμενες «νόμιμες προμήθειές» του, διατηρούσε, όπως ήταν φυσικό, και τις καλές επαφές του με τους εκάστοτε αρμοδίους. Κι έτσι, κάποτε-κάποτε, να έτσι, για να γίνεται κουβέντα, έδινε και τις ανεκτίμητες πληροφορίες του για πρόσωπα και πράματα. Και όλα αυτά μέχρι που γέρασε εκτιμώμενος βαθύτατα σα στυλοβάτης της κοινωνίας μας. (*Ενηλικίωση*, σ. 76)

Προκύπτει, λοιπόν, ότι στην *Ενηλικίωση* η γλώσσα γίνεται ένα μέσο για την έκφραση μιας ηθικής στάσης και μιας κριτικής σκέψης, όπως έχει επισημάνει ο Τσακνιάς (1989). Η τόλμη της έκφρασης, η «πεζοδρομιακή γλώσσα» (Σερέφας, 2007) και η αυτοπεριγραφή της ως «καρακαχπές» και «πόρνη» από τον ίδιο τον Καζαντζή (1989) αποκτούν εδώ μεγαλύτερο βάρος, καθώς η γλώσσα χρησιμοποιείται πλέον συνειδητά για να καταγγείλει, να αποδομήσει και να σατιρίσει.

Συμπερασματικά, η γλώσσα της *Ενηλικίωσης* αποτελεί φυσική συνέχεια αλλά και σημαντική εξέλιξη της γλώσσας της *Παρέλασης*. Διατηρεί την προφορικότητα, τη ζωντάνια και τη βαθιά σύνδεση με τον τόπο και τον χρόνο της Θεσσαλονίκης. Ωστόσο, ο τόνος γίνεται πιο σύνθετος, η ειρωνεία οξύτερη, ο σαρκασμός πιο διαβρωτικός και η μελαγχολία πιο έκδηλη. Η γλώσσα αντικατοπτρίζει τη διαδρομή του αφηγητή από την παιδική ηλικία στην ενηλικίωση, μια πορεία σημαδεμένη από τραυματικές εμπειρίες, κοινωνικές πιέσεις και πολιτικές αναταράξεις.

Έτσι ζυμώθηκε η γλώσσα μέσα μου. Έτσι ζυμώθηκα σιγά σιγά και γω μέσα σ' αυτή παίρνοντας για μαγιά, προδοσίες, ρουφιανιές, σκοτωμούς, αίματα – αίματα στράφι– αίματα χαμένα οριστικά κι αμετάκλητα για το χαβά των εναντίων-φύλων μας, που χαΐρι και προκοπή να μη βρούνε, που φωτιά να

πέσει να τους κάψει, όπως μας κάψανε και μας, οι παλιοκερατάδες...
(Καζαντζής, 1989: 69).

Η *Ενηλικίωση*, γλωσσικά και θεματικά, σηματοδοτεί ένα πέρασμα σε μια πιο σύνθετη, κριτική, αλλά και ηθική αντιμετώπιση της πραγματικότητας, όπως αυτή διαμορφώθηκε από το παρελθόν και αντανάκλαται στο παρόν.

4. Επίλογος

Η ανάλυση του τρόπου με τον οποίο ο αφηγητής επιλέγει να αφηγηθεί τις ιστορίες του στην *Παρέλαση* και την *Ενηλικίωση* αποκαλύπτει, κατά την άποψή μας, μια λογοτεχνική προσέγγιση του παρελθόντος, εναλλακτική και, ίσως, συμπληρωματική της «επίσημης» Ιστορίας.

Αρχικά, η ίδια η μικρή φόρμα του διηγήματος αποτελεί μια πρώτη, καθοριστική επιλογή, η οποία φανερώνει ότι ο στόχος είναι να επικεντρωθεί στις μικρές ψηφίδες της καθημερινότητας του παρελθόντος και να φωτίσει όχι τα ίδια τα ιστορικά γεγονότα ή τις μεγάλες προσωπικότητες και τα προβεβλημένα πρόσωπα της ιστορίας. Αντίθετα, το βάρος δίνεται στους απλούς, ασήμαντους ανθρώπους, στην καθημερινή ζωή και στις ανθρώπινες σχέσεις μέσα στα χρόνια του πολέμου. Ο αφηγητής επιλέγει προσεκτικά μικρές σκηνές και στιγμιότυπα, σαν ψηφίδες, που τις φέρνει στην επιφάνεια και τις τοποθετεί μπροστά στα μάτια του αναγνώστη, αφήνοντάς τον να ανασυνθέσει ο ίδιος τη συνολική, «μεγάλη» εικόνα. Το αφηγηματικό υλικό αντλείται από τα προσωπικά βιώματα του αφηγητή και μέσω της μνήμης μεταπλάθεται σε λογοτεχνική αφήγηση.

Η υποκειμενική ματιά και η παιδική φωνή της αφήγησης είναι, επίσης, μια συνειδητή αφηγηματική επιλογή, που δεν διεκδικεί την εγκυρότητα μιας αντικειμενικής εξιστόρησης. Αντίθετα, δηλώνει με κάθε τρόπο, ρητά ή υπαινικτικά, ότι πρόκειται για μια ανάκληση του παρελθόντος μέσα από το φίλτρο της μνήμης, που ούτως ή άλλως λειτουργεί επιλεκτικά.

Είναι, επίσης, αξιοσημείωτο ότι η αφηγηματική φωνή πολύ συχνά απηχεί συλλογικές εμπειρίες, δίνοντας προτεραιότητα στο «εμείς» έναντι του «εγώ». Με αυτόν τον τρόπο, ενδεχομένως, επιδιώκεται η καταγραφή των οδυνηρών βιωμάτων, των κοινών τραυμάτων, της κοινής μοίρας της γενιάς του. Είναι, όμως, εξίσου ενδιαφέρον ότι, καθώς η αφηγηματική φωνή ενηλικιώνεται, τείνει να αποστασιοποιείται, αποκτώντας την ικανότητα να αντιμετωπίζει τα γεγονότα με μια πιο κριτική ματιά. Επιβεβαιώνεται κατ' αυτόν τον τρόπο ότι «[...]το παρόν της λογοτεχνικής δημιουργίας είναι εκείνο που καθορίζει τη στάση του συγγραφέα [...] και δημιουργεί

τις καινούργιες σημασίες που φαίνονται αναγκαίες σε κάθε εποχή» (Σιαφλέκης, 2011:17).

Η διαχείριση του χρόνου της αφήγησης στα διηγήματα του Καζαντζή υπογραμμίζει τη διαρκή αλληλεπίδραση παρελθόντος και παρόντος και την πολύπλοκη και δυναμική φύση της μνήμης, που δεν λειτουργεί γραμμικά, αλλά κινείται με τρόπους σύνθετους, αντανακλώντας και τη σύνθετη πραγματικότητα. Εξάλλου, διαρκές ερέθισμα και επίκεντρο της μνήμης και των αφηγήσεών του είναι πάντα η Θεσσαλονίκη, μια πόλη από την οποία ούτε θέλει ούτε μπορεί να ξεφύγει. Οι δρόμοι, οι πλατείες, οι γειτονιές της είναι τόποι που το παρελθόν κι ο χρόνος έχουν σημαδέψει και εγγράφονται μέσα στις ιστορίες του ως λογοτεχνικοί χώροι με καθοριστική σημασία.

Η ιδεολογική στάση του Καζαντζή απέναντι στο παρελθόν μεταβάλλεται ανάλογα με τις προσλαμβάνουσες του παρόντος. Παράλληλα, μεταβάλλονται και εξελίσσονται και τα μέσα που μεταχειρίζεται, για να το αποτυπώσει μέσα στις ιστορίες του. Από την άμεση, βιωματική, χιουμοριστική και κάποιες φορές νοσταλγική καταγραφή των παιδικών χρόνων, περνά σε μια πιο σύνθετη, ειρωνική, σαρκαστική, ίσως και μελαγχολική αντιμετώπιση τόσο του παρόντος όσο και του παρελθόντος, όπου η μνήμη άλλοτε γίνεται σύμμαχος κι άλλοτε εχθρός. Αλλά και μια άλλοτε φανερή κι άλλοτε υπόγεια ποιητικότητα διατρέχει τα έργα του και «[...] η γλώσσα του δονείται και κατέχεται πάντοτε από μια διάχυτη και όχι μόνο υποδόρια ποιητική αίσθηση και αντίληψη του κόσμου και στις πιο έντονες ρεαλιστικές του αφηγήσεις[...]», όπως παρατηρεί ο Καραβίτης (2007: 87). Αυτή η ποιητικότητα, καθώς και οι ρητές ή λανθάνουσες διακειμενικές αναφορές, κυρίως σε ποιητές, κλασικούς ή συγχρόνους του, θεωρούμε ότι είναι ένα θέμα, που θα μπορούσε να αποτελέσει αντικείμενο κάποιας άλλης μελέτης για τον Καζαντζή.

Όλα αυτά τελικά δηλώνουν ότι η ηθική και κριτική στάση απέναντι τόσο στο παρελθόν όσο και στο παρόν «δεν αποτελείται από ξεθωριασμένα υλικά, καταδικασμένα να λιμνάσουν στο πνεύμα και το κλίμα της εποχής τους», όπως παρατηρεί ο Χατζηβασιλείου (2016). Αντιθέτως, το έργο του είναι μια λογοτεχνική απόδοση και μια εναλλακτική ματιά σ' ένα παρελθόν που μας αφορά και σήμερα.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Κείμενα-Πηγές:

Καζαντζής, Τ. (1976). *Η παρέλαση. Διηγήματα*. Αθήνα: Ερμής.

Καζαντζής, Τ. (1980). *Ενηλικίωση. Διηγήματα*. Αθήνα: Ερμής.

Καζαντζής, Τ. (1985). *Μια μέρα με τον Σκαρίμπα*. Αθήνα: Στιγμή.

Καζαντζής, Τ. (1989). *Το τελευταίο καταφύγιο. Διηγήματα*. Αθήνα: Νεφέλη.

Καζαντζής, Τ. (1998). *Οι πρωταγωνιστές*. Αθήνα: Νεφέλη.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία:

Bal, M. (2017). *Narratology. Introduction to the theory of narrative*. Toronto: University of Toronto Press.

Basseler, M. & Birke, D. (2022). Mimesis of remembering. *Journal of Literary Theory*, vol. 16 (2), 213-238. <https://doi.org/10.1515/jlt-2022-2023>

Genette, G. (1980). *Narrative discourse: An essay in method* (J. E. Lewin, Trans.). Ithaca, New York: Cornell University Press.

Halbwachs, M. (1992). *On collective memory* (L. A. Coser, Trans.). Chicago: The University of Chicago Press.

Rimmon-Kenan, S. (1993). *Narrative fiction: Contemporary poetics*. London: Routledge.

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία:

Αθανασόπουλος, Β. (2009). *Οι μάσκες του ρεαλισμού. Εκδοχές του νεοελληνικού αφηγηματικού λόγου*. τ. Β'. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Αθανασοπούλου, Α. (2016). *Ιστορία και λογοτεχνία σε διάλογο. Ή περί μυθικής και ιστορικής μεθόδου. Μια ανίχνευση στη νεοελληνική ποίηση του 19ου και 20ού αι.* Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.

Αμπατζοπούλου, Φ. (2000). *Η γραφή και η βάσανος. Ζητήματα λογοτεχνικής αναπαράστασης*. Αθήνα: Πατάκης.

Αράγης, Γ. (2017). Τόλης Καζαντζής: από την αυτοβιογραφική στην υποθετική αφήγηση. *Ο αναγνώστης*. Ανακτήθηκε 18/4/2025 από: <https://tinyurl.com/mrxdystp>

Αποστολάκη, Τ., Αρβανιτογιάννη, Ζ., Ζαφειροπούλου, Δ., Καπετανίδου, Π., Μαρκόπουλος, Γ. (2017). Ψηφιακός και λογοτεχνικός χώρος: η Θεσσαλονίκη του Τ. Καζαντζή. *Ο αναγνώστης*. Ανακτήθηκε 18/4/2025 από: <https://tinyurl.com/3x45ph99>

Αποστολίδου, Β. (χ.χ.). Λογοτεχνία και ιστορία. Μια σχέση ιδιαίτερα σημαντική για τη λογοτεχνική εκπαίδευση. Στο *Πρόσθετο ψηφιακό υλικό για τη διδασκαλία των Νέων Ελληνικών: Εικονική περιήγηση της λογοτεχνίας στον γεωγραφικό χώρο και στον ιστορικό χρόνο*. Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας του Υπουργείου Έρευνας, Παιδείας και Θρησκευμάτων. Ανακτήθηκε 18/4/2025 από: <https://tinyurl.com/4ee2na7t>

Αποστολίδου, Β. (2012). *Τραύμα και μνήμη. Η πεζογραφία των πολιτικών προσφύγων*. Αθήνα: Πόλις.

Αφεντουλίδου, Α. (2016). Το εισιτήριο για το αθέατο πλοίο της νοσταλγίας: μηχανισμοί της μνήμης και του πόνου στο πεζογραφικό έργο του Τόλη Καζαντζή. *Ο αναγνώστης*. Ανακτήθηκε 18/4/2025 από: <https://tinyurl.com/y5ef6bkd>

Δάλλας, Γ. (1997). Η μεταπολεμική πεζογραφία και η μικροϊστορία: η λανθάνουσα συνάντηση μιας τεχνικής και μιας μεθόδου μέσα από τις ατομικές φωνές ως μαρτυρίες του υποστρώματος. Στο *Επιστημονικό Συμπόσιο: Ιστορική πραγματικότητα και Νεοελληνική Πεζογραφία (1945-1995), 7 και 8 Απριλίου 1995* (σ. 81-98). Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας.

Θεοδοσοπούλου, Μ. (1993). Από λοχίας σε ταξίαρχο. *Εντευκτήριο*, τ. 6 (τχ. 22), σ. 104-107.

Ζήρας, Α. (2007). Καζαντζής, Τόλης. Στο *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα-έργα-ρεύματα-όροι* (σ. 970). Αθήνα: Πατάκης.

Καζαντζής, Τ. (1985). Τα ιστορικά και κοινωνικά δεδομένα και το πνευματικό κλίμα της Θεσσαλονίκης. *Διαβάζω*, (τχ.128), σ. 22-29.

Καραβίτης, Β. (1985, 12 Απριλίου). Ο Βασίλης Καραβίτης γράφει για τον Τόλη Καζαντζή, με αφορμή το βιβλίο του «Μια μέρα με τον Σκαρίμπα», αφήγημα, εκδόσεις «Στιγμή», Αθήνα, 1985. *Αντί*, (τχ. 285), σ. 51-52.

- Καραβίτης, Β. (2007). Με πρωταγωνίστρια τη γλώσσα. *Εντευκτήριο*, τ. 20 (τχ. 76), σ. 86-88.
- Καψωμένος, Ε. Γ. (2003). *Αφηγηματολογία. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*. Αθήνα: Πατάκης.
- Κόκορης, Δ. (2024). «*Άθλημα ή αθλιότητα;*» *Το ποδόσφαιρο και η φιλοσοφία του στη νεοελληνική λογοτεχνία του εικοστού αιώνα*. Αθήνα: Πεδίο.
- Κοτζιάς, Α. (1977, 1 Σεπτεμβρίου). Η ανεξίτηλη σφραγίδα. Τόλης Καζαντζής, «Η παρέλαση» *Διηγήματα*. Αθήνα, Ερμής 1976, 81 σ. [Κριτική βιβλίου]. *Η Καθημερινή*.
- Λιάκος, Α. (2017). Τι είναι «μνήμη»; Στο Ν. Παπαδημητρίου–Α. Αναγνωστόπουλος (Επιμ.), *Το παρελθόν στο παρόν. Μνήμη, ιστορία και αρχαιότητα στη σύγχρονη Ελλάδα*. (σ. 32-44). Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Μάρκογλου, Π. Χ. (1993). «Οι Πρωταγωνιστές» του Τόλη Καζαντζή. *Εντευκτήριο*, τ. 6 (τχ. 22), σ. 99-103.
- Μηλιώνης, Χ. (1991). *Με το νήμα της Αριάδνης. Μεταπολεμική πεζογραφία. Ερμηνεία κειμένων*. Αθήνα: Σοκόλης.
- Μηλιώνης, Χ. (2007). *Το βλέμμα της Μέδουσας. Ερμηνευτικά δοκίμια*. Αθήνα: Σοκόλης.
- Μηλιώνης, Χ. (2007). Τόλης Καζαντζής: Οι απαρχές της πεζογραφίας του. *Εντευκτήριο*, τ. 20 (τχ. 76), σ. 79-85.
- Μουλλάς, Π. (1993). Ο Τόλης Καζαντζής ανάμεσα στο τότε και στο τώρα. *Εντευκτήριο*, τ. 6 (τχ. 22), σ. 96-98.
- Μουλλάς, Π. (1997). Οριοθετήσεις και διευκρινίσεις. Στο *Επιστημονικό Συμπόσιο: Ιστορική πραγματικότητα και Νεοελληνική Πεζογραφία (1945-1995)*, 7 και 8 Απριλίου 1995 (σ. 41-47). Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας.
- Μπουκάλας, Π. (1994, 26 Απριλίου). Ο Τόλης Καζαντζής και οι χυμοί του σαρκασμού. Από την «Κυρα-Λισάβετ» έως τη μεταθανάτια συλλογή διηγημάτων «Ματαιότης ματαιοτήτων». *Η Καθημερινή*, σ.14.

Ντιλσιζιάν, Λ. (2024). *Αρμένιοι και ελληνικό κράτος στον Ψυχρό Πόλεμο. Από τον «διωγμό» στην «αναγνώριση» (1945–1991)*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Παραδέλλης, Θ. (1995). Ανθρωπολογία της μνήμης. Στο Ρ. Μπενβενίστε & Θ. Παραδέλλης (Επιμ.), *Διαδρομές και Τόποι της Μνήμης. Ιστορικές και Ανθρωπολογικές Προσεγγίσεις. Πρακτικά Επιστημονικής Συνάντησης στο Τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας του Πανεπιστημίου Αιγαίου, Φεβρουάριος 1995* (σ. 27-57). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Παπαντωνάκης, Γ. Δ., Κωτόπουλος, Τ. Η. (2011). *Σκηνικό Χαρακτήρες Πλοκή: Διαβάζοντας ένα λογοτεχνικό κείμενο για παιδιά και νέους*. Αθήνα: Εκδοτικός Όμιλος ΙΩΝ.

Παπαστάθη, Δ. (2017). Η αναπαράσταση της θλίψης στην πεζογραφία του Τόλη Καζαντζή: «Η αριθμητική των λέξεων» από *Το τελευταίο καταφύγιο*. Η πεζογραφία του Τόλη Καζαντζή ως fiction–elegy. *Ο αναγνώστης*. Ανακτήθηκε 25/4/2025 από: <https://tinyurl.com/3s3jb87h>

Πίστας, Π. (2017). Από τη μικροϊστορία μιας φιλίας, μιας παρέας και της εποχής τους. *Ο αναγνώστης*. Ανακτήθηκε 18/4/2025 από: <https://tinyurl.com/43aw67tf>

Πολίτου, Μ. (2017). Η ατομική και η ιστορική μνήμη στους «χρονοτόπους» του Τόλη Καζαντζή. *Ο αναγνώστης*. Ανακτήθηκε 18/4/2025 από: <https://tinyurl.com/2ppcpu3v>

Ricoeur, P. (1990). *Η αφηγηματική λειτουργία*. (Β. Αθανασόπουλος, Μετ.). Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου – Καρδαμίτσα.

Σερέφας, Σ. (2007). Τουλάχιστον πέντε λόγοι για να διαβάσει κανείς σήμερα Τόλη Καζαντζή. *Εντευκτήριο*, τ. 20 (τχ. 76), σ. 99-102.

Σιαφλέκης, Ζ. Ι. (2011). Εισαγωγή: Εκδοχές και συστατικά της λογοτεχνικής μνήμης. Στο Ζ. Ι. Σιαφλέκης (Επιμ.), *Γραφές της μνήμης. Σύγκριση - Αναπαράσταση - Θεωρία* (σ. 13-33). Αθήνα: Gutenberg.

Σκαμπαρδώνης, Γ. (2017). Στα σπλάχνα της πόλης. *Ο αναγνώστης*. Ανακτήθηκε 18/4/2025 από: <https://tinyurl.com/yc6uzk5u>

- Σταυρακοπούλου, Σ. (2015). *Η γερμανική κατοχή σε πεζογράφους της Θεσσαλονίκης*. Θεσσαλονίκη: Μαλλιάρης Παιδεία.
- Τζούμα, Α. (1991). *Η διπλή ανάγνωση του κειμένου*. Αθήνα: Επικαιρότητα.
- Τσακνιάς, Σ. (1985, 31 Μαρτίου). Ο Τόλης Καζαντζής για τον Σκαρίμπα. *Αυγή*.
- Τσακνιάς, Σ. (1989). Τόλης Καζαντζής. Στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 στη δικτατορία του '67*, τόμ. Γ' (σ. 228-267). Αθήνα: Σοκόλης.
- Φουριώτης, Α. (1988, 15 Δεκεμβρίου). Πράξη ανατομίας η αφήγηση. *Ακρόπολις*.
- Χατζηβασιλείου, Β. (1984). Οι ελαφροί και εύγλωττοι ήχοι του μαστιγίου. *Γράμματα και τέχνες*, (τχ. 35-36), σ. 47-49.
- Χατζηβασιλείου, Β. (2016). Η επάνοδος του Τόλη Καζαντζή. *Ο αναγνώστης*. Ανακτήθηκε 18/4/2025 από: <https://tinyurl.com/yxcjemc9>
- Χατζηβασιλείου, Β. (2017). Γλώσσα, ηθική και μνήμη στην πεζογραφία του Τόλη Καζαντζή. *Ο αναγνώστης*. Ανακτήθηκε 18/4/2025 από: <https://tinyurl.com/ytpvbk6f>
- Χατζηβασιλείου, Β. (2018). *Η κίνηση του εκκρεμούς. Άτομο και κοινωνία στη νεότερη ελληνική πεζογραφία: 1974-2017*. Αθήνα: Πόλις.
- Χατζητάτης, Τ. (2007). Το φαρμάκι της νεογέννητης μέρας. Μια περιήγηση στο πεζογραφικό σώμα του Τόλη Καζαντζή. *Εντευκτήριο*, τ. 20 (τχ. 76), σ. 89-93.
- Χριστιανόπουλος, Ν. (1993). Λίγα λόγια για το πεζογραφικό έργο του Τόλη Καζαντζή. *Εντευκτήριο*, τ. 6 (τχ. 22), σ. 91-95.

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.