

ΕΡΩΦΙΛΗ

Journal of Modern Greek Literature



Τεύχος 3 | Νοέμβριος 2022

Η ποιητική ενός πεζογράφου στη δραματουργία: Η περίπτωση του *Ένοικιάζεται δωμάτιον μετ' επίπλων* του Αλέξανδρου Κοτζιά

ΜΙΧΑΗΛ ΚΑΛΑΒΡΟΣ

Σελ. 50-76

<https://doi.org/10.26247/erofili.2841>

Βιβλιογραφική αναφορά

Καλαβρός, Μιχαήλ. “Η ποιητική ενός πεζογράφου στη δραματουργία: Η περίπτωση του *Ένοικιάζεται δωμάτιον μετ' επίπλων* του Αλέξανδρου Κοτζιά.” *Ερωφίλη* 3 (Νοέμβριος 2022): 50-76. <https://doi.org/10.26247/erofili.2841>.

Η ποιητική ενός πεζογράφου στη δραματουργία.

Η περίπτωση του *Ένοικιάζεται δωμάτιον μετ' επίπλων* του Αλέξανδρου Κοτζιά

Μιχαήλ Καλαβρός

Περίληψη. Στο άρθρο επιχειρείται η εξέταση του —εν πολλοίς αγνοημένου από την Κριτική— θεατρικού έργου του Αλέξανδρου Κοτζιά *Ένοικιάζεται δωμάτιον μετ' επίπλων* με άξονα την ποιητική του πεζογράφου, όπως αυτή συνάγεται από το πεζογραφικό, δοκιμακό και κριτικό του έργο. Εκκινώντας από την υπόθεση εργασίας ότι στο εν λόγω έργο παρουσιάζονται —προσαρμοσμένα στις απαιτήσεις της δραματουργίας— τα κύρια χαρακτηριστικά του πεζογραφικού έργου του Κοτζιά, ως προς τη θεματική, τους χαρακτήρες («αρνητικοί» ήρωες, «εωσφορικό-αγγελικό» δίπολο· εν προκειμένω του εισβολέα Λάμπη και της δοκιμαζόμενης Κατερίνας) και την εν γένει τεχνική (ψευδορεαλισμός, χρήση motto, νοηματικός πυρήνας, αυξημένη βαρύτητα εναρκτήριας και καταληκτικής σκηνής, καίριες λέξεις, σύμβολα), σκοπός του όλου εγχειρήματος είναι: α) η χαρακτηριστική μελέτη των προσώπων του δράματος (με βάση τη διάκριση σε στατικούς και εξελισσόμενους, αλλά και σε επίπεδους και σφαιρικούς χαρακτήρες), υποβοηθούμενη από τη διαμορφωμένη από το πεζογραφικό corpus κειμένων του συγγραφέα τυπολογία χαρακτήρων και β) η εξέταση του δραματικού αυτού έργου με αξιοποίηση των σταθερών που συνέχουν τα πεζογραφικά έργα του Κοτζιά και θεματοποιούνται σε διάφορα κριτικά του σχόλια για έργα άλλων, αλλά κυρίως στο δοκίμιό του «Αληθομανές χαλκείον: η ποιητική ενός πεζογράφου».

Λέξεις-κλειδιά: Κοτζιάς, Δραματουργία, Πεζογραφία, Χαρακτηρολογία, Ψευδορεαλισμός

Ο Αλέξανδρος Κοτζιάς έχει καθιερωθεί στη συνείδηση κριτικών και αναγνωστών ως κατεξοχήν πεζογράφος.¹ Ωστόσο, η διαπίστωση εκ μέρους της κριτικής μιας ιδιαίτερης σχέσης

*Μιχαήλ Καλαβρός, Μεταπτυχιακός Φοιτητής Νέας Ελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ.

E-mail: mkkalavros@gmail.com

DOI: 10.5281/zenodo.7305482

¹ Βλ. Γιατρομανωλάκης (1990): 204: «Καθαρόαιμος λοιπόν πεζογράφος, ταγμένος με επιμονή και συνέπεια στη δύσκολη τέχνη της πεζογραφίας και ειδικά της μυθιστοριογραφίας». Ως πεζογράφος συστήνεται άλλωστε και ο ίδιος ο Κοτζιάς [βλ. Κοτζιάς (2004) 7-51]. επισημαίνεται ότι η χρονολογία αφορά στην επιμελημένη έκδοση του έργου *Αληθομανές Χαλκείον: Η ποιητική ενός πεζογράφου*, όπου περιλαμβάνεται — μαζί με άλλα δοκίμια του Κοτζιά — το ομότιτλο κείμενο, το οποίο ωστόσο αποτελεί ομιλία του συγγραφέα, πρωτοδημοσιευμένη στο περιοδικό *Γράμματα και Τέχνες* (τεύχος 64-65) τς 1992 και βασισμένη εν πολλοίς σε σημειώσεις του για

του λόγου των ηρώων του — στα μυθιστορήματα και τις νουβέλες — με τις επιταγές της «θεατρικότητας»,² καθιστά ερευνητικό desideratum τη μελέτη των ευάριθμων έργων³ που συνιστούν τη δραματογραφία του. Επιπλέον, η έντονη επανεμφάνιση ορισμένης τυπολογίας χαρακτήρων, συγκεκριμένης θεματικής και σταθερού τρόπου διάρθρωσης της πλοκής στα μυθιστορήματα του Κοτζιά καθιστά εύλογη την αναζήτηση των προαναφερθέντων και στα θεατρικά του έργα, αλλά και τη μελέτη του τρόπου με τον οποίον αυτά προσαρμόζονται στους κανόνες και τις συμβάσεις της δραματοουργίας. Έχει, άλλωστε, επισημανθεί ήδη από τον Γ. Βαρβέρη πως «τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του συγγραφέα τον παρακολουθούν και στην καινούργια αυτή διάσταση [τη θεατρική], μόνο που διασταυρώνονται και εν πολλοίς υποτάσσονται στους κανόνες του είδους που προσωρινά τον φιλοξενεί».⁴

Εκκινώντας από αυτήν ακριβώς τη διαπίστωση — στη μοναδική ad hoc και σύντομη μελέτη του Βαρβέρη για το έργο —, αλλά και από εγκωμιαστικές κριτικές του Κοτζιά για εγχειρήματα συγγραφέων να υπερβούν τα εσκαμμένα των ειδών που θεραπεύουν,⁵ επιχειρείται εδώ η εξέταση του πρώτου (και μοναδικού ευρέως γνωστού) δραματικού έργου του Κοτζιά, *Ένοικιάζεται δωμάτιον μετ' επίπλων*⁶ με άξονα την ποιητική του πεζογράφου, όπως αυτή συνάγεται από το πεζογραφικό και κριτικό του έργο. Έτσι, η υπόθεση εργασίας στην οποία εδράζεται η εδώ πραγμάτευση του θέματος είναι ότι στο περί ου ο λόγος έργο μορφοποιούνται

σεμινάριο στο Institut Neohellenique του Πανεπιστημίου της Σορβόννης το 1980 [βλ. «Πρώτες δημοσιεύσεις» στο Κοτζιάς (2004): 293].

² Βλ. Πανσέληνος (1994): 114: «Εδώ πρέπει κανείς να μιλήσει για ένα πολύ σημαντικό χαρακτηριστικό της τέχνης του, το λόγο των ηρώων του. [...] Τίποτα δε λέγεται ολόκληρο. Δεν υπάρχει ίχνος θεατρικότητας — και ο Κοτζιάς αντικαθιστά τη σύμβαση του “τέλειου” θεατρικού λόγου με μια άλλη, τη σύμβαση του “ανάρθρου”. Γίνεται ο ίδιος ηθοποιός που αυτοσχεδιάζει τα λόγια του στη στιγμή, γνωρίζοντας μόνο ποιος είναι ο χαρακτήρας που υποδύεται και ποια η θέση του μέσα στον καμβά της ιστορίας που διηγείται» [Η αραιογράμμιση δική μου]. Για τον μονόλογο (ο οποίος, βέβαια, συνδέεται με τη δραματικότητα) στον Κοτζιά βλ. Ραυτόπουλος (1992): 24-6, Ζήρας (1994): 130-31· ιδίως: «Και δεν αναφερόμαστε μόνο στους μονολόγους ή στις μονολογικές ενότητες που υπάρχουν σε αφθονία στα τελευταία βιβλία του [...] αλλά και σ'αυτών προπάντων, τον Μονόλογο της Μαριάννας, που έχει γραφτεί από τον συγγραφέα ειδικά για το θέατρο, συγκεντρώνοντας όμως τα ειδοποιά στοιχεία, γλώσσας και τεχνικής, που έχουμε συναντήσει στα μυθιστορήματά του» [Η πλαιογράμμιση δική μου].

³ Το *Ένοικιάζεται δωμάτιον μετ' επίπλων* είναι το μοναδικό θεατρικό έργο του Κοτζιά που εκδόθηκε σε βιβλίο. Η ενασχόλησή του με το δράμα απέδωσε μόλις δύο άλλους καρπούς, τα έργα *Ο μονόλογος της Μαριάννας* (1982) και *Όρφείας και Εύρυδίκη* (1983), τα οποία αμφότερα εκδόθηκαν εκτός εμπορίου το έτος 1988 και μοιράστηκαν στον θεατρικό κόσμο και σε μερικούς φίλους από τον συγγραφέα. Όπως είναι φυσικό, τα τελευταία δύο έργα σχεδόν αγνοούνται από την κριτική· βλ. Γιατρομανωλάκης (1994): 203: «Απομένει μοναδικό ένα θεατρικό του έργο, *Ένοικιάζεται δωμάτιον μετ' επίπλων* (1962)».

⁴ Βαρβέρης (1994): 268. Βλ. επίσης Βαρβέρης (1992): 56: «Δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις αξιόλογων ποιητών και πεζογράφων, οι οποίοι σε κάποια στάση της ηθικής τους στα γράμματα, αισθάνθηκαν μαγνητισμένοι από τη θεατρική εκδοχή. Είναι άλλωστε γεγονός πως η πρώτη ύλη του συγγραφέα μερικές φορές αρνείται να υπακούσει στην οικεία της φόρμα και διατύπωση. Έτσι, υπαγορεύεται ή μάλλον “εκβιάζεται” μια φόρμα διαφορετική».

⁵ Βλ. χαρακτηριστικά την κριτική του για το *Μαουτχάουζεν* του κατεξοχήν θεατρικού συγγραφέα Ι. Καμπανέλλη: Κοτζιάς (1982): 141-7, αλλά και γενικότερα το μέρος «Πεζογραφήματα από ποιητές και άλλους» στις σελίδες 107-175.

⁶ Κοτζιάς (1980).

— προσαρμοσμένα στις απαιτήσεις της δραματουργίας — τα κύρια χαρακτηριστικά που διαθέτει το πεζογραφικό έργο του Αλέξανδρου Κοτζιά, ως προς τη θεματική, τους χαρακτήρες και την εν γένει αφηγηματική τεχνική.

Το εν λόγω δραματικό έργο «εκδόθηκε το 1962 και πρωτοανεβάστηκε από το “Ημικρατικό Θέατρο Πελοποννήσου” το 1980»,⁷ ενώ προηγήθηκε και μια τηλεοπτική παράστασή του στο πλαίσιο της εκπομπής «Το θέατρο της Δευτέρας» τη Δευτέρα 1 Αυγούστου 1977.⁸ Αποτελεί θεατρικό έργο διαρθρωμένο σε τρεις πράξεις, οι οποίες εν πρώτοις δημοσιεύτηκαν σε τρία αντιστοιχώς τεύχη του περιοδικού *Νέα Πορεία*.⁹ Τα του δράματος πρόσωπα — εννέα εν συνόλω — προέρχονται ως επί το πλείστον από την ίδια οικογένεια (Νικόλας, Μαρία, Λέλα, Κατερίνα, Διονύσης και εξ αγχιστείας ο Πέτρος) και αντιμετωπίζουν κινδύνους από αμαρτίες του παρελθόντος, τελώντας ήδη εν παρακμή ή κατακρημνιζόμενοι κατά τη δραματική εξέλιξη. Καίριο ρόλο στην πλήρη καταστροφή της οικογένειας διαδραματίζει ο Λάμπης, ο μυστήριος και αιφνιδίως εμφανιζόμενος ενοικιαστής του αυτοσχέδιου δωματίου στο σπίτι της προρρηθείσας οικογένειας. Συγκριτικά μικρότερη, μα κρίσιμη είναι και η παρουσία της γυναίκας του Λάμπρου, Ίρμα, και του “φίλου” της οικογένειας, Θανάση, με τους οποίους συμπληρώνονται οι δραματικοί ήρωες.

Επί του πρακτέου, στο πρώτο μέρος του άρθρου εξετάζονται ένα προς ένα τα δραματικά πρόσωπα (ώστε να αποτυπωθεί τοιουτοτρόπως και η πλοκή του δράματος), ενώ επίσης διερευνάται το «έωσφορικό»¹⁰ και “αγγελικό” δίπολο που σχηματίζουν ο Λάμπης και η Κατερίνα και γίνεται συσχετισμός με μυθιστορηματικούς ήρωες του Κοτζιά, στη βάση μιας

⁷ Στεργιόπουλος (1994): 91· Για τους συντελεστές της παράστασης αυτής βλ. Κοτζιάς (1980): 6: «Τα πρόσωπα. Διονύσης: Γιώργος Παυλικανίδης, Μαρία: Ζωή Βουδούρη, Κατερίνα: Κική Διόγου, Πέτρος: Μάνος Χατζηγεωργίου, Λέλα: Τίνα Δημητρακοπούλου, Νικόλας: Μιχάλης Κωστόπουλος, Λάμπης: Ηλίας Σταματίου, Θανάσης: Ανέστης Σαρίδης, Ίρμα: Θεανώ Κρασσά. Σκηνοθεσία: Πέτρος Λαοκράτης. Σκηνογραφία: Μανώλης Μαριδάκης. Μουσική επιμέλεια: Ιφιγένεια Ευθυμιάτου. Βοηθός σκηνοθέτη: Γιώργος Παυλικανίδης».

⁸ Βλ. [https://www.retrodb.gr/wiki/index.php/%CE%95%CE%BD%CE%BF%CE%B9%CE%BA%CE%B9%CE%AC%CE%B6%CE%B5%CF%84%CE%B1%CE%B9_%CE%B4%CF%89%CE%BC%CE%AC%CF%84%CE%B9%CE%BF%CE%BD_%CE%BC%CE%B5%CF%84%27_%CE%B5%CF%80%CE%AF%CF%80%CE%BB%CF%89%CE%BD_\(1977\)](https://www.retrodb.gr/wiki/index.php/%CE%95%CE%BD%CE%BF%CE%B9%CE%BA%CE%B9%CE%AC%CE%B6%CE%B5%CF%84%CE%B1%CE%B9_%CE%B4%CF%89%CE%BC%CE%AC%CF%84%CE%B9%CE%BF%CE%BD_%CE%BC%CE%B5%CF%84%27_%CE%B5%CF%80%CE%AF%CF%80%CE%BB%CF%89%CE%BD_(1977)). Τελευταία ανάκτηση: 22/05/2022.

⁹ *Νέα Πορεία* 89-90 (Ιούλιος-Αύγουστος 1962): 270-283· *Νέα Πορεία* 91-92 (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1962): 323-334· *Νέα Πορεία* 93 (Νοέμβριος 1962): 369-381. Οι σχετικές παραπομπές στο έργο θα γίνονται στο εξής στην πρώτη δημοσίευση [Κοτζιάς (1962a), (1962b), (1962c) και αριθμός σελίδας], καθότι είναι ψηφιακά προσβάσιμη σε όλους στην ιστοσελίδα www.greek-language.gr (εν αντιθέσει με τη δυσεύρετη έκδοση του 1980).

¹⁰ Πρόκειται για μόνιμο δίπολο, άλλωστε «Ο Έωσφορος» είναι τίτλος έργου του Κοτζιά (1959) και συνάμα αναφέρεται συχνά από την κριτική ως επιθετικός προσδιορισμός για το έργο και τους χαρακτήρες του αντισυμβατικού με το αγγελικό-Καλό· βλ. ενδ.: Βαρβέρης (1994): 269: «Μέσα απ’ τη σατανικότητα της γοητείας του, [ο Μάνος] γίνεται ο “Έωσφορος” (θυμηθείτε το ομώνυμο μυθιστόρημα του Κοτζιά της περιόδου εκείνης) για το μόνο καταφατικό πρόσωπο της οικογένειας». Τριανταφυλλόπουλος (2002) σε άρθρο του για τον Κοτζιά με τίτλο «Έωσφορικός».

διαμορφούμενης τυπολογίας «αρνητικών ηρώων»¹¹. Αντίστοιχα, στο δεύτερο μέρος εντοπίζονται επί μέρους στοιχεία της ποιητικής του πεζογράφου, όπως προσαρμόζονται μορφοποιούμενα κατά τις συμβάσεις της δραματογραφίας.

Συνελόντι ειπείν, σκοπός του όλου εγχειρήματος είναι: α) η χαρακτηριστική μελέτη των προσώπων του δράματος υποβοηθούμενη από τη διαμορφωμένη από το πεζογραφικό corpus κειμένων του συγγραφέα τυπολογία χαρακτήρων και β) η εξέταση του θεατρικού έργου στον άξονα σταθερών που συνέχουν τα έργα του Κοτζιά και εκφράζονται στα ποιητολογικά αυτοσχόλια και τα πολυάριθμα¹² και σημαντικά¹³ κριτικά του σχόλια για άλλα έργα.

I. “Εωσφόροι” και “άγγελος”: Μυθιστορηματικοί χαρακτήρες στη θεατρική σκηνή

Επανειλημμένως έχει επισημανθεί η επιμονή του Κοτζιά να επανέρχεται στο συγγραφικό του έργο σε συγκεκριμένους προβληματισμούς και χαρακτήρες και ούτως πώς, αυτοί να συνιστούν ενιαίο σύνολο, επιμέρους μορφοποιημένο στα έργα του:

«[...] από τον Μηνά Παπαθανάση της *Πολιορκίας* ως τον Γιάννη του *Πυγμάχου* ο Αλέξανδρος Κοτζιάς δημιουργεί υπομονετικά, προσεκτικά αλλά και οιστρηλατημένα ένα αφηγηματικό σύμπαν ευρέος φάσματος, μια μυθιστορηματική τοιχογραφία που αποτελείται από επιμέρους ψηφίδες-βιβλία-ιστορίες που μας ανοίγουν θύρες ή ανοίγματα με τους ίδιους τύπους ανθρώπων ασχολούνται, τα ίδια ερωτήματα θέτουν και επαναθέτουν».¹⁴

Στο πλαίσιο αυτό — και πριν γίνει λόγος για τον κάθε χαρακτήρα του *Ένοικιάζεται δωμάτιον μετ’ επίπλων* — κρίνεται σκόπιμη μια αδρομερής εννοιολογική διασαφήνιση γύρω από τον όρο «χαρακτήρας». Άλλωστε, ήδη από το *Περί Ποιητικής* έργο του Αριστοτέλη ως τον σημερινό θεωρητικό προβληματισμό, η έννοια του χαρακτήρα απασχολεί εξακολουθητικά τις λογοτεχνικές σπουδές και αποκτά πρωτεύουσα η δευτερεύουσα αξία εν σχέσει με την

¹¹ Για την σταθερή αναφορά της κριτικής στους «αρνητικούς ήρωες» του Κοτζιά βλ. ενδεικτικά: τον τίτλο «Η Λογοτεχνία των αρνητικών ηρώων» [Μπουκάλας (1994)]· Στεργιόπουλος (1994) 99· Πανσέληνος (1994) 118-120· Ζήρας (1994) 137.

¹² Βλ. Αράγης (1994): 258: «Ο τύπος της κριτικής που άσκησε, με εξαίρεση τις τελευταίες δοκιμές του, είναι εκείνος της βιβλιοκρισίας σε ημερήσια έντυπα (εφημερίδες *Μεσημβρινή*, *Το Βήμα*, *Η Καθημερινή*). Συνολικά ασχολήθηκε με την κριτική, με μεσοδιαστήματα αργίας, από το 1961 μέχρι το 1991. Τώρα τα κριτικά του κείμενα βρίσκονται συγκεντρωμένα σε τέσσερις τόμους. *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι*, Κέδρος, 1982. *Αφηγηματικά*, Κέδρος, 1984. *Δοκιμακά και άλλα*, Κέδρος 1985. *Τα αθηναϊκά διηγήματα - και δύο δοκίμια για το χρόνο*, Αθήνα, Νεφέλη, 1992».

¹³ Δ. Δασκαλόπουλος – Μ. Ρώτα (1998): 12: «Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι στον Αλέξανδρο Κοτζιά οφείλουμε όλοι μας τη λαμπρή περίοδο των φιλολογικών και λογοτεχνικών σελίδων της “Μεσημβρινής” και της “Καθημερινής”, που συνέβαλαν αποφασιστικά στη ζωντάνια και στις ζυμώσεις της προδικτατορικής και μεταπολιτευτικής εποχής, αντιστοίχως».

¹⁴ Ζήρας (1994): 129.

πλοκή.¹⁵ Από το «μυθιστόρημα χαρακτήρων» της Βικτωριανής εποχής στον θάνατο του λογοτεχνικού χαρακτήρα που διακήρυξε ο R. Barthes¹⁶ και στην αντίστοιχη υπεράσπιση της επιβιώσής του, η έννοια του χαρακτήρα διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στις προσεγγίσεις πεζογραφικών και δραματικών κειμένων. Ως χρησιμότερος για την εξέταση που επιχειρεί η παρούσα εργασία κρίνεται ο σχετικός ορισμός του G. Prince,¹⁷ σύμφωνα με τον οποίον ο χαρακτήρας μπορεί να συνοψιστεί «ως ένα υπάρχον (existant) προικισμένο με ανθρωπομορφικά χαρακτηριστικά και επιφορισμένο με ανθρωπομορφικές πράξεις, ως ένας δράστης (actor) με ανθρωπομορφικά χαρακτηριστικά· αυτός ο δράστης αντιπροσωπεύεται από μια μονάδα ισοδύναμη με μια ονομαστική φράση και εξατομικεύεται κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να συγκροτεί μian αυτόνομη φιγούρα του αφηγηματικού κόσμου».¹⁸ Οι ανθρωπόμορφοι, λοιπόν, αφηγηματικά αυτόνομοι χαρακτήρες και τα γνωρίσματα που αυτοί εκδηλώνουν κατά την εξέλιξη της πλοκής μπορούν να εντοπιστούν ακόμη πιο έκτυπα στη δραματογραφία, καθότι εκεί ο κειμενικός χαρακτήρας ενσαρκώνεται από ηθοποιό, δικαιώνοντας και την έτερη σημασία της αγγλικής λέξης actor.

Ειδικότερα, όσον αφορά στο έργο του Κοτζιά, ο ίδιος δηλώνει πως η θέση του πεζογράφου είναι ανάλογη με εκείνη ενός «μικρ[ού] θε[ού]»,¹⁹ συνεπώς ενός δημιουργού αφηγηματικού σύμπαντος, στο οποίο κεντρική θέση κατέχουν — ως φορείς δράσης και ιδεών — οι χαρακτήρες. Χαρακτήρες με σταθερά γνωρίσματα που διέπουν τον λόγο και τη στάση τους:

Ταυτόχρονα με τις βασικές σκηνές, αναδύονται ένα ένα και τα κύρια πρόσωπα της ιστορίας. Εμφανίζονται και αυτά στο προσκήνιο, κατά κάποιο τρόπο αυτοσυστήνονται, ανοίγουν την καρδιά τους, καθώς ο συγγραφέας αρχίζει να διακρίνει, πρώτα αχνά, στη συνέχεια καθαρότερα, την προσωπικότητα καθενός και τις μεταξύ τους βαθύτερες σχέσεις και συγκρούσεις.

Αλλά και το μεγαλεπήβολο εγχείρημα του Κοτζιά να γράψει ισάριθμες με τα επτά μυθιστορήματα νουβέλες²⁰ επιβεβαιώνει τη δημιουργία στέρεων χαρακτήρων που εξελίσσονται αυτόνομα στο αφηγηματικό του σύμπαν, καθότι δευτερεύοντες χαρακτήρες των μυθιστορημάτων τίθενται στο επίκεντρο κάθε νουβέλας. Καθώς μάλιστα όλες τις νουβέλες

¹⁵ Βλ. αναλυτικότερα: Αγάθος (2005): 13-41.

¹⁶ Βλ. Barthes (1970): 94.

¹⁷ 1987:12.

¹⁸ Αναφέρεται στο Αγάθος (2005) 17.

¹⁹ Κοτζιάς (2004): 12.

²⁰ Ο Κοτζιάς δεν πρόλαβε να περατώσει το έργο αυτό, εξαιτίας του αιφνίδιου θανάτου του. Γράφτηκαν οι τέσσερις από τις επτά νουβέλες. Βλ. Κοτζιάς (2018).

«τις συνέχει η ημερομηνία της 21ης Μαΐου 1958»,²¹ οι εν λόγω ήρωες παρουσιάζονται πριν από ή μετά το αφηγηματικό παρόν των μυθιστορημάτων φέροντας — εν χρόνω — τα καίρια γνωρίσματά τους.

Εν προκειμένω, ο πλέον καθοριστικός χαρακτήρας για την εξέλιξη του εξεταζόμενου δραματικού έργου είναι — εμφανώς — ο Λάμπης, ο οποίος εντάσσεται στη χορεία των αρνητικών ηρώων²² που «έχουν κυριευτεί μια κι έξω από την πίστη ότι δεν υπάρχει κοινωνική και ηθική τάξη άξια να υποταγεί κανείς σ' αυτήν».²³ Εκκινώντας από την εύστοχη παρατήρηση του Γ. Βαρβέρη για το όνομα του Λάμπη και τη σύνδεσή του με τον Εωσφόρο,²⁴ κρίνεται σκόπιμο να γίνει συνοπτική αναφορά στον ρόλο που διαδραματίζει ο συγκεκριμένος δραματικός χαρακτήρας. Ο Λάμπης, λοιπόν, είναι εκείνος που εντελώς αιφνίδια «εισβάλλει»²⁵ ως ενοικιαστής δωματίου στη σηπόμενη μικροαστική οικογένεια του Νικόλα. Οι πρώτες κουβέντες του χαρακτηρίζονται από μιαν αρχική συστολή, ενώ, αποφασίζοντας να διαμείνει στο προς ενοικίαση αυτοσχέδιο δωμάτιο,²⁶ δηλώνει πως επιθυμεί να παραμείνει εκεί απολύτως incognito. Η μυστικοπάθεια αυτή, σε συνδυασμό με την ξαφνική αδιαθεσία του εξαιτίας ενός περίεργου τραύματος στην καρδιά, αποτελούν προσημάνσεις για το ποιόν του Λάμπη, οι οποίες όμως νοηματοδοτούνται a posteriori στην εξέλιξη του έργου.

²¹ Ρώτα (2018): 443.

²² Βλ. Ζήρας (1994): 137: «Παρά τις επιμέρους διαφορές τους, ο Μηνάς Παπαθανάσης, ο Φίλιππος Πικιώτης, ο Γιάννης Γιαννόπουλος, ο Περικλής Περγικάρης και η Φραγκίσκα, ο Πέτρος Παπαλουκάς και ο Μένιος Κατσαντώνης, όπως και όσοι τους ακολούθησαν στα επόμενα βιβλία, διακρίνονται για ορισμένες ιδιότητές τους που τους κάνουν κατά βάθος συγγενείς».

²³ Ζήρας (1994): 137.

²⁴ Βλ. Βαρβέρη (1994): 269: «ο αστραφτερός Λάμπης (δεν φαίνεται τυχαία η επιλογή του ονόματος)[...] γίνεται ο “Εωσφόρος” (θυμηθείτε το ομώνυμο μυθιστόρημα του Κοτζιά της περιόδου εκείνης)».

²⁵ Βλ. Μαντέλη (2014): 21-2: «“Εισβολέας” μπορεί να θεωρηθεί ο χαρακτήρας που εισβάλλει στον δραματικό χώρο, επεμβαίνει στη δραματική κατάσταση και συγκρούεται με τους υπόλοιπους χαρακτήρες. Αποτελώντας στοιχείο ξένο, έτερο και αλλότριο, λειτουργεί ως ενδεχόμενη απειλή για τη δραματική τάξη πραγμάτων. Οι εισβολείς εισχωρούν στο δραματικό σύμπαν, παρεμβαίνουν στα σκηνικά δρώμενα και εισέρχονται σε διαλεκτικές σχέσεις με τα υπόλοιπα σκηνικά πρόσωπα. Μια εισβολή, επομένως, συνεπάγεται την αλληλεπίδραση μεταξύ των δραματικών χαρακτήρων, τη σύγκρουση και τη ρωγή στις σχέσεις ή στο πλαίσιο δράσης του και, άρα, την αλλαγή της δραματικής κατάστασης. [...] Οι εισβολείς [...] είναι συνήθως πρόσωπα ξένα και παρείσακτα μέσα στη δραματική κοινότητα του έργου. [...] η ταυτότητα και τα κίνητρό του (:του εισβολέα) παραμένουν άγνωστα ή, πάντως, σκοτεινά μέχρι το τέλος του έργου. Καθώς εξελίσσεται η πλοκή, ο εισβολέας μπορεί να γίνει το επίκεντρο του έργου, δίνοντας ώθηση στη δράση [...], ή να λειτουργήσει ως καταλύτης προκειμένου να φέρει στην επιφάνεια τις συγκρούσεις, τις διαφορές και τις απογοητεύσεις της κοινωνίας στην οποία έχει εισβάλει [...]. Συνεπώς, η δραματική λειτουργία του εισβολέα αφορά την επίδρασή του πάνω στους χαρακτήρες του δράματος και τις αλλαγές που επιφέρει στα πλαίσια μιας δεδομένης τάξης πραγμάτων» [πλαγιογράμμιση δική μου].

²⁶ Βλ. Κοτζιάς (1962a): 279: «ΜΑΡ. Κοπιάστε... Συγύρισα κομμάτι. Έφραξα τὸ φεγγίτη μ' ἕνα τσουβάλι. Ἄν βουλευτεῖτε καὶ τὸ κρατήσετε, αὔριο θὰ σὰς βάλω τζάμι. Εὐτυχῶς εἶχε πάνω ἕνα σομιέ. Στρώμα δὲ βρήκα ἀκόμα. Σὰς ἔστρωσα μιὰ μπατανία διπλή. Αὔριο θὰ σὰς ἀγοράσω καὶ μιὰ λαμπίτσα τοῦ πετρελαίου νὰ μὴν κάθεστε στὸ σκοτάδι».

Αρχικά, τα μέλη της οικογένειας τελούν εν αγνοία σχετικά με το πρόσωπο του Λάμπη²⁷ και την εν γένει (καλλιτεχνική) δραστηριότητά του, η οποία και αυτή προσημαίνεται στην πρώτη πράξη, τη στιγμή που αφηρημένος και κάπως μηχανικά «σκισάρει σ' ένα από τὰ χαρτιά πάνω στο τραπέζι».²⁸ Όπως γίνεται γνωστό προΐουσης της δράσης, ο Λάμπης είναι καταξιωμένος ζωγράφος και καταφεύγει στο σπίτι μετά το εξιτήριο του από νοσοκομείο, στο οποίο νοσηλευόταν ένεκα μιας αποτυχημένης απόπειρας αυτοκτονίας. Μάλιστα, πέρα από την απόπειρα αυτοχειρίας, καταστρέφει όλα τα έργα στο ατελιέ του, ενώ ως αιτία αυτών του των πράξεων προβάλλεται η υπέρμετρη φιλοδοξία του.²⁹ Ακριβώς αυτή η επιθυμία του Λάμπη να είναι υπεράνω ανθρώπων, αγγέλων αλλά και του ίδιου του Θεού είναι η αιτία και της πτώσης του Εωσφόρου,³⁰ συνεπώς ο παραλληλισμός του πρώτου με τον διάβολο³¹ (<διαβάλλω: έτσι θα προσπαθήσει ο Λάμπης να διαβάλει τον χαρακτήρα της Κατερίνας) ενισχύεται ακόμη περισσότερο. Έχοντας συνάψει ερωτικές σχέσεις με τη Λέλα και την Κατερίνα, ο περί ου ο λόγος χαρακτήρας εξυφαίνει — κατά την προσφιλή τακτική του ίδιου το Κοτζιά για τους μυθιστορηματικούς του ήρωες —³² ένα σχέδιο δοκιμασίας της ηθικής συνέπειας της Κατερίνας, στο οποίο συμμετέχουν — εκόντες άκοντες — σχεδόν όλοι και το οποίο ανακαλεί τις ζολαδικές αρχές περί πειραματικού μυθιστορήματος.³³ Τέλος, απαθής ο Λάμπης απέναντι

²⁷ Βλ. Κοτζιάς (1962b): 324: «ΚΑΤΕΡ.: Καί τι ξέρουμε τάχα ἔμεις γιά λόγου του; Κοντεύει δεκαπέντε μέρες στο σπίτι μας, καί, καλὰ καλὰ, μήτε τ' ὄνομά του δὲ μάθαμε. Στο κάτω κάτω, ποιὸς εἶναι; Τί φτιάχνει; Τεμπέλης εἶναι; Πῶς ζεῖ;».

²⁸ Κοτζιάς (1962a): 277.

²⁹ Βλ. Κοτζιάς (1962b): 333: «ΛΑΜΠ. [...] Ὁ καγχασμὸς ἔχει σκάψει, ἔχει φαρμακώσει βαθιά, ὡς τὶς ρίζες... Τώρα οἱ φιλοδοξίες μου εἶναι ἀπεριόριστες, ἀπροσμέτρητες... εἶμαι ἄπληστος! Κι' ἀφοῦ δὲν μπορῶ νὰ εἶμαι πιὸ πάνω ἀπ' ὄλους τοὺς ἀνθρώπους, πιὸ πάνω κι' ἀπὸ τοὺς ἀγγέλους... κι' ἀπὸ τὸ Θεό... τότε, προτιμῶ νὰ μὴν εἶμαι τίποτα. Τίποτα!».

³⁰ Βλ. *Ἡσαΐας*, 14: 12-15: «πῶς ἐξέπεσεν ἐκ τοῦ οὐρανοῦ ὁ εὐσφόρος ὁ πρῶτὶ ἀνατέλλων; συνεντρίβη εἰς τὴν γῆν ὁ ἀποστέλλων πρὸς πάντα τὰ ἔθνη. σὺ δὲ εἶπας ἐν τῇ διανοίᾳ σου· εἰς τὸν οὐρανὸν ἀναβήσομαι, ἐπάνω τῶν ἀστέρων τοῦ οὐρανοῦ θήσω τὸν θρόνον μου, καθιῶ ἐν ὄρει ὑψηλῇ, ἐπὶ τὰ ὄρη τὰ ὑψηλὰ τὰ πρὸς Βορρᾶν, ἀναβήσομαι ἐπάνω τῶν νεφῶν, ἔσομαι ὅμοιος τῷ Ὑψίστῳ. νῦν δὲ εἰς ἄδην καταβήση καὶ εἰς τὰ θεμέλια τῆς γῆς».

³¹ Βλ. και Κοτζιάς (1962c): 372: «ΠΙΕΤΡ. [...] Γιατί [ὁ Λάμπης] εἶναι ἕνας θεοπάλαβος σατανᾶς».

³² Βλ. Αποστολίδου (2013): 343-4: «Ἡ κυριότερη ἐκδήλωση τῆς ἐνδεχομενικότητας στον *Γενναῖο Τηλέμαχο* εἶναι τὰ ἀμέτρητα, διαδοχικά, βασανιστικά διλήμματα που ἀντιμετωπίζουν σχεδὸν ὅλοι οἱ ἥρωες [...]. Ταυτόχρονα, τὰ διλήμματα συνοδεύονται ἀπὸ ἀνελέητες συγκρούσεις που ἐκδηλώνονται με λεκτική και φυσική βία, ἐνῶ οἱ *ψυχολογικοὶ ἐκβιασμοί* και ἡ ἰδεολογική χειραγώγηση που ασκούν κάποιοι ἥρωες σε κάποιους ἄλλους εἶναι γκεμπελικὸ ἐπιπέδου και ἀφθαστης ρητορικής δεινότητας. *Τὰ διλήμματα αὐτὰ ἀναφέρονται στην προσωπική ζωὴ των ηρώων σε ὅλες τὶς ἐκφάνσεις τῆς και θα μπορούσαν νὰ χαρακτηριστοῦν ἠθικά, με τὴν ἐννοια ὅτι τὸ διακύβευμα εἶναι πάντα ἀν θα τηρηθοῦν κάποιες ἠθικές αρχές και ἀξίες ἢ θα υπερτερήσει τὸ ἐνοστικό τῆς ἐπιβίωσης, ἡ σεξουαλική ἐπιθυμία ἢ τὸ συμφέρον» [Ἡ πλαγιογράμμιση δική μου].*

³³ Βλ. Zola (1881). Στα ἐλληνικά δεδομένα, τὸ σχέδιο του Λάμπη παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με ἐκεῖνο του μυθιστορηματικοῦ ἥρωα Μάνου Τασάκου [Καραγάτσης (1956)]. Ἀμφότεροι καλλιτέχνες (ζωγράφος ο μεν, μυθιστορηματογράφος ο δε), χειρίζονται πειραματικά τὶς ζωές των υπολοίπων για νὰ ἐξαγάγουν τὰ συμπεράσματά τους.

στον θάνατο της Κατερίνας, μαζεύει «τὸ πιστόλι ἀπὸ τὸ πάτωμα, τὸ χώνει στὴν τσέπη του καὶ φεύγει ἀργά».³⁴

Στον αντίθετο πόλο βρίσκεται η Κατερίνα, η οποία άλλωστε πολλακίς αποκαλείται «ἄγγελος»³⁵ ἀπὸ τον αναγκεμένο πατέρα της. Η Κατερίνα ευθύς εξαρχῆς παρουσιάζεται ἐπὶ τῷ ἔργῳ, νὰ δουλεύει ακατάπαυστα πάνω ἀπὸ τὴ γραφομηχανή της, προσδοκώντας νὰ συλλέξει τὰ ἀπαραίτητα χρήματα καὶ νὰ σώσει τον πατέρα της ἀπὸ τον κίνδυνο της φυλάκισης. Δεδομένης της ἠθικῆς της ἀκεραιότητος καὶ της καιροσκοπικῆς συμπεριφορᾶς των ἀδελφών της (Λέλας καὶ Διονύση) λαμβάνει ἐνίστε ρόλο τιμητή. Πιο συγκεκριμένα, ἀποκαλύπτει τὸ σχέδιο συγκάλυψης που ἐφάρμοσε ὁ Θανάσης, γιὰ νὰ τακτοποιήσει τὴν ἐγκυμονούσα ἀπὸ αὐτὸν Λέλα παντρεύοντάς τὴν με τον Πέτρο, κατηγορεῖ ὡς παθητικὸ ἀνθρωπάκι τον τελευταῖο καὶ μέμφεται τον ράθυμο καὶ ἀριβίστα Διονύση. Ακριβῶς αὐτὴ ἡ προσήλωσή της στον ἠθικὸ σκοπὸ της σωτηρίας του πατέρα καὶ ἡ κριτικὴ της στάση ὁδηγούν τὴ Λέλα νὰ ἀνατρέψει τὴν ἰσάγγελο εἰκόνα της ἀδελφῆς της.³⁶

Τὴ μονότονη καὶ ἐπίμοχθη ζῳή της Κατερίνας ταραίζει ὁ ἐρωτᾶς της με τον Λάμπη, ὁ ὁποῖος ἀρχικὰ τὴν ἀπαλλάσσει ἀπὸ τὴν ἀνία της καθημερινότητος, ὁμως μετὰ τὴν ἀποκάλυψη του «πειράματός» του, τὴν ὠθεῖ στον θάνατο. Παρὰ τὴν ἀρχικὴ της παρουσίαση ὡς αὐστηρὰ προσηλωμένης στον σωτήριο στόχο της, ὁ ἐρωτᾶς της πρὸς τον Λάμπη διασαλεύει τὰ καίρια γνωρίσματα του χαρακτήρα της (εμμονὴ με τὴν ἐργασία – στοχοπροσήλωση γιὰ τὴ σωτηρία του πατέρα – ἀπουσία ἐρωτισμοῦ – δυναμισμός), καθῶς ὁ τελευταῖος θέτει τον πειρασμὸ της ἐγκατάλειψης του αυτοκαταστροφικοῦ ἀγῶνα της σωτηρίας των ἄλλων,³⁷ ἀμφισβητεῖ τὴν ἠθικὴ ἀκεραιότητά της³⁸ καὶ ἐν τέλει πετυχαίνει — παρὰ τὴν ἀντίστασή της κατὰ τὴν ἀπόπειρα χρηματισμοῦ — νὰ λυγίσει τὴν ἀρχικὴ σταθερότητα της στάσης της.³⁹ Ἡ μεταστροφή⁴⁰ αὐτῆς Κατερίνας — λίγο πρὶν ἀπὸ τὴν ἀπόρριψη του αιτήματός της ἀπὸ τον Λάμπη νὰ τὴν πάρει

³⁴ Βλ. Κοτζιάς (1962c): 381.

³⁵ Βλ. χαρακτηριστικά: Κοτζιάς (1962a): 276-7: ΝΙΚΟΛ. «[...] ἡ Κατερινούλα μου... ὁ ἄγγελος τῆς ψυχῆς μου. Ἡ εὐλογία τοῦ Κυρίου ἐπὶ τῆς γῆς... ἐπὶ τῆς διψασμένης γῆς».

³⁶ Βλ. Κοτζιάς (1962c): 376: «ΛΕΛΑ. [...] Ὁ ἄγγελος! Μὰ σὰν εἶχαν τέτοια μούτρα οἱ ἄγγελοι, χίλιες φορὲς καλύτεροι οἱ σατανάδες».

³⁷ Βλ. Κοτζιάς (1962b): 330: «ΛΑΜΠΗΣ: Καὶ δὲ σκέφτηκες ποτέ σου νὰ τὸν ἀφήσεις;... Ποτέ;... Ποτέ; Σὲ τέσσερα χρόνια θάσαι πιά τριαντάρα... [...] Τσακισμένη ἀσφαλῶς ἀπὸ τὸ σκύψιμο καὶ τὸ μόχθο. Μὲ μιὰ βαθεῖα ρυτίδα ἐδῶ, νὰ, ἐδῶ... (Τῆς ἀγγίζει τὸ πρόσωπο). Ἐνῶ ἀλλιῶς... Μήπως δὲν ἔχεις καὶ σὺ δικαίωμα στὴ ζῳή;».

³⁸ Βλ. Κοτζιάς (1962b): 330: «ΛΑΜΠΗΣ: Λοιπὸν, εἶσαι τόσο σίγουρη πῶς ἔχεις τὸ δικαίωμα νὰ τοὺς κρίνεις;».

³⁹ Βλ. Κοτζιάς (1962c): 379: «ΚΑΤΕΡ. (Μὲ παραφορᾶ.): Λάμπη... πάρε με κοντά σου... ὅπου κι ἂν πᾶς... πάρε με μαζί σου, νὰ φύγω νὰ φύγω ἀπὸ δῶ μέσα! Χάρισέ μου λίγη εὐτυχία ἀκόμα. —ΛΑΜΠ.: Κι ὁ πατέρας σου! Θὰ τὸν πιάσουν... —ΚΑΤΕΡ.: Τὸ ἴδιο μοῦ κάνει! Τὸ ἴδιο μοῦ κάνει! —ΛΑΜΠ.: Ὡστε... οὔτε αὐτὸν δὲν ἀγαπᾶς; Κανένα δὲν ἀγαπᾶς; Μονάχα τὴ ματαιοδοξία σου».

⁴⁰ Πρόκειται γιὰ μεταστροφή πρὸς τὴν πτώση — ἀντίστοιχη με ἐκείνην πολλῶν ἡρώων του Κοτζιά —, ἡ ὁποῖα καταδεικνύει τὴν κυριαρχία του Κακοῦ· βλ. Λίλλη (2016): 134-202, ἰδίως 134-141.

μαζί του, την επισήμανση εκ μέρους του της πτώσης της και την τελική της αυτοχειρία — εκπλήσσει με πειστικό τρόπο τους αναγνώστες/θεατές του έργου, καθώς έρχεται σε πλήρη και ενδιάθετη ρήξη με τις σταθερές που συγκροτούσαν έως εκείνη τη στιγμή τον χαρακτήρα της. Συνεπώς, κατατάσσεται στους κατά E. M. Forster *σφαιρικούς* χαρακτήρες⁴¹ και πληροί και τις προϋποθέσεις του *εξελισσόμενου* (developing) χαρακτήρα, όπως τον όρισαν οι L. Altenbernd και L. L. Lewis,⁴² δηλαδή ενός κεντρικού χαρακτήρα που αλλάζει κατά τι την προσωπικότητά του ή αποκτά μια νέα γνώση για τη ζωή.

Πέρα από τον αρνητικό (Λάμπης) και τον θετικό (Κατερίνα) πόλο του δράματος, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο χαρακτήρας του Πέτρου, ο οποίος —παρότι φαινομενικά διαδραματίζει ρόλο ήσσονος σημασίας — παρουσιάζει και αυτός εξέλιξη στην πορεία της υπόθεσης. Πιο συγκεκριμένα, ο Πέτρος, σύζυγος της Λέλας, αρχικά παρουσιάζεται φιλήσυχος και ταπεινός να δέχεται τις προσβολές της γυναίκας του και όλης της υπόλοιπης οικογένειας,⁴³ ενώ προσπαθεί εμμονικά να επισκευάσει ένα ρολόι.⁴⁴ Ο γάμος του με τη Λέλα είναι μέρος του σχεδίου συγκάλυψης της παράνομης εγκυμοσύνης της τελευταίας από τον Θανάση και μάλιστα αμείβεται για να μεγαλώσει το παιδί τους σαν να ήταν δικό τους. Ο ίδιος είναι πράγματι ερωτευμένος με τη Λέλα και προσδοκά πως προϊόντος του χρόνου θα τον αγαπήσει και εκείνη. Η συσσώρευση καταπιεσμένων επιθυμιών τον οδηγεί εν τέλει σε παρασκηνιακές πράξεις, καθοριστικές όμως για την πλοκή του έργου. Είναι εκείνος, άλλωστε, που φέρνει στο σπίτι το φονικό όπλο, αγοράζοντάς το με τα τελευταία χρήματα που του έδωσε ο Θανάσης, για να τον πείσει να παντρευτεί τη Λέλα. Ακόμα, ο Πέτρος α) αντιλαμβάνεται το ερωτικό ειδύλλιο μεταξύ της γυναίκας του και του Λάμπη, εξαιτίας ενός μαντηλιού που βλέπει να κρατά ο τελευταίος,⁴⁵ β) φεύγει από το σπίτι επίτηδες, για να αφήσει μόνους τους την Κατερίνα με τον Λάμπη, έχοντας καταλάβει το αμοιβαίο τους ερωτικό ενδιαφέρον και προσδοκώντας ο Λάμπης να αφήσει τη Λέλα για την Κατερίνα και γ) είναι εκείνος, ο οποίος ειδοποιεί τη γυναίκα του

⁴¹ Σχετικά με τον διαχωρισμό των ηρώων σε *επίπεδους* και *σφαιρικούς*, βλ. Forster (1990): 73-81.

⁴² Βλ. Altenbernd – Lewis (1966): 58.

⁴³ Χαρακτηριστικές είναι οι περισσότερες εντός παρενθέσεως οδηγίες εκφοράς του λόγου του Πέτρου, οι οποίες φανερώνουν — τόσο στον αναγνώστη, όσο και στον ενδεχόμενο θεατή — έναν άνθρωπο ψοφοδεή. Ενδεικτικά αναφέρω τις εξής οδηγίες: «(Δειλά)» [Κοτζιάς (1962a): 271, 272]· «(Φοβισμένα)» [Κοτζιάς (1962a): 272]· «(Χαμηλώνει τὰ μάτια μπρὸς στὸ ἄγριο βλέμμα της)» [Κοτζιάς (1962a): 273]· «(Έντρομος)» [Κοτζιάς (1962a): 273].

⁴⁴ Βλ. αναλυτικότερα σχετικά με τον συμβολισμό του εν λόγω αντικειμένου στο δεύτερο μέρος του άρθρου.

⁴⁵ Στο σημείο αυτό φαίνεται να απηχείται ο *Οθέλλος* του W. Shakespeare, αφού και εκεί ένα μαντήλι αποτελεί το “πειστήριο” που προβάλλει ο Ιάγος για τη δήθεν απιστία της Δυσδαιμόνας με τον Κάσσιο. Η γνώση του σαιξπηρικού έργου και ο θαυμασμός του Κοτζιά για αυτό τεκμαίρεται και από εγκωμιαστική αναφορά του ίδιου· βλ. Κοτζιάς (1991): 4: «Για κραδασμό ανάλογο [με εκείνον που προκαλούν κορυφαίες στιγμές αρχαίων κλασικών] έπρεπε οι αιώνες να φέρουν τον Σαίξπηρ και τον Ντοστογιέφσκι μαζί».

Λάμπη, την Ίρμα, για την εκεί μυστική παρουσία του άνδρα της. Ωστόσο, οι δευτερεύουσες αυτές αλλά καθοριστικές κινήσεις του Λάμπη δεν σημαίνουν και τη λύτρωσή του από την παθητικότητα και την αβουλία που τον διέπουν.⁴⁶ Έτσι, ο Λάμπης δεν θα τολμήσει να σκοτώσει τους πάντες με το πιστόλι τη στιγμή που η Κατερίνα τον εξευτελίζει ενώπιον όλων, κάνοντας λόγο για τη συγκάλυψη του παράνομου παιδιού, αλλά ούτε στο τέλος θα βρει τη δύναμη να σκοτώσει τον Λάμπη για όσα έκανε, παίρνοντας εκδίκηση και για τον θάνατο της Κατερίνας.⁴⁷ Η παθητική του στάση και η μόνο με ήσσυτος σημασίας πράξεις προσπάθεια λύτρωσής του καθίστανται έκτυπες στον παρακάτω διάλογο:

«—ΚΑΤΕΡ. (Με οἶχτο και ἀποστροφή). Τὴν ἀγαπᾶς, λοιπόν...

—ΠΕΤΡ. Ἥλιπα πάντα πὼς κάποτε θὰ μὲ λυπηθεῖ καὶ θὰ μοῦ πετάξει καὶ μένα ἓνα κόκκαλο. (Τινάζεται ἄγρια). Τοὺς ἄντρες ὅμως δὲν τοὺς λυποῦνται. Τοὺς τρέμουνε. Ναί, τὸ εἶδα σήμερα. (Κάνει μιὰ κίνηση σὰ νὰ μαχαιρώνει).

—ΚΑΤΕΡ. (Θυμωμένη, σαρκαστικά) Αὐτὸ μᾶς ἔλειπε τώρα...

—ΠΕΤΡ. Ὅχι, δὲν τὶς ἔφαγα ὅλες τὶς λίρες. Τὶς τελευταῖες εἴκοσι δὲν τὶς ἔφαγα.

—ΚΑΤΕΡ. (Εἰρωνικά). Τὶς ξανάβαλες στὸν τόπο;

—ΠΕΤΡ. (Στραβώνει τὸ στόμα). Τὶς πέταξα.

—ΚΑΤΕΡ. Τί!

—ΠΕΤΡ. Τὴ ντροπὴ μου, τὴν καταισχύνη μου, τὴν πέταξα στὸν ὑπόνομο. Ναί!».⁴⁸

Εδώ, μάλιστα, η παθητικότητά του καθίσταται ακόμη πιο εμφανής, αντιπαραβαλλόμενη με τη δυναμική στάση των υπόλοιπων ανδρών στα σφαγεία (όπου εργάζεται ως γραμματέας), ενώ ακόμη και η απολυτρωτική πράξη της άρνησης αξιοποίησης των υπόλοιπων λιρών είναι μια πράξη δίχως πραγματικό αντίκτυπο —εκτός από την ηθική τρόπον τινά δικαίωση.

Προτού γίνει λόγος για τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας, αξίζει να εξετασθεί ο χαρακτήρας της Ίρμα, συζύγου του Λάμπη και απροσδόκητης επισκέπτριας του σπιτιού. Το

⁴⁶ Ο ίδιος αντιλαμβάνεται πλήρως το πώς τον αντιμετωπίζουν όλοι οι υπόλοιποι, αλλά πιστεύει πως ενδόμυχα κρύβει έναν δυναμισμό. Βλ. χαρακτηριστικά Κοτζιάς (1962c): 370: «ΠΕΤΡΟΣ (Με μιὰ γκριμάτσα). Κάποτε ὅμως ἔδειξες πὼς ἔνωσες τὸ “φτωχὸ ἠλίθιο”. Πὼς τὸν καταλάβαινες ποιὸς εἶναι στὸ βάθος... ΚΑΤΕΡΙΝΑ (Τρομαγμένη). Τὶ θὲς νὰ πεῖς; ΠΕΤΡΟΣ (Με κακία) Τόχεις διαβάσει στὰ μάτια μου πὼς θὰ τὸ σκότωνα ἂν δὲν πέθαινε... πὼς θὰ τὸπνιγα τὸ μούλικο».

⁴⁷ Βλ. Κοτζιάς (1962c): 381: «ΠΕΤΡ. (Βγαίνει ἀφηνιασμένος κραδαίνοντας τὸ πιστόλι.) Εἶχε τὸ κουράγιο! Εἶχε τὸ κουράγιο! (Στὸ ΛΑΜΠΗ, με μανία.) Ἐσύ... ἐσύ, παλιόσκυλο! Ἐσύ! (Σηκώνει τὸ πιστόλι καὶ τὸν σημαδεύει. Ἐνῶ ἀκούγονται μερικὰ ξεφωνητά, ὁ ΛΑΜΠΗΣ κλείνει τὰ μάτια καὶ σὰ νὰ καρτερεῖ με λαχτάρα, ἀσάλευτος). Ἐκεῖνη ὅμως εἶχε τὸ κουράγιο. (Τὸ πιστόλι τοῦ πέφτει ἀπὸ τὸ χέρι. Με παράπονο.) Ἐσύ... ἐσύ εἶσαι χειρότερος κι ἀπὸ μᾶς, τὰ σκουλήκια. Ἐσύ ἴσαι χειρότερος κι ἀπὸ μένα ἀκόμα... (Κρύβει τὸ πρόσωπο καὶ τραβιέται.)».

⁴⁸ Κοτζιάς (1962c): 371.

γεγονός πως έρχεται απρόσμενα στο προσκήνιο καθώς και το ξενικό της όνομα⁴⁹ (το μόνο ξενικό όνομα στο έργο) εντείνουν την εντύπωση πως και αυτή “εισβάλλει” στον θεατρικό χώρο, με σκοπό να αλληλενεργήσει καθοριστικά με τους οικείους δραματικούς ήρωες, όπως ακριβώς ο Λάμπης. Ωστόσο, ο ρόλος της περιορίζεται στο να αποκαλύψει την πραγματική ταυτότητα του άνδρα της (περιώνυμος ζωγράφος) και να φωτίσει το πρόσφατο παρελθόν της αποτυχημένης απόπειρας αυτοκτονίας του. Η Ίρμα, λοιπόν, κατόπιν ενημέρωσης από τον Πέτρο, ψάχνει τον Λάμπη και επισκέπτεται δύο φορές το σπίτι, όπου αυτός διαμένει. Την πρώτη φορά τη διώχνει η Κατερίνα, ενώ τη δεύτερη κατορθώνει να συναντήσει τον άνδρα της, χωρίς όμως να καταφέρει να τον πάρει μαζί της.

Τα του δράματος πρόσωπα συμπληρώνονται — εκτός από τον Θανάση, για τον οποίον θα γίνει λόγος εμμέσως ενόσω σκιαγραφούνται οι λοιποί χαρακτήρες — με τον Νικόλα και τη Μαρία, τη Λέλα και τον Διονύση, δηλαδή τους γονείς και τα αδέρφια της Κατερίνας. Όλοι τους είναι στατικοί χαρακτήρες και συγκροτούν το οικογενειακό κλίμα μικροαστικής παρακμής που χαρακτηρίζει κάθε σκηνή του έργου και συναντάται σε πολλά άλλα έργα του Κοτζιά,⁵⁰ ενώ ο ίδιος το εντοπίζει ως «μια διηνεκ[ή] μικροαστική καθημερινότητα, βεβαρημένη με αρκετές αναθυμιάσεις του υποκόσμου»⁵¹ στο έργο του Κ. Ταχτή.

Αναλυτικότερα, ο Νικόλας είναι η κύρια αιτία των προβλημάτων της οικογένειας, διότι απολύθηκε από τη θέση του δημοσίου υπαλλήλου λόγω υπεξαίρεσης χρημάτων και έκτοτε σπαταλά τα λιγοστά χρήματα της οικογένειας για να μεθά. Εξαιτίας των χρεών του κινδυνεύει να φυλακιστεί ο ίδιος ή να βγει σε πλειστηριασμό το σπίτι της οικογένειας. Η γυναίκα του, η Μαρία, απελπίζεται από την κατάσταση του Νικόλα και δείχνει να έχει αποδεχθεί τη μοίρα της, ενώ παράλληλα προσπαθεί — ανεπιτυχώς — να διατηρήσει τις οικογενειακές ισορροπίες.

Μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν ο Διονύσης και η Λέλα. Ο πρώτος αποτελεί αρχετυπικό παράδειγμα αριβίστα που επιδιώκει την οικονομική και ταξική ανέλιξη παρασιτικό τω τρόπω, αφού ευελπιστεί να βοηθηθεί οικονομικά από τον Θανάση και να ανοίξει σινεμά συνεταιρικά με τον Λάμπη, ενώ εν τέλει — όταν πληροφορείται την αποχώρηση του τελευταίου — σκέφτεται να συνεχίσει να εκμεταλλεύεται το αυτοσχέδιο

⁴⁹ Το όνομα Ίρμα μάλιστα ανακαλεί πλήθος ομώνυμων θεατρικών ηρωίδων, όπως ενδεικτικά αυτές των έργων: Giraudoux (2020)· Genet (1999)· Ludlam (1989)· Το μιούζικαλ σε μουσική της Marguerite Monnot και λιμπρέτο του Alexandre Breffort, *Irma la douce* (1956).

⁵⁰ Βλ. Γιατρομανωλάκης (1994): 207: «Γνωρίζοντας πολύ καλά, όπως υποθέτω, την αριστοτελική συνταγή ότι η κάλλιστη τραγωδία συγκροτείται μόνον όταν τα μέλη ενός οίκου εμπλέκονται στην εμφύλια διαμάχη, ο Κοτζιάς συνθέτει τα έργα του μέσα σε τούτον τον σπαραγμένο οικογενειακό, φυλετικό χώρο [...] Και αυτό τελικά, όπως φαίνεται, είναι το απώτατο θέμα του, το τραγικό και το κωμικοτραγικό του νεότερου βίου μας».

⁵¹ Κοτζιάς (1982): 154.

δωμάτιο, ενοικιάζοντάς το.⁵² Ο Διονύσης έρχεται εξαρχής σε ρήξη με την Κατερίνα, καθώς ενσαρκώνει ακριβώς την αντίθετη συμπεριφορά από εκείνην που προστάζουν οι αξίες της εργατικότητας και του σεβασμού στους γονείς: αντί να αναζητήσει κάποια δουλειά άμεσα, ώστε να συμβάλει στον οικογενειακό κορβανά, ονειρεύεται η οικονομική σωτηρία να έρθει από τρίτους. Ακόμα, όχι μόνο δεν νοιάζεται για τον αναγκασμένο πατέρα του, αλλά στο τέλος τον εξαπατά κιόλας, αποσπώντας του με δόλιο τρόπο τα χρήματα, τα οποία προόριζε η Κατερίνα για τη σωτηρία του.

Η Λέλα, από την άλλη, δείχνει να μην αντέχει άλλο το κλίμα που επικρατεί στο σπίτι και είτε αδιαφορεί για όσα συμβαίνουν είτε βρίσκει τρόπους διαφυγής από το ασφυκτικό οικογενειακό περιβάλλον. Όπως γνωστοποιείται προς το τέλος του έργου, στο παρελθόν είχε προσπαθήσει ενεργά να βοηθήσει την οικογένεια — φτάνοντας στο σημείο ακόμα και να εκδίδεται —, αλλά πλέον θεωρεί μάταιη κάθε τέτοια προσπάθεια. Ως προς αυτό, μπορεί να εντοπισθεί κάποια αναλογία με την αδελφή της, αφού και αυτή προσπαθεί απεγνωσμένα να βοηθήσει την όλη κατάσταση, αλλά στο τέλος κάμπτεται προς στιγμήν από τον έρωτα του Λάμπη (βλ. υποσημείωση 36). Καθώς ο γάμος της με τον Πέτρο είναι προϊόν συμβιβασμού και απόπειρας συγκάλυψης της εγκυμοσύνης της από τον Θανάση, φέρεται στον άνδρα της υποτιμητικά και αυταρχικά, με αποκορύφωμα την παράνομη ερωτική σχέση της με τον Λάμπη. Τέλος, η Λέλα διαδραματίζει καίριο ρόλο στην εφαρμογή της μοιραίας πρότασης του Λάμπη σχετικά με την κλοπή των χρημάτων, η οποία θα οδηγήσει εν τέλει και στην αυτοχειρία της Κατερίνας.

Είτε *στατικοί* είτε *εξελισσόμενοι*, οι χαρακτήρες του *Ένοικιάζεται δωμάτιον μετ' επίπλων* ανακαλούν — μορφοποιημένα πάντοτε σύμφωνα με τις ειδολογικές επιταγές της δραματουργίας — βασικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα μυθιστορηματικών ηρώων στο έργο του Κοτζιά. Δοθείσης της εύστοχης παρατήρησης του Π. Μπουκάλα για «ήρωες “λερούς”, ασύλληπτα παρακατιανούς, πρόσωπα της απώλειας και του χαμού, τύπους κοινωνικά απόβλητους και μεμπτούς»,⁵³ οι οποίοι παρελαύνουν στα πεζογραφικά του έργα, καθίσταται δυνατός ο παραλληλισμός των περισσότερων χαρακτήρων του δράματος με τους «αρνητικούς» ήρωες των μυθιστορημάτων. Άλλωστε, έχει ήδη επισημανθεί πως οι «αρνητικοί» χαρακτήρες που προέρχονται από τη μορφή του Μηνά Παπαθανάση της

⁵² Είναι αυτή του η ρήση άλλωστε που τιτλοφορεί και το έργο. Βλ. Κοτζιάς (1962c): 380: «ΔΙΟΝ.: Καί ξέρεις τί λέω; Σπουδαία φάμπρικα στρώσαμε. Έε, για σκέψου, μήτε το φανταζόμαστε. Θα πάρω ένα σανίδι καί θα σου σάξω ένα «Ένοικιάζεται δωμάτιον μετ' επίπλων». Άμέ, στραβή δουλειά. Άκου λόγια!».

⁵³ Μπουκάλας (1994): 67.

Πολιορκίας (χαφιέδες, καταδότες, συνεργάτες των εχθρών) δίνουν στη συνέχεια τη θέση τους «σ’ άλλους “αρνητικούς” χαρακτήρες» που ο Κοτζιάς πλάθει «με στόχο τώρα να δείξει το κατάντημα και την εξαθλίωση της ελληνικής κοινωνίας στη μεταδικτατορική περίοδο, παραπέμποντας ξανά με τη γλώσσα στη λαϊκίστικη συμπεριφορά, στον ξεπεσμό των αξιών και την κατάπτωση».⁵⁴

Πρόκειται ακριβώς για αυτήν τη — μεταπολεμική εδώ — ηθική παρακμή που αντικατοπτρίζεται στα λόγια και τις πράξεις των χαρακτήρων της οικογένειας του Νικόλα: Ο ξεπεσμένος δημόσιος υπάλληλος, ο αριθίστας και θεσιθήρας γιος, η δίχως ηθικούς φραγμούς και παραδοσιακές αξίες κόρη και ο τυπικός παθητικός μικροαστός γαμπρός συγκροτούν το ψηφιδωτό της μίζερης όσο και εξαθλιωμένης ελληνικής μικροαστικής οικογένειας, με την εξαίρεση της Κατερίνας, η οποία όμως θα δοκιμαστεί ως προς την ηθική της ακεραιότητα και προσήλωση από τον Λάμπη.

Όμως, οι χαρακτήρες και το γενικότερο κλίμα «αρνητικότητας» που απηχείται στις συνθήκες διαβίωσης στο σπίτι της οικογένειας (και οι τρεις πράξεις του δράματος άλλωστε διαδραματίζονται εκεί) δεν είναι τα μόνα γνώριμα χαρακτηριστικά της πεζογραφικής ποιητικής του Κοτζιά που εντοπίζονται στο συγκεκριμένο θεατρικό έργο, όπως θα γίνει ευκρινέστερα κατανοητό, με οδηγό — κυρίως — το «αποκαλυπτικό»⁵⁵ του δοκίμιο «Αληθομανές Χαλκείον: Η ποιητική ενός πεζογράφου».

II. Από το “χαλκείον” στο θεατρικό σανίδι: πεζογραφικές σταθερές στη δραματουργία

Δεδομένης της δήλωσης του Κοτζιά πως «κάθε συγγραφέας διαμορφώνει, μάλλον βαθμιαία, μέσα από την προσωπική του πείρα, ένα δικό του σύστημα δουλειάς – το σύστημα εκείνο που, κατά την ιδιοσυγκρασία του, έχει πεισθεί ότι τον εξυπηρετεί αποδοτικότερα»,⁵⁶ αλλά και των πεζογραφικών σταθερών που διαστίζουν όλο το έργο του, προσφέροντας τα χαρακτηριστικά ενός συμπαγούς συγγραφικού σύμπαντος, καθίσταται δυνατή η διερεύνηση των επιμέρους στοιχείων αυτού του συστήματος γραφής καθώς και του κατά πόσον εν προκειμένω αυτά

⁵⁴ Στεργιόπουλος (1994): 99.

⁵⁵ Βλ. Σταυροπούλου (2002): 779: «Ο Αλέξανδρος Κοτζιάς ανήκει στους δημιουργούς που ανοίγουν την πόρτα στο συγγραφικό τους εργαστήριο για να μας αφήσουν να ρίξουμε μια ματιά στον τρόπο με τον οποίον δουλεύουν. Μια ματιά, βέβαια, κατευθυνόμενη και προσδιορισμένη από τη διπλή ιδιότητά του, συγγραφική και κριτική. Πολύ σημαντικό από την άποψη αυτή είναι το εκτενές και αποκαλυπτικό κείμενό του, με τον τίτλο “Αληθομανές χαλκείον. Η ποιητική ενός πεζογράφου”».

⁵⁶ Κοτζιάς (2004): 7.

εφαρμόζονται πλήρως ή τροποποιούνται, για να εναρμονισθούν στις επιταγές του δραματουργίας.

Ως πρώτη παρατήρηση μπορεί να επισημανθεί ότι το πλέον χαρακτηριστικό πεζογραφικό γνώρισμα⁵⁷ στο *Ένοικιάζεται δωμάτιον μετ' επίπλων* είναι το — παρακειμενικής τάξεως —⁵⁸ μότο που προτάσσεται. Άλλωστε, η τοποθέτηση μότο συνδέεται κατ' εξοχήν με πεζογραφικά ή ποιητικά έργα και λιγότερο με θεατρικά, καθώς αποτελεί στοιχείο που — κατά πάσα πιθανότητα — δεν αποδίδεται σκηνοθετικά στις αντίστοιχες θεατρικές παραστάσεις.⁵⁹ Παράλληλα, μάλιστα, η πρόταξη βιβλικών παραθεμάτων, τα οποία ανακαλούν τα αντίστοιχα κείμενα και προϊδεάζουν με τη λακωνικότητά τους για όσα ακολουθούν,⁶⁰ αποτελεί πάγια πρακτική του Κοτζιά.⁶¹ Πρακτική που εφαρμόζεται και στην περίπτωση του θεατρικού έργου για το οποίο γίνεται λόγος, αφού το πρόταγμα «Καὶ ἤνοιξε τὸ φρέαρ τῆς ἀβύσσου» (*Αποκάλυψις*, 9:2) υποβάλλει την προσμονή μιας καταστροφικής αποκάλυψης και συμπυκνώνει την υπόθεση του θεατρικού έργου, η οποία δεν είναι άλλη από την ανάδυση — εξαιτίας των πράξεων του Λάμπη — της αβύσσου που κρύβεται στην οικία της οικογένειας.

Ακολούθως, θα μπορούσε να εντοπισθεί και στη δραματουργική πραγμάτωσή του εκείνο που ο Κοτζιάς ονομάζει «Κόκκο σινάπεως», δηλαδή ο «απειροελάχιστο[ς] πυρήνα[ς] – μία εικόνα, μία σκέψη, μία απροσδιόριστη [...] διάθεση» από τον οποίο εκκινεί κάθε έργο.⁶² Έτσι, σύμφωνα και με τα παραδείγματα του ίδιου του συγγραφέα, ο πυρήνας του *Ένοικιάζεται δωμάτιον μετ' επίπλων* είναι δυνατόν να νοηθεί ως εξής: Ένας ξεπεσμένος τέως δημοτικός

⁵⁷ Η παρατήρηση του Παγκουρέλη [(1992):58] ότι στον *Μονόλογο της Μαριάννας* «ακριβώς λόγω “μονολόγου” στο σκηνικό ύφος μολιάζονται και οι κατακτήσεις της πεζής γραφής», αν και ορθή, τίθεται αντιστικτικά με το «πρώιμο» *Ένοικιάζεται δωμάτιον μετ' επίπλων*, αδικώντας — ως προς αυτό το μπόλιασμα — του πρώτα χρονολογικά έργο, όπως αποπειράται να αποδείξει η εδώ πραγμάτευση του θέματος.

⁵⁸ Βλ. Genette (2018): 29-30.

⁵⁹ Το ενδιαφέρον του Κοτζιά για την κειμενική — πέρα από τη θεατρική — φύση των δραματικών έργων φανερώνεται και στην κρίση του για έργα του Αλέξανδρου Μάτσα. Βλ. Κοτζιάς (1986): 68: «Η σκηνική αξία της *Κλυταιμνήστρας*, που φαίνεται και θεατρικά κατά πολύ εντελέστερη, έχει ήδη δοκιμαστεί [...]. Αυτό όμως βρίσκεται πέρα από τις προθέσεις της παρούσας στήλης, που μέλημά της δεν είναι ο θεατής, αλλά αποκλειστικά ο αναγνώστης. Και ως κείμενα, που διαβάζονται ή απαγγέλλονται — οπότε η φαντασία λειτουργεί κατ' άλλη τάξη και στήνει δικό της δραματικό διάλογο, αδέσμευτη από τη θεία, αλλά τυραννική πραγματικότητα της σκηνής — οι δύο Τραγωδίες του Αλέξανδρου Μάτσα έχουν να χαρίσουν μεγάλη πνευματική απόλαυση» [Η πλαγιογράμμιση δική μου].

⁶⁰ Βλ. Τριανταφυλλόπουλος (2002): 757-8: «την πρόθεση και, προπάντων, την κρίση του συγγραφέα [=του Κοτζιά] υπεμφαίνουν τα μότο του μυθιστορήματος — και τα τέσσερα από τη Γραφή και κανένα τους ήξεις αφήξεις».

⁶¹ Ενδεικτικά παραθέτω τα μότο από την *Απόπειρα* (1964): «καὶ ἐδόθη αὐτῷ πόλεμον ποιῆσαι μετὰ τῶν ἁγίων καὶ νικῆσαι αὐτούς, καὶ ἐδόθη αὐτῷ ἐξουσία ἐπὶ πᾶσαν φυλὴν καὶ λαὸν καὶ γλῶσσα καὶ ἔθνος» (*Αποκάλυψις*, 13:7), το μυθιστόρημα *Ὁ γενναῖος Τηλέμαχος* (1972): «καὶ ἔλαμψε τὸ πρόσωπον αὐτοῦ ὡς ὁ ἥλιος, τὰ δὲ ἱμάτιά αὐτοῦ ἐγένετο λευκὰ ὡς τὸ φῶς» (*Ματθαῖος*, 17:2), αλλά και τη νουβέλα *Ιαγουάρος* (1987): «ὅτι οὐκ εἰμι ὡσπερ οἱ λοιποὶ τῶν ἀνθρώπων» (*Λουκᾶς*, 18:11). Βλ. και Παπαδημητρακόπουλος (2000): 200-6.

⁶² Βλ. Κοτζιάς (2004): 15-6.

υπάλλληλος φέρνει έναν αινιγματικό νοικάρη στο σπίτι που στεγάζει την οικογένειά του. Γύρω από αυτή την κεντρική ιδέα δομούνται σταδιακά και οι τρεις πράξεις του έργου.

Ακόμα, είναι αξιοσημείωτη η “βαρύτητα” την οποία δίνει ο Κοτζιάς στην αρχή κάθε έργου, θεωρώντας τή θεμελιακή και καθοδηγητική για όλη την εξέλιξη της πλοκής.⁶³ Όπως ο ίδιος σημειώνει, η αρχή είναι το ήμισυ του παντός και η διαδικασία της γραφής τροφοδοτεί αφ’ εαυτής τη συνέχειά της, αφού: «Μόνον καθώς γράφεται [...] η αρχή [...] ξανοίγει σιγά σιγά και το όλο τοπίο αντίκρου σου – βλέπεις, ακούς, ψηλαφείς, οσφραίνεσαι· και γράφεις. Και όσο γράφεις, τόσο περισσότερα βλέπεις, ακούς κτλ., τόσο ευκρινέστερα τα βλέπεις, τ’ ακούς κτλ. Έτσι, από μόνο του, μέσα από την αδιάκοπη δουλειά, σχηματίζεται το παρακάτω».⁶⁴ Εφαρμόζοντας τα ως άνω στη δραματογραφία, καθίσταται αντιληπτή η αυξημένη σημασία της πρώτης σκηνής του έργου, καθώς αφ’ ενός σε αυτήν εμπεριέχεται εν σπέρματι όλη η εξέλιξη και αφ’ ετέρου από τα όσα διαδραματίζονται σε αυτήν θα προκύψουν οι υπόλοιπες σκηνές.

Πράγματι, πριν αρθρωθεί λόγος για πρώτη φορά στο έργο, οι ασχολίες με τις οποίες παρουσιάζονται να καταπιάνονται τα πρόσωπα που βρίσκονται επί σκηνής (Διονύσης, Μαρία, Κατερίνα, Πέτρος) φανερώνουν εν πολλοίς τα βασικά τους γνωρίσματα και προϊδεάζουν για τη στάση που θα ακολουθήσει ο καθένας στη συνέχεια. Πιο συγκεκριμένα, ο Διονύσης, ως ράθυμος άνθρωπος που προσμένει τη σωτηρία του έξωθεν, εμφανίζεται «ξαπλωμένος με τὰ ροῦχα στὸ κρεβάτι [νὰ] διαβάξει ἔφημερίδα»⁶⁵ και η μητέρα του, Μαρία, να «μαντάρει», αφού — ούσα μητέρα — προσπαθεί συμβολικῶ τω τρόπῳ να επαναφέρει σε μια κανονικότητα την εκτροχιασμένη κατάσταση της οικογένειας. Αντιστοίχως, η εργατική και πασχίζουσα να βοηθήσει τον ανήμπορο πατέρα της Κατερίνα «γράφει με πυρετὸ σὲ μιὰ σαραβαλιασμένη γραφομηχανή» και ο Πέτρος σκηνοθετείται «σκυμμένος με ἀφοσίωση [νὰ] ἐπισκευάζει ἕνα παλιὸ ἐκκρεμές».⁶⁶ Η γραφομηχανή μάλιστα και το εκκρεμές ανάγονται σε σύμβολα, καθώς εντός των κειμενικῶν συμφραζομένων αποκτούν ευρύτερο νόημα από εκείνο της πραγματολογικής τους υπόστασης.⁶⁷ Χαρακτηριστικό της καταλυτικής σημασίας της πρώτης σκηνής είναι το γεγονός πως σε αυτήν εμφανίζονται — ξεδιπλώνοντας τα βασικά χαρακτηριστικά τους — και τα υπόλοιπα πρόσωπα της οικογένειας, ἴτοι η Λέλα και ο Νικόλας. Επιπλέον, εισάγεται για πρώτη φορά στο σπίτι της οικογένειας ο Λάμπης και, κατά

⁶³ Βλ. Κοτζιάς (2004): 25: «Η πιο απόκρημνη ανηφοριά είναι απαρεγκλίτως τα πρώτα κεφάλαια. Κυριολεκτικά αποτελούν τα θεμέλια του μυθιστορήματος. Αν αυτά δε στεριώσουν, αδύνατον να προχωρήσει η δουλειά. Αδιέξοδο».

⁶⁴ Κοτζιάς (2004): 26.

⁶⁵ Κοτζιάς (1962a): 270.

⁶⁶ Κοτζιάς (1962a): 271.

⁶⁷ Αναλυτικότερα για τα λογοτεχνικά σύμβολα βλ. Tindall (1955).

την επίσκεψη του Θανάση, σημειώνεται το πρώτο επί σκηνής ρήγμα στις σχέσεις των μελών της οικογένειας, με τις αποκαλύψεις της Κατερίνας για το νεκρό μωρό (Αννούλα) της Λέλας, τη σχέση με τον Θανάση και τον γάμο με τον Πέτρο ως μέρος του σχεδίου συγκάλυψης της εξώγαμης εγκυμοσύνης.

Συνεπώς, ήδη στην πρώτη σκηνή α) εκτίθενται όλα τα πρόσωπα του έργου,⁶⁸ εκτός από την «άπροσδόκητη επισκέπτρια» Ίρμα, β) καθίστανται εμφανείς οι χαρακτηριστικοί πυρήνες των προσώπων και γ) θεματοποιείται η ανάδυση της οικογενειακής αβύσσου, όπως υπαινικτικά προεξαγγέλθηκε χάρη στο μότο από την *Αποκάλυψη* του Ιωάννου.

Σταδιακά, από τη μήτρα αυτή της αρχής και τους βασικούς «οδοδείκτες»⁶⁹ που προκύπτουν, αναδύεται, σύμφωνα πάντοτε με την ποιητική του Κοτζιά, «μία κίνηση ή ένας λόγος, η κατακλείδα, που θα σφραγίσει τα όσα θα έχουν εν τω μεταξύ διαδραματιστεί».⁷⁰ Εν προκειμένω, επιλέγεται μια κίνηση με έντονο σημασιακό φορτίο, για να “ρίξει την αυλαία”: «(Ένῶ συνεχίζεται ὁ θρήνος, ὁ ΛΑΜΠΗΣ σκύβει, μαζεύει τὸ πιστόλι ἀπὸ τὸ πάτωμα, τὸ χώνει στὴν τσέπη του καὶ φεύγει ἀργά.)»⁷¹ Συνεπώς, το έργο τελειώνει με τον ιθύνοντα νου του σχεδίου κλοπής του κουτιού των χρημάτων της Κατερίνας και ενορχηστρωτή του πειράματος που καταλήγει στην αυτοχειρία της τελευταίας, να παίρνει μαζί του το μοιραίο όπλο και να αποχωρεί ξαφνικά (ακόμη πιο ξαφνικά και από την είσοδό του) από το σπίτι.

Πέρα από τη με αυτούς τους όρους εξέταση της δομής του έργου, κομβική για την πληρέστερη κατανόηση της εργογραφίας του Κοτζιά είναι η έννοια του *ψευδορεαλισμού*, καθώς ο ίδιος δηλώνει συχνάκις *ψευδορεαλιστής*⁷² και προβάλλει ευκαιρως ακαίρως τις αρχές που — κατά το *ψευδορεαλιστικό* πρότυπο —⁷³ πρέπει να διέπουν την απόδοση του χώρου, του χρόνου και των χαρακτήρων.

Τω όντι, η πραγμάτευση των χαρακτήρων του δραματικού έργου προηγουμένως και η ως τώρα παράθεση σημείων του έργου κατέστησαν εμφανές το ότι η δράση και ο εκφερόμενος

⁶⁸ Βλ. Κοτζιάς (2004): 22: «Ταυτόχρονα με τις βασικές σκηνές, αναδύονται ένα ένα και τα κύρια πρόσωπα της ιστορίας. Εμφανίζονται και αυτά στο προσκήνιο, κατά κάποιον τρόπο αυτοσυστήνονται, ανοίγουν την καρδιά τους, καθώς ο συγγραφέας αρχίζει να διακρίνει, πρώτα αχνά, στη συνέχεια καθαρότερα, την προσωπικότητα καθενός και τις μεταξύ τους βαθύτερες σχέσεις και συγκρούσεις».

⁶⁹ Βλ. Κοτζιάς (2004): 20-1.

⁷⁰ Κοτζιάς (2004): 22.

⁷¹ Κοτζιάς (1962c): 381.

⁷² Κοτζιάς (1992): 282-3, 286.

⁷³ Βλ. Λίλλη (2018): 49-62 και ειδικότερα 56-7: «Ο “ψευδορεαλιστικός” τρόπος γραφής προκύπτει ακριβώς από τη δραματική αντίληψη του χώρου και του χρόνου, γεγονός που υποχρεώνει τον συγγραφέα να παραβιάζει “ανεπιγνώστως τα desiderata του ρεαλισμού”. Με άλλα λόγια, ο “ψευδορεαλισμός” συνίσταται στη μερική και μελετημένη παραβίαση των βασικών κανόνων του ρεύματος του ρεαλισμού, ως προς την αντικειμενική και μη εξιδανικευμένη αναπαράσταση της σύγχρονης καθημερινότητας, κυριότατα σε ό,τι αφορά στα ζητήματα του χώρου και του χρόνου του μυθιστορήματος, ιδιαίτερα εφόσον τα έργα του Κοτζιά αφορούν ιστορικό χρόνο».

λόγος των προσώπων αντίστοιχα υπακούν στην αριστοτελική αρχή του *εϊκότος* και του *ἀναγκαίου*,⁷⁴ χωρίς ασφαλώς να απουσιάζουν οι «ζαβολιές».⁷⁵

Ο χρόνος δεν καθορίζεται με ακρίβεια, καθώς το όλο έργο τοποθετείται — βάσει ενδοκειμενικών ενδείξεων — εν γένει στη μεταπολεμική περίοδο, ενώ κάθε μία από τις τρεις σκηνές αποτυπώνει μία μέρα: η πρώτη την ημέρα εισόδου του Λάμπρου ως ενοικιαστή στο σπίτι της οικογένειας, η δεύτερη την ημέρα κατά την οποία λαμβάνει χώρα η επίσκεψη της Ίρμα και εκδηλώνεται ο έρωτας της Κατερίνας προς τον Λάμπη και η τρίτη εγγράφει την ημέρα της αποκάλυψης της παράλληλης σχέσης του Λάμπρου με τη Λέλα, την κλοπή των οικονομικών της Κατερίνας και, εν τέλει, την αυτοκτονία της. Σύνολο, λοιπόν, — ως προς τη δραματική διάρκεια — τρεις ημέρες, που μάλλον οριοθετούν ένα διάστημα ενός ή και περισσότερων μηνών. Ο χρόνος αυτός αποκτά βαρύνουσα σημασία στην εξέταση της δραματογραφίας του Κοτζιά, ιδίως αν ληφθεί υπόψη η σύνδεσή του με τη δραματικότητα, καθώς ο ίδιος σημειώνει πως «ο πεζογράφος που μας απασχολεί εξ αρχής έχει δείξει μία κλίση προς τη δραματική ανάπτυξη των αφηγημάτων του. Ο χρόνος της ιστορίας στα βιβλία του είναι κατά κανόνα από περιορισμένος έως — ενσυνειδήτως — αντιρεαλιστικά “μπουκωμένος”».⁷⁶ Εξίσου συνήθη τακτική στην ποιητική του πεζογράφου αποτελεί το ότι «ο συμπυκνωμένος χρονικός πυρήνας του δράματος συνεχώς συνειρμικά απλώνεται στο χρόνο του παρελθόντος».⁷⁷ Ούτως πως, το χρονικό συνεχές από την άφιξη του Λάμπρου στο προς ενοικίαση δωμάτιο έως και την αυτοκτονία της Κατερίνας, διακόπτεται από ανακλήσεις του παρελθόντος, οι οποίες φανερώνουν την πτώση της οικογένειας ή βαθαίνουν το χάσμα μεταξύ των μελών της, όπως για παράδειγμα συμβαίνει με τις αποκαλύψεις για το νεκρό παιδί της Λέλας και την καταφυγή της για ένα διάστημα στην πορνεία, με σκοπό να βοηθήσει οικονομικά την καταρρέουσα οικογένεια.

⁷⁴ Βλ. Αριστοτέλους *Περὶ ποιητικῆς*, 1451a: «ἀλλ’ οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον».

⁷⁵ Βλ. Κοτζιάς (2004): 51: «Ο πεζογράφος είναι υποχρεωμένος [...] ακόμη και να καταφεύγει σε ζαβολιές περιγράφοντας τους κανόνες που ο ίδιος έχει αναδείξει ως κατευθυντήριους της τέχνης του [...]. Πάντοτε όμως με μια προϋπόθεση: οι καλπουζανιές του δε θα γίνουν αντιληπτές». Αυτή ακριβώς η “ζαβολιά” οδηγεί τον όχι απλό αναγνώστη, αλλά έμπειρο κριτικό θεάτρου και ποιητή Γιάννη Βαρβέρη [(1994):269-270] στην κριτική διχοστασία όσον αφορά τον Λάμπη: «Ο Λάμπης [...] εισβάλλει στο έντεχνα αποπνικτικό σκηνικό των μικροαστών όχι απλώς μ’ έναν τρόπο μυστηριώδη, αλλ’ ίσως και με μια “ανάρμοστη”, αφύσικη επιθετικότητα. Παρά ταύτα κατορθώνει, χάρη στο πάντρεμα ρεαλιστικού και εξωλογικού στοιχείου που συνταιριάζει ο συγγραφέας, να επιβάλει την παρουσία του». Αλλά λίγες αράδες παρακάτω: «Ένας Λάμπης νατουραλιστικά *charmeur* [...] που θα προερχόταν από την αμοραλιστική περιοχή και όχι από τη μεταφυσική, ίσως θα έδενε περισσότερο με το όλο κλίμα χωρίς να χάσει την καταλυτική αποτελεσματικότητά του μέσα στο δραματικό ιστό».

⁷⁶ Κοτζιάς (2004): 38.

⁷⁷ Κοτζιάς (2004): 39.

Σύμφωνα με τη διχοτόμηση του χρόνου σε «ουδέτερο» και «κρίσιμο», ο Κοτζιάς σημειώνει πως «ο πρώτος είναι, φυσικά, γεμάτος φανερές ή κρύφιε διεργασίες, που προετοιμάζουν την κρίσιμη ώρα και την καθιστούν αναπόφευκτη. Πλην, οι διεργασίες αυτές προσλαμβάνουν την πραγματική σημασία τους μόνο σε συνάρτηση με την *κορυφαία εκείνη ώρα*, με τον κρίσιμο χρόνο. Ξεκομμένες από την κρίση καταποντίζονται στο πέλαγος του ουδέτερου χρόνου, χάνονται. Και μόνον όταν ανακαλούνται την κρίσιμη ώρα, λογαριάζονται ουσιαστικά, βαραίνουν – ιδού το δράμα ή το δραματικής δομής αφήγημα». ⁷⁸ Έτσι ακριβώς, ο ουδέτερος χρόνος στο *Ένοικιάζεται δωμάτιον μετ' επίπλων* γέμει διεργασιών που σε δεύτερο επίπεδο προετοιμάζουν ενορχηστρωμένα τη δραματική κορύφωση της αυτοκτονίας, καθιστώντας τή σχεδόν νομοτελειακή: η παθογένεια της στάσης των υπόλοιπων μελών της οικογένειας, ο έρωτας της Κατερίνας με τον Λάμπη, η παράλληλη σχέση του Λάμπη με τη Λέλα, εν γένει οι κινήσεις του Πέτρου (φέρει το όπλο στο σπίτι, αντιλαμβάνεται τις ερωτικές σχέσεις του Λάμπη με αμφοτέρες τις αδελφές, προωθεί την εξέλιξη των γεγονότων αφήνοντας μόνους τον Λάμπη με την Κατερίνα, ειδοποιεί την Ίρμα για το πού βρίσκεται ο άνδρας της και κρύβει το διαβατήριό του Λάμπη, ελπίζοντας να κερδίσει κάποτε την αγάπη της Λέλας) και η κλοπή των χρημάτων που μάζευε λίγο-λίγο η Κατερίνα, αποτελούν πράξεις που συσσωρεύονται και οδηγούν στην κορυφαία δραματική στιγμή της αυτοκτονίας.

Αντίστοιχα, ο τόπος αποδίδεται με όρους *πιθανοφάνειας*, αφού «ο περί ου ο λόγος πεζογράφος είναι κατά κάποιο τρόπο ρεαλιστής. Ή οιονεί ρεαλιστής. Ή, όπως ο ίδιος χαρακτηρίζει τον εαυτό του, ψευδορεαλιστής. Για τον λόγο αυτό καταβάλλει προσπάθειες να έχουν τα έργα του αληθοφάνεια, να είναι πειστικά μέσα στα όρια της κοινώς αποδεκτής πραγματικότητας». ⁷⁹ Ως ευρύτερη τοποθεσία νοείται η Αθήνα ⁸⁰ με ρητές επιμέρους τοπογραφικές αναφορές μονάχα εκείνες που αφορούν την εκδρομή στο Σούνιο, τη βόλτα της Λέλας στα Πατήσια και τη δουλειά του Πέτρου στα Σφαγεία (στην περιοχή του Ταύρου). ⁸¹

Επιπρόσθετα, είναι γνωστή η σχεδόν εμμονική προσήλωση του Κοτζιά στην ακριβή απόδοση του πραγματικού ή φανταστικού χώρου, η οποία αποδεικνύεται από την αυτοψία του

⁷⁸ Κοτζιάς (2004): 39.

⁷⁹ Κοτζιάς (2004): 31. Ο Κοτζιάς χρησιμοποιεί συχνά τον όρο *αληθοφάνεια*, εννοώντας την *πιθανοφάνεια* [βλ. και Ιακώβ (2004)] και όχι την *vraisemblance* του γαλλικού νεοκλασικισμού, που αφορά σε μια περιοριστική τυποποίηση της απόδοσης του ωραίου κατά τα κλασικά πρότυπα [βλ. Λίλλη (2018)].

⁸⁰ Βλ. Κοτζιάς (2004): 31: «Έτσι, μοναδικός βασικός τόπος σε όλα του τα έργα φαντασίας — μυθιστορήματα, νουβέλες και δράματα — είναι η Αθήνα».

⁸¹ Την περιορισμένη τοπογραφία του άστεως σχολιάζει, αντίστοιχα, και ο ίδιος ο Κοτζιάς [(1992):50], κάνοντας λόγο για την Αθήνα του Παπαδιαμάντη: «Η Αθήνα [...] παραμένει στα διηγήματά του επί δεκαετίες αμετάβλητη μέσα στα όρια, που από το ένα διήγημα στο άλλο έχει χαράξει επακριβώς: Στάδιο, Δεξαμενή, Πευκάκια, Μεταξουργείο, Θησείο, Γαργαρέτα».

σε περιοχές που θα αξιοποιούσε συγγραφικά, αλλά και από τα σκίτσα και σχέδια φανταστικών εσωτερικών χώρων της μυθοπλασίας του. Όσον αφορά στα τελευταία, ο ψευδορεαλιστής συγγραφέας «σχεδιάζει εν κατόψει τα δωμάτια, τη σκάλα, το λουτροκαμπινέ, το διάδρομο, ώστε να παρακολουθεί σωστά πώς κινούνται τα πρόσωπά [τ]ου μέσα στο σπίτι ή σκιστάρει τα έπιπλα σε μια σαλοτραπεζαρία, ώστε να βλέπει πώς κάθονται εκεί ή τι αντικρίζει ο καθένας από τη μεριά του».⁸² Όπως γίνεται εύκολα κατανοητό, μια τέτοια λεπτομερής σύλληψη του χώρου οικειοποιείται — *mutatis mutandis* — τη δουλειά του σκηνοθέτη σε μια θεατρική παράσταση, καθώς ορίζει με θαυμαστή ακρίβεια τη χωροθεσία, την επίπλωση και τη θέση των προσώπων. Πράγματι, η περιγραφή του σκηνικού στο *Ένοικιάζεται δωμάτιον μετ' έπίπλων* είναι εξαντλητικά λεπτομερειακή και περιλαμβάνει πληροφορίες ευρέος φάσματος: από τη συνοικία στην οποία βρίσκεται το σπίτι έως και μικρά αντικείμενα εντός του:

«Σε παμπάλαιο τυπικό σπίτι μικροαστικής αθηναϊκής συνοικίας· δωμάτιο ευρύχωρο, με καταφανή τὰ ἴχνη τῆς ἐγκατάλειψης — σοφάδες ξεφτισμένοι, λεκέδες ὑγρασίας στοὺς τοίχους, ἐφημερίδες καὶ χαρτόνια στὴ θέση σπασμένων τζαμιῶν. Ακαταστασία τσαγγαναριοῦ. Ἀπὸ τὴ δίφυλλη ἀνοιχτὴ τζαμόπορτα, στὴν ἀριστερὴ μεριά τοῦ μεσαίου τοίχου, φαίνεται ἡ ἐξώπορτα κ' ἓνα δυὸ παράθυρα ἀπὸ τὸ χαγιάτι... κεῖ, σ' ἓνα σκοινάκι, κρέμονται θλιβερά ἀντρικὰ ἐσώρουχα καὶ μιὰ ὀλοκαίνουργια κομπινεζὸν νάυλον. Δεξιά, ντουλάπα ἐντειχισμένη καὶ δίπλα τῆς, κολλητὸ στὴ γωνιὰ τοῦ τοίχου, σιδερένιο κρεβάτι. Ἀριστερά, πόρτα ὀδηγεῖ σὲ ἄλλο δωμάτιο. Ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρὰ τῆς, ἓνας ξεφλουδισμένος μαυρειδερὸς καθρέφτης κρέμεται πάνω ἀπὸ ἓνα ψάθινο τραπεζάκι πράσινο, ὅπου βρίσκεται κ' ἓνα τσαλαπατημένο ἀνθοδοχεῖο ἀρζαντὲ με κουρελιασμένα χάρτινα λουλούδια. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρά, πρὸς τὸ χαγιάτι, μιὰ ξεκοιλιασμένη ψάθινη πολυθρόνα πράσινη. Στὴ μέση τῆς κάμαρης, κάτω ἀπὸ ἓνα χάρτινο ἀμπαζούρ, μεγάλο τραπέζι κι ὀλόγυρά του δυὸ τρεῖς καρέκλες. Στοὺς τοίχους τεράστιες πατρογονικὲς φωτογραφίες, κεντητὰ «Καλημέρα» καὶ «Ἐχει ὁ Θεός», μιὰ κιθάρα με καινούργιο γαλάζιο φιόγκο καὶ σμήνη ἀπὸ σκεβρά, κιτρινιασμένα κάρτ — ποστάλ».⁸³

Όπως η περιγραφή του σκηνικού, έτσι και οι διάφορες σκηνικές οδηγίες υπακούουν πλήρως στην επιθυμία του Κοτζιά για χωρική «ενάργεια, συνοχή, συνέπεια»⁸⁴ και, μαζί με τη μελετημένη απόδοση του χρόνου, συγκροτούν την “πραγματικότητα” που «βοηθάει τη φαντασία, την κινητοποιεί, την πειθαρχεί, την κατευθύνει, τη συγκρατεί να μην παραβιάζει τον κανόνα της αληθοφάνειας».⁸⁵

⁸² Κοτζιάς (2004): 35-6.

⁸³ Κοτζιάς (1962a): 270.

⁸⁴ Κοτζιάς (2004): 34.

⁸⁵ Κοτζιάς (2004): 35.

Ήδη στην ως άνω παράθεση των σκηνικών οδηγιών διαφάνηκε πλήθος χαρακτηριστικών αντικειμένων της μικροαστικής καθημερινότητας και συμβόλων της πτώσης και σήψης της οικογένειας.⁸⁶ Πέρα από την κακή κατάσταση της τοιχοποιίας και τις πρόχειρες επισκευαστικές λύσεις, που καθιστούν εμφανή την παράδοση του οικήματος στη φθορά, τα «κουρελιασμένα χάρτινα λουλούδια»,⁸⁷ η «ξεκοιλιασμένη ψάθινη πολυθρόνα», «οί τεράστιες πατρογονικές φωτογραφίες», τα «κεντητά “Καλημέρα” και “Έχει ο Θεός”» και τα «σμήνη από σκεβρά κιτρινασμένα κάρτ – ποστάλ» συμπυκνώνουν και οπτικοποιούν συμβολικώς τον τρόπο την περιρρέουσα κατάσταση στην οποία εγγράφεται το δράμα των πρωταγωνιστών. Η οικογένεια, λοιπόν, βιώνει τη φθοροποιό πάροδο του χρόνου — κατά τον τρόπο που την υφίστανται και τα πράγματα — και καταποντισμένη από το ένδοξο παρελθόν της, αποβλέπει παθητικά στην άνωθεν ή έξωθεν σωτηρία — πάντοτε όμως τη εξαιρέσει της Κατερίνας.

Συμβολική ισχύ αποκτούν, επίσης, η γραφομηχανή της Κατερίνας και το παλιό ρολόι που επισκευάζει ο Πέτρος. Η μεν πρώτη καθίσταται προέκταση της ίδιας της Κατερίνας, αφού εξαρχής και σε όλες τις σκηνές του έργου εκείνη παρουσιάζεται να πληκτρολογεί αδιάκοπα. Καθότι η γραφομηχανή αποτελεί μέσο απόκτησης των αναγκαίων χρημάτων για τη σωτηρία του πατέρα και της οικογένειας, η Κατερίνα τη μεταχειρίζεται με απόλυτη προσοχή,⁸⁸ ενώ άλλοτε προβάλλεται η ψυχική της κατάσταση στον τρόπο με τον οποίον τη χειρίζεται⁸⁹ και άλλοτε (όταν, για παράδειγμα, χάνονται με δόλιο τρόπο οι πέντε χιλιάδες δραχμές που μάζευε η Κατερίνα) η γραφομηχανή γίνεται σύμβολο της κοπιώδους εργασίας.⁹⁰ Τέλος, κατά τον τελικό “πειρασμό” της Κατερίνας από τον Λάμπη, η γραφομηχανή συγκεντρώνει μετωνυμικά όλη τη μέχρι τώρα ζωή της ηρωίδας και το ηθικό της χρέος, για αυτό και ο εωσφορικός ενοικιαστής κομπάζει για την ενδεχόμενη επιστροφή της Κατερίνας στη μίζερη βιοπάλη (η οποία καθίσταται συνώνυμη της μηχανής) και εκείνη, ενδίδοντας, είναι έτοιμη να την

⁸⁶ Κατά τον τρόπο που *mutatis mutandis* ο κριτικός Κοτζιάς επισημαίνει την αναγωγή της μύγας σε σύμβολο στον *Λοιμό* του Αντρέα Φραγκιά [Φραγκιάς (1972)]. Βλ. Κοτζιάς (1982): 180: «Όταν προς το τέλος του βιβλίου αρχίζουν επιδημικά τα κρούσματα της τρέλας, έρχονται τόσο φυσιολογικά, και τα δέχεσαι με τόση ανακούφιση. Είναι μια λύτρωση από ένα κόσμο ντροπής και αηδίας που μια ξεκοιλιασμένη μύγα είναι το πρόσφορο σύμβολό του».

⁸⁷ Τα χάρτινα λουλούδια φαίνεται άλλωστε να τα αποκωδικοποιεί συμβολικά και ο Λάμπης, όταν πρωτοξετάζει τον χώρο του σπιτιού, καθώς τα επεξεργάζεται και του προκαλούν τη θυμηδία [βλ. Κοτζιάς (1962a): 276].

⁸⁸ Βλ. Κοτζιάς (1962a): 277: «ΚΑΤΕΡ. ([...] Σκύβοντας να κουκουλώσει τακτικά τη γραφομηχανή [...])».

⁸⁹ Βλ. ενδεικτικά Κοτζιάς (1962b): 324: «(Η ΚΑΤΕΡΙΝΑ δαγκώνει τα χείλια κι αρχίζει να χτυπά τη μηχανή της με μανία)».

⁹⁰ Βλ. Κοτζιάς (1962c): 377: «ΚΑΤΕΡ. (Κουτάει τη μηχανή.) Μ’ ένα δίφραγκο τη σελίδα...».

πετάξει.⁹¹ Αντίστοιχα, συμβολική αξία αποδίδεται στο ρολόι-εκκρεμές που μανικά προσπαθεί να επισκευάσει — και εν τέλει τα καταφέρνει — ο Πέτρος. Δεν είναι τυχαίο, μάλιστα, πως στην έναρξη και των τριών σκηνών εμφανίζεται η μεν Κατερίνα να γράφει στη μηχανή, ο δε Πέτρος να επισκευάζει το ρολόι.⁹² Η εμμονή του Πέτρου να επαναφέρει σε λειτουργία το χαλασμένο ρολόι-εκκρεμές αντιστοιχεί με την προσπάθεια ανάκτησης της περασμένης αίγλης της οικίας και της οικογένειας, καθώς και με την επαναφορά μιας κανονικότητας.⁹³ Για αυτό και, κατά τραγικό τρόπο, τη στιγμή που επιτέλους το ρολόι τίθεται επιτυχώς ξανά σε λειτουργία και δείχνει να επανέρχεται μια — συμβολική έστω — τάξη στο σπίτι, ακούγεται ο πυροβολισμός:

«ΠΕΤΡ. (Αφήνει μιὰ κραυγή και πετάγεται ὀρθός.) Τῶφτιαξα! Τῶφτιαξα! Ακούτε!

ΔΙΟΝ. Χέ! Τὸ κρεμμύδι;

ΠΕΤΡ. Τὸ σπίτι μας ἔχει πάλι ρολοῖ! (Σηκώνει τὸ ἐκκρεμές και τὸ βάζει νὰ χτυπήσει τὶς ὄρες.)

Ακούστε!

(Ἀνάμεσα στὰ πρῶτα χτυπήματα ἀκούγεται ἀπὸ δίπλα μιὰ πιστολιά. Τινάζονται ὅλοι. Στὴν ἀρχὴ κοιτάζονται ἔντρομοι, μουδιασμένοι.)

ΠΕΤΡ. Τὸ πιστόλι μου! Τὸ πιστόλι μου! (Τρέχει πρῶτος μέσα.)»⁹⁴

Τελευταίο χαρακτηριστικό της ποιητικής του πεζογράφου Κοτζιά το οποίο βρίσκει θέση και στη δραματογραφία του μπορεί να θεωρηθεί η προσεκτική επιλογή κάποιας καίριας λέξης η οποία έχει «ανυπολόγιστη αξία»⁹⁵ και επαναλαμβάνεται εμφaticά σύμφωνα με το κέλευσμα: «Μην παραλείπεις, λοιπόν, να επαναφέρεις στο μυθιστόρημά σου στοιχεία που έχουν προαναφερθεί. Παρέχεις ένα ακόμη ερέθισμα για να λειτουργήσει και μέσα στο κείμενο αναμνηστικά ο αναγνώστης [...]».⁹⁶ Μπορεί στο *Ἐνοικιάζεται δωμάτιον μετ' ἐπίπλων* να μην εντοπίζεται μια λέξη τόσο καίρια και σε τέτοιο βαθμό επαναφοράς, όπως για παράδειγμα η

⁹¹ Βλ. Κοτζιάς (1962c): 379: «ΛΑΜΠ. Ἀκριβὴ ἀνάμνηση τώρα ποὺ θὰ ξαναγυρίσεις στὴ μηχανὴ και στὸ μαγκανοπήγαδο τῆς μεγάλης ιδέας» και «ΚΑΤΕΡ. Δὲν θέλω νὰ σκέφτομαι τίποτα... δὲν βαστῶ! Χρόνια και χρόνια σὲ τούτη τὴ μούγλα... Μὲ τὸ βραχνά... Θέλω και ἐγὼ νὰ ζήσω. (Ἀρπάζει τὴ μηχανή, τὴ σηκώνει ψηλὰ γιὰ νὰ τὴ πετάξει.)».

⁹² Βλ. Κοτζιάς (1962a): 271: «[...] ἡ ΚΑΤΕΡΙΝΑ γράφει μὲ πυρετὸ σὲ μιὰ σαραβαλιασμένη γραφομηχανή. Στὴν ἀριστερὴ ἄκρῃ τοῦ τραπεζιοῦ, ὁ ΠΕΤΡΟΣ σκυμμένος μὲ ἀφοσίωση ἐπισκευάζει ἕνα παλιὸ ἐκκρεμές». Κοτζιάς (1962b): 323: «Στὸ δωμάτιο —κάπως πιὸ συγυρισμένο— μονάχῃ ἡ ΚΑΤΕΡΙΝΑ σκυμμένη στὴ μηχανή.» και «(Ἀπὸ τὴν κάμαρη ἀριστερὰ βγαίνει ὁ ΠΕΤΡΟΣ, μὲ γελέκο και παντόφλες, κουβαλώντας τὸ ρολοῖ)». Κοτζιάς (1962c): 369: «Ὁ ΠΕΤΡΟΣ μπροστὰ στὸ ἐκκρεμές δὲ δουλεύει. Τὸ ἴδιο και ἡ ΚΑΤΕΡΙΝΑ μπροστὰ στὴ γραφομηχανή».

⁹³ Βλ. Κοτζιάς (1962c): 369: «ΜΑΡ. [...] (Στὸν ΠΕΤΡΟ). Πότε θὰ τὸ διορθώσεις πιὰ και δαῦτο, νὰ ξέρουμε τι μᾶς γίνεται».

⁹⁴ Κοτζιάς (1962c) 380.

⁹⁵ Κοτζιάς (2004): 50.

⁹⁶ Κοτζιάς (2004): 50.

λέξη «ήλιθιε» στον *Γενναίο Τηλέμαχο*,⁹⁷ όμως υπάρχουν τέτοιας τάξεως χαρακτηριστικές λέξεις που προσδιορίζουν σχεδόν όλα τα του δράματος πρόσωπα, με κυριότερη εξ αυτών τη λέξη «άπληστία». Ήδη στην πρώτη σκηνή και σε διάλογο του Νικόλα με τον Λάμπη γίνεται εμφιατική αναφορά της λέξης αυτής ως αιτίας της οικογενειακής πτώσης:

«ΝΙΚΟΛ. Άχ! (ό ΛΑΜΠΗΣ δὲν τοῦ δίνει σημασία.) Ἐγώ... ἐγώ. Ἕνας πικραμένος πατέρας...

Άχ, ἡ ἀπληστία, παιδί μου.

ΛΑΜΠ. Ἡ ἀπληστία;

ΝΙΚΟΛ. (Ξεθαρρεμένος.) Ναί... μάλιστα, ἡ ἀπληστία! Ἄκου με μένα - ὅταν ὁ ξαποδὼς βάλθηκε νὰ βασιλέψει στὴν οἰκουμένη ξεγέλασε τὸν Παντοδύναμο καὶ φύτεψε στὴν καρδιά μας τὴν ἀπληστία.

ΛΑΜΠ. Τί λές! Ἐνδιαφέρουσα ἐκδοχή.

ΝΙΚΟΛ. Αὐτό... αὐτό, τὸ κεφαλάκι μου, ἄχ! Ναι, κύριε, εἴμουν φιλόδοξος.

ΛΑΜΠ. Φιλόδοξος; (Σαρκαστικά.) Μὴ μοῦ πεῖς... εἶχες φιλοδοξίες κι ἐσύ, μπαρμπα-Νικολή;

ΝΙΚΟΛ. Αφοῦ εἴμουν ἄπληστος;

[...]ΛΑΜΠ. Σωστά... (Συλλογισμένος.) Πολὸ σωστά... κ' ἡ φιλοδοξία κάτι σὰν ἀπληστία εἶναι».⁹⁸

Ακολουθῶς, στη δεύτερη σκηνή, ο Λάμπης ανακαλεί την ως ἄνω ἀπόφανση του Νικόλα και την ἀνάγει σε πρωταρχική αιτία του υπαρξιακοῦ κακοῦ που εκπροσωπεῖ, λέγοντας στην Ἴρμα:

«ΛΑΜΠ. Δὲν ὠφελεῖ... Βλέπεις, στὴ ρίζα τοῦ κακοῦ βρίσκεται κάτι πολὺ πρακτικὰ ἀπλὸ καὶ ἀστεῖο. Τ' ἄκουσα πρὶν λίγο ἀπόνα σκουλήκι... ἓνα κακομοιριασμένο, ἐλεεινὸ σκουλήκι. Μὰ ἔχει κι' αὐτὸ τὴν ἀκόρεστη ἀπληστία του, ὅπως τὰ κάθε λογῆς μυρμήγκια καὶ μύγες καὶ ψύλλοι τοῦ καλοῦ Θεοῦ».⁹⁹

Ἡ ἀπληστία, λοιπόν, εἶναι ἐκείνη που ποδηγετεῖ ρητῶς τόσο τον Νικόλα ὅσο και τον Λάμπρο στις καταστροφικές και εωσφορικές ἀντίστοιχα πράξεις τους. Ωστόσο, το ἴδιο αὐτὸ πάθος διακατέχει και τον Διονύση, καθότι επιθυμεῖ νὰ ζήσει με τὴν ἡσσυνη προσπάθεια μιᾶ εὐπορη ζωῆ, ἀλλὰ και τὴ Λέλα, ἡ ὁποία ἀπατά κατ' ἐξακολούθηση τον Πέτρο, ἔχει καταφύγει στὴν πορνεία, γιὰ νὰ βγάλει χρήματα και εἶχε ἀποκτήσει παράνομο παιδί με τον Θανάση. Συνεπῶς, ἡ ἀπληστία ἀποτελεῖ πρωταίτιο πάθος που ἐπέφερε τὴν πτώση τῆς οικογένειας, λόγῳ

⁹⁷ Κοτζιάς (1972).

⁹⁸ Κοτζιάς (1962a) 326.

⁹⁹ Κοτζιάς (1962b) 332.

απάρνησης και καταστροφής του καλλιτεχνικού έργου του Λάμπη, αλλά και χαρακτηριστικό γνώρισμα των δύο εκ των τριών αδελφών της οικογένειας.¹⁰⁰ Επομένως, δικαίως μπορεί να χαρακτηριστεί καίρια λέξη, η οποία εσωκλείει στον νοηματικό της πυρήνα τη βασική συνθήκη που χαρακτηρίζει όλο το έργο και η οποία, εν τέλει, οδηγεί νομοτελειακά την Κατερίνα στην αυτοχειρία. Άλλωστε, το ίδιο το σπίτι της οικογένειας αποκαλείται συχνά «τάφος» παραπέμποντας αφ' ενός στις άθλιες συνθήκες διαβίωσης που επικρατούν —ως αποτέλεσμα της γενικότερης απληστίας— και αφ' ετέρου προσημαίνοντας¹⁰¹ την κατάληξη της Κατερίνας, η οποία θα “πληρώσει” με αντίτιμο θανάτου την ερωτική της παρεκτροπή από το καθήκον της σωτηρίας του πατέρα της.

Ο θάνατός της, ο θάνατος δηλαδή του μοναδικού θετικά σημασμένου χαρακτήρα του έργου αποτελεί συντριβή του καλού, η οποία επιφέρει μια ιδιότυπη κάθαρση,¹⁰² δικαιώνοντας πλήρως την παρατήρηση του Κ. Στεργιόπουλου πως η μεταφυσική του κακού αποτελεί κεντρικό θέμα της πεζογραφίας του Κοτζιά, ο οποίος «βλέπει [...] το κακό ως κυριαρχικό γνώρισμα της ζωής, και για τούτο η παρουσία του βαραίνει έτσι εφιαλτικά. Το ανθρώπινο και το θεϊκό στοιχείο είναι τόσο λίγο, ίσα-ίσα όσο χρειάζεται για να εκμηδενίζεται και, με τη συντριβή του, να 'ρχεται μια κάποια μερική κάθαρση».¹⁰³

III. Επιλογικά

Εξετάζοντας τους δραματικούς χαρακτήρες στο *Ένοικιάζεται δωμάτιον μετ' επίπλων* του Κοτζιά, καθίσταται εμφανής η συνάφεια και συγγενείά τους με αντίστοιχους χαρακτήρες του

¹⁰⁰ Η ταύτιση αυτή του ξένου (καθότι «εισβολέα») Λάμπη με τους οικείους ως προς το καταστροφικό πάθος που μοιράζονται δικαιώνει την παρατήρηση ερμηνευτικής προσέγγισης της ετερότητας, η οποία σύμφωνα με τον Kearney [(2006):161-2] «προκρίνει ότι ο άλλος δεν είναι ούτε απολύτως υπερβατικός (transcendent) ούτε απολύτως ενδοκοσμικός (immanent), αλλά κάτι μεταξύ των δύο. Θεωρεί, επομένως, πως οι άλλοι, κατά το μεγαλύτερο μέρος, είναι εσωτερικά συμπλεγμένοι με τους εαυτούς μας, ώστε συγκροτούν κάποιες ηθικές σχέσεις αυτοδικαίως».

¹⁰¹ Βλ. Παγκουρέλης (1997): 58: «Διαδρομές πλοκής των γεγονότων περίπλοκες, μελοδραματικές μερικές φορές, αλλά σε ένα στενό κλειστό σκηνικό χώρο, πράγμα που μεταφέρει την δράση από τα έξω στα μέσα, από τις πράξεις στις επιπτώσεις. (Η θυμαστική “αυλή”, που χαρακτήρισε την σημαντική στροφή του τότε ελληνικού θεάτρου, έχει αντικατασταθεί εδώ από ένα καταβυθισμένο σαλόνι, δωμάτιο κοινό, τόπο συνεύρεσης, συνδιαλλαγής και σύγκρουσης, σαν αρένα όπου χωρίς θεατές τα θύματα παίρνουν τον δρόμο της αναπότρεπτης σφαγής)».

¹⁰² Βλ. Καραντώνης (1978): 245: «Μέσα του, καθώς βλέπουμε στα έργα του, ξετυλίγεται μια σπαραχτική πάλη, όπου τις περισσότερες φορές, φαίνεται να βγαίνει νικητής ο Διάβολος, αλλά χωρίς αυτό να σημαίνει πως ο νικημένος — η ηθική συνείδηση — είναι και υποταγμένος στον νικητή».

¹⁰³ Στεργιόπουλος (1994): 100 [Την ίδια ακριβώς διαπίστωση έχει κάνει ο Στεργιόπουλος ήδη στο άρθρο του «Αλέξανδρος Κοτζιάς» στην εφημερίδα *Η Βραδινή*, στις 14/01/1963]. Βλ. ακόμα Στεργιόπουλος (1994): 100: «Ανάμεσα στο πλήθος των αρνητικών ηρώων, υπάρχει πάντα κι ένα εξιλαστήριο θύμα στα βιβλία του, το πιο αδύναμο και το πιο ανυπεράσπιστο πλάσμα συνήθως, όπως η Χριστίνα στην *Πολιορκία*, η μικρή μαθήτριά στο *Μια σκοτεινή υπόθεση* ή ο Σάββας στη *Φανταστική περιπέτεια* κι άλλοι αλλού, που σηκώνουν στις πλάτες τους όλο το βάρος και τελικά συντρίβονται κάτω απ' την πίεση μεγαλύτερων δυνάμεων. Είναι και η μόνη φωτεινή αχτίνα, μέσα στο ζοφερό κατά τα άλλα κόσμο του συγγραφέα».

πεζογραφικού του έργου. Στοιχούμενοι στη χορεία των «αρνητικών» ηρώων που παρελαύνουν στα μυθιστορήματα και τις νουβέλες του Κοτζιά, σχεδόν όλοι οι χαρακτήρες της οικογένειας αντιπροσωπεύουν με τις σκέψεις και τις πράξεις τους μια μεταπολεμική ηθική παρακμή και την επικράτηση του Κακού. Κορύφωση της παρουσίας του υπαρξιακού Κακού αποτελεί ο Λάμπης, ο οποίος εισβάλλει στην οικογένεια και με τη δράση και τον λόγο του περιπλέκει τις — ήδη τεταμένες — οικογενειακές σχέσεις. Είναι εκείνος που δρα καταλυτικά, απογυμνώνοντας τα μέλη της οικογένειας από κάθε φενάκη απόπειρας σωτηρίας και ερχόμενος σε αντιπαράθεση με την Κατερίνα. Οι δυο τους αποτελούν το κομβικό για την εξέλιξη της πλοκής δίπολο «έωσφόρος-ἄγγελος».

Κατά την περαιτέρω διερεύνηση των προσώπων του δράματος με βάση συγκεκριμένες θεωρητικές θέσεις περί της έννοιας του χαρακτήρα, οι δραματικοί ήρωες μπορούν να καταταχθούν σε χαρακτήρες *επίπεδους* και *σφαιρικούς* (Κατερίνα, Λάμπης και με τον δικό του τρόπο ο Πέτρος) και παρουσιάζονται αναλυτικότερα τα στοιχεία χάρη στα οποία ξεδιπλώνεται δραματικώ τω τρόπω, κατά την εξέλιξη του έργου, το ποιόν τους.

Τέλος, με άξονα την ποιητική του πεζογράφου, όπως αυτή συνάγεται από το δοκιμιακό, κριτικό και λοιπό πεζογραφικό έργο του Κοτζιά, γίνεται δυνατός ο εντοπισμός σταθερών πρακτικών που φωτίζουν πολύπλευρα το δραματικό έργο που μας απασχολεί. Πιο συγκεκριμένα, παρέχονται ερμηνευτικά κλειδιά, όπως η χρήση μότο, ο πυρήνας πάνω στον οποίο και μέσω του οποίου δομείται το έργο, η βαρύνουσα σημασία της πρώτης σκηνής και της καταληκτικής φράσης, η επάνοδος μιας κρίσιμης λέξης και οι επιταγές του *ψευδορεαλισμού* στην απόδοση του χώρου και του χρόνου. Όλα τα παραπάνω συναντώνται στο *Ένοικιάζεται δωμάτιον μετ' επίπλων* και, μαζί με την αναγωγή ορισμένων αντικειμένων σε σύμβολα, καθιστούν το θεατρικό αυτό έργο αναπόσπαστο μέρος του χαρακτηριστικού συγγραφικού σύμπαντος του Κοτζιά.

Μέσα από αυτό το πρίσμα — και παρά το έως τώρα μειωμένο ενδιαφέρον της έρευνας — αξίζει να εξετασθούν και να εκδοθούν και τα άλλα δύο θεατρικά έργα του Κοτζιά, ούτως ώστε να σχηματισθεί ακόμη ευκρινέστερη εικόνα των αλληλένδετων έργων που συγκροτούν το σύνθετο συγγραφικό του σύμπαν και να καταστεί ευχερέστερη η κατανόηση και η ερμηνεία τους. Στρέφοντας τον κριτικό λόγο του Κοτζιά προς τον ίδιο, θα μπορούσε κάλλιστα να ειπωθεί ό,τι εκείνος έγραψε για τη συλλογή πεζών του ποιητή Σταύρου Βαβούρη *Έν έρημίαις και σκολιαῖς*: «Τώρα, με το μικρό αυτό τόμο “πεζών κειμένων” για πρώτη φορά

ο Βαβούρης αποφασίζει να δοκιμάσει τις δυνάμεις του και σε ένα άλλο είδος. Μια απόφαση πολύ σωστή [...]».¹⁰⁴

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΠΡΩΤΟΓΕΝΗΣ

- Genet, J. (1999), *Το Μπαλκόνι*, (μτφρ.: Δημητριάδης, Δ.), Αθήνα: Ύψιλον.
- Giraudoux, J. (2020), *Η τρελή του Σαγιό*, (μτφρ.: Θηβαίος, Γ.), Αθήνα: Ηριδανός.
- Καραγάτσης, Μ. (2017²³), *Ο κίτρινος φάκελος*, τ. Α' - Β', (εισ. Φραντζή, Α.), Αθήνα: Εστία [1^η έκδ.:1956].
- Κοτζιάς, Α. (1964), *Η Απόπειρα*, Αθήνα: Κέδρος.
- Κοτζιάς, Α. (1980²), *Ένοικιάζεται δωμάτιο μετ' επίπλων. Δράμα σε τρεις πράξεις*, Αθήνα: Κέδρος [1^η έκδ.: Κοτζιάς, Α. (1962a), «Ένοικιάζεται δωμάτιο μετ' επίπλων. Πράξη Α'», *Νέα Πορεία* 89-90: 270-83· Κοτζιάς, Α. (1962b), «Ένοικιάζεται δωμάτιο μετ' επίπλων. Πράξη Β'», *Πορεία* 91-92: 323-34· Κοτζιάς, Α. (1962c), «Ένοικιάζεται δωμάτιο μετ' επίπλων. Πράξη Γ'», *Νέα Πορεία* 93: 369-81].
- Κοτζιάς, Α. (1986³), *Ο Έωσφόρος*, Αθήνα: Κέδρος [1^η έκδ.:1954· 2^η έκδ. αναθεωρημένη: 1963].
- Κοτζιάς, Α. (2014⁸), *Ο γενναῖος Τηλέμαχος*, Αθήνα: Κέδρος [1^η έκδ.: 1972].
- Κοτζιάς, Α. (2018), *Τα παιδιά του Κρόνου: Νουβέλες*, (φιλ. επιμ. – επίμ. – υπομν.: Ρώτα, Μ.), Αθήνα: Πατάκης.
- Ludlam, C. (1989), «The mystery of Irma Verp», *The Complete Plays of Charles Ludlam*, (επιμ. Samuel, S.), New York: Harper & Row, 767-76.
- Rahlf's, A. – Hanhart, R. (επιμ.) (2006), *Septuaginta. Η Παλαιά Διαθήκη κατά τούς Ἑβδομήκοντα*, Αθήνα: Ελληνική Βιβλική Εταιρεία.
- Shakespeare, W. (2019²), *Οθέλλος. Ο μαύρος της Βενετίας*, (μτφρ.-επιμ.: Δημητριάδης, Δ.), Αθήνα: Νεφέλη, [1^η έκδ.:1991: Εστία].

ΔΕΥΤΕΡΟΓΕΝΗΣ

Αριστοτέλης (1936), *Περὶ ποιητικῆς*, (μτφρ.: Μενάρδος, Σ., εισ. – κείμε. – ερμ.: Συκουτρής,

¹⁰⁴ Κοτζιάς (1984): 117.

- I.), Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών.
- Αγάθος, Θ. (2005), *Οι γυναικείοι χαρακτήρες στα μυθιστορήματα του Νίκου Καζαντζάκη*, Διδακτορική διατριβή, Ε.Κ.Π.Α.
- Αράγης, Γ. (1994), «Η κατάληξη της κριτικής σκέψης του Αλέξανδρου Κοτζιά στο κριτήριο του χρόνου», *Αφιέρωμα στον Αλέξανδρο Κοτζιά*, Αθήνα: Κέδρος, 258-67.
- Αποστολίδου, Β. (2013), «Ο πολιτικός Αλέξανδρος Κοτζιάς»: *Νέα Εστία* 1859: 332-48.
- Altenbernd, L. – Lewis, L. L. (1966), *A Handbook for the Study of Fiction*, New York: Macmillan Publishing Co. Inc.
- Βαρβέρης Γ. (1992), «Εκδοχές για την Μαριάννα», *Γράμματα και τέχνες* 64-65: 56-7.
- Βαρβέρης, Γ. (1994), «Επίπλωση ενοίκου σε θεατρικό δωμάτιο», *Αφιέρωμα στον Αλέξανδρο Κοτζιά*, ό.π., 268-73.
- Barthes, R. (1970), *S/Z*, Paris: Seuil.
- Γιατρομανωλάκης, Γ. (1994), «Αλέξανδρος Κοτζιάς: Ένας συγγραφέας ηθικός», *Αφιέρωμα στον Αλέξανδρο Κοτζιά*, ό.π., 202-12.
- Δασκαλόπουλος, Δ. – Ρώτα, Μ. (1998), «Πρόλογος» στο Δασκαλόπουλος Δ. – Ρώτα, Μ., *Βιβλιογραφία Αλέξανδρου Κοτζιά 1942-1997*, Αθήνα: Εταιρεία Συγγραφέων – Κέδρος, σσ. 11-4.
- Ζήρας, Α. (1994), «Ρεαλισμός και εξπρεσιονισμός: Η δαιμονική βίωση της ιστορίας στο έργο του Αλέξανδρου Κοτζιά», *Αφιέρωμα στον Αλέξανδρο Κοτζιά*, ό.π., 125-44.
- Forster, E. M. (1990), *Aspects of the Novel*, London: Penguin Books.
- Genette, G. (2018), *Παλίμψηστα. Η λογοτεχνία δευτέρου βαθμού*, (μτφρ.: Πατσογιάννης, Β., επιμ.: Στεφανοπούλου, Μ. – Τσιριμώκου, Λ., εισ.: Τσιριμώκου, Λ.), Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Ιακώβ, Δ. Ι. (2004), *Ζητήματα λογοτεχνικής θεωρίας στην Ποιητική του Αριστοτέλη*, Αθήνα: Στιγμή.
- Καραντώνης, Α. (1978), *24 Σύγχρονοι πεζογράφοι*, Αθήνα: Νικόδημος.
- Κοτζιάς, Α. (1982), *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι: Κριτικά κείμενα*, Αθήνα: Κέδρος.
- Κοτζιάς, Α. (1984), *Αφηγηματικά: Κριτικά κείμενα Β'*, Αθήνα: Κέδρος.
- Κοτζιάς, Α. (1986), *Δοκιμακά και άλλα: Κριτικά κείμενα Γ'*, Αθήνα: Κέδρος.
- Κοτζιάς, Α. (1991), «Ένας σύγχρονος πεζογράφος και τ' αρχαία: Παλινωδία», *Γράμματα και Τέχνες* 63: 3-4.
- Κοτζιάς, Α. (1992a), *Τα αθηναϊκά διηγήματα: Και δύο δοκίμια για το χρόνο*, Αθήνα: Νεφέλη.

- Κοτζιάς, Α. (1992b), «Εύχομαι να πεθάνω σαν τον Μιχαήλ Άγγελο...» (Συζήτηση του Αλ. Κοτζιά με διδάσκοντες και φοιτητές του Πανεπιστημίου Κρήτης), *Σημείο* 1: 279-94.
- Κοτζιάς, Α. (2004), *Αληθομανές Χαλκείον: Η ποιητική ενός πεζογράφου. Δοκίμια*, (φιλ. επιμ.: Ρώτα, Μ.), Αθήνα: Κέδρος.
- Kearney, R. (2006), *Ξένοι, Θεοί και Τέρατα*, (μτφρ.: Κουφάκης, Ν., πρόλ.: Σεβαστάκης, Ν.Αλ.), Αθήνα: Ίνδικτος.
- Λίλλη, Α. (2016), *Η θεωρία του κριτικού ως ποιητική του πεζογράφου και αντίστροφα: Το κριτικό και μυθιστοριογραφικό έργο του Αλέξανδρου Κοτζιά*, Διδακτορική διατριβή, Ε.Κ.Π.Α.
- Μαντέλη, Β. (2014), *Το μοτίβο της εισβολής στο θέατρο της Λούλας Αναγνωστάκη*, Αθήνα: Πεδίο.
- Μπουκάλας, Π. (1994), «Η λογοτεχνία των αρνητικών ηρώων», *Αφιέρωμα στον Αλέξανδρο Κοτζιά*, ό.π., 66-70.
- Παγκουρέλης, Β. (1992), «Από το ορατό στο αόρατο: Νύξεις για το θέατρο του Αλέξανδρου Κοτζιά», *Γράμματα και τέχνες* 64-65: 57-8.
- Πανσέληνος, Α. (1994), «Αλέξανδρος Κοτζιάς. Ο μυθιστοριογράφος και η ιδεολογία», *Αφιέρωμα στον Αλέξανδρο Κοτζιά*, ό.π., 107-24.
- Παπαδημητρακόπουλος, Η. Χ. (2000), *Αποκείμενα*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Prince, G. (1987), *Dictionary of Narratology*, Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Ραυτόπουλος, Δ. (1992), «Ένας συγγραφέας του καιρού μας. Σχόλια στη *Φανταστική περιπέτεια*», *Γράμματα και τέχνες* 64-65: 21-7.
- Ρώτα, Μ. (2018) «Επίμετρο» στο Κοτζιάς Α., *Τα παιδιά του Κρόνου: Νουβέλες*, ό.π., 443-94.
- Σταυροπούλου, Ε. (2002), «Από τον Γενναίο Τηλέμαχο στον Αλέξανδρο Καπάνταη: Οργάνωση και ανατροπή», *Νέα Εστία* 1751: 779-92.
- Στεργιόπουλος, Κ. (1994), «Ο Αλέξανδρος Κοτζιάς και η *Πολιορκία*», *Αφιέρωμα στον Αλέξανδρο Κοτζιά*, ό.π., 89-101.
- Τριανταφυλλόπουλος, Ν. Δ. (2002), «Εωσφορικός;», *Νέα Εστία* 1751: 757-761.
- Tindall, W. Y. (1955), *The Literary Symbol*, New York: ColUP.
- Zola, É. (1881), *Le roman expérimental*, Paris: G. Gharpentie.