

Ο ληστής στον καθρέφτη :
Η «μπέσα» και ο «άλλος Φώτης» του Νίκου Μπακόλα

«Όσα ειπώθηκαν κι όσα θα ειπωθούν,
όλα χαμένα κι απροσδόκητα, κοκκινισμένες,
σκουριασμένες ιστορίες»,
Νίκος Μπακόλας, *Μπέσα για μπέσα...*

Το βιβλίο του Νίκου Μπακόλα, *Μπέσα για μπέσα ή ο άλλος Φώτης*¹ κυκλοφόρησε στα τέλη του '90, σε μια εποχή, δηλαδή, που τόσο οι ληστές όσο και τα ληστρικά μυθιστορήματα ανήκαν σε ένα οριστικά χαμένο παρελθόν. Ταυτισμένοι με μια παράδοση ανταρσίας οι μεν, και απαξιωμένα με το στίγμα της παραλογοτεχνίας τα δε, είχαν αφήσει πίσω τους μόνο θραύσματα μνήμης, μύθους, και ξεθωριασμένες σελίδες, που δεν αντιστοιχούσαν ούτε με τον σύγχρονο νομικό μας πολιτισμό ούτε και με τις σύγχρονες τάσεις της αφήγησης. Με το πέρασμα του χρόνου, ό,τι είχε θρέψει την αναγνωστική φαντασία μέσα από φτηνά λαϊκά έντυπα, φυλλάδες και επιφυλλιδικά μυθιστορήματα από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα έως και τη δεκαετία του '30, αποκτούσε σταδιακά καινούργια διανοητικά περιβάλλοντα, για να γίνει πλέον αντικείμενο της ιστορίας, της ανθρωπολογίας, των λογοτεχνικών σπουδών.² Από αυτή την άποψη, ο *άλλος Φώτης* ήταν μια εκδοτική έκπληξη τόσο για το είδος του μυθιστορηματικού λόγου όσο και για τη σχέση του με το συνολικό αφηγηματικό πρόγραμμα του ίδιου του Μπακόλα. Θα έλεγε, μάλιστα, κανείς ότι ακόμα και για τον επαρκή αναγνώστη με θητεία στον συγγραφέα, το βιβλίο δεν έδινε εύκολες απαντήσεις σε ερωτήματα σχετικά με την επιλογή της πλοκής, του ύφους, ή ακόμα και της γλώσσας. Μέσα στη φαινομενική του απλότητα, ο *άλλος Φώτης* παρέμενε αρκετά αινιγματικός, σαν ένα εξωτικό σπάραγμα από άλλη εποχή, από μια άλλη οικονομία του λόγου, από μια άλλη πολιτισμική σφαίρα.

Το ερώτημα, λοιπόν, προκύπτει εύλογα. Τι σημαίνει άραγε αυτή «η επιστροφή των ληστών» παραμονές του 21^{ου} αιώνα ; Με ποιους κώδικες καλεί ο Μπακόλας τον αναγνώστη του να διαβεί τον Όλυμπο και την Πίνδο, για να συναντηθεί με τον κύκλο της βίας και της ανομίας, ανάμεσα σε σφαγές, όνειρα, οιωνούς, έρωτες και προδοσίες; Αν συμφωνήσουμε ότι δεν πρόκειται για αναβίωση της «μαγικής σκέψης» αλλά ούτε και για μεταμοντέρνα παρωδία του ληστρικού μυθιστορήματος, μένει να

¹ Νίκος Μπακόλας, *Μπέσα για μπέσα ή ο άλλος Φώτης*, Κέδρος, Αθήνα, 1998.

² Βλ. ενδεικτικά τη μελέτη του Ιωάννη Σ. Κολιόπουλου, *Περί λύχνων αφάς. Η ληστεία στην Ελλάδα (19^{ος} αιώνας)*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, 1996, και του Χρήστου Δ. Δερμεντζόπουλου, *Το ληστρικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα. Μύθοι, παραστάσεις, ιδεολογία*, Πλέθρον, Αθήνα, 1997.

βρούμε ένα νήμα για να συνομιλήσουμε με τον *άλλο Φώτη*, όπως ακριβώς τον περιγράφει ο αφηγητής, σαν ένα «πυροκροτητή αναίσθητον ενός ήδη κατεστραμμένου κόσμου, μη σχεδόν υπάρχοντος εκτός κατόπτρων». Ο ληστής στον καθρέφτη της αφήγησης, λοιπόν. «Παράξενο να υπάρχουνε τα όνειρα, οι καθρέφτες / που τα συνηθισμένο, χλιοπαιγμένο τους ρεπερτόριο / περικλείει το αέναο και απατηλό μας σύμπαν / πλεγμένο από μύριες αντανakλάσεις» γράφει ο Μπόρχες.³ Νομίζω πως και ο *άλλος Φώτης* του Μπακόλα ανήκει στην ίδια συνομοταξία με τις μπορχεσιανές αντανakλάσεις · αντανakλάσεις του πραγματικού (Φώτης Γιαγκούλας), αντανakλάσεις των παλαιότερων κειμένων, αντανakλάσεις των αναπαραστάσεων. Ο Μπακόλας μας καλεί να διαβάσουμε τις λέξεις και τα πράγματα μέσα στον αναδιπλασιασμό τους, με μια δευτεροβάθμια γραφή που ανακαλεί τα πολλαπλά της είδωλα μέσα στο χρόνο.

Η μοντερνιστική αισθητική μάς έχει συνηθίσει σε τέτοια παιχνίδια. Ο Μπακόλας δεν πρωτοτυπεί, δανείζεται μια τροπικότητα που έχει δοκιμαστεί σε όλες τις καλλιτεχνικές κλίμακες. Το ενδιαφέρον, ωστόσο, χαρακτηριστικό αυτού του βιβλίου είναι ότι επαναφέρει την προβληματική του λογοτεχνικού είδους ως κεντρικού ερμηνευτικού άξονα της αφήγησης. Ας ξεκινήσουμε από το προφανές: το βιβλίο αποτελεί *ειδολογική ειρωνεία* του παλαιότερου *ληστρικού μυθιστορήματος*,⁴ και, επομένως, οφείλει να εξεταστεί μέσα στα συμφραζόμενα που ορίζει αυτή η διαλογική προοπτική με τη “μνήμη” του συγκεκριμένου είδους.⁵ Όπως έχει δείξει στις μελέτες του ο Μιχαήλ Μπαχτίν, τα λογοτεχνικά είδη δεν είναι ουδέτερες μορφικές κατηγορίες αλλά σημαίνουσες νοηματικές πρακτικές που κουβαλάνε σημασιολογικά, αξιολογικά και επικοινωνιακά φορτία, τα οποία ενεργοποιούνται διαλογικά μέσα σε νέα κάθε φορά ιστορικά, κοινωνικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα. Τα είδη, δηλαδή, δεν αποτελούν απλώς «επεισόδια» μιας γραμμικής

³ Χόρχε Λουίς Μπόρχες, *Ο δημιουργός*, (μφρ. Τάσος Δενέγρης-Δημήτρης Καλοκύρης) Ύψιλον, Αθήνα, 1985, σ. 51. Το ποίημα έχει τον τίτλο *Οι Καθρέφτες*.

⁴ Η Βενετία Αποστολίδου παρατηρεί σχετικά: «το *Μπέσα για μπέσα* ή ο *άλλος Φώτης* ακουμπά, όπως το λέει και το οπισθόφυλλο, στο ληστρικό μυθιστόρημα. Λέω ακουμπά, γιατί δεν είναι δυνατόν βέβαια να υποστηριχθεί αβασάνιστα ότι είναι ληστρικό μυθιστόρημα, ένα είδος το οποίο μετά τη μεγάλη του ακμή στις αρχές του 20ού αιώνα εξέπνευσε περί τα μέσα της δεκαετίας του '30, προφανώς γιατί οι συνθήκες που το έτρεφαν, η ίδια η ληστεία πρώτα απ' όλα, αλλά και οι ανάγκες του αναγνωστικού κοινού, οι εκδοτικές συνήθειες, άλλαξαν άρδην· εξάλλου απαγορεύτηκε από τον Μεταξά. Ανάλογα δεν είναι δυνατόν να υποστηριχθεί, όπως γίνεται στις διαφημίσεις του βιβλίου, ότι είναι ιστορικό μυθιστόρημα μόνο και μόνο επειδή αναφέρεται σε πραγματικά πρόσωπα και γεγονότα μιας περασμένης εποχής». Την ευχαριστώ και από αυτή τη θέση για την ευγενική παραχώρηση ανέκδοτου κειμένου της που διαβάστηκε στη παρουσίαση του βιβλίου, στη Θεσσαλονίκη.

⁵ Για το θέμα βλ. Δημήτρης Αγγελάτος, *Η φωνή της μνήμης. Δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη*, Αθήνα, Νέα Σύνορα-Λιβάνη, 1997, ιδίως σ. 157-192.

λογοτεχνικής εξέλιξης αλλά είναι ζωντανές καλλιτεχνικές αποκρυσταλλώσεις μιας συγκεκριμένης ιστορικής διαδικασίας, που εμπεριέχει τους υλικούς και συμβολικούς όρους κυκλοφορίας των νοημάτων με τα οποία επενδύεται και αναπαρίσταται η πραγματικότητα. Με άλλα λόγια, τα είδη «μιλάνε» τόσο ως ιστορικές-πολιτισμικές κατηγορίες όσο και ως ρητορικές επικοινωνιακές πρακτικές.⁶ Ακόμα και στις περιπτώσεις σαν κι αυτή που εξετάζουμε, όπου η «μνήμη» του είδους εντάσσεται μέσα σε χρονικά απομακρυσμένα συμφραζόμενα, η επιλογή του συγγραφέα δεν υπαγορεύεται από μια μιμητική λογική αλλά από μια στρατηγική ανάδειξης ενός συγκεκριμένου τρόπου θέασης και κατανόησης του κόσμου: στην πραγματικότητα ο συγγραφέας θέλει να μας κάνει να δούμε «με τα μάτια του είδους»,⁷ μέσα, δηλαδή, από τις προηγούμενες αισθητικές, γνωστικές και συγκινησιακές εμπειρίες που ανακαλεί η γραφή και η ανάγνωση ενός μυθιστορήματος, που μοιάζει αλλά δεν είναι ληστρικό μυθιστόρημα. Στην ουσία, πρόκειται για μια λόγια «μεταγραφή» και επεξεργασία λόγων (discourses) της λαϊκής κουλτούρας που αποκτούν επικοινωνιακό κύρος μέσα από μια διπλή κίνηση οικειώσης και ανοικειώσης με το διακειμενικό τους παρελθόν. Βρισκόμαστε, επομένως, στην περιοχή της ειρωνείας, ενός ρητορικού τρόπου που καθιστά την αμφισημία προγραμματικό στοιχείο της αφηγηματικής ποιητικής, γεγονός που επιβεβαιώνεται και από την τελευταία (μετα-διηγητική) παράγραφο του βιβλίου, όπου η ειρωνική αυτο-αναφορικότητα αποκτά εμβληματική διάσταση και οδηγείται στην κορύφωσή της.⁸

Αν υποθέσουμε, λοιπόν, πως αυτός ο ειρωνικός διάλογος με το παρελθόν ενός δημοφιλούς αλλά λησμονημένου μυθιστορηματικού είδους, αποτελεί μια ενσυνείδητη αφηγηματική πράξη, τότε θα πρέπει να αναρωτηθούμε για τις επικοινωνιακές συνθήκες τις οποίες εγκαινιάζει αυτή η συγγραφική επιλογή. Πιο συγκεκριμένα: ποια είναι τα ρητορικά, ιδεολογικά και πολιτισμικά χαρακτηριστικά αυτής της ειρωνικής μνήμης; Για να απαντηθεί το ερώτημα θα πρέπει να αναλογιστούμε πως η δεσπόζουσα νοηματική δομή του παλαιότερου ληστρικού μυθιστορήματος συνδεόταν

⁶ Michael Holquist-Caryl Emerson, (επιμ.), *M. M. Bakhtin, Speech genres and other late essays*, University of Texas Press, Austin, 1986, ιδίως σ. 84-87 και 90-91. Βλ. και Δημήτρης Αγγελάτος, *Η φωνή της μνήμης...*, ό. π., ιδίως σ. 166-171.

⁷ Βλ. Δημήτρης Αγγελάτος, *Η φωνή της μνήμης...*, ό. π., σ. 167.

⁸ Θυμίζω : «Όσα ειπώθηκαν κι όσα θα ειπωθούν, όλα χαμένα κι απροσδόκητα, κοκκινισμένες, σκουριασμένες ιστορίες. Κάποτε βρέχονται οι βροχές και καίγονται οι κάψες, μπορεί να ονειρεύονται τα όνειρα, κι εκείνα πάλι, ατελεύτητα, εν σειρά και πάλι, πάλι, οπότε μοιάζει σαν να στέκεται κανείς ανάμεσα σε δύο αντικριστούς καθρέφτες, απόλυτα παράλληλους, με τα επάλληλα είδωλα...» Νίκος Μπακόλας, *Μπέσα για μπέσα...*, ό. π., σ. 234.

με την ανάδειξη του μοντέλου της «κοινωνικής ληστείας»⁹, ως μηχανισμού πολιτικής ανυπακοής και πολιτισμικής αντίστασης των παραδοσιακών αγροτοποιομενικών ομάδων απέναντι στον αστικό μετασχηματισμό του «κράτους δικαίου», σύμφωνα με το ευρωπαϊκό δυτικό πρότυπο. Συνοψίζοντας τα χαρακτηριστικά αυτού του μοντέλου, θα λέγαμε ότι «η ουσία του συνίσταται στη μη αποδοχή, από συγκεκριμένα άτομα, τόσο της αδικίας που επικρατεί στην αγροτική κοινωνία, λόγω κυρίως της μετάβασης σε άλλες μορφές κοινωνικής συγκρότησης και του παράλληλου μετασχηματισμού της πρότερης κατάστασης πραγμάτων».¹⁰ Η ανυπακοή αυτή, που συνοδεύεται από μια παράλληλη κίνηση κυριαρχίας, παράγει έναν *τύπο κοινωνικής αυθεντίας*,¹¹ τον ληστή, η δράση του οποίου αποκτά συγκεκριμένα χαρακτηριστικά μέσα στο πλαίσιο της κοινότητας : συνομαδώσεις βασισμένες στο σύστημα της οικογενειακής συγγένειας, παρέμβαση σε τοπικό επίπεδο μέσω της ένοπλης βίας, αναδιανομή του οικονομικού πλούτου, προβολή ενός ουτοπικού κοινωνικού εξισωτισμού, κριτική στο κρατικό συγκεντρωτικό σύστημα του κοινωνικού ελέγχου, υπεράσπιση ενός συστήματος αξιών και μιας κοινωνικής ηθικής που οργανώνεται γύρω από τις έμφυλες συνδηλώσεις της «τιμής» και της «μπέσας».

Το μοντέλο της «κοινωνικής ληστείας», ωστόσο, δεν πρέπει να αναλυθεί μονοσήμαντα, ως εξιδανικευμένη πρακτική λαϊκής αντίστασης. Στην πραγματικότητα, η ληστεία και οι αναπαραστάσεις της αναδεικνύουν ένα σύστημα εξουσιαστικών αμοιβαιοτήτων, στο οποίο οι πιέσεις και οι ανταγωνισμοί των κοινωνικών φορέων για την απόκτηση της *κυριαρχικής ικανότητας*¹² καταλήγουν σε ένα σχήμα *συναίνεσης*, στο οποίο, όπως έχει δείξει ο Antonio Gramsci ο παραδοσιακός κόσμος της λαϊκής κουλτούρας ενσωματώνεται και προσαρμόζεται στις πραγματικότητες που επιβάλλει ο νέος κόσμος της αστικής πολιτικής και πολιτισμικής ηγεμονίας.¹³ Η διαδικασία αυτής της συναινετικής ενσωμάτωσης

⁹ Για το μοντέλο της «κοινωνικής ληστείας» βλ. E. Hobsbawm, *Les primitifs de la révolte dans l'Europe moderne*, Fayard, Paris, 1966 και του ίδιου *Ληστές*, Βέργος, Αθήνα, 1975.

¹⁰ Χρήστος Δερμεντζόπουλος, «Λαϊκή κουλτούρα και μνήμη. Η περίπτωση της “εξομολόγησης του ληστήρχου Πανοπούλου εις την κοινωνίαν”», *Ουτοπία*, 43 (2001) 85.

¹¹ Χρησιμοποιώ το σχήμα του Σπύρου Ασδραγά για την ιδεολογική παραγωγή του «αρματολού», γνωρίζοντας ότι υπάρχουν σαφείς διαφορές ανάμεσα στο φαινόμενο του αρματολισμού και στη μετεπαναστατική ληστεία. Βλ. Σπύρος Ασδραγάς, «Οι πρωτόγονοι της εξέγερσης», στο *Σχόλια*, Αλεξάνδρεια, 1993, σ. 174

¹² Σπύρος Ασδραγάς, «Οι πρωτόγονοι...», ό.π., σ. 177.

¹³ Η διαδικασία αυτής της συναίνεσης εξασφαλίζεται με δύο τρόπους: α) με την αυθόρμητη συγκατάθεση μεγάλων μαζών πληθυσμού στην καθοδήγηση της κοινωνικής ζωής απ' τη βασική κυρίαρχη ομάδα, συγκατάθεση που γεννιέται «ιστορικά» από το κύρος (και κατά συνέπεια, από την εμπιστοσύνη) που προσδίδουν στην κυρίαρχη ομάδα η θέση της κι η αποστολή της στον κόσμο της παραγωγής, β) με το μηχανισμό κρατικής βίας, που εξασφαλίζει με «νόμιμο τρόπο» την πειθαρχία των

συνοδεύεται από το ανάλογο κοινωνικό αντάλλαγμα. Το ληστρικό μυθιστόρημα αποτελεί αδιαμφισβήτητο ιστορικό και πολιτισμικό τεκμήριο για την απόδοση ενός νέου συμβολικού κύρους στην εικόνα του ληστή, μέσα από την προνομιακή διαχείριση και αναπαράσταση των ηττημένων: στο συλλογικό φαντασιακό, το σύστημα αξιών του ληστρικού κόσμου, ιδίως σε ό,τι αφορά την παραβατικότητα, τη βία και τους κώδικες τιμής, παίρνει ένα ισχυρό θετικό πρόσημο, ακόμα και μετά την ήττα του, εξυπηρετώντας ακριβώς τη λογική των αμοιβαιοτήτων και των αμφίδρομων πολιτισμικών μεταφορών.¹⁴ Ο ηττημένος (και συνήθως προδομένος) ληστής γίνεται, τελικά, ένα αναγνωρίσιμο σύμβολο του μοντέρνου νομικού εποικοδομήματος. Η βίαιη αμφισβήτηση της έννομης τάξης καταλήγει στην εσωτερίκευση των κανόνων της.

Στο επίπεδο των αξιακών συστημάτων, (το οποίο, τελικά, είναι και η μόνη πραγματική πλοκή στο *Μπέσα για μπέσα*), η ένταση αυτών των σχέσεων θεματοποιείται μέσα από τη δραματοποιημένη μετάβαση από την έννοια της παραδοσιακής «μπέσας» στην έννοια της νεοτερικής αστικής κοινωνικής ηθικής.¹⁵ Οι θεματικοί ρόλοι του Φώτη και του γιατρού Νικόλαου Τερζά,¹⁶ είναι χαρακτηριστικοί

ομάδων που δεν συγκατατίθενται ούτε ενεργητικά ούτε παθητικά, μηχανισμό που δημιουργήθηκε για όλη την κοινωνία με πρόβλεψη για την περίοδο των κρίσεων στη διοίκηση και στην καθοδήγηση, όταν δηλαδή λιγοστεύει η αυθόρμητη συγκατάθεση». Βλ. Αντόνιο Γκράμσι, *Οι διανοούμενοι*, Στοχαστής, Αθήνα, 1972, σ. 62-63.

¹⁴ Το ίδιο φαινόμενο μπορεί κανείς να διαπιστώσει με μια υποψιασμένη ανάγνωση της λαϊκοδημοτικής ποίησης και της εξιδανίκευσης του κλεφταρματολισμού. Βλ. Στύρος Ασδραχάς, «Οι πρωτόγονοι...», ό.π., σ. 177-178.

¹⁵ Η μετάβαση αυτή συστηματοποιείται λεκτικά και πολιτισμικά μέσα από τη σταδιακή αντικατάσταση της «μπέσας» με το «φιλότιμο». Στην ουσία, πρόκειται για δύο διαφορετικές και συμπληρωματικές όψεις μιας συγκεκριμένης ερμηνευτικής για την πολιτισμική *ιδιαιτερότητα* της ελληνικής κοινωνίας· μιας αντιφατικής ερμηνευτικής, φτιαγμένης από σπαράγματα μεσογειακών οριενταλισμών, επιστημονικών ερευνών (ανθρωπολογία, κοινωνιολογία, κοινωνική ψυχολογία), νομικών ρυθμίσεων και κανονιστικών λόγων, ελληνοκεντρικών ιδεολογημάτων για την ιθαγένεια, καθώς και αυτοχθονικών στερεοτύπων για τη νεοελληνική λαϊκή συνείδηση. Στο κέντρο αυτής της προβληματικής, η διάσταση του φιλότιμου ως κεντρικής κατηγορίας του «ελληνικού ατομικισμού» εμφανίζεται άλλοτε ως βασικός μοχλός ανάσχεσης της διαδικασίας αστικού εκσυγχρονισμού, άλλοτε ως κατάλοιπο του παρελθόντος και άλλοτε ως προϊόν της κοινωνικής αλλαγής. Σε κάθε περίπτωση, πάντως το φιλότιμο θα αναδειχθεί ως κυρίαρχο εξηγητικό σχήμα «για τις ιδιομορφίες της ανάπτυξης που χαρακτηρίζουν μεταπολεμικά την ελληνική κοινωνία». Για την ανάλυση της έννοιας βλ. Έφη Αβδελά, *Διά λόγους τιμής. Βία, συναισθήματα και αξίες στη μετεμφυλιακή Ελλάδα*, Νεφέλη, Αθήνα, 2003, ιδίως σ. 201-234.

¹⁶ Η Βενετία Αποστολίδου παρατηρεί πως ο Τερζάς «δεν χρησιμοποιείται από τον συγγραφέα μόνον ως πρόσημο για την πρωτοπρόσωπη ημερολογιακή αφήγηση, όπως φαίνεται αρχικά, αλλά πλουτίζει το μυθιστόρημα με ένα διαφορετικό αξιακό μοντέλο, το οποίο φαίνεται πως εκπροσωπεί περισσότερο και τον συγγραφέα. Εκείνο του μορφωμένου ανθρώπου, ο οποίος παρόλο ότι βλάφτηκε και υπέφερε από τους ληστές, είχε την ευαισθησία και τη δύναμη να επεξεργαστεί την εμπειρία του, να δει, αν όχι το δίκιο, τουλάχιστον την οδύνη της άλλης πλευράς, να εκφράσει τη στάση του αυτή ανοιχτά, κινδυνεύοντας να σχολιαστεί δυσμενώς ως ανατροπέας την έννομης τάξης και τέλος, στην περίοδο της κατοχής, να ανέβει στο βουνό και να καταλήξει πολιτικός πρόσφυγας. Στο πρόσωπο του γιατρού, σπάει ο «κύκλος της βίας». Τα παθήματα δεν προκάλεσαν την επιθυμία της εκδίκησης, αλλά αντίθετα έφεραν, μέσα από τον αναστοχασμό της συνείδησης, κοντύτερα τον θύτη και το θύμα».

για τη συμβολική κεφαλαιοποίηση αλλά και για τη διαλογική αλληλεπίδραση αυτών των αξιών. Το τελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου είναι ιδιαιτέρως «ομιλητικό» σχετικά με αυτό το ζήτημα. Η εξατομικευμένη αστική εκδοχή της τιμής, επιτρέπει στον γιατρό και συγγραφέα Τερζά όχι μόνο να κατανοήσει τον ληστρικό κόσμο του Φώτη (παρ' ότι υπήρξε ο ίδιος θύμα αυτού του κόσμου), αλλά και να επανεπεξεργαστεί, αργότερα, τους ηθικούς κώδικες της λαϊκής ανταρσίας στην καινούρια «ορεινή περιπέτεια» του εμφυλίου πολέμου. Έτσι, ο Τερζάς γίνεται μια διαφοροποιημένη μετωνυμία του Φώτη, ένα υποκείμενο που αντανάκλαται στο κάτοπτρο του παρελθόντος λίγο πριν συμπεριληφθεί και αυτός στις νέες στρατιές των ηττημένων του εαμικού στρατοπέδου: «έφτασε το σαράντα τρία, το σαράντα τέσσερα, χρόνια αγίων και αγρίων, κι ακούστηκε ότι επάνω, πάλι, στα βουνά αρπάζανε έναν γιατρό, τον οδηγήσανε σε κάποιον καπετάνιο, έναν μεγάλο και επίφοβο, τον πρόσταξαν απελπισμένοι, “κάνε ό,τι μπορείς, μη μας πεθάνει, γιατί χάθηκες, καημένε”. Τον έσωσε, όμως, παρ' όλον τούτο, χάθηκε ο γιατρός, έμεινε πάνω στα βουνά μονίμως, έγινε θρύλος και, στο τέλος, πήρε των ομματιών του και εξαφανίστηκε, όπως μαθεύτηκε, στα όρια της Καρπαθίας, μονίμως, πλέον, μακριά από την Ελλάδα. Αυτές κι αν είναι ατέλειωτες ιστορίες».¹⁷ Ο Τερζάς εκφράζει την ετοιμότητα μιας «ανοιχτής» πολιτισμικής σφαίρας – η οποία δεν ταυτίζεται ούτε με τη λόγια ούτε με τη λαϊκή κουλτούρα - να αξιοποιήσει τα *κατάλοιπα* του παρελθόντος και να τα ριζοσπαστικοποιήσει μέσα από νέα *αναδυόμενα* στοιχεία με αντιστασιακό πρόταγμα. Το αξιακό σύστημα και η συμπεριφορά του Τερζά παραπέμπουν σε ένα πλαίσιο δράσης, που απαντάται συχνά μέσα στις κοινωνικές ελίτ της επαρχίας, ήδη από τα χρόνια του μεσοπολέμου · δράση που θα ολοκληρωθεί με την ένταξή τους και τον πρωταγωνιστικό τους ρόλο στο εαμικό κίνημα και τον εμφύλιο πόλεμο, ο οποίος θα πολώσει, άλλωστε, δραματικά το περιεχόμενο και την έννοια της τιμής.¹⁸

Η επανεννοιολόγηση της προ-αστικής «μπέσας» από τη νεότερη αστική κοινωνική ηθική της τιμής, ως μονάδα μέτρησης της ισχύος της παράδοσης και άρα, ως ένδειξη «ατελούς» μετάβασης στη νεωτερικότητα (αν κριθεί μέσα από ένα εξελικτικό προοδο-κεντρικό ιστορικό σχήμα),¹⁹ εισάγει στην αφήγηση αυτό που ο Raymond Williams ονομάζει «κατάλοιπα» και «αναδυόμενα» στοιχεία της

¹⁷ Νίκος Μπακόλας, *Μπέσα για μπέσα...*, ό.π., σ. 231.

¹⁸ Βλ. σχετικά Νίκος Κοταρίδης, «Ούτε άτιμος ούτε ντροπιασμένος. Αντίσταση και Εμφύλιος στο ιδίωμα της συγγένειας και τις αξίες της ανροπρέπειας», στο : Νίκος Κοταρίδης (επιμ.), *Το Εμφύλιο Δράμα*, ειδική έκδοση του περιοδικού *Δοκίμες*, Πλέθρον, Αθήνα, 1997, 75-100.

¹⁹ Βλ. σχετικά Έφη Αβδελά, *Διά λόγους τιμής...*, ό.π., σ. 233-234.

κουλτούρας. «Το κατάλοιπο», παρατηρεί ο Williams, «εξ ορισμού, έχει μεν ολοκληρώσει τη διαμόρφωσή του στο παρελθόν αλλά συνεχίζει να είναι ενεργό στοιχείο της πολιτισμικής διαδικασίας, όχι μόνον, και συχνά καθόλου, ως στοιχείο του παρελθόντος αλλά ως σημαντικό στοιχείο του παρόντος. Έτσι, συγκεκριμένες εμπειρίες, νοήματα και αξίες οι οποίες δεν μπορούν να εκφραστούν ή ουσιωδώς να επιβεβαιωθούν με τους όρους της κυρίαρχης κουλτούρας, είναι παρ' όλα αυτά ζωντανές. Βιώνονται πάνω στη βάση που προσφέρουν τα κατάλοιπα – πολιτισμικά και κοινωνικά – προηγούμενων κοινωνικών και πολιτισμικών μορφωμάτων. [...] Με τον όρο *αναδυόμενο στοιχείο* εννοώ, πρώτον, ότι νέα νοήματα και αξίες, νέες πρακτικές νέες σχέσεις και είδη σχέσεων δημιουργούνται συνεχώς. Αλλά είναι εξαιρετικά δύσκολο να διακρίνουμε ανάμεσα σ' εκείνα που είναι στην πραγματικότητα στοιχεία κάποιας νέας φάσης της κυρίαρχης κουλτούρας και σ' εκείνα τα οποία είναι ουσιωδώς αντιτιθέμενα σε αυτήν : αναδυόμενα, δηλαδή με την έννοια της απειλής, και όχι απλώς νέα.»²⁰ Νομίζω πως ο Μπακόλας αξιοποιεί αυτή τη δυνατότητα που του προσφέρει ο διάλογος των *καταλοίπων* και των *αναδυόμενων* στοιχείων, τόσο στο σημασιολογικό επίπεδο όσο και στο μορφολογικό επίπεδο της γραφής. Όπως ακριβώς, δηλαδή, το περιεχόμενο αναδεικνύει τη διαλεκτική σχέση μεταξύ των παλαιών και των νεότερων τρόπων κυριαρχίας, έτσι και η μορφολογία αναδεικνύει την ένταση του διαλόγου με το ειδολογικό παρελθόν του μυθιστορήματος. «Ο χώρος της λογοτεχνίας» γράφει Williams «είναι από τους πιο κρίσιμους, γιατί, σε ορισμένες εναλλακτικές ή ακόμη και αντιτιθέμενες εκδοχές για τη φύση της λογοτεχνίας και της λογοτεχνικής εμπειρίας (καθώς και άλλων εμπειριών), διατηρούνται ακόμη, σε πείσμα πίεςεων για ενσωμάτωση, ενεργητικά κατάλοιπα νοημάτων και αξιών».²¹ Στην ουσία, τόσο η ειδολογική επιλογή όσο και η πλοκή του *Μπέσα για μπέσα* περιγράφει το μετασχηματισμό αυτών των *καταλοίπων* που σκιαγραφούν την έννοια της τιμής, η οποία όριζε ως ανθεκτική κοινωνική αξία την κάθετη και οριζόντια διαστρωμάτωση της ελληνικής μεταπολεμικής κοινωνίας. Όταν υποστηρίζω πως ο Μπακόλας μάς καλεί να δούμε «με τα μάτια του είδους», αναφέρομαι ακριβώς σε αυτή τη διαδικασία επανενεργοποίησης του «ληστρικού μυθιστορήματος» ως πολιτισμικού φορέα μιας «παράδοσης ανταρσίας» που λαμβάνει νέο περιεχόμενο μέσα στη συγχρονία της νεοελληνικής κοινωνικής πραγματικότητας, στα τέλη της δεκαετίας του '90. Νομίζω, μάλιστα, ότι ο Μπακόλας

²⁰ Raymond Williams, *Κουλτούρα και Ιστορία*, Γνώση, Αθήνα, 1994, σ. 316, 318.

²¹ Raymond Williams, *Κουλτούρα...*, ό. π., σ. 318.

μυθιστορηματοποιεί μια υπόρρητη «θεωρία της αξίας», στη βάση των αναμενόμενων κοινωνικών αλλαγών και αναμετρήσεων που εγκαινιάζει η ιδεολογία του «εκσυγχρονισμού». Η ειρωνική ρητορική του μυθιστορήματος εξελίσσεται, έτσι, σε ένα σχόλιο γύρω από τις συνθήκες και τους όρους μετάβασης στη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα, επιδοκιμάζοντας τη μνημονική, έστω, διατήρηση αυτού του δυνάμει «αντιστασιακού» νοηματοδοτικού πλαισίου, ενόψει του καινούργιου στοιχήματος της εκσυγχρονιστικής ανάπτυξης, μέσα στο ευρωπαϊκό αλλά και στο παγκοσμιοποιημένο περιβάλλον. Ο Μπακόλας έχει επίγνωση της ήττας που επιφυλάσσει η ειρωνεία της Ιστορίας σε αυτή την προοπτική. Αλλά, παρ' όλα αυτά συνηγορεί υπέρ αυτής της «παράδοσηςζανταρσίας», έστω και μέσα από τις αναβιώσεις της μυθολογίας της. Ο «κοινωνικός ληστής» τοποθετείται στον καθρέφτη της αφήγησης, ανάμεσα σε παρελθοντικούς και μελλοντικούς ρόλους, χωρίς να μπορεί να ξεφύγει από τους αντικατοπτρισμούς της ήττας, δέσμιος στο ρόλο που του όρισαν οι κώδικες της τιμής. Η επιστροφή των ληστών είναι μια μορφή αφηγηματικής μνήμης, που παραπέμπει ειρωνικά σε εκείνους τους «πρωτόγονους της εξέγερσης» που δεν χώρεσαν αλλού παρά μόνο σε κάτι «σκουριασμένες ιστορίες».

Το εγχείρημα του Μπακόλα είναι, κατά βάση, αισθητικά μοντερνιστικό και ιδεολογικά ρομαντικό. Έτσι, ο αρχικός νοσταλγικός τόνος για τις ορεινές προ-καπιταλιστικές κοινότητες αντικαθίσταται από ένα τόνο παρηγορητικό, ένα τόνο παραμυθητικό που αφήνει ανοιχτές τις πιθανότητες για μια κουλτούρα αντίστασης, αν όχι στο επίπεδο της πράξης τουλάχιστον στο επίπεδο της μνήμης και της φαντασίας. Ωστόσο, ακόμα και η δυνατότητα αυτής της μνήμης θα υπονομευθεί, στην τελευταία παράγραφο, όπου ο άλλος Φώτης, μοναχικός μέσα στην ετερότητά του, εξωτική φιγούρα μιας άλλης εποχής, αποχωρεί από τη σκηνή όχι ως πραγματικό πρόσωπο αλλά μόνο ως ομοίωμα, στερεωμένο «εκεί που εδράζεται το τέλειο κι απόλυτο νεφέλωμα, το απόμακρο τελείως, με τους χαμένους ανθρώπους και τις απωλεσθείσες μνήμες – άρα δεν μένει τίποτα που να αξίζει πλέον, έχουν ανεπανόρθωτα εξατμισθεί οι παγετώνες, οι δεινόσαυροι, τα σπήλαια των θρύλων. Ακόμη και η θύμηση περί του Φώτη κι όλων των ομοίων του. Αμήν».²² Το μυθιστόρημα του Μπακόλα είναι ένα παραμύθι των ηττημένων, ένα νοσταλγικό υστερόγραφο της αντιστασιακής κουλτούρας του μοντερνισμού, η οποία έχοντας χάσει πλέον τις κοινωνικές προϋποθέσεις της ύπαρξής της δεν μπορεί να λειτουργεί

²² Νίκος Μπακόλας, *Μπέσα για μπέσα...*, ό.π., σ. 234.

παρά ως αφηγηματοποιημένη μνήμη των συγκρουσιακών σχέσεων του παρελθόντος. Στον καθρέφτη της αφήγησης, ο άλλος Φώτης του Μπακόλα άφησε πίσω μόνο τα ορεσίβια ίχνη του για να μας θυμίζει μια παράδοση ανταρσίας που χάθηκε οριστικά. Η ειρωνική αυτή συνειδητοποίηση («άρα δεν μένει τίποτα που να αξίζει πλέον») λειτουργεί σαν ένα κριτικό σχόλιο για το ίδιο το ιστορικό παρόν, ένα παρόν που δεν αφήνει πλέον περιθώρια για τα όνειρα πλαστής δικαίωσης²³ του παρελθόντος.

Ο Γιάννης Παπαθεοδώρου διδάσκει
Νεοελληνική Λογοτεχνία στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας

²³ Όπως παρατηρεί ο Χρήστος Δ. Δερμεντζόπουλος, «το ληστρικό λαϊκό μυθιστόρημα παίζει με τις επιθυμίες και τις ανάγκες των αναγνωστών του, παρέχοντας με αυτό τον τρόπο στους αναγνώστες του τη δυνατότητα συμφιλίωσης με το παρόν και λειτουργώντας, ταυτόχρονα, σαν μια μηχανή για όνειρα πλαστής δικαίωσης». Βλ. Χρήστος Δερμεντζόπουλος, *Το ληστρικό μυθιστόρημα...*, ό. π., σ. 234.