

ΚΩΣΤΑΣ ΤΑΧΤΗΣ
ΤΑ ΡΕΣΤΑ

ΔΙΗΓΗΜΑΤΑ
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΓΑΒΡΙΗΛΙΔΗΣ

ΝΕΑ ΕΚΔΟΣΗ



ΕΠΙΜΕΤΡΟ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ

*ΔΕΚΑ ΧΡΟΝΙΑ ΚΟΜΜΑΤΙΑ:
ΤΑ ΡΕΣΤΑ, Ο ΤΑΧΤΗΣ ΚΑΙ Η ΕΠΟΧΗ ΤΟΥΣ*

Ο τίτλος *Τα ρέστα*, μοιάζει να θέλει να πιστέψουμε ότι δεν έχουμε μπροστά μας παρά «μαζέματα», υπολείμματα της συγγραφικής παραγωγής του Κώστα Ταχτσή, ή ιστορίες πρόχειρα συγκεντρωμένες κάτω από το ίδιο εξώφυλλο. Πρόκειται, βεβαίως, για παγίδα – και, όπως ανακαλύπτει γρήγορα ο αναγνώστης, δεν είναι η μόνη παγίδα που του έχει στήσει ο συγγραφέας. *Τα ρέστα* δεν είναι απλά ιστορίες που περισεψαν στο συγγραφικό εργαστήριο, όσο και αν κάποιος χαρακτήρες (η επιβλητική γιαγιά, ο θεός, η μητέρα) και λεπτομέρειες (οι δυο χειροβομβίδες στο μπάνιο, η δουλειά του θείου σε εφημερίδα, η σχέση μητέρας-γιαγιάς) μοιάζουν να έχουν βγει κατευθείαν από το πασίγνωστο μυθιστόρημα του συγγραφέα *Το τρίτο στεφάνι*. Πολλές λεπτομέρειες μπορεί επίσης να μοιάζουν με στοιχεία της βιογραφίας του Ταχτσή που ανακυκλώθηκαν για δεκαετίες σε όλα του τα γραπτά. *Τα ρέστα* δεν είναι όμως ούτε ακριβώς αυτοβιογραφία, αν και παίζουν οργανικά και με αυτή την ιδέα.¹

1. Στο επίμετρο αυτό συνεχίζω τη συζήτηση για *Τα ρέστα* που έχουν διαμορφώσει τρία ομόκεντρα κριτικά κείμενα. Η κριτική της Καίης Τσιτσέλη «Η καρδιά του κρεμμυδιού», *Το Βήμα*, 26 Νοεμβρίου 1974, ανα-

Ο Ταχτσής φαίνεται ότι ήδη από το 1967 σχεδίαζε να εκδώσει μια συλλογή διηγημάτων, αλλά το ανέβαλε λόγω της δικτατορίας. Τελικά το βιβλίο δημοσιεύθηκε το Πάσχα του 1972, σε μια στιγμή ιδιαίτερα ευνοϊκή για τον συγγραφέα του, καθώς ήδη *Το τρίτο στεφάνι*, μετά την επανέκδοσή του το 1970 από τον «Ερμή», εξελισσόταν σε μεγάλη εμπορική επιτυχία, μια τύχη που γρήγορα μοιράστηκε και το καινούριο βιβλίο. Ο ίδιος ο Ταχτσής άλλωστε είχε αρχίσει να συζητιέται ως συγγραφέας, να γίνεται πρόσωπο γνωστό. Στις φωτογραφίες από την κηδεία του Γιώργου Σεφέρη το 1971 μπορεί κανείς να τον διακρίνει στις πρώτες γραμμές των λογοτεχνών. Ο Σεφέρης ήταν μάλιστα αυτός που είχε συστήσει το *Τρίτο στεφάνι* στους εκδότες του «Ερμή» όταν αυτό ήταν ακόμα σχετικά άγνωστο, και «στη μνήμη του Γιώργου Σεφέρη, τελευταίου μεγάλου της νεοελληνικής ποίησης» αφιερώθηκαν σε πρώτη φάση *Τα ρέστα*.

λδί τη σχέση με αυτοβιογραφία και αυτοβιογραφικότητα και επιμένει ότι τα διηγήματα πρέπει να διαβαστούν μαζί ως σύνολο· ο Δημήτρης Μητρόπουλος, στο «“Ένα παιχνίδι με μάσκες”· Μοντερνισμός, μεταμοντερνισμός και αδιέξοδα στο έργο του Κώστα Ταχτσή», *Συγγνώμη εσείς δεν είσθε ο κύριος Ταχτσής*, σ. 11-24, αναλύει διεξοδικά τις μετααφηγηματικές στρατηγικές των διηγημάτων και υποστηρίζει ότι αυτές κάνουν *Τα ρέστα* κείμενο μεταμοντέρνο (σε αντίθεση με το «μοντερνιστικό» *Τρίτο στεφάνι*)· τέλος ο Christopher Robinson, «Gender, sexuality and narration in Kostas Tachtsis: a reading of *Ta restan*», *Κάμπος: Cambridge Papers in Modern Greek* 5 (1997), σ. 63-80, προσφέρει την πλέον εύστοχη ανάλυση του ρόλου που παίζει το κοινωνικό φύλο και η σεξουαλικότητα στο βιβλίο.

Οι ιστορίες σε κύκλο
το υποκείμενο σε κομμάτια

Συναρτώντας το βιβλίο όχι μόνο από ήδη δημοσιευμένα διηγήματα, αλλά και από αρκετά μέχρι τότε αδημοσίευτα,² ο Ταχτσής ακολούθησε με τρόπο ευρηματικό το μοντέλο του κύκλου διηγημάτων – αυτό που ο ίδιος αργότερα θα ονόμαζε «μυθιστόρημα αλυσίδα».³ Πρόκειται για είδος με μεγάλη, αν και αφανή, λογοτεχνική ιστορία, που εκείνη την εποχή κερδίζει έδαφος και συζητιέται θεωρητικά, κυρίως στην αγγλοσαξονική λογοτεχνία. Κύκλους διηγημάτων που θα μπορούσαν να διαβαστούν παράλληλα με *Τα ρέστα* δημοσίευσαν την ίδια περίοδο ο James Baldwin, η Alice Munro και ο John Updike, ενώ το 1971 κυκλοφόρησε και η μελέτη του Forrest Ingram, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*.⁴ Ιδιαίτε-

2. Από τα δώδεκα διηγήματα της πρώτης έκδοσης, τα έξι είχαν δημοσιευθεί μεταξύ 1964-67: τρία στο περιοδικό *Πάλι* («Τα ρέστα» στο τχ. 1, άνοιξη 1964, «Το άλλοθι» στο τχ. 4, καλοκαίρι 1965, «Μικρό αυτοβιογραφικό δοκίμιο» [=«Η πρώτη εικόνα»] στο τχ. 6, χειμώνας 1966), δύο στις *Εποχές* («Ένα σύγχρονο προϊόν», τχ. 22, Φεβρουάριος 1965, «Μια επίσκεψη», τχ. 38, Ιούνιος 1966), και ένα στο περιοδικό *Κριτήριο* (Μάιος 1966). Ένα έβδομο διήγημα, το «Μια διπλωματική ιστορία» δημοσιεύθηκε στο πρώτο τεύχος του περιοδικού *Τραμ* τον Οκτώβριο του 1971. Το φθινόπωρο του 1974 προστέθηκε στο βιβλίο το δέκατο τρίτο διήγημα, «Τα παπούτσια κι εγώ», το μόνο που είχε ευθεία αντιδικτατορική αναφορά και είχε γραφτεί, κατά δήλωση του συγγραφέα, «αμέσως μετά τα γεγονότα του Πολυτεχνείου».

3. *Το φοβερό βήμα*, Αθήνα, 1989, σ. 375.

4. Στο *Going to Meet the Man* (1965) του Baldwin, το θέμα όλων των διηγημάτων είναι ο ρατσισμός και οι διαφυλετικές σχέσεις στην Αμερική· τα διηγήματα κατά χρονολογική σειρά, ενώ οι (διαφορετικοί) ήρωές τους είναι μεγαλύτεροι όσο τα διηγήματα προχωρούν. Το *Olinger Stories* (1964)

ρο χαρακτηριστικό του κύκλου διηγημάτων είναι ότι ο αναγνώστης καλείται να διαβάσει τα διηγήματα μιας συλλογής ως σύνολο, καθώς έχουν κοινό σημείο σύνδεσης και συμπληρώνουν ή σχολιάζουν το ένα το άλλο με κάποιον τρόπο· το είδος τοποθετείται έτσι ανάμεσα στη συλλογή διηγημάτων και στο μυθιστόρημα.

Ο Ταχτσής πάντως δεν φαίνεται να είχε εξαρχής στόχο να γράψει έναν τόσο συγκροτημένο κύκλο διηγημάτων. Πρόκειται για σχέδιο που μάλλον ακολούθησε στην πορεία,⁵ αλλά που τελικά εκμεταλλεύθηκε στο έπακρο. Τα ρέστα, αν συ-

του Urdike, συγκροτήθηκε από διηγήματα ήδη δημοσιευμένα, που όμως αποκτούν άλλη προοπτική διαβασμένα μαζί: διαδραματίζονται όλα στην ίδια κωμόπολη, και, τοποθετημένα κατά χρονολογική σειρά, περιγράφουν την πορεία του κεντρικού ήρωα προς την ωριμότητα. Τα διηγήματα του *Lives of Girls and Women* (1971) της Munro έχουν την ίδια πρωταγωνίστρια και περιγράφουν το ερωτικό της ξύπνημα – στο τελευταίο διήγημα, η ηρωίδα έχει γίνει συγγραφέας. Πβλ. και Susan Garland Mann, *The Short Story Cycle*, Νέα Υόρκη 1989.

5. Είναι ενδιαφέρον το ότι το βιβλίο προβάλλεται περισσότερο ως ενιαία δομή στις μεταγενέστερες εκδόσεις του. Εξαφανίζονται σιγά σιγά τα παρακειμενικά στοιχεία που θύμιζαν την αυτονομία των διηγημάτων: αφαιρούνται οι αφιερώσεις στην αρχή διηγημάτων, τα στοιχεία πρώτης δημοσίευσης στα περιεχόμενα· για μερικές εκδόσεις στο τέλος της δεκαετίας του '70 μπαίνει ως εισαγωγή η κριτική της Καίης Τσιτσέλη, που τονίζει ότι τα διηγήματα πρέπει να διαβαστούν ως σύνολο και ότι πρέπει να αναζητήσουμε σ' αυτά έναν πολλαπλό ήρωα, ανάγνωση που στηρίζει και το νέο εξώφυλλο του Αλέκου Φασιανού καμωμένο γι' αυτές τις εκδόσεις (ενδεικτικά, έτσι η 6η έκδοση, Ερμής 1979, η 9η έκδοση, Ερμής 1981 κ.ο.κ.). Στην έκδοση του Εξάντα, του 1988, έχουν εκπέσει όλα τα επιμέρους στοιχεία που δείχνουν ότι πρόκειται για διηγήματα. Δεν υπάρχει καμία αφιέρωση (ούτε καν η συνολική στον Σεφέρη), ενώ έχει αφαιρεθεί ακόμα και ο προσδιορισμός «διηγήματα», που συνόδευε τον τίτλο σε όλες τις προηγούμενες εκδόσεις.

γκριθούν με άλλα παραδείγματα του είδους, πρωτοτυπούν με αξιοσημείωτο τρόπο, κυρίως γιατί όσο η αφήγηση χτίζει αρμολογώντας τα διηγήματα σε ένα σύνολο, την ίδια στιγμή υποσκάπτει συνεχώς τις συνδέσεις μεταξύ τους. Από τη μια δηλαδή ο αναγνώστης υποψιάζεται ότι πρέπει να διαβάσει τα διηγήματα ως ενότητα, έστω οδηγημένος στην αρχή από δευτερεύοντα στοιχεία, τη χρονική αλληλουχία, την ομοιότητα των ηρώων (ιδιαίτερα στα πρώτα διηγήματα), τις θεματικές εμμονές, την κοινή τους ειρωνεία, τα παισιωτικά σχόλια. Από την άλλη, οι γέφυρες μεταξύ των ιστοριών προιούνται με επιμονή. Με αρχή από τον τρόπο της αφήγησης: η αφηγηματική φωνή και η οπτική γωνία, ή πιο απλά το «ποιος μιλάει» και το «ποιος βλέπει», αλλάζουν σχεδόν επιδεικτικά από διήγημα σε διήγημα. Η αφήγηση μοιράζεται κυρίως στο πρώτο και τρίτο πρόσωπο (και σε εξομολογητικό δεύτερο πρόσωπο στην αρχή του πρώτου διηγήματος) μόνο και μόνο, λες, για να υπογραμμιστεί ότι η αφηγηματική φωνή αλλάζει θέσεις, ότι δεν μένει σταθερή. Η δε οπτική γωνία συγκλίνει άλλοτε με αυτή του κεντρικού χαρακτήρα (του παιδιού, του έφηβου, του νέου άντρα) και άλλοτε με αυτή του αφηγητή που, όντας σε μεγαλύτερη ηλικία, θυμάται.

Το παιχνίδι της «ευάλωτης σύνδεσης» των διηγημάτων κορυφώνεται με τη ρευστότητα των κεντρικών χαρακτήρων: δημιουργείται μεν η αίσθηση ότι όλες οι ιστορίες έχουν τον ίδιο πρωταγωνιστή, κάθε φορά λίγο μεγαλύτερο και σε ένα πολιτικοκοινωνικό περιβάλλον που χρονικά συμπίπτει με τη ζωή ενός ανθρώπου που μεγαλώνει στη μεταπολεμική Ελλάδα. Εντούτοις, τα διηγήματα προσφέρουν διαρκώς εναλλακτικές εκδοχές αυτού του χαρακτήρα, της οικογένειας και των λεπτομερειών της ζωής του, υπονομεύοντας παράλληλα και την αξιοπιστία του αφηγητή και την ιδέα της αλήθειας των αφηγουμένων.

Η παρέμβαση στην αρχή του «Ο πατέρας μου και τα παπούτσια», τοποθετημένη, όχι τυχαία, στο κέντρο του βιβλίου, διευκρινίζει: «Κάθε φορά που, για να γράψω κάτι, αντλώ από προσωπικές εμπειρίες, δε λέω ποτέ ολόκληρη την αλήθεια... απ' τη στιγμή που αρχίζεις να γράφεις, το γραφτό αποχτάει μια αυτόνομη ύπαρξη, μια δική του "αλήθεια"... Είναι κάτι που καταλαβαίνουν πολύ καλά όσοι γράφουν, και που εξηγεί γιατί, όπου αναφέρεται κάποιος πατέρας στα γραφτά μου, στο 'να είναι υπαλληλάκος κάποιος δημαρχίας, στ' άλλο λογιστής, και σ' ένα τρίτο, όπως στο διήγημα που μόλις τελειώσατε, δικηγόρος... Η αλήθεια λοιπόν είναι, πως ο δικός μου πατέρας δεν ήταν ποτέ του, ούτε υπάλληλος δημαρχίας, ούτε λογιστής, ούτε δικηγόρος. Ήταν - αστυνομικός».⁶

Ποιος μιλάει εδώ; Ο ήρωας, ο αφηγητής, ο συγγραφέας; Ο κύκλος, το δέσιμο των διηγημάτων μεταξύ τους (αυτό το «στο διήγημα που μόλις τελειώσατε...») δίνει στον Ταχτσή τη δυνατότητα να παίζει διαρκώς με τα όρια μεταξύ των τριών ρόλων, ακριβώς γιατί αναγκάζει τον αναγνώστη την ίδια στιγμή να αναζητεί, σε πείσμα των διαφορετικών εκδοχών, μια κοινότητα υποκειμένου «πίσω» από τα διηγήματα. Έτσι συγκρατείται η αίσθηση ότι αυτό που διαβάζουμε είναι μια προσπάθεια αυτοβιογράφησης, έστω με πολλαπλές μάσκες.⁷ Αυτοβιογράφηση όμως ποιου; Του «πραγματικού» Ταχτσή ή ακόμα ενός από τα προσώπια του; Διότι η εμπλοκή

6. Ο αναγνώστης, που ήδη κάτι θα υποψιάζεται από το σημείο στίξης ανάμεσα στις λέξεις «ήταν» και «αστυνομικός», θα διαπιστώσει στη συνέχεια ότι ούτε κι αυτή η εκδοχή είναι αξιόπιστη, καθώς διαψεύδεται αργότερα από το διήγημα «Τα παπούτσια κι εγώ», που προστέθηκε στην έκδοση του 1974, αλλά κι από την «Πρώτη εικόνα» που ήταν εξαρχής στο βιβλίο.

7. Πβλ. Μητρόπουλος, *ό.π.*, σ. 18.

ήρωα, αφηγητή και συγγραφέα, έχει ήδη φέρει και το αντίθετο αποτέλεσμα, καθώς αντί να κάνει τον ήρωα να μοιάζει περισσότερο με πρόσωπο πραγματικό, και το βιβλίο ολόκληρο να μοιάζει περισσότερο αυτοβιογραφία, δημιουργεί τελικά την αίσθηση ότι και «ο συγγραφέας» που προσπαθεί να αυτοβιογραφηθεί είναι κι αυτός μέρος της μυθοπλασίας, ένα προσωπίο φτιαγμένο κι αυτό εντός του βιβλίου.

Έτσι, σε δεύτερο επίπεδο, οι εναλλακτικές εκδοχές του κεντρικού χαρακτήρα, καθώς έρχονται η μια μετά την άλλη σε διηγήματα που θέμα τους έχουν τον προσδιορισμό του υποκειμένου από όσα συμβαίνουν γύρω του (και, σε μεγάλο βαθμό, τον προσδιορισμό της ερωτικής του «ιδιοσυγκρασίας» από το κοινωνικό περιβάλλον), καταλήγουν κι αυτές ένα σχόλιο πάνω στον κοινωνικό προσδιορισμό εν γένει, και την τάση του υποκειμένου (συμπεριλαμβανομένου και του συγγραφικού υποκειμένου) να μεταμορφώνεται ανάλογα με τις συνθήκες και την οικονομία της αφήγησης που το συγκροτεί.

Διαβάζοντας υπ' αυτή την οπτική γωνία, μπορούμε να δούμε το βιβλίο ως μια πολλαπλή αφήγηση μαθητείας: το παιδί-ήρωας στο πρώτο διήγημα, «Τα ρέστα», αναμετράται με τις ανακόλουθες εντολές και προσδοκίες της μητέρας του, οι οποίες κορυφώνονται και συγκεφαλαιώνονται στο «Η θα γίνεις άντρας και θα μάθεις να μην κλαις ή θα σε σκοτώσω από τώρα μια και καλή». Προσδοκία που, ως ενήλικος πια στον επίλογο του διηγήματος, ο αφηγητής σε πρώτο πρόσωπο θα μας πληροφορήσει ότι δεν εκπλήρωσε: «Αχ, βρε μάνα... ακόμα δεν έμαθα το μάθημά μου. Ακόμα δεν έγινα άντρας». Ο πολλαπλός ήρωας μεγαλώνει στις επόμενες ιστορίες, συνεχίζει να αναμετράται με αντίστοιχες κοινωνικές επιταγές και τις περισσότερες φορές να αποτυγχάνει: η «μοντέρνα» ανδρική εμφάνιση, το σχολείο και τα «αρρενωπά» μαθηματικά, η κοινωνική θέση, τα σεξουαλικά παιχνίδια με

το ίδιο φύλο και η «κατάκτηση» του άλλου φύλου, ο έρωτας, το πανεπιστήμιο· όλα επιβάλλονται στον ήρωα ως επικλήσεις κοινωνικής αξίας (πρέπει να γίνεις/κάνεις αυτό), με όλα αναμετρώνται, και σχεδόν όλες τις φορές κάτι δεν πάει καλά, κάπου ο ίδιος περισσεύει. Σχεδόν πάντα οι κοινωνικές αυτές «εγκλήσεις» αναδεικνύονται σχετικές με το κοινωνικό φύλο, την κοινωνική θέση του άνδρα και της γυναίκας, τον ανδρισμό και τη γυναικότητα. Και η αδυναμία του ήρωα να εναρμονιστεί πλήρως συνδέεται, όσο προχωρούν τα διηγήματα, σχεδόν πάντα με την (ομοφυλόφιλη) σεξουαλικότητα.

Το παιδί που δεν μπορούσε να κρυφτεί από τη μάνα του στα «Ρέστα», εξελίσσεται σε ήρωα που μαθαίνει να ελίσσεται αλλά και μαζί να ελίσσει τις ιστορίες που λέει στους άλλους, να λέει ψέματα και να παρουσιάζει τα πράγματα όπως τον συμφέρουν (πχ. στο «Κόκκινο παλτό»), να κρύβεται ή να βλέπει πώς κρύβονται οι άλλοι (πχ. στο «Μια διπλωματική ιστορία»). Ιστορία την ιστορία ο πολλαπλός ήρωας αρχίζει να εξερευνά όχι μόνο τους ασφυκτικούς προσδιορισμούς του κοινωνικού φύλου, αλλά και τη σύνδεσή του(ς) με την ερωτική επιθυμία. Μπαίνει δηλαδή ο ήρωας στα χωράφια της σεξουαλικότητας, αν με τον όρο σεξουαλικότητα εννοούμε τον τρόπο που οι άνθρωποι αφηγούνται, διαπραγματεύονται και υποσκάπτουν την ερωτική τους επιθυμία εντός (αλλά όχι πάντα ακολουθώντας τις εντολές) του συστήματος του κοινωνικού φύλου και των κοινωνικών επιταγών που συνδέονται με αυτό. Όσο ο ήρωας παρακολουθεί την ανάδυση της σεξουαλικότητας, οι ιστορίες γίνονται πιο περίπλοκες, πλαισιώνονται με σχόλια που χειραγωγούν και διαψεύδουν τις προσδοκίες του αναγνώστη, γεμίζουν κειμενική ειρωνεία. Καθώς από ένα σημείο και μετά η σεξουαλικότητα συνδέεται ευθέως με την αφήγηση και με τη γραφή (κλειδωνόμουνα στο δωμάτιό μου και περιέγραφα στο ημερολόγιό μου τι είχα κάνει όλο το

βράδυ»), Τα ρέστα μοιάζουν όλο και περισσότερο να μιλάνε για την παράλληλη κατάκτηση του αφηγηματικού και του σεξουαλικού εαυτού. Κατάκτηση πολύπλοκη και σίγουρα γεμάτη πολλαπλά είδωλα – η οποία όμως προσφέρεται σε αυτά τα διηγήματα ως μια υπόγεια θεματική που, όσο αναδύεται στην επιφάνεια, τόσο υπονομεύει τη φαινομενική σχέση τους με τις συμβάσεις του ρεαλισμού.⁸

Ο Ταχτσής δημιουργεί έτσι στα *Ρέστα* έναν κειμενικό χώρο όπου εντυπωσιακά μπορεί να καταστρατηγεί τα όρια μεταξύ συγγραφέα/αφηγητή/ήρωα και μαζί να υποβάλλει την ιδέα ότι το υποκείμενο που αυτο(βιο)γραφείται είναι διασπασμένο. Εντός αυτού του (υπο)κειμενικού χώρου μπορεί τελικά να υπογραμμίσει το ρόλο που παίζει και το κοινωνικό φύλο (ο ανδρισμός, η γυναικότητα, η θέση τους στην κοινωνία), αλλά και η σεξουαλικότητα (η οργάνωση δηλαδή της ερωτικής απόλαυσης και ο τρόπος που η επιθυμία συμπλέκεται με τα δίχτυα του κοινωνικού φύλου) στη διαμόρφωση αυτού του διασπασμένου υποκειμένου. Μια λεπτομέρεια, όχι τυχαία: το τελευταίο διήγημα του τόμου, «Η πρώτη εικόνα», είχε αρχικό τίτλο «Μικρό αυτοβιογραφικό δοκίμιο» στην πρώτη του δημοσίευση στο περιοδικό *Πάλι* το 1967 – και άρα μπορεί να διαβαστεί και ως μεταμυθοπλαστική πρόταση για «το ζήτημα της αυτοβιογραφίας». Το διήγημα προσφέρει μια χοντροκομμένη φροϋδική ανάλυση σχετικά με τη σεξουαλικότητα του αφηγητή και το ρόλο που έπαιξε στις ομοφυλοφιλικές και παρενδυτικές του τάσεις ο ασφυκτικός κλοιός δυναμικών γυναικών της οικογένειάς του. Η εξουσία των γυναικών, μας λέει, δεν τον άφησε να συνδεθεί και να ταυτιστεί με ανδρικές φιγούρες και αμ' έκανε να στραφώ, για την ικανοποίηση της

8. Πβλ. και Robinson, ό.π., σ. 63 και 78-80.

σεξουαλικής μου περιέργειας, κι αργότερα του σεξουαλικού μου ενστίκτου, προς τον Άντρα». Δήθεν αβίαστα σε αυτό το σημείο ο αφηγητής/συγγραφέας «θυμάται» την «πρώτη εικόνα» μιας ανοικτής ερωτικής ζεστασιάς που είχε νιώσει κοντά στο γυμνό πατέρα του ως βρέφος: στην περιγραφή χωνεύονται όμως έντεχνα λέξεις που απηχούν το γνωστό καθαφικό ποίημα «Ο ήλιος του απογεύματος» (αλίμονο... ο χωρισμός μας έγινε παντοτινός... η σύντομη, για μια εβδομάδα μόνο). Πρόκειται για βαθιά ειρωνεία που υπονομεύει την «αλήθεια» της πρώτης αυτής εικόνας: η πρωταρχική εικόνα δειχνεται έτσι ως εκ των υστέρων συμπλήρωμα, προσδιορισμένο από μεταγενέστερες εμπειρίες (σαν αυτές που ο αναγνώστης έχει ήδη διαβάσει στα προηγούμενα διηγήματα) και κειμενικές συνδηλώσεις, οι οποίες συγκροτούν μαζί την «ανάμνηση» και την εκφορά της.

Η «πρωταρχική» σεξουαλική εικόνα προβάλλεται έτσι ως η ανάστροφη μιας εμπειρίας που μπορεί τελικά να μην υπήρξε και ποτέ, αλλά να (ανα)-δημιουργείται ως σημείο μηδέν για να στηρίξει μεταγενέστερες αφηγήσεις κι ενοχές. Έτσι και το εγχείρημα της αυτοβιογράφησης στο σύνολό του μοιάζει να προσφέρεται ως μια a posteriori αιτιακή ανάγνωση του παρελθόντος που προσδιορίζεται από το παρόν και τις συνιστώσες του και αιτιολογεί τη θέση του υποκειμένου στο τώρα. Όμως, ακριβώς επειδή η θέση του υποκειμένου στο παρόν είναι εκ των πραγμάτων ανακλόουθη και ασυνεπής, έτσι και η αυτοβιογράφηση προς τα πίσω και εκ των υστέρων: είναι καταδικασμένη να είναι ασυνεχής, γεμάτη μάσκες, ανακολουθίες, εξομολογητικές «αλήθειες» που αργότερα ξεσκεπάζονται ως αφηγηματικά τερτίπια και «ψέματα». Το υποκείμενο που «δίνει τα ρέστα του», που προσφέρει ό,τι έχει και δεν έχει στο παιχνίδι της εξομολόγησης, δεν σημαίνει απαραίτητα ότι θα σταματήσει και να μπλοφάρει – ή ότι δεν θα κάνει ό,τι

του είναι δυνατόν για να φέρει στο τέλος το παιχνίδι στα μέτρα του.

Τα ρέστα και η μακρά δεκαετία του '60

Αν μ' αυτά και μ' αυτά Τα ρέστα καταλήγουν η αυτοβιογραφία ενός πολλαπλού εγώ, δεν είναι άσχετο νομίζω αυτό με το γεγονός ότι το βιβλίο αποτελείται, όπως επόμεναν να θυμίζουν οι πρώτες εκδόσεις, από κείμενα που γράφτηκαν και σε μεγάλο βαθμό δημοσιεύθηκαν κατά τη δεκαετία του '60, ενώ συγκροτημένο πρωτοδημοσιεύθηκε το 1972 και στην τελική του εκδοχή αμέσως μετά την πτώση της δικτατορίας το 1974. Η Καίη Τσιτσέλη, σε μια κριτική που δημοσιεύθηκε στο Βήμα το 1974 και αργότερα μπήκε για κάποιες εκδόσεις ως εισαγωγή στο βιβλίο, γράφει χαρακτηριστικά: «Τα ρέστα είναι ένα βιβλίο από διηγήματα μ' ένα συναρπαστικό κεντρικό θέμα ή σκοπό: παραλλαγές πάνω στο τεράστιο θέμα της αυτοβιογραφίας, και πέρα απ' αυτό ίσως, της αυτογνωσίας ... Είναι ίσως, η παραδοχή ότι η καθαρή αυτοβιογραφία είναι ανέφικτη για τον Ταχτσή, ίσως κι ανεπιθύμητη, τουλάχιστον για την ώρα. Προτιμάει να ακροβατεί στην κόψη της αλήθειας, με τα μάτια ανοικτά, κι αυτά τα ατελή, παραπλανητικά κομμάτια του εαυτού του, να τα κάνει τέχνη, και συγχρόνως, ανατομία της τέχνης».⁹

Ο εαυτός σε κομμάτια: δεν μπορεί κανείς να μην σκεφτεί ότι την ίδια εκείνη περίοδο ο Διονύσης Σαββόπουλος ετοιμάζεται να κυκλοφορήσει παλιότερά του τραγούδια μπλεγμένα

9. Τσιτσέλη, ό.π., υπογραμμίσεις δικές μου.

με αυτοβιογραφικές αφηγήσεις ως Δέκα χρόνια κομμάτια (1975): ο Ταχτσής με τα Ρέστα κάνει νομίζω κάτι ανάλογο. Τα ρέστα, ένα σύνολο που αρχίζει να δημοσιεύεται το 1964 και σταθεροποιείται ως έκδοση το 1974, είναι, τηρουμένων των αναλογιών, τα δικά του Δέκα χρόνια κομμάτια.

Δεν πρόκειται για ευφυολόγημα: όπου και να κοιτάξει κανείς εκείνη την εποχή μπορεί να δει έναν προβληματισμό για την έννοια του αυτοβιογραφικού εαυτού και του εγώ που έχει διασπαστεί, του υποκειμένου που έχει αποκεντρωθεί, ενός υποκειμένου συνεχώς σε εξέλιξη και σε κρίση. Πρόκειται για προβληματισμό ευρύτερο, που πιάνει άλλωστε από τους Γάλλους θεωρητικούς και την ευρωαμερικανική λογοτεχνία μέχρι τον Μπομπ Ντύλαν, και από τον κινηματογράφο μέχρι το λόγο των κινημάτων: ένα γενικότερο κλίμα που, ως διεθνής απόηχος των '60s, προσεγγίζεται με δίψα και στην Ελλάδα, ιδίως μετά το 1970, εκτός των άλλων και ως δυνατότητα αντίστασης προς τη δικτατορία. Η ιδέα του κατακερματισμένου υποκειμένου δεν προσδιορίζεται μόνο ως παραδειγματική εμπειρία της εποχής: γίνεται και ο προνομιακός τρόπος για να καταλάβει κανείς τη δυναμική της.¹⁰

Είναι σε αυτό το κλίμα που συγκεντρώνονται, εκδίδονται, αλλά και που πρωτοδιαβάζονται Τα ρέστα. Παράλληλα όμως, το εγχείρημα του Ταχτσή βρίσκει τέτοια απήχηση και για έναν ακόμα λόγο: επικεντρώνεται στη σεξουαλικότητα και προβληματίζει σε σχέση με την οπτική του ομοφυλόφιλου υποκειμένου, σε μια εποχή κατά την οποία αυτά τα θέματα έ-

10. Το εγχείρημα το έχω αναπτύξει διεξοδικά στο βιβλίο μου *Singing Poets: Literature and Popular Music in France and Greece*, Οξφόρδη, 2007, σσ. 101-156. Βλ. και Konstantinos Kornetis, *Student Resistance to the Greek Military Dictatorship: Subjectivity, Memory and Cultural Politics, 1967-1974*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, European University (Florence), 2006.

χουν τη δυνατότητα να αντιμετωπιστούν ως κατεξοχήν προοδευτικά. Καθ' όλη τη δεκαετία του '60 και τη διάρκεια της Χούντας οι ελληνικές εφημερίδες δημοσιεύουν ρεπορτάζ για τα δικαιώματα που διεκδικούν και παίρνουν οι ομοφυλόφιλοι σε άλλες χώρες, ή για τη «σεξουαλική ελευθεριότητα» που επικρατεί στη Βρετανία, τη Γαλλία, τη Γερμανία και την Αμερική. Όχι τυχαία, αυτές είναι και οι χώρες που συνδέονται πρωτοτυπικά με την εικόνα της νέας εποχής που κεφαλαιοποιείται στα '60s, ήδη όσο αυτά ακόμα εξελίσσονται. Παράλληλα, η γενικότερη σεξουαλική απελευθέρωση γίνεται όχημα θεωρητικής αλλά και σωματικής έκφρασης προοδευτικότητας. Η νεανική κουλτούρα πειραματίζεται ερωτικά, και την ίδια στιγμή διαβάσει Μαρκούζε, Ράιχ και ψυχανάλυση. Και στην Ελλάδα.¹¹

Ο Ταχτσής στήριξε από νωρίς τη σχέση του με τις προοδευτικές προσδοκίες της εποχής, εκτός των άλλων και στο γεγονός ότι πρόβαλε συντονισμένα στα γραπτά του και την ομοφυλόφιλη σεξουαλικότητα. Εκμεταλλούμενος μάλιστα τα πορώδη όρια μεταξύ αφηγητή και συγγραφέα, έπαιξε εξαρχής και με τα όρια της αναφοράς στην ομοφυλοφιλία σε προσωπικό επίπεδο, αποκαλύπτοντας έντεχνα τη δική του ομοφυλόφιλη ταυτότητα και τις παρενδυτικές του συνήθειες, τις οποίες έτσι ενέτασσε στο συγγραφικό του μύθο. Δεν είναι τυχαίο ότι, από τα δημοσιευμένα πριν το 1970 διηγήματα, τα τρία που δημοσιεύθηκαν στο πρωτοποριακό «τετράδιο αναζητήσεων» Πάλι, που εξέδιδε ο Νάνος Βαλαωρίτης, είναι όλα

11. Οι αναφορές είναι πάμπολλες, ιδιαίτερα στα φοιτητικά περιοδικά, που μετά το 1970 πολλαπλασιάζονται. Ενδεικτικά: ο Μαρκούζε γίνεται εξώφυλλο στο περιοδικό *Λωτός*, τχ. 7 (Ιανουάριος 1970) και *Ο μονοδιάστατος άνθρωπος* μεταφράζεται το 1971, ενώ *Οι ρίζες της σεξουαλικής καταπίεσης του Ράιχ* μεταφράζεται και διακινείται παράνομα από το 1973.

γραμμένα σε πρώτο πρόσωπο και υπαινίσσονται και τα τρία την ομοφυλοφιλία του αφηγητή/συγγραφέα· με κορύφωμα, βεβαίως, το «Μικρό αυτοβιογραφικό δοκίμιο» («Η πρώτη εικόνα» του '67, που μιλάει και για την παρενδυσία του («όταν παρίστανα τη γυναίκα φαινόμενα τέλεια γυναίκα»)).

Η φιγούρα του ομοφυλόφιλου συγγραφέα που αυτοεκτίθεται είχε συνδηλώσεις δυνάμει ριζοσπαστικές και το '67, και το '72, και το '74 αλλά και αργότερα. Δεν είναι τυχαίο ότι οι νέοι που ίδρυσαν το Απελευθερωτικό Κίνημα Ομοφυλόφιλων Ελλάδας (ΑΚΟΕ), το 1977, επικοινωνήσαν πρώτα με τον Ταχτσή για να τους στηρίξει. Υπολόγιζαν ακριβώς στη δημόσια εικόνα του ως ομοφυλόφιλου συγγραφέα, σ' αυτήν δηλαδή την εικόνα που ο ίδιος είχε φιλοτεχνήσει με επιμέλεια κατά τη μακρά δεκαετία του '60 και η οποία συγκεφαλαιώνεται στα *Ρέστα*. Η επαφή δεν πήγε καλά από την αρχή: ο Ταχτσής εξηγεί επίμονα, σε άρθρα, συνεντεύξεις και επιστολές μετά το 1977, τους λόγους για τους οποίους δεν τον εξέφρασε το ομοφυλόφιλο κίνημα, και δη στην ελληνική του εκδοχή. Φαίνεται να διχάζεται σ' αυτά τα κείμενα ο Ταχτσής, σαν να θέλει να χαρεί ο άνθρωπος αλλά να αισθάνεται άβολα ο συγγραφέας, γιατί τα απελευθερωτικά κινήματα όπως το ΑΚΟΕ του χαλάνε το ευφύες παιχνίδι ταυτότητας/σεξουαλικότητας/λογοτεχνικότητας που με τόση επιμέλεια είχε στήσει με πλαίσιο αναφοράς την ελληνική κοινωνία. Συγγραφέας και άνθρωπος ήταν όμως ήδη στην περίπτωση του Ταχτσή κατηγορίες αεχώριστες, κι αυτό έκανε το οξύμωρο της υπόθεσης να πάρει εκρηκτικές διαστάσεις. Εδώ ίσως αξίζει ένα ξανακοίταγμα στα *Ρέστα* για να καταλάβει κανείς καλύτερα από πού ξεκινούσε αυτό το οξύμωρο.

Υπάρχει μια ακραία αντίφαση που παίζει κομβικό ρόλο στα διηγήματα που συναποτελούν *Τα ρέστα* (κι είναι η ίδια αντίφαση που επρόκειτο να καθορίσει, κάποτε τραγελαφικά,

τη ζωή και τα γραπτά του Ταχτσή και μετά το '77): από τη μια ένας ομοφυλόφιλος Ταχτσής κρυφοφάνεται στις κούντες των διηγημάτων κι εξασφαλίζει το πλαίσιο τους· από την άλλη *Τα ρέστα*, μέσα από την επιμονή τους στη διάσπαση του υποκειμένου, αναδεικνύουν ρυθμιστικά τη ρευστότητα των κατηγοριών του κοινωνικού φύλου και τη διαβρωτική δράση της σεξουαλικότητας. Με άλλα λόγια, εκμεταλλεύονται απολύτως τη συνθήκη που ορίζει ότι ο έμφυλος εαυτός (και άρα και η σεξουαλικότητα ως σεξουαλική επιλογή και ταυτότητα) μπορεί μεν να επηρεάζεται από κοινωνικές δομές και συνθήκες, ο πόθος όμως, η επιθυμία και το παιχνίδι της ηδονής, καθώς ορίζουν την άλλη όψη της σεξουαλικότητας, έχουν τη δυνατότητα να ξηλώνουν αυτόν τον κοινωνικά προσδιορισμένο εαυτό και τις ταυτοτικές συνδηλώσεις του. Αυτό σημαίνει ότι *Τα ρέστα* μπορούν παράλληλα να διαβαστούν και ως ένα από τα πρώτα βιβλία πεζογραφίας που μιλούν τόσο ξεκάθαρα για το τι σημαίνει να μεγαλώνεις και να εκφράζεσαι ως ομοφυλόφιλος στην ελληνική κοινωνία, αλλά και ως η αμφισβήτηση των ξεκάθαρων σεξουαλικών ταυτοτήτων, συμπεριλαμβανομένης και αυτής του ομοφυλόφιλου, του γκέι, της αδερφής, του παρενδυτικού. Πρόκειται για βιβλίο οριακό, ανοιχτό, πληθυντικό, που σήμερα θα το ονομάζαμε με τη λέξη της θεωρητικής μόδας *queer*, δηλαδή σεξουαλικά ρευστό, αντικανονικό κι επαναστατικό, και που γι' αυτόν το λόγο, ίσως σήμερα περισσότερο από τότε, μπορεί να δείξει και τη βαθιά πολιτική του αξία· σε πείσμα ίσως, πλην όμως σίγουρα και προς τέρψιν, του συγγραφέα του.

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

Τα ρέστα	σελ. 9
Ζήτημα ιδιοσυγκρασίας	17
Ένα σύγχρονο προϊόν	27
Μια επίσκεψη	39
Ένα πλοίο στη στεριά	47
Η μουτζούρα	59
Το άλλοθι	69
Ο πατέρας μου και τα παπούτσια	89
Το κόκκινο καλτό	103
Μια διπλωματική ιστορία	119
Τα παπούτσια κι εγώ	135
Λίγες πένες για το Στρατό Σωτηρίας	149
Η πρώτη εικόνα	161
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ	
Επίμετρο	173