

TOLMIROS SKAPANEAS
HOMENAJE AL PROFESOR
KOSTAS A. DIMADIS

ΤΟΛΜΗΡΟΣ ΣΚΑΠΑΝΕΑΣ
ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗ
ΚΩΣΤΑ Α. ΔΗΜΑΔΗ

Edición de
Isabel García Gálvez y Olga Omatos Sáenz



Vitoria-Gasteiz

2012

© DE ESTA EDICIÓN:
Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos
Vitoria-Gasteiz

TÍTULO ORIGINAL:

Isabel García Gálvez-Olga Omatos Sáenz (eds.), *TOLMIROS SKAPANEAS. Homenaje al profesor K. A. Dimadis / ΤΟΛΜΗΡΟΣ ΣΚΑΠΑΝΕΑΣ. Αφιέρωμα στον καθηγητή Κ. Α. Δημάδη*. Vitoria-Gasteiz, Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos, 2012.

COLABORA: *Susana Lugo Mirón*

MAQUETACIÓN: *Isabel García Gálvez y Augusto de Bago*

ISSN: 1137-7003

DEPÓSITO LEGAL: Gr. 82-97

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la portada, puede ser reproducida, almacenada o transmitida por ningún medio, ya sea eléctrico, mecánico, óptico o reprográfico, sin permiso previamente expreso de las editoras.

Η ζωή ως ερώτημα. Η πεζογραφία του Νίκου Χουλιαρά

Γεωργία Λαδογιάννη
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Μ' αρέσουν τα ποιήματα που ζουν στο δρόμο,
έξω από τα βιβλία.
(Νίκος Χουλιαράς, *Εικόνες στο ύψος της ζωής*)

Ο Νίκος Χουλιαράς (Γιάννενα 1940) είναι ένας από τους πιο σημαντικούς δημιουργούς, που έχει βάλει τη δική του σφραγίδα στην ελληνική τέχνη των πενήντα τελευταίων χρόνων. Ξεχωρίζει στη μουσική κίνηση του «νέου κύματος» της δεκαετίας του 1960, διακρίνεται ως ζωγράφος, ενώ στη λογοτεχνία μπαίνει με την ανατρεπτική παραδοξότητα του *Λούσια* (1979)¹, το μυθιστόρημα που θα γίνει και κινηματογραφική ταινία, θα παιχτεί ως σίριαλ στην τηλεόραση και θα γνωρίσει πολλές μεταφράσεις. Η ποίηση, το διήγημα, η νουβέλα και το μυθιστόρημα, τα 14 συνολικά βιβλία λογοτεχνίας μέχρι σήμερα –και όλα συνοδευόμενα από τα ζωγραφικά του σχέδια–, είναι ‘δοκιμές’ αναζήτησης, που πραγματοποιούνται πάνω στην κόψη του αντικειμενικού και του υποκειμενικού, του πραγματικού και του φανταστικού, της ειρωνικής θέασης και της συνειδησιακής καταβύθισης. Ο κόσμος του Νίκου Χουλιαρά αποκαλύπτει την «μέσα» πλευρά της ζωής ή την αμφί-πλευρη όψη της, γι’ αυτό και τα σχήματα έχουν χάσει τις γνωστές φόρμες τους. Πρόσωπα, εικόνες και συμπερι-

I. García Gálvez-O. Omatos Sáenz (eds.), *TOLMIROS SKAPANÉAS. Homenaje al profesor K. Dimadis / ΤΟΛΜΗΡΟΣ ΣΚΑΠΑΝΕΑΣ. Αφιέρωμα στον καθηγητή Κ. Δημάδη*. Vitoria-Gasteiz, Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos, 2012, 443-456.

φορές κοιταγμένα «από μέσα» φαίνονται εξωτερικά αλλόκοτα, σαν μια γκροτέσκα μορφή. Η απελευθέρωση της φαντασίας και η ασύνορη εμπειρία του φυσικού και του μεταφυσικού είναι η δημιουργική καταφυγή του Χουλιαρά και το ιδιαίτερο στίγμα του στην παράδοση του ελληνικού μοντερνισμού, μετά το 1974.

444

Ο Νίκος Χουλιαράς ανήκει στην κατηγορία των λογοτεχνών που βλέπουν τη ζωή ως ερώτημα και ως αναζήτηση μιας απάντησης στο τι είναι ζωή. Στο έργο του η ζωή 'δοκιμάζεται', τσεκάρεται η 'καθαρότητά' της και η ακεραιότητά της. Αμφισβητώντας πως ο κόσμος έχει κάποιο νόημα, πιστεύει μόνο στο νόημα που ο καθένας μας δίνει στη ζωή του, καθώς ο άνθρωπος είναι ον ατελές και διαμορφώνεται διαρκώς. Τα μόνο που θεωρεί βέβαια είναι ο θάνατος και το ρίσκο της ζωής. Ο Χουλιαράς βλέπει τον κόσμο με τον τρόπο που τον περιγράφουν οι τάσεις της μοντέρνας φιλοσοφίας, ο υπαρξισμός και η φαινομενολογία², που οι επιρροές τους είναι πολύ καθαρές πάνω στο πολύμορφο καλλιτεχνικό του έργο. Το άγχος της ύπαρξης και το αίσθημα της οδύνης από τη συνείδηση του κενού είναι οι βασικοί τόποι τόσο στα λογοτεχνικά του κείμενα όσο και στο εικαστικό του έργο, με το οποίο συμπληρώνει, επεξηγεί και αναπαριστά το λογοτεχνικό. Για τη συνάφεια των δύο «γλωσσών», λογοτεχνίας και ζωγραφικής, μιλάει συχνά και ο ίδιος³.

Το αφηγηματικό του έργο, οργανωμένο γύρω από ένα κοσμοθεωρητικό πυρήνα, φαίνεται σαν μια ενιαία αφήγηση που ξετυλίγεται από βιβλίο σε βιβλίο. Έχει τη μορφή ενός 'χρονικού' που

¹ Το λογοτεχνικό του έργο βρίσκεται στις εκδόσεις: *Ο Λούσιος*, Κέδρος 1979 (2^η, Νεφέλη 1987), μυθιστόρημα· *Το Μπακακόκ*, Κέδρος 1981, (2^η, Νεφέλη 1988), διηγήματα· *Το χιόνι που ήξερα*, Κέδρος 1983, ποιήματα και εικόνες· *Ζωή την άλλη φορά*, Νεφέλη 1985, μυθιστόρημα· *Το άλλο μισό*. Δεκαέξι ιστορίες ελεγχόμενου πάθους σαν παραμύθια, Νεφέλη 1987, διηγήματα· *Ο χρόνος είναι πάντα με το μέρος του*, Νεφέλη 1989, ποιήματα και εικόνες· *Μια ιστορία του μακρύ χειμώνα*, Νεφέλη 1990, νουβέλα· *Η μέσα βροχή*, Νεφέλη 1991, διηγήματα· *Οι λεπτομέρειες του μαύρου*, Νεφέλη 1993, ποιήματα και εικόνες· *Στο σπίτι του εχθρού μου*, Νεφέλη 1995, διηγήματα· *Μια μέρα πριν δύο μέρες μετά*, Νεφέλη 1998, διηγήματα· *Εικόνες στο ύψος της ζωής*, Νεφέλη 2000, ποιήματα και εικόνες· *Το εργαστήριο του ύπνου*, Νεφέλη 2001, μυθιστόρημα· *Νερό στο πρόσωπο*, Νεφέλη 2005, διηγήματα.

² M.C. Beardsley, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*. Μετφρ. Δημοσθένης Κούροτσοβικ, Παύλος Χριστοδουλίδης. Εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1989, σσ. 359 κ.εξ.

³ «Συνέντευξη του Νίκου Χουλιαρά στον Σωτήρη Κακίση», *BHMAgazino*, 24 Σεπτ. 2006.

καταγράφει ενσταντανέ από τα στάδια της ζωής, αρχίζοντας από τον Λούσια μέχρι το τελευταίο του βιβλίο, τα διηγήματα *Νερό στο πρόσωπο* (2005). Στο πρώτο στάδιο, η ζωή βρίσκεται στην αρχή της, με ανοιχτά όλα τα ενδεχόμενα –και τα ερωτήματα και τις απαντήσεις–, με τον όγκο της να γεμίζει όλο τον χώρο και με την ‘άπραγη’ και ‘άγραφη’ ματιά του Λούσια να την ανακαλύπτει. Ο Λούσιας είναι το πρώτο μέρος αυτού του ‘χρονικού’. Ένα παιδί που μεγαλώνει μέχρι την ηλικία του άντρα, μέσα στο αφήγημα, ορφανό, με νοητική στέρηση για τα μέτρα της κοινωνικής μας αξιολόγησης, όμως ο καθαρός καθρέφτης, σύμφωνα με την αφηγηματική λογική. Μέσα του καταγράφεται, με κάθε λεπτομέρεια, η ζωή που ανακαλύπτει και μας αποκαλύπτει: την ερήμωση ως την εσωτερική ουσία ενός κόσμου που ζει στην ‘πρόοδο’ της ‘ανάπτυξης’. Ο ναΐφ ήρωας είναι ο μόνος που μπορεί να μας δείξει αυτό που, ενώ είναι μπροστά στα μάτια μας, το έχουμε χάσει: την πίσω όψη, την αληθινή, της ζωής.

Ο αφηγητής, που φαίνεται να είναι σε όλα τα βιβλία ο ίδιος (άλλοτε πρωτοπρόσωπος κι άλλοτε τριτοπρόσωπος αλλά με ιδιότητες του πρωτοπρόσωπου)⁴, ποτέ δεν χάνει τις αρετές του Λούσια. Διατηρεί, πάνω απ’ όλα, τη φρεσκάδα της ματιάς του, που τον κάνει να βλέπει πιο πολλά και πιο καθαρά από εμάς: εσωτερικεύει την αθωότητα, που αναδεικνύεται καταλυτική στην αμφισβήτηση της συμβατικής τάξης, και βρίσκει το σωστό γυρίζοντας ανάποδα τον κόσμο (είτε: το πάνω κάτω και το μέσα έξω). Έχουμε έναν αφηγητή οριστικά τοποθετημένο στην «πίσω» μεριά και αποφασισμένο να βλέπει πάντα πιο βαθιά, από «μέσα». Από αυτή τη θέση, βλέπει τις σκιές να σκοτεινιάζουν τη ζωή, προκαλώντας το φόβο στο απορημένο και ανήμπορο βλέμμα των ηρώων. Οι σκιές και το σκοτάδι γίνονται το μόνιμο σκηνικό της ζωής, η οποία πλέον κινείται σταθερά στο φόντο του άσπρου-μαύρου και του γκριζου⁵. Οι σκιές περνούν και στα σκίτσα, που μοιάζουν σαν μια επιτομή της αφήγησης ή σαν την κεντρική της ιδέα. Στα σκίτσα, οι σκιές αναπαρίστανται με βροχή από κομμένες μαύρες γραμμές, σαν μικρές μαχαιριές, κι άλλοτε σαν τελίτσες πάνω στα λευκά περιθώρια του βιβλίου.

⁴ Χαράλαμπος Δερμιτζάκης, «Νίκος Χουλιαράς», *Ακτή* 23 (1995) 351- 353.

⁵ Είναι χαρακτηριστική η φράση του «η ζωή είναι ισόβια», που τη λέει και στη Μικέλα Χαρτουλάρη, εφ. *Τα Νέα* 7 Νοεμ. 1995. Στην ίδια συνέντευξη και στην ερώτηση ποια συνοικία θεωρεί υποβαθμισμένη, απαντά: «η διέξοδος».

Με τον κόσμο χωρισμένο σε άσπρο και μαύρο (ή και στη γκριζα τους ανάμειξη) ο Χουλιαράς απεικονίζει τη δική του αίσθηση γι' αυτό που είναι μια σταθερά του μοντερνισμού: για το διχασμένο πρόσωπο, για την ασυνέχεια, για το χρόνο, για την κατακερματισμένη ζωή. Ο διχασμός αναγάγεται σε οντολογική ιδιότητα και, ταυτόχρονα, θεματοποιείται, όπως πολύ emphaticά το κάνει στο μυθιστόρημα *Ζωή, την άλλη φορά* (1985), στο οποίο η ψυχαναλυτική έννοια του «double» (ή το alter ego του Jung), ως έκφραση του άγχους⁶ ή ως η υποσυνείδητη επιθυμία του θανάτου⁷, ενσωματώνεται στις τεχνικές της αφήγησης⁸.

Ο 'άλλος' στον Χουλιαρά δεν είναι ο μυθικός 'δαιμονικός' αντίπαλος, αλλά ανήκει στην ανθρώπινη σφαίρα, όπου τον τοποθέτησε η λογοτεχνία από την εποχή του Ρομαντισμού και του Φρανκενστάιν της Μαρίας Σέλλεϋ (1818). Αποτελεί μια προέκταση του ίδιου φυσικού εγώ, ως ένας αποξενωμένος και διπλασιασμένος εαυτός, γι' αυτό συχνά απεικονίζεται ως η σκιά του εγώ ή το ομοίωμά του⁹. Η σχέση τους είναι θετική και, μάλιστα, ο 'άλλος' είναι ο λυτρωτικός και λυτρωμένος (από φυσικούς ντετερμινισμούς) 'εαυτός', που δίνει διάρκεια στο μη θνητό μέρος του ανθρώπου (που είναι η ψυχή), δίνει απαντήσεις σε απροσπέλαστα ερωτήματα, απελευθερώνει από το υπαρξιακό δίλημμα, οικειώνει όνειρα και επιθυμίες και πάνω απ' όλα ανακαλύπτει ξανά μια νέα ενότητα του 'εγώ' και του 'μη-εγώ'.

Από την άποψη αυτή το διαφαινόμενο αρχέτυπο του Στήβενσον¹⁰ είναι πολύ θαμπό, γιατί, εδώ, δεν έχουμε καμιά (εγκληματική) δράση στον κοινωνικό περίγυρο. Η διπλή ταυτότητα είναι όπως στο μοντερνισμό και το μεταμοντερνισμό, απόλυτα αυτοαναφορική και περιχαρακωμένη στον προσωπικό ψυχικό και φαντασιακό χώρο. Ακόμη και στην περίπτωση που έχουμε ένα σφαγμένο σώμα, που διαχωρίζεται σε δύο ανεξάρτητα κομ-

⁶ Michael L. Shuman, «A Woman's Face, or Worse»: *Otto Rank and the Modernist Identity*. Thesis. Department of English, University of South Florida, 2007, σσ. 22 κ.εξ.

⁷ Βλ. το δεύτερο κεφάλαιο «The Double as Immortal Self» στο: Otto Rank, *Beyond Psychology*, Dover, New York, 1958. Για τον κριτικό όρο double και το γεργμανικό «Doppelgänger» βλ. Albert Guerard, «Concepts of the Double», *Stories of the Double*, ed. Albert Guerard, J.P.Lippincott, New York, 1967.

⁸ Gordon E. Slethaug, *The play of the double in postmodern American fiction*. Southern Illinois University, 1993, σ. 2, μια ιστορική επισκόπηση του θέματος στις σσ. 8 κ.εξ.

⁹ Είναι το «a replica of one's own unknown face», C. G. Jung, *Selected Writings*, introduced by Anthony Storr, London, 1983, σ. 92.

¹⁰ R.L. Stevenson, *The Strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886).

μάτια, στο διήγημα «Ο Παύλος Κοντοσάκος στο λουτρό»¹¹, πρόκειται για το αποτέλεσμα μιας βίαιης αυτοχειρίας, όπου δηλαδή δράστης και θύμα είναι το ίδιο πρόσωπο.

Πρέπει να πούμε ότι αυτή η διαπλοκή των 'εγώ', που στην περίπτωση του Χουλιαρά, όπως αναφέραμε, είναι μια γενικότερη φιλοσοφική πεποίθηση και όχι μόνο μια αφηγηματική τεχνική, βιώνεται και από το φυσικό πρόσωπο του καλλιτέχνη Χουλιαρά. Σε συνέντευξή του, κάνει αναφορά στον δεύτερο εαυτό σαν μια απόλυτα φυσιολογική καθημερινότητα. Αντικρίζοντας τις δικές του ζωγραφιές στον τοίχο του σπιτιού του θα πει: «Τι ωραία που είναι, λέω: ο τύπος που τα ζωγράφισε με γνωρίζει τόσο καλά όσο τον γνωρίζω κι εγώ»¹². Στα βιβλία που ακολουθούν το μυθιστόρημα *Ζωή, την άλλη φορά*, η διπλή ταυτότητα γίνεται ένα από τα πιο βασικά χαρακτηριστικά του φανταστικού¹³ στην αφήγηση του Νίκου Χουλιαρά. Αποτυπώματα της έννοιας της δυαδικότητας βρίσκουμε και στους τίτλους των βιβλίων: *Ζωή, την άλλη φορά*, *Το άλλο μισό*, *Η μέσα βροχή*, *Στο σπίτι του εχθρού μου*, *Ο χρόνος είναι πάντα με το μέρος του*.

Στο μυθιστόρημα *Ζωή, την άλλη φορά* έχουμε δύο διαδοχικούς πρωτοπρόσωπους αφηγητές μιας οικογενειακής σάγκα, τον παππού Θεόφιλο Γούδα και τον συνονόμάτο του εγγονό. Ο παππούς, ωστόσο, γίνεται αφηγητής ενώ είναι πεθαμένος· παρατηρεί και περιγράφει όλα όσα συμβαίνουν γύρω του και όσα θα συμβούν στο μέλλον, σαν να τσεκάρει τη ζωή στο σύνολό της¹⁴. Παρατηρεί ως θεατής ακόμα και τον εαυτό του· τον περιγράφει εξωτερικά, δίνοντάς μας την εικόνα που βλέπουν οι άλλοι, αλλά και εσωτερικά, το πώς αισθάνεται. Στο παράθεμα που ακολουθεί μας περιγράφει τη στιγμή του θανάτου του:

¹¹ *Το άλλο μισό*, σσ. 107-121 (120-121). Στον ίδιο ήρωα αναφέρεται και το ποίημα «Το ατύχημα», *Ο χρόνος είναι πάντα με το μέρος του*, Νεφέλη, 1989, σ 29.

¹² Σταυρούλα Παπασπύρου, «Νίκος Χουλιαράς. Είμαι ένας παλαιολιθικός άνθρωπος», *Ελευθεροτυπία* 11 Δεκ. 2005.

¹³ Τσβετάν Τοντόροφ, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*. Μετφρ. Αριστεά Παρίση, εκδ. Οδυσσέας, 1991. σσ. 88 κ.εξ.

¹⁴ Η λειτουργία του ματιού στο «τσεκάρισμα» της ζωής συνδέεται με το μηχανισμό της ανοικείωσης, γενικά, στην τέχνη, βλ. David Gross, *Some Kind of Beautiful: The Grotesque Body in Contemporary Art*. Thesis. Queensland University of Technology, 2006, σ. 51. Ο Χουλιαράς υπογραμμίζει τη ματιά του Λούσια, βλ. Ειρήνη Βεργοπούλου, «Συνέντευξη με το Νίκο Χουλιαρά. Οι λεπτομέρειες της ζωής», εφ. *Η Εποχή* 29 Μαΐου 1994.

Στο βύθος μέσα βρίσκομουν, όταν, άξαφνα, ένιωσα εκείνο το σπάσιμο. Ένα σιγανό κρακ, ψηλά στο στέγνο, σα να 'χα, λέει, εκεί μπροστά, μια κόπιτσα που ξεθληήκωσε μεμιάς, κι άνοιξε απότομα το μέσα μου, όλο. Άνοιξε, κι ένα παράξενο λίγωμα μου 'λιωσε τους αρμούς. (σσ. 11-12).

Στο επόμενο, μας δίνει σκηνές από τη νεκρική τελετουργία, όπου νεκρός είναι ο ίδιος ο αφηγητής:

Και το δωμάτιο όπου βρίσκομουν, μύριζε, λέει, μια μυρουδιά σαν από γκιουλς, και σαν από νερά πορτοκαλιά με κατακάθια.[...]. Κι ύστερα, χέρια βιαστικά μου τράβαγαν τα ρούχα. Είδα τα χέρια της γυναίκας μου και της κουνιάδας μου, να εργάζονται απάνω στο κορμί μου. Να το ξεντύνουν, να το πλένουν και πάλι να το ξαναντύνουν. (σ. 17).

Με τα ίδια χαρακτηριστικά ταυτότητας παρουσιάζεται και ο δεύτερος αφηγητής, ο εγγονός. Στο δεύτερο κεφάλαιο του μυθιστορήματος, που έχει τον τίτλο «Ο Άλλος», μας αυτοσυστήνεται ως πρόσωπο με διπλό εαυτό:

Πάει, τώρα, κάμποσος καιρός που μ' έχει αφήσει κι ο άλλος που ήταν μέσα μου (σ. 45).

Ο διπλός εαυτός επηρεάζει, κατά προτεραιότητα, την ποιότητα του χώρου και του χρόνου. Τα πρόσωπα έχουν ένα διευρυμένο χώρο όπου καταφεύγουν, αφού τίποτα πια δεν χωρίζει το φυσικό από το μεταφυσικό. Η νέα διάσταση του χωροχρόνου σημαίνει τη συνάντηση και τη συνένωση δύο (χωρικά) αγεωμέτρητων και (χρονικά) αρρυθμιστων περιοχών, αυτής της πριν τη γέννηση και εκείνης της μετά το θάνατο. Τις περιοχές αυτές τις ονομάζει «χάος» και στην ενδιάμεση απόσταση τοποθετεί τη ζωή. Η απεικόνιση της διαδρομής, από την μια περιοχή του χάους στην άλλη, δηλαδή της ζωής, μάς δίνεται, στην αφήγηση, μέσα από ένα εικαστικό εύρημα του ζωγράφου Χουλιαρά: η ζωή παρομοιάζεται με στενό σωλήνα, ανοιχτό κι από τις δυο άκρες, και μέσα του φυσάει ο αέρας που μπαίνει. Έτσι ο στενός σωλήνας δεν χωρίζει αλλά ενώνει τις άκρες: την μια, την αρχική, που είναι το πριν την ύπαρξη χάος και την άλλη, την τελική, που είναι το μετά την ύπαρξη χάος¹⁵.

¹⁵ Μέσα από αυτή τη σύλληψη της ζωής εξηγείται και η αγάπη του για τα μικρά παιδιά, «τα παιδιά είναι πιο κοντά στο σκοτάδι», «έχουν βγει από τη

Τον κοσμογονικό κύκλο και την ζωτικότητα του γονιμοποιημένου χάους μας περιγράφει αριστοτεχνικά ο παππούς αφηγητής στο *Ζωή*, την άλλη φορά ως μεταθανάτια εμπειρία:

Κι εγώ, όλη αυτή την ώρα, έμνησκα, λέει, ασάλευτος, κι ένιωθα να με τυλίγει ένα μπαμπακερό, λες κι ήμουν φα-σκιωμένος. Τα μάτια μου ήταν κλειστά, αλλά από μέσα έβλεπα σα να 'μουν ο γιος μου ο Ευριπίδης, μαξούμι. Απ' την κοιλιά μου, ξάνοιγε ένα άντερο ζεστό, και κατέβαινε προς τα κάτω. Έφτανε ως το κατώι, κι εκεί, μες στα σκο-τάδια, κάπου έδενε. Κι ύστερα, κατέβαινα κι εγώ ο ίδιος μέσα σ' αυτό το πράμα, κι έψαχνα κάτω εκεί, ένα τοπάκι από λάστιχο που το 'χε φερμένο ο παππούς μου ο Γούδας απ' την Αυστρία, κι ένιωθα κάτι σα ντροπή, γιατί, ήταν, λέει, σα να 'μπαινα μέσα στη μάνα μου, όπως έμπαινα μες στη γυναίκα μου τη Φωτούλα και στην Αλεξάντρα. (σ. 17).

449

Μια ακόμα παραλλαγή μας δίνει πιο κάτω:

Μ' έπιασε, τότε, λέει, μια δύσπνοια, και δεν μπορούσα ν' ανασάνω, γιατί παρόλο που δεν έβλεπα τίποτα, ένιωθα κάτι να με βαραίνει. Κάτι ψιλό ψιλό σαν άχνη, το ένα στρώμα πάνω στ' άλλο, με ξέκοβε απ' τον αέρα, και με σκέπαζε ολότελα ...Κι ενώ μ' αυτό το πράμα, φαίνονταν, πως όλα θα 'χαν πάρει τέλος, κάτι άλλο μέσα μου έλεγε πως είναι μονάχα η αρχή, γιατί αυτό που έκλειν' απ' τη μια, άνοιγε απ' την άλλη. (σ. 22).

Ο πεθαμένος αφηγητής βιώνει με ένταση τις φαντασιώσεις του, που γίνονται απτές μαρτυρίες του πριν και του μετά χάους. Αυτό που έχει σημασία για τον αφηγηματικό κόσμο είναι η ανεμπό-

μήτρα της μάνας τους, από το σκότος, από το τίποτα» θα πεί ο ίδιος ο Χουλιαράς μιλώντας για το Λούσια στη συνέντευξή του στον Γιώργο Σκαμπαρδώνη, στην εφημερίδα *Μακεδονία*, 10 Σεπτ. 2000. Στην ίδια συνέντευξη θα πεί «Ο καλλιτέχνης είναι στο κέντρο του χάους», όπως επίσης θα συνδέσει το μοτίβο του «αέρα» (=ζωή) με τη φθορά και θα το αντιθέσει στα πρόσωπα της τέχνης, μνημονεύοντας Ντοστογιέφσκι και Τσέχωφ: «Ξέρεις κανέναν πραγματικό άνθρωπο, που να είναι ισχυρότερος από τους ήρωες του Ντοστογιέφσκι ή του Τσέχωφ; Ποιον; Είναι φοβερά ανθεκτικοί γιατί, πώς να το πω, δεν τους φυσάει ο αέρας, δεν γερνάνε, όπως γερνάμε εμείς. Εκεί έξω και μέσα μας φυσάει μονίμως, αλλά αυτοί ζούνε. Ανέγγιχτοι.». Ευχαριστίες οφείλω την Άννα Γ. Χουλιαρά για τη σημαντική συμβολή της στον εντοπισμό των εντύπων των συνεντεύξεων.

διστη επικοινωνία τους, όπως στην περίπτωση του πεθαμένου αφηγητή. Η ζωή ανάμεσά τους εμφανίζεται να διευκολύνει την επικοινωνία κι έτσι μπορεί να εξασφαλίζεται το μέλλον στην αέναη κυκλική επανάληψη. Σ' αυτή την κυκλική πράξη, το παρελθόν και το μέλλον πλέον συμπίπτουν¹⁶. Σαν μια 'διευκόλυνση' της ζωής για την 'επικοινωνία' του πριν και του μετά χάους θα πρέπει να δούμε τις συχνές αυτοκτονικές φαντασιώσεις που βιώνουν οι ήρωες· οφείλονται στη θετική παρέμβαση του δεύτερου εαυτού που εξοπλίζει με παράτολμο θάρρος τον ήρωα να νικήσει το φόβο και να κάνει τη μοιραία αλλά λυτρωτική «έξοδο» από τη ζωή. Κάτι τέτοιο συμβαίνει με τον εγγονό-αφηγητή στο *Ζωή, την άλλη φορά*:

Πάει, τώρα, κάμποσος καιρός που μ' έχει αφήσει κι ο άλλος που ήταν μέσα μου, κι όλο μού 'λεγε με σιγανή φωνή να βρω ένα τρόπο και ν' αφανιστώ· να δώσω μια απ' το μπαλκόνι και να τελειώνω. (σσ. 45-46).

Σε παρόμοια κατάσταση βρίσκεται και ο Βύρωνας Ζήνδρος στη νουβέλα *Μια ιστορία του μακρύ χειμώνα* (1990), όπως και άλλοι γύρω του:

... έχω ανέβει δυο-τρεις φορές απάνω στην ταράτσα, αλλά το σκέφτηκα καλύτερα και δεν το αποφάσισα ... Έχει τρεις ορόφους μοναχά. [...] Ο Πέτρος ο Μπαμπασίικας τα κατάφερε. [...] Ανέβηκε στ' απάνω το δωμάτιο και κρεμάστηκε μια χαρά ο άνθρωπος... (σσ. 87-88).

Επίσης και ο Ντάμης ο Γερμανός στο διήγημα «Μια μέρα πριν δυο μέρες μετά» της ομοτίτλης συλλογής (1998):

[...] σκέφτεται τον εαυτό του στην άλλη άκρη του δωματίου. Τον βλέπει να παίρνει φόρα. [...]. Να τρέχει με δύναμη και να πηδάει πάνω απ' τα κάγκελα. (σ. 153).

Φαντασιώσεις αυτοκτονίας έχουν πολλοί ήρωες, όμως σε κάθε περίπτωση πρόκειται για επίσπευση της νέας γέννησης που απαιτεί υποχρεωτικά την καταστροφή και το τέλος της ζωής για να ενωθούν οι δύο άκρες, το τέλος (θάνατος) με την αρχή

¹⁶ «Το παρελθόν είναι το ... μοναδικό μέλλον που έχουμε» θα πει ο ίδιος ο Χουλιαράς σε συνέντευξή του στο Μάκη Δεληπέτρο, *Απογευματινή*, 18 Μαΐου 1996.

(γέννηση)¹⁷. Έτσι, οι ήρωες που θέλουν να αυτοκτονήσουν, θέλουν πιο πολύ να δώσουν χρόνο στη «δεύτερη» ευκαιρία, σε μια ακόμα «άλλη φορά».

Οι ήρωες του Χουλιαρά κοιτούν κατάματα την ανθρώπινη μοίρα· θεωρούν ότι είναι ο αναγκαίος όρος. Γι' αυτό και την προκαλούν. Όχι όμως από το ύψος μιας αλαζονικής γενναιότητας, αλλά από την παληκαρίσια αποδοχή της¹⁸. Στη διαδικασία αυτή, στο πώς υιοθετείται το μοιραίο, σημαντικό ρόλο παίζει η τέχνη. Εκτός από τη ζωγραφική είναι και το θέατρο που δανείζει πλήθος συμβάσεων και εικόνων στην ιδεολογική άρθρωση και την απεικονιστική συμβόλιση. Η εικόνα του διαχωρισμένου Κοντοσάκου που αναφέραμε είναι μια γκροτέσκα performance του διαλυμένου σώματος¹⁹. Ενώ, μια πολύ καλή στιγμή έχουμε και στο διήγημα «Η ώρα που είναι για όλους ίδια»²⁰. Το θέατρο, εδώ, δανείζει τη μάσκα στο χρόνο για να παίξει τους ρόλους του:

[...] κι ο ίδιος ο Σωκράτης, που είναι γέρος πια –με μακριά άσπρα μαλλιά– μα και παιδί μαζί, έτσι όπως βλέπουμε να γίνεται στις παραστάσεις· [...] που στη μια την πράξη ο ήρωας είναι παιδί και στην άλλη γέρος²¹: που έχει γεράσει φτηνά και φαίνεται, γιατί το μακιγιάζ είναι της συμφοράς και οι θεατές βλέπουν πως κάτω απ' τον γέρο κρύβεται το παιδί [...]. (σ. 89).

Οι καλλιτεχνικές συμβάσεις που χρησιμοποιεί ο Χουλιαράς είναι οι μάσκες που φοράει στο μοιραίο, στη μυθοπλαστική του απόδοση. Γιατί η (μοιραία) αμφιλογία είναι πάντοτε παρούσα κι έχει πολλές μορφές. Δεν εμφανίζεται μόνο με το δεύτερο εγώ των

¹⁷ Παραστατικά το έχει εκφράσει ο Σκαρίμπας με το αποκρυφιστικό «Φιδάκι» που κυνηγά να πιάσει την ουρά του, στο γνωστό ποίημα της συλλογής *Εαντούληδες*.

¹⁸ Εξαιρούνται ήρωες που συνήθως ανήκουν στο περιβάλλον της Αθήνας και έχουν ενσωματώσει έναν έντονο μηχανοποιημένο τρόπο ζωής. Χαρακτηριστικό είναι το βιβλίο του *Στο σπίτι του εχθρού μου*, βλ. Βασίλης Κ. Καλαμαράς, «Ο συγγραφέας της εβδομάδας. Νίκος Χουλιαράς: ζούμε στην εποχή της μαϊμούς. Στο σπίτι του εχθρού μου», *Ελευθεροτυπία* 9 Σεπτ. 1995 και Ελένη Γκίκα, «Νίκος Χουλιαράς. Ένα ζάπινγκ, η ζωή μας», εφ. *Εθνος* 15 Οκτ. 1995.

¹⁹ Βλ. D. Gross, *Some Kind of Beautiful*, ό.π., σ. 59.

²⁰ *Το άλλο μισό*, σσ. 86-94.

²¹ Ελαφρά αλλαγμένη η φράση ακούγεται στη συνέντευξη-«εξομολόγηση» στην Εύα Ντελιδάκη (εφ. *Νίκη* 5 Οκτ. 1992): «ξεκινάμε σαν ποιητές και καταλήγουμε γέρον».

προσώπων αλλά και σαν μια καλοστημένη παγίδα. Είναι η περιπτώση του αναπάντεχου. Στο διήγημα «Η γάτα»²² θεματοποιείται, για άλλη μια φορά, η ακάθεκτη φορά του μοιραίου. Το μοιραίο χτύπημα έρχεται όταν ο Λάζαρος Δευτεραίος πετάει σε «συννεφάκι ροζ» ευτυχίας, όταν, για πρώτη φορά στη ζωή του, ζει τη μοναδική στιγμή μιας ξέφρενης χαράς:

452

Ένα συννεφάκι ροζ, σαν σωσίβιο, τον ανέβαζε απ' τα βαθιά, όπου ήταν βυθισμένος τόσα χρόνια, με ορμή. Τον σήκωνε ψηλά [...] σε πελάγη ευτυχίας κολύμπαγε [...], αλλά την ίδια στιγμή [...] είδε τη γάτα: τη γάτα εκείνη που πετάχτηκε, άξαφνα, μπροστά του, στο δρόμο. [...] τ' αυτοκίνητο αφού πήρε δυο στροφές στον αέρα, η ήγε και καρφώθηκε, με εκατό, στο μεγάλο το πλατάνι του Άη Γιώργη. (σ. 104).

Οι 'δόσεις' χαράς και τραγικότητας δεν είναι ούτε ισόποσες ούτε ισότιμες. Όμως υπάρχουν. Γι' αυτό υπάρχει και το περιθώριο για ένα χαμόγελο²³ που αλαφραίνει την απόγνωση· υπάρχουν στιγμές που οι ήρωες νιώθουν ανάλαφροι, παίζουν και κλείνουν το μάτι στα 'ζωτικά ψεύδη' της ζωής. Ένα κλείσιμο του ματιού κάνει ο παππούς προς το συγγραφέα-εγγονό και τους αναγνώστες του, στο παράθεμα που ακολουθεί. Εδώ, ο παππούς αποκαλύπτει τα 'κοινωνικά ψεύδη' που συντηρεί η οικογένεια για να μη μαθευτεί πως πέθανε στο κρεβάτι της ερωμένης του, της Αλεξάντρας:

Τα λίγα που είναι να ειπωθούν για μένα, θα τα πει ο εγγονός μου· το πρώτο το παιδί του γιου μου Ευριπίδη, που ξέρει μονάχα αυτά που του 'παν οι δικοί του. Γι' αυτό και

²² Ο.π., σσ. 95-105.

²³ Ο Χουλιαράς φαίνεται να θεωρεί το 'γκρίζο', όπως το χαμόγελο, ως το πιο φυσικό φόντο της ζωής και της τέχνης, όπως εκμυστηρεύεται ο ίδιος μιλώντας για τα ποιήματά του: *Μ' αρέσουν, πάλι, τα απελπισμένα κι όμως χαμογελαστά: τα ποιήματα-συνένοχοι· εκείνα που σου κλείνουν με νόημα το μάτι. Που δεν σου πιάνουν την κουβέντα, δεν σ' απασχολούν μα συνεχίζουνε το δρόμο τους αδιάφορα: τα ποιήματα-«δεν πρόκειται να σου ζητήσω τίποτε»· αυτά που χαιρετούν μόνο και φεύγουν, όπως μ' αρέσουνε και τ' άλλα, τα χαρούμενα, που προτιμούνε τα παιχνίδια απ' το μάθημα καθώς και τα ποιήματα-παππούδες, γιατί ενώ γνωρίζουνε καλά το μάταιο της ζωής εντούτοις θέλουν να το ζήσουν, «Τα ποιήματα στο δρόμο», Η Λέξη 147 (Σεπτ.-Οκτ. 1998) και «Τα ποιήματα στο δρόμο», Εικόνες στο ύψος της ζωής, Νεφέλη 2000, σσ. 99-102 (100). Για τη συνύπαρξη του χιούμορ με το φόβο μιλάει στο Νίκο Δαββέτα, εφ. Τύπος της Κυριακής 4 Δεκ 1988.*

θα σας πει, πως είμαι πεθαμένος. Πως πέθανα στο σπίτι μου ξημερώνοντας πρωτοχρονιά· το 1920 έτος. (Ζωή, την άλλη φορά, σσ. 22-23).

Το μοτίβο που συμβολίζει με τον καλύτερο τρόπο την έννοια του διπλού είναι το όνειρο, γιατί από τη φύση του αποτελεί ένα αρχέτυπο δυαδικότητας: φυσικού και μεταφυσικού, ρεαλιστικού και φανταστικού, ζωής και μη-ζωής. Γι' αυτό ο ύπνος επιλέγεται από τον Χουλιαρά ως ένα από τα διακριτά μοτίβα-σύμβολα, μαζί με άλλα σύμβολα όπως: το σκοτάδι, το κλειστό «μέσα», η βροχή, το χιόνι, ο αέρας. Το μυθιστόρημα *Το εργαστήριο του ύπνου* (2001)²⁴ διαδραματίζεται εξολοκλήρου στον ενιαίο χωρόχρονο του ονείρου, όπου κυριαρχεί η απόλυτα προσωπική βίωση εμπειριών και συγκινήσεων· η ζωή βιώνεται έτσι όπως την νιώθει ο Χουλιαράς: ως κατάσταση μοναχική και ως εμπειρία μοναξιάς. Το όνειρο-ύπνος αποτελεί, έτσι, την πιο απόλυτη εκδοχή του κλειστού (και ιδιωτικού) χώρου, αυτού που έχει ταυτιστεί με την ερημιά, απ' όπου έχει εξαφανιστεί (και εξασφαλιστεί από) κάθε παρουσία. Η κλίμακα και οι παραλλαγές αυτού του χώρου μάς δίνονται με τρόπο επίμονο σε όλα τα έργα. Ενδεικτικά αναφέρουμε: το κλειστό δωμάτιο, το κιβούρι-κουκούλι, το ξυλουργείο με τα τζαμάκια²⁵, το κουβούκλιο με τζαμάκια στην είσοδο του Ξενοδοχείου Ίλιον²⁶, ο ύπνος στο μυθιστόρημα *Το Εργαστήριο του ύπνου*.

Ως φυσική λειτουργία, ο ύπνος κάνει ρεαλιστική την απελευθέρωση της φαντασίας. Με αυτή την ιδιότητα, βάζει τέρμα στην αιώνια αντιμαχία του ρεαλιστικού και του φανταστικού και κάνει πράξη τη διπλή οπτική. Έτσι, 'ξεναβλέπει', μέσα από το όνειρο, δηλαδή διπλά (ρεαλιστικά και φαντασιακά), το γενέθλιο τόπο, τα περιστατικά της παιδικής ηλικίας, τους γονείς-ζωντανούς αλλά και πεθαμένους. Έχουμε, έτσι, ένα 'από τα μέσα' οδοιπορικό στην 'Αλεξάνδρεια' του Χουλιαρά, δηλαδή στα Γιάννενα και τη ζωή τους, με την αφήγηση, πάντα σε 'ύπνιο' περιβάλλον, να κινείται πάνω στις λεπτές γραμμές του αμφίσημου χωρόχρονου. Να συμπληρώσουμε ότι, εδώ, η αμφισημία του χω-

²⁴ Έλενα Χουζούρη, «Μια περιπλάνηση στο χώρο και το χρόνο. 'Ενύπνιες' χρονικές διαδρομές. Νίκος Χουλιαράς, *Το εργαστήριο του ύπνου*. Νεφέλη», *Ελευθεροτυπία*. Βιβλιοθήκη, 5 Απρ. 2002.

²⁵ «Η ώρα που είναι για όλους ίδια», *Το άλλο μισό*, σσ. 86-94.

²⁶ «Ο Παύλος Κοντοσάκος στο λουτρό», *ό.π.*, σσ. 107-121 (109).

ρόχρονου είναι περισσότερο σύνθετη, γιατί πάνω στον πραγματικό εγγράφεται η κατασκευή μιας διπλής φαντασίωσης: της μνήμης και του ονείρου. Οι κρίσιμες ισορροπίες, που διατηρούνται σε όλη την έκταση της αφήγησης, είναι το κλειδί για ένα μυθιστόρημα που καταφέρει να είναι ταυτόχρονα ρεαλιστικό, υπαρξιακής αγωνίας και εσωτερικού μονολόγου.

Η φασματική πόλη διατηρεί, ωστόσο, την ανθρωπογεωγραφική της ιθαγένεια, ως προς όλα της τα σημεία. Έτσι μόνο μπορούμε να δούμε την παράμετρο της εντοπιότητας στο Χουλιαρά. Δεν είναι απλή μνημονική αναμόχλευση του γενέθλιου τόπου και πολύ περισσότερο δεν είναι ρομαντική νοσταλγία. Αντίθετα, είναι 'ύπνια', δηλαδή ολοκληρωμένη και πλήρης, μελέτη εν τόπω και χρόνω του 'περάσματος' από τον «στενό σωλήνα» πραγματικών ανθρώπων ή, όπως θα τους ονομάσει ο ίδιος, «γκρεμισμένων» και σημαδεμένων με μοιραία τραύματα, όπως ο Παύλος Κοντοσάκος.

Ο ρεαλιστικός τόπος και τα πραγματικά πρόσωπα είναι μέσα στο «παιχνίδι» –ένα ακόμα όνομα του μοιραίου²⁷–, γι' αυτό μπορεί να είναι το κάθε σημείο της γης και ο κάθε άνθρωπος, με κοινό όμως δεσμό τη μοίρα. Όσο συγκεκριμένη και εξατομικευμένη είναι η Αντιγόνη του Γκουγιάνου, τη δική της κατεύθυνση την ακολουθούν όλοι: «κίνηση, χωρίς πισωγυρίσματα, μόνο μία κατεύθυνση έχουν τα πράγματα στη ζωή»²⁸. Τα πρόσωπα είναι 'μαρτυρίες' και έχει σημασία που ο Χουλιαράς διαλέγει για ήρωες περιθωριακούς. Είναι οι κρυμμένοι ήρωες, πίσω από τη μάσκα που τους έχει φορέσει η ματιά των τρίτων. Η αφήγηση έρχεται να θρυματίσει τη μάσκα του κατασκευασμένου 'άλλου', μέσα από την αυθεντική 'μαρτυρία' του προσωπικού τους μονολόγου, που για πρώτη φορά αρθρώνουν, μέσα στα κείμενα του Νίκου Χουλιαρά. Έτσι, ακούμε και εμείς, για πρώτη φορά, την αληθινή τους μαρτυρία. Η πινακοθήκη των περιθωριακών είναι πλούσια, ονοματοθετημένη και παραπέμπει σε υπαρκτά πρόσωπα: ο Λούσιας και οι φίλοι του (ο Κωστάκης ο Δαραμπασίνας και ο Απόστολος Βούρμπιανης), ο Δημητράκης ο Μαντζαρόπουλος, ο «ελληνοράπτης» Κωνσταντίνος Βαζάκας, «το παιδί Κιορ-Σαμουήλ», «ο Νικολάκης της Τσεβούλας», ο Παύλος Κοντοσάκος και άλλοι πολλοί.

²⁷ Η έννοια του παιχνιδιού της ζωής είναι συναφής με την έννοια του διχασμού και χρησιμοποιείται γενικότερα στη λογοτεχνία του μοντερνισμού, βλ. G.E. Slethaug, *The play of the double*, ό.π., σ. 187.

²⁸ «Δωμάτιο με σκοτάδι», *Νερό στο πρόσωπο*, σσ. 11-19 (16-17).

Η αφήγηση του Χουλιαρά θα μπορούσε να θεωρηθεί πυκνοκατοικημένη, από την άποψη των πολλών προσώπων που παρελαύνουν, σαν σε θεατρική σκηνή, επίσης, είναι αφήγηση που ξανοίγεται και στον ανοιχτό και ρεαλιστικό χώρο και χρόνο, όμως όλα πάντοτε φαίνονται εξαρτημένα από το 'σκηνοθέτη'. Έτσι, παρά τη ρεαλιστική προφάνεια της πόλης των Ιωαννίνων, ιδιαίτερα όταν η αφήγηση μας 'ξεναγεί' στο παραδοσιακό της κέντρο –τις παλιές γειτονιές του Γηροκομείου, της Καραβατιάς, του Αλσους και των παραλίμνιων κήπων (τα μπουστάνια), τους μικρούς τους δρόμους, όπως το στενό του Αλημπάμπα, Κιάφας και Χειμάρας (Το μπακακόκ, 1988) ή την οδό Αγγέλων Αυτοκρατόρων (Η μέσα βροχή, 1991)– και παρά το άνοιγμα του ιστορικού χρόνου –με τη δεκαετία του 1950, στο κέντρο, αλλά και τον διευρυμένο χρόνο των προεπαναστατικών δεκαετιών του Αλή Πασά (Ζωή, την άλλη φορά)–, όμως η αφήγηση φέρνει πάντα μέσα της και τα στοιχεία της ανοικείωσης. Βγαίνει μέσα από τις συστροφές της μνήμης στους σκοτεινούς της θαλάμους, από αυτοθεάσεις, μέχρι να βγάλει στο φως (ρεαλιστικά) επεισόδια /διηγήματα. Οι αναγνωρίσιμες χωροχρονικές αναπαραστάσεις δεν έρχονται από μια μνήμη ευφορική. Είναι η μνήμη ενός αφηγητή-σκηνοθέτη που αισθάνεται ως ανοιχτή και χαίνουσα πληγή την απομάκρυνσή του από τον χωρό-χρονο της παιδικής και εφηβικής ηλικίας²⁹. Σε κάθε νέο βιβλίο και, άρα, σε κάθε νέα κατάθεση υλικού μνήμης, βλέπουμε το νυστέρι να ξύνει βαθύτερα την πληγή. Το Εργαστήριο του ύπνου (2000) είναι ένα παράδειγμα αυτής της μνήμης-πληγής. Ο τόπος στο μυθιστόρημα, παρά τη ρεαλιστική του εικόνα, έχει μετατραπεί στην 'Κολχίδα' των πεθαμένων γονιών, ενώ τα πρόσωπα δεν βγαίνουν μέσα από τα βιογραφικά τους πορτρέτα αλλά μέσα από αφηγηματικά φαγιούμ.

Το έργο του Νίκου Χουλιαρά βγαίνει από μια αυθεντική καλλιτεχνική φλέβα, που μετουσιώνει αριστοτεχνικά μείζονες αγωνίες του 20ού αιώνα. Ένα μεγάλο κεφάλαιο είναι η ίδια η γραφή, το ύφος, η γλώσσα. Μπορώ, εδώ, μόνο να αναφέρω πόσο σημαντικό είναι το ρυθμικό στοιχείο στο έργο του και να απαριθμήσω, βιαστικά, ορισμένα από τα χαρακτηριστικά, που δίνουν στο λογοτεχνικό του έργο τον χαρακτήρα μιας εγκυκλοπαιδείας

²⁹ «Μοναδική πατρίδα, τα παιδικά χρόνια» θα πεί σε συνέντευξή του στη Μαρία Τσάτσου, εφ. Η Καθημερινή 8 Οκτ. 2000.

του ρυθμικού λόγου: τις εναλλαγές του λόγου μέσα στο εσωτερικό της δομής των κειμένων (διάλογοι, μονόλογοι, φωνές, ήχοι, ταχύτητα και επιβράδυνση της αφήγησης), τις ανταλλαγές τεχνικών από τις διάφορες τέχνες (από το θέατρο, τον κινηματογράφο, τη ζωγραφική, τη μουσική), το άλλοτε ανεπαίσθητο κι άλλοτε βίαιο άδειασμα του σώματος από τον ερωτικό του πόθο, τα πολλαπλά 'συναξάρια' του έρωτα και την ατέλειωτη αλυσίδα από τις κουβέντες που αντηχούν σ' ολόκληρο το τοπίο που βρίσκεται κάτω απ' «το βουνό», το Μιτσικέλι: στο Διεθνές, στο Γυαλί-καφενέ, στον παραλίμνιο Φλοίσβο, στα ξενυχτάδικα στο Πέραμα, στα εργαστήρια και τα εμπορικά της Ανεξαρτησίας, στα ξυλουργεία και τον προθάλαμο του Ίλιον και του Ακροπόλ. Κι ακόμη, ο ρυθμός, και μάλιστα ο ξέφρενος, μιας ανοικονόμητης χαράς, όπως μας την περιγράφει σε ένα από τα πιο τραγικά του διηγήματα («Η γάτα», *Το άλλο μισό*), είναι το μισό του χαμόγελο, του Νίκου Χουλιαρά, και η πικρή του ειρωνεία ως νια οριστική απάντηση στο ερώτημα της ζωής.