

γράμματα

ΔΙΜΗΝΙΑΙΑ ΕΚΔΟΣΗ ΤΕΧΝΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ
ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΥ

και τέχνες

ΑΛΕΞ. ΑΡΓΥΡΙΟΥ

Δύο λανθάνοντα κείμενα
του Πέτρου Πικρού και του Νίκου
Καζαντζάκη

ΑΛΕΞ. ΚΟΤΖΙΑΣ

Διάκριση μεταξύ του αφηγητή και του
συγγραφέα στη Στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι

ΕΚΤΩΡ ΚΑΚΝΑΒΑΤΟΣ

Ο υπερρεαλισμός υπάρχει παντού
(συνέντευξη)

ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΙΟΥΡΤΣΑΚΗΣ

«Είμαστε η ύλη των διβλίων μας»

JACQUES BOUCHARD

Η νεοελληνική ποίηση στη
μεταπολεμική περίοδο

ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ ΜΕΛΜΠΕΡΓΚ

Από την καθαρή γλώσσα της ερμηνείας
στην αινιγματική γλώσσα των συμβόλων

ΑΛΕΞ. ΖΗΡΑΣ

Ελληνική ηθογραφία και Ιταλικός βερισμός

ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΑΡΒΕΡΗΣ

Θέατρο και κοινό:
Χειραφέτηση από το χρόνο

ΠΟΙΗΣΗ

Νάνος Βαλαωρίτης • Δημήτριος Κόρσος
Γιάννης-Σεβαστιανός Ρώσσης • Χάρης Σακελλαρίου

ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΕΣ

Διμηνιαία έκδοση τέχνης, κριτικής
και κοινωνικού προβληματισμού

Φωτοστοιχειοθεσία - Εκτύπωση:
Π. Σοκόλης & Σιας Ε.Ε.
Γραβιάς 10-12, Αθήνα
Τηλ.: 36.22.732

Αναπαραγωγή φιλμς:
Π. Σοκόλης & Σιας Ε.Ε.
Γραβιάς 10-12, Αθήνα

Τιμή τεύχους 300 δρχ.
Ετήσια συνδρομή: 1.500 δρχ.

Εξωτερικού:

Ετήσια: 3.000 δρχ.

Για φοιτητές-μαθητές:

Ετήσια: 1.200 δρχ.

Εμβάσματα, επιταγές, συνεργασίες,
έντυπα:

Κ. Γ. Παπαγεωργίου
Κερασούντος 8
Αθήνα 115 28



ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ

Αθήνα:
Πομώνης Διονύσιος
Ζαλόγγου 1,
Τηλ. 36.20.889

Θεσσαλονίκη:
Ανθούλα Πουλουκτσή
Λασάνη 9

Πάτρα:
Αντ. Μεθενίτης
Κανακάκη 178
Τηλ.: 270.950

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Αλέξανδρος Κοτζιάς, Διάκριση μεταξύ του αφηγητή και του συγγραφέα στη «Στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι»	3
Δύο λανθάνοντα κείμενα του Πέτρου Πικρού και του Νίκου Καζαντζάκη. (Παρουσίαση: Αλέξ. Αργυρίου)	6
Πέτρος Πικρός, Στο κατώφλι	7
Νίκος Καζαντζάκης, Ο φόβος και η πείνα	9
Χάρης Σακελλαρίου, Διαμαρτυρία (ποίημα)	11
Νάνος Βαλαωρίτης, Οι επτά (ποίημα)	13
Γιάννης-Σεβαστιανός Ρώσσης, Et moriemur (ποίημα) ...	15
Δημήτριος Κόρσος, Τρυφερά παιδίσκη παρανάλωμα των ονείρων της και Φωνή εύπορος (ποήματα)	19
Έκτωρ Κακναβάτος, Ο υπερρεαλισμός υπάρχει παντού (συζήτηση με τον Κ. Γ. Παπαγεωργίου)	19
Jacques Bouchard, Η νεοελληνική ποίηση στην μεταπολεμική περίοδο	26
Γιάννης Κιουρτσάκης, «Είμαστε η ύλη των διθλών μας». 30	
Μαργαρίτα Μέλμπεργκ, Από την καθαρή γλώσσα της ερμηνείας στην αινιγματική γλώσσα των συμβόλων	33
Αλέξ. Ζήρας, Ελληνική Ηθογραφία και Ιταλικός Βερτισμός	35
Γιάννης Βαρόβρης, Θέατρο και κοινό: Χειραφέτηση από το χρόνο	37
Henri Toppet, Ο χρόνος στο μυθιστόρημα «Η μεγάλη πομπή» του Αλέξη Πανσέληνου	42



ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

Κώστας Γ. Παπαγεωργίου: Γιώργος Βέης, Παράφραση της νύχτας	12
Δήμητρα Παυλάκου: Γιάννης Κοντός, Δωρεάν σκοτάδι..	12
Άλκηστις Σουλογιάννη: Νάσος Βαγενάς, Ποίηση και μετάφραση και Πτώση του Ιπταμένου	14
Ιάσων Ιωαννίδης: Γιώργος Παναγουλόπουλος, Τελευταία φωτοβολίδα	17
Άλκηστις Σουλογιάννη: Γιώργος Βελουδής, Διονύσιος Σολωμός. Ρομαντική ποίηση και ποιητική. Οι γερμανικές πληγές	23
Ανθούλα Δανιήλ: Μιχαήλ Μήτρας, Η τελευταία εικόνα του κόσμου, Τριαντάφυλλος Πίττας, Φαντασία και Ε.Τ.Α. Χόφμαν, Τα ελιξίρια του διαβόλου	28
Ανθούλα Δανιήλ, Βιβλιοπαρουσίαση	45

Διάκριση μεταξύ του αφηγητή και του συγγραφέα στη Στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι

του Αλέξανδρου Κοτζιά

Οι ακόλουθες παρατηρήσεις διατυπώθηκαν όταν παρουσίασα τη *Στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι* σε σειρά επιμορφωτικών εκπομπών του Β' Προγράμματος της ΕΡΑ το χειμώνα του 1989-90. Τις καταθέτω – μεθοδικότερα αναπτυγμένες – και εντύπως με την ελπίδα ότι φωτίζουν το κείμενο σε κάποια δευτερεύοντα σημεία του, που δεν έχουν επισημανθεί στις δημοσιευμένες ως σήμερα κριτικές αναλύσεις, και που ενδέχεται να καταδείξουν κάποια ίχνη στο δρόμο για την «ανεύρεση» του ακόμη άφαντου συγγραφέα.

Κοινό εξαγόμενο των σημείων τούτων είναι ότι, η διάκριση μεταξύ του αφηγητή και του συγγραφέα του έργου καθίσταται υποχρεωτική: ότι, δηλαδή, και στην περίπτωση ακόμη που το έργο θα θεωρηθεί τελεσίδικα αυτοβιογραφικό, η συγγραφική δούληση και φαντασία έχουν παρέμβει κατά τη συγγραφή του και έχουν διαφοροποιήσει αισθητά τον αφηγητή «Ερρίκο Σκράδη» (δηλώνεται ρητά ότι το όνομά του είναι πλαστό) από το πραγματικό πρόσωπο του «Έλληνα υπαξιωματικού», ο οποίος καταγράφει τις εμπειρίες του από τη σχετικά σύντομη υπηρεσία του στις δεκαεπτά χιλιάδες βαγιόνετα.

Ας αναγνωρίσουμε λοιπόν τα σημεία τούτα:

α) Το πρόσωπο του αφηγητή, όπως προκύπτει από τη συγκέντρωση των στοιχείων, που μας δίνει το κείμενο, διαγράφεται αδρομερώς ως εξής:

Ο δεκαοκτάχρονος Ερρίκος, φτάνει από την Πόλη στην Αθήνα και κατατάσσεται εθελοντής στο 2ο Τάγμα Ακροβολιστών. Έχει γεννηθεί και μεγαλώσει σε χωριό επί της ευρωπαϊκής ακτής του Βοσπόρου, πολύ κοντά στην Κωνσταντινούπολη, όπου και έδγαλε τη Μεγάλη του Γένους Σχολή στο Φανάρι. Είναι γνώστης τριών ξένων γλωσσών και πριν από τον ερχομό του στην Ελλάδα είχε ακολουθήσει, κατά τον πρόσφατο Κριμαϊκό Πόλεμο, το αγγλογαλλικό εκστρατευτικό σώμα ως τη Σεβαστούπολη, εργαζόμενος ως διερμηνέας στον αγγλικό στρατό. Αφού υπηρέτησε κατά την περίοδο 1856-57 στο «μάλλον άξιον προσοχής από όλα τα σώματα του ελληνικού στρατού», έφυγε οριστικώς από την Ελλάδα, και έλαβε «την από τον στρατόν άφεσίν» του από το Γενικό Προξενείο της Βιέννης. Όταν στην περίοδο 1869-1871 γράφει τις αναμνήσεις του από την Ελλάδα και τα στρατιωτικά της πράγματα εμπιστεύεται το χειρόγραφο του στον ομογενή διπλωπώλη και εκδότη της Βραΐλας Χ. Δημόπουλο.

β) Το πρόσωπο του συγγραφέα όμως, όπως προκύπτει από τα ίδια τα γραφόμενά του, εμφανίζει κάποιες μάλλον σοβαρές αποκλίσεις από τα παραπάνω. Ιδού αυτές:

1. Ο Ερρίκος υποτίθεται ότι έχει γνωρίσει από κοντά τη στρατιωτική ζωή και νοοτροπία, αφού παρακολούθησε από κοντά ένα τεράστιο εκστρατευτικό σώμα σε μεγάλης ολκής επιχειρήσεις. Διαβάζουμε στη σ. 13 (όλες οι εφεξής παραπομπές στην έκδοση του Ερμή, επιμέλεια Mario Vitti, Αθήνα, 1986) τον ακόλουθο διάλογο:

- Διατί θέλεις να γίνεις στρατιώτης;
- Διότι με αρέσκει η στρατιωτική ζωή.
- Γνωρίζεις την ζωήν αυτήν; ηξεύρεις τα δάρη του στρατιώτου;
- Και την ζωήν γνωρίζω, και τα δάρη ηξεύρω.
- Πώς τα έμαθες;
- Τα είδον εις την Κριμαίαν.
- Τι έκαμνες εκεί;
- Ήμην διερμηνεύς εις τον αγγλικόν στρατόν.

Στο τρίτο, ωστόσο, κεφάλαιο (σ. 34) ο συγγραφέας, δια στόματος Ερρίκου, αγανακτεί επειδή την πρώτη ημέρα της κατάταξης του τιμωρείται με περιορισμό 72 ωρών, διότι εγκατέλειψε τον στρατώνα χωρίς άδεια, δηλώνοντας συνάμα την άγνοιά του για την πάγια σχετική απαγόρευση. Σαφώς στο σημείο αυτό δε μιλάει ο αφηγητής του έργου, ο οποίος υποτίθεται έχει γευθεί τη στρατιωτική ζωή – παραπονιέται ένας πρωτόπειρος «στραβόγιαννος».

2. Οι εμπειρίες του αφηγητή Ερρίκου από τον Κριμαϊκό Πόλεμο (1854-1855) υποτίθεται ότι είναι πρόσφατες όταν φοράει την ελληνική στολή. Διαβάζουμε (σ. 7):

Όταν είδον στρατιώτας άγγλους και γάλλους κατά μυριάδας, παράταξιν εβδομήντα χιλιάδων γάλλων με τριακόσια πυροβόλα εις Δαούτ-πασά· όταν παρευρέθην έπειτα εις της Σεβαστουπόλεως την πολιορκίαν, και κατά την τρομεράν προσβολήν της πόλεως δια ξηράς και δια θαλάσσης ήκουσα τρεις χιλιάδας πυροβόλα να κινούν τον αέρα εις απόστασιν μιας ώρας, ήρχισα να σκέπτομαι σοβαρώς πώς [...] να πετάξω εις την «δεκαεπτά χιλιάδων βαγιόνεταν», να αποτελέσω και εγώ μέρος αυτής, να γίνω αξιωματικός, ταγματάρχης και στρατηγός.

Ωστόσο, οι πρώτες αλλά και οι μετέπειτα εμπειρίες του αφη-

γική από τον ελληνικό στρατό ουδέποτε συνδέονται με όσα συγκλονιστικά υποτίθεται ότι είδε και εδίωξε στην Κριμαία, η οποία ουσιαστικά εξαφανίζεται από την αφήγηση. Ο συγγραφέας, όποτε θέλει να μας περιγράψει τον νεοσύλληκτο ή να μας μεταδώσει τα συναισθήματά του, προσφεύγει σε άλλες – δικές του προφανώς – παρομοιώσεις ή παραπομπές, τις οποίες ο αφηγητής Ερρίκος, από όσα δηλώνονται περί αυτού, δεν είχε κατά νουν ή, και εάν τις είχε, δεν είναι φυσικό να τις ανακαλέσει στη συγκεκριμένη περίπτωση. Κάποια δείγματα τούτης της «ανωμαλίας»:

Μόλις ο Ερρίκος ντύνεται την ελληνική στολή αντικρύζει τον εαυτό του στον καθρέπτη και: «*Τι να ιδω!.. Φαντάσου, αναγνώστα, επί κεφαλής σχεδόν ξυρισμένης τον άνοστον εκείνον των ελληνών στρατιωτών πύλον, του οποίου αντίτυπα βλέπεις εκάστη τελευταίαν του μηνός εις το απομαχικόν ταμείον του Βερολίνου*» (σ. 32). Η γνώση για την παρομοίωση αυτή δεν ανήκει στον δεκαοκτάχρονο Ερρίκο, που, σύμφωνα με τα δεδομένα του αφηγήματος, δεν έχει διαμείνει στην πρωτεύουσα της Πρωσίας, αλλά στον συγγραφέα, που φαίνεται ότι είναι εγκατεστημένος στον γερμανόφωνο χώρο της Κεντρικής Ευρώπης και έχει αναπτύξει στενότερους ψυχικούς και πνευματικούς δεσμούς μ' αυτόν, όπως παρακάτω θα διαπιστώσουμε. Παράλληλα όμως, ο συγγραφέας είναι, κατά τη γνώμη μου, απίθανο να έχει εκστρατεύσει στην Κριμαία γιατί τότε οι αναφορές του θα ήσαν άλλες. Την άποψη αυτή ενισχύει, νομίζω, και η σκηνή του πρώτου εγεγρήριου στον αθηναϊκό στρατώνα (σ. 36-37):

Άμα παρατήρησα ότι ήτο χαράγματα, ενόησα ότι η σάλπιγγς εσήμαινε το εγεγρήριον. Χωρίς να χάσω καιρόν ήνοιξα το παράθυρον και είδον εις την αυλήν παιδάριον με μόνον το υποκάμισον, ξεσοκούφωτον και ξυπόλυτον, να φοβερίζε με την σάλπιγγά του τον Μορφέα, όστις επίμενε να σκεπάξει ακόμη με τα πτερά του τους ανδρείους υπερασπιστάς της πατρίδος. Αυτήν την κατά κεφαλήν μου σπουδαίαν υπηρεσίαν επερίμενα να ιδω να την εκτελή ανήρ υψηλός και σωματώδης, με δλοσυρούς οφθαλμούς και γενειάδα μακράν, με υψηλά υποδήματα και με δύο τουλάχιστον ξίφη αν όχι με τρία και τέσσαρα· αλλά την έπαθα και εγώ απαράλλακτα ως ο αγαθός Χακλένδερ εις την Πρωσίαν. Έκτοτε το εγεγρήριον δεν ειχεν ούτε μιας τριχός γοητείαν δι' εμέ.

Απορία: Είναι δυνατή μία τέτοια σύζευξη σ' ένα νεαρό «βετεράνο» της Κριμαίας; Νομίζω ότι εδώ σαφώς ακούγεται η φωνή του ώριμου συγγραφέα με τις φιλολογικές γνώσεις του και τις φιλολογικές παραπομπές του, ενός προσώπου που δεν ανακαλεί στη μνήμη τίποτε από σαλπίσματα και εγεγρήρια σε στρατόπεδα της Σεβαστουπόλεως, διότι, πιστεύω, δεν ήταν εκεί.

3. Στο σημείο αυτό πρωτοεμφανίζεται ένα ακόμη στοιχείο, που διαφοροποιεί τον αφηγητή από το συγγραφέα του κειμένου – τα φιλογερμανικά αισθήματα τα οποία, στον έντονο βαθμό που εκδηλώνονται αποχωρίζονται από την αφήγηση και την οικονομία της, ανήκουν δηλαδή όχι στον αφηγητή Ερρίκο αλλά στον ανώνυμο συγγραφέα.

«Αγαθώτατος», λόγου χάρη, είναι άλλος ένας Γερμανός, ο ιατρός της φρουράς στη Χαλκίδα (σ. 80). Αντίθετα, ο Άγγλος μηχανικός που χειρίζεται τη βορβοροφάγο με την οποία θαθαίνον «το στενόν της Χαλκίδος επί του οποίου εκατασκευάζετο τότε η περίφημος γέφυρα» είναι μέθυσος, και όταν πίνει φωνάζει και σφίγγει τους γρόνθους (σ. 79), έτσι που ο Ερρίκος τον εγκαταλείπει, μολοντί επανειλημμένα τον αποκαλεί «φύλον» του και 4 πολύ συχνά χρησιμοποιεί τα πολιτικά ρούχα του, για να λαμβάνει «άδειαν από τον τσίχον του στρατώνος». Και ως εδώ ο αφηγητής βρίσκεται μέσα στα όρια της οικονομίας που επιβάλλει η

ΚΩΣΤΑΣ Γ. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ

Η ΓΕΝΙΑ ΤΟΥ '70

Ίστορία – Ποιητικές διαδρομές



ΚΕΔΡΟΣ

αφήγηση. Τα εγκαταλείπει όμως προκάλυπτα όταν, άνευ αποχρώντος λόγου εκφράζει την αποστροφή του για την αγγλική πολιτική. Εδώ, προδήλως μιλάει ο συγγραφέας:

Οι Άγγλοι φωνάζουν φιλανθρωπίαν και ελευθερίαν, αλλά τα φωνάζουν δια τον εαυτόν των, όχι δια τους άλλους – εις την Ευρώπην θεωρούν φρικτόν κακούργημα την ληστείαν, και εις την Πολυνησίαν οπλίζουν τους αγρούς και τους στέλλουν να σφάζουν τους Ολλανδούς. (σ. 101)

Οι Άγγλοι επίστεον ότι θα φανεί ο άγγελος της καταστροφής όλης της διομηχανίας της ηπειρωτικής Ευρώπης. (σ. 146)

Τα φιλογερμανικά του αισθήματα εκφράζει άλλωστε ο συγγραφέας σε τρία ακόμη σημεία του κειμένου, δημιουργώντας μάλιστα κάποια διατάραξη στην αίσθηση του χρόνου της αφήγησης, αφού δάζει τον αφηγητή να περιγράψει συμβάντα του 1856-57 με παρομοιώσεις που έχουν προκύψει πολύ αργότερα.

Στην πρώτη περίπτωση, η ικανοποίηση του συγγραφέα από τη νίκη της Γερμανίας στον πόλεμο του 1870-71, είναι συγκρατημένη και εκφράζεται όταν χρησιμοποιεί την παρομοίωση: «*απαράλλακτα ως να ήτο αυτοκράτωρ της Γερμανίας και να ωμίλει προς τους στρατηγούς του από το βάθος της Γαλλίας*» (σ. 145) αναφερόμενος στην ανακήρυξη του βασιλιά της Πρωσίας Γουλιέλμου Α' ως αυτοκράτορος της Γερμανίας στις Βερσαλλίες στις 18 Ιανουαρίου 1871.

Πιο ανοιχτά εκδηλώνεται ο συγγραφέας στο δεύτερο σημείο, όταν σε άλλη παρομοίωση οικτρίζει τους Γάλλους για τη συντριβή τους στον Γαλλογερμανικό πόλεμο: «*Τα φορέματά των όμως ήσαν εις αθλίαν κατάστασιν· του ενός η κάππα είχε μίαν μόνην χειρίδα, του άλλου το θρακίον δεν έκρυπτεν όσα έπρεπε να κρύπτει, του τρίτου το εν τζαρούχιον επλησίαζε να αποχωρισθεί από τον σύντροφόν του πόδα. Οι στρατιώται τους οποίους έστειλαν οι Γάλλοι εις τον Βουρβάκην να κατακτήσει την Γερμανίαν, τούτου είδους στρατιωτικές στολάς θα εφιλοδώρησαν, πιστεύω, εις τους Ελβετούς, όπου πατάς με πατώ σε κατέφυγον*». (σ. 162-163). Τούτο μάλιστα το δεύτερο σημείο μας, δίνει και το terminus post quem της συγγραφής του δεύτερου τόμου της *Στρατιωτικής*

ζωής, αφού γνωρίζουμε ότι τα λείψανα της στρατιάς του Βούρβαχχ διάβηκαν τα ελβετικά σύνορα την 1η Φεβρουαρίου 1871.*

Το τρίτο σημείο όπου ο συγγραφέας εκδηλώνει τα φιλογερμανικά του αισθήματα είναι για τους Γάλλους μυκτηριστικό: «Οι Γάλλοι περιμέναν καμμίαν Γιαννούλαν να λύσει τη πολιορκίαν των Παρισίων.» (σ. 146) Γιαννούλα εδώ, φυσικά, η Ιωάννα της Λωραίνης.

4. Τέλος, υπάρχει μία κατά τη γνώμη μου σοβαρότατη ένδειξη ότι, αντίθετα από ό,τι μας παρουσιάζεται ο αφηγητής, ο συγγραφέας στην πραγματικότητα δεν είναι Κωνσταντινοπολίτης. Διαβάζουμε στη σ. 139:

Ενθυμούμαι εις Φανάριον της Κωνσταντινουπόλεως φθινοπωρινήν τινα νύκτα. Ευρισκόμενν εις οικίαν της οποίας μέγα μέρος εβρέχετο από του κόλπου τα ύδατα. Ήνοιξα το παράθυρον, αφ' ου έσβυσα το φως [...] Ήτο μεσονύκτιον περίπου, και το παν ησύχαζεν εις τον κόλπον [...] Αίφνης το απέναντι μέρος, από την όχθην του Κασίμπασα μέχρι Ταταούλων, από σκοτεινόν έγινε φωτεινόν· χιλιάδες φώτα δια μιας εφάνησαν· από σιωπηλόν

έγινε γοερόν· φωναί και γογγυσμοί μεγάλοι εγένισαν τον κόλπον. Αν δεν ήρχετο ο φίλος, εις του οποίου κατέλυον, να μοι εξηγήση το φαινόμενον, πολλή ώρα δεν θα εχρειάζετο δια να υποθέσω του Βελζεβούλ τα τάγματα κατοχήν λαμβάνοντα του Κασίμπασα. Ήτο νυκτερινή λιτανεία των μονασουλμάνων, αναζητούντων την ώραν εκείνην απολεσθέν σαρίκιον αγίου τών τινος πολεμιστού, συντελέσαντος εις την άλωσιν της Κωνσταντινουπόλεως.

Απορία: Είναι δυνατόν κάποιος που είχε γεννηθεί και μεγαλώσει στα περίχωρα της Πόλης να αγνοεί μια τόσο θεαματική και θορυβώδη ετήσια, προφανώς, γιορτή, συνδεδεμένη μάλιστα με την Άλωση; Μόνον ξένος επισκέπτης θα ξαφνιαζόταν από κάτι τέτοιο. Δηλαδή, ο συγγραφέας, όχι ο αφηγητής της Στρατιωτικής ζωής.

* Βλ. Αλ. Κοτζιάς, «Η Στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι». Γράμματα και Τέχνες, αρ. 43, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1987.

ΣΙΜΟΝ ΝΤΕ ΜΠΩΒΟΥΑΡ

ΑΠΑΝΤΑ

Μυθιστορήματα - Νουβέλες:

1. Οι Μανδραρίνοι
2. Η Καλεσμένη
3. Προδομένη γυναίκα
4. Οι ωραίες εικόνες
5. Το αίμα των άλλων
6. Όλοι οι άνθρωποι είναι θνητοί
7. Ο μονόλογος μιας γυναίκας
8. Όταν το πνεύμα κυριαρχεί

Μελέτες - Δοκίμια:

9. Το δεύτερο φύλλο
10. Τα γηρατειά
11. Μήπως πρέπει να κάψουμε τον Μαρκήσιο ντε Σαντ
12. Για μια ηθική της αμφισβήτησης
13. Πύρρος και Κινέας
14. Η σκέψη της δεξιάς σήμερα

Ταξιδιωτικά - Χρονικά:

15. Η Αμερική από μέρα σε μέρα
16. Η μεγάλη πορεία
17. Ένας πολύ γλυκός θάνατος
18. Μπροστά στο φακό
19. Η τελετή του αποχαιρετισμού

Ημερολόγια:

20. Οι αναμνήσεις μιας καθωσπρέπει κόρης
21. Η δύναμη της ζωής
22. Η δύναμη των πραγμάτων
23. Όσα είπαμε κι όσα κάναμε

Βιβλία για την Μπωβουάρ:

1. ΑΞΕΛ ΜΑΝΤΣΕΝ - Με την καρδιά και το νου
2. ΖΑΝ - ΠΩΛ ΣΑΡΤΡ - Γράμματα στον κάστορα

ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ:

ΚΟΙΝΟΠΡΑΚΤΙΚΗ

ΙΠΠΟΚΡΑΤΟΥΣ 68 - 106 80 ΑΘΗΝΑ - ΤΗΛ.: 360 9197



ΞΕΝΗ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΝΤΝΑ Ο' ΜΠΡΑΙΑΝ

Μυθιστορήματα:

1. Το μοναχικό κορίτσι
2. Κορίτσια από την επαρχία
3. Κορίτσια στην έκσταση του γάμου
4. Ο Αύγουστος είναι κακός μήνας
5. Ποτέ μη φυλακίζεις μια γυναίκα
6. Τζώννου πόσο λίγο σε γνώρισα
7. Νύχτα

Διηγήματα - Νουβέλες:

1. Το ερωτικό είδωλο
2. Μια φανατική καρδιά



Εκδόσεις Γλάρος

ΘΕΜΙΣΤΟΚΛΕΟΥΣ 31 - 106 77 ΑΘΗΝΑ - ΤΗΛ.: 361 8457

Δύο λανθάνοντα κείμενα του Πέτρου Πικρού και του Νίκου Καζαντζάκη

Εντελώς τυχαία έπεσε στα χέρια μου η πρώτη έκδοση της συλλογής διηγημάτων του Πέτρου Πικρού: **Σα θα γίνουμε άνθρωποι**. Είχα υπόψη μου μόνο τη δεύτερη έκδοση και δεν θα άξιζε τον κόπο να μιλάμε γι' αυτό αν δεν υπήρχαν μερικές διαφορές, η μία μάλιστα πολύ χαρακτηριστική. Ας το δούμε. Και οι δύο εκδόσεις δεν έχουν χρονολογία εκδόσεως. Στον πρόλογο όμως της πρώτης (που τιτλοφορείται «Στο κατώφλι») έχομε την ένδειξη: «Αθήνα, Φθινόπωρο του 1924». Που συνεπάγεται ότι το βιβλίο εκδόθηκε τέλος του 1924 ή αρχές του 1925. (Για να αποφύγομε τέτοιες αποκλίσεις χρειάζεται πολλή χειρονακτική δουλειά).

Άλλη μια αλλαγή: το μότο (δύο στίχοι από την Κόλαση του Dante) που είχε τοποθετηθεί στο πρώτο ομότιτλο διήγημα, στην πρώτη έκδοση, έχει μπει στη δεύτερη έκδοση ως μότο όλης της συλλογής.

Τα «στίκια του βιβλίου [που] φιλοτεχνήθηκαν από τον καλλιτέχνη κ. Τάκη Φραγκούλη», στη δεύτερη έκδοση έχουν αφαιρεθεί, εκτός από το σχέδιο του εξωφύλλου και ένα ακόμη στην αρχή του πρώτου διηγήματος. Η δεύτερη έκδοση αναφέρει στη δεύτερη σελίδα τα βιβλία του Π. Πικρού που είχαν έως τότε εκδοθεί, ανάμεσα στα οποία δεν αναφέρεται **Η εταιρία που κυβέρνησε την Ελλάδα** [Ασπασία]. Αυτό σημαίνει ότι η δεύτερη έκδοση έγινε πριν από το 1931. (Αν δεν ψάξομε στα ψιλά των εφημερίδων και των περιοδικών δεν μπορούμε να θρούμε μεγαλύτερη ακρίβεια).

Εν πάση περιπτώσει, η πρώτη έκδοση συμπίπτει με το ερασιτεχνικά μαρξιστικό περιοδικό **Νέοι Βομοί**, 1924, και η δεύτερη με το αξιόσωον μαρξιστικό περιοδικό **Νέα Επιθεώρηση**, στην περίοδο 1928-29.

Μήπως αυτό μας δίνει την εξήγηση γιατί το 1924 ο Πικρός δημοσιεύει ένα πρόλογο αρκετά φιλελεύθερο και στη δεύτερη έκδοση, το 1928 ή 1929, τον αφαιρεί, μια που έχει χωθεί για καλά στην υπόθεση και 'τέτοια πράγματα' θα ενοχλούσαν τους 'δαρβάρους', συνοδοιπόρους και μη;

Χαμένος στις παραγράφους της Ιστορίας (Κ.Θ. Δημαρά, Λίνου Πολίτη) δεν ξέρω αν είναι δίκαια ή άδικα λησμονημένος ο Πέτρος Πικρός (1896-1957), μπορεί όμως να πει κανείς ότι έπαιξε ένα ρόλο στα Γράμματά μας, κυρίως στο Μεσοπόλεμο (αν και το 1945 εξέδωσε το περιοδικό **Νέα Ζωή**, ένα τόμο της διογραφίας του **Στάλιν** και λίγο πριν πεθάνει το μυθιστόρημα **Λαμπηδόνα του θυτού**) και η πρόωρη εξαφάνισή του από το προσκήνιο της Αριστεράς δεν είναι άσχετη με τη λογική της – την προγραφή των αιρετικών, σύμφωνα πάντοτε με τα κριτήριά της για το είδος

της αίρεσης. Έτσι το δοκιμακό του έργο, εκτός από τον τόμο **Η ανγή του αστικού πολιτισμού** που εκδόθηκε στη σειρά Σύγχρονη Σκέψη του Κ. Γκοδόστη, και σκόπευε να το συγκεντρώσει σε δύο τόμους με τίτλους **Στος φως της διαλεκτικής και Διαλεκτική εισαγωγή στην παθολογία της Τέχνης** δεν εκδόθηκαν ποτέ, ίσως γιατί κανείς από τους ενδιαφερόμενους εκδότες δεν τόλμησε να τα βάλει με το ανάλογο κατεστημένο. Αν αμφιβάλει κανείς για τη δύναμη αυτού του κατεστημένου μπορεί να σκεφθεί γιατί η διογραφία του Πικρού για τον Στάλιν, ύστερα από την καταγγελία του Νίκου Ζαχαριάδη, εξαφανίστηκε από τα βιβλιοπωλεία. **Ο σύντροφός μας**, για να αντιγράψω τον ποιητή, μετά τον Αληθινό Παλαμά, είχε και σε αυτά αποκτήσει το κύρος του, χάρις και στον ύμνο του Μάρκου Αυγέρη. Τώρα βέβαια εκείνο τον ύμνο δεν τον έχομε διασώσει, θαμμένο στα **Ελεύθερα Γράμματα** (τ. 11, 20.7.1945). Αντιγράφω μια παράγραφο:

«Ο Ζαχαριάδης, όντας βαθιά σοσιαλιστής, βλέπει το έργο τέχνης σαν κοινωνική αξία που θαράνει στη ζωή του τόπου και του λαού του· το βλέπει στη σχέση του με τον τόπο και το χρόνο, αλλά και σαν κοινωνική πράξη και κοινωνική προσφορά. Βλέπει το έργο στη διαλεκτική σχέση του με τη ζωή, σαν κοινωνική εκδήλωση που διαμορφώνεται από τη γύρα ζωή. Η σοσιαλιστική κριτική δεν βλέπει την τέχνη μόνο σαν παράσταση ζωής, αλλά και σα μια ενδόμυχη θέληση του τεχνίτη να διαπλάσει τη ζωή σύμφωνα με τους ιδανικούς σκοπούς που κυνηγά η εθνική κι η ανθρώπινη κοινότητα».

Για να ξαναγυρίσω στο θέμα. Δεν πρόκειται εδώ να γράψω για τον Πέτρο Πικρό, (τον πεζογράφο, κριτικό με θεωρητικές απαιτήσεις, τον λιβελογράφο με χολερικό οίστρο) που άλλοι γράφουν ότι γεννήθηκε το 1900 (Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, Λίνος Πολίτης) και άλλοι το 1896 ή 95, το πιθανότερο, ενώ έχομε αμφισβητούμενες χρονολογίες των βιβλίων του. Αυτό είναι δουλειά μιας άλλης περίπτωσης. Τώρα απλώς θέλω να βγάλω από την τιμητική αφάνεια τον πρόλογο αυτό που ο ίδιος τον παραμέρισε για λόγους που μόνο υποθέσεις μπορούμε να κάνομε. Προς το παρόν όμως ας το γνωρίσωμε. Εξ άλλου στον τόμο του καθηγητή Π.Δ. Μαστροδημήτη: **Πρόλογοι Νεοελληνικών μυθιστορημάτων** (1830-1930) (1985) δεν περιλαμβάνεται παρά μόνο ο πρόλογος στο **Τουμπεκί**.

Αύγουστος 1990

Αλέξ. Αργυρίου

ΠΕΤΡΟΣ ΠΙΚΡΟΣ (1896-1956)

ΕΝΑΣ ΛΑΝΘΑΝΩΝ ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΤΟΥ 1924

ΣΤΟ ΚΑΤΩΦΛΙ

ΦΥΛΑΞΟΥ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΣΚΥΛΟΥΣ!
(Μια Λατινική ορμήνια)

Το βιβλίο αυτό δεν είναι θεώρημα, δεν είναι διατριβή, μήτε γράφτηκε για ν' αποδείξει, ακόμα μια φορά, καμμιάν αποδειγμένη αλήθεια.

Ωστόσο, αυτό δε σημαίνει καθόλου, πως το βιβλίο μου βρίσκεται έξω απ' την αλήθεια, κι έξω απ' τα πράματα. Κάθε άλλο!.. Αν έχει ή όχι αρετές, αυτό θα το πούνε άλλοι· σ' αυτό απάνου, εμένα δε μου πέφτει λόγος. Μα εκείνο που μπορώ να πω, και να το διαφεντέψω κιόλας είναι πως το βιβλίο αυτό, είναι πρώτ' απ' όλα αληθινό.

Σα λέω αληθινό, δεν εννοώ πως σκοπός και μέλημά του είναι να πληροφορήσει τον αναγνώστη για διάφορα περιστατικά σαν τα χίλια τόσα που διαβάζουμε στην τέταρτη σελίδα μιας εφημερίδας.

Αυτή καθ' εαυτή, η υπόθεση μιας νουβέλας, έπαιζε πάντα για μένα τον τελευταίο ρόλο στο πλαίσιο της αισθητικής παραγωγής. Σα λέω το λοιπόν, πως το βιβλίο μου είναι πρώτ' απ' όλα αληθινό, θέλω να πω πως δεν υπάρχει τίποτα το αυθαίρετο αυτού μέσα, τίποτα το α priori σκηνοθετημένο, σύμφωνα με συνταγές και με υποκειμενικές προκαταλήψεις.

Τους τύπους μου, τους ήρωές μου, τους είδα να ζούνε, να ποινούνε, να λαχταρούνε, να παραδέχονται μέσα στη βιοπάλη, στον κοινωνικό ανεμοστρόβιλο, στο δόρυβορο και στην κοσμοχαλασιά.

Τους κοίταξα έναν έναν υπομονητικά, επίμονα, με το ενδιαφέρον του ανατόμου που ψάχνει να βρει τον κρυφό ιστό στο πτώμα που έχει μπρος του – ενδιαφέρον, που στα μάτια του ανήξαιρου και του ανίδεου αποκλείει τάχατες τη συμπονιά. Έτσι τους μάζεψα, άλλους ήσυχα ήσυχα, κι άλλους τους άρπαξα απ' τα μαλλιά για να τους ριξώ μέσα και να ζωντανέψω τις κάμποσες αυτές σελίδες.

Με τον ίδιο σεβασμό στα πράματα και με την ίδια πίστη πολέμησα να μεταφέρω ακέραιο το περιβάλλον και ζωντανό τον τοπικό χρωματισμό, μ' όλες τις νουάντσες και τις σκιές του.

Αν το κατάφερα αυτό, δε θέλω άλλους τίτλους δημιουργικότητας κι αισθητικής αντίληψης. Αν κατάφερα να χαράξω θαθεία, χαρακτήρες που, κάτω απ' όμοιες υλικές συνθήκες, μπορούσε να είσασταν εσείς, αναγνώστη μου, ή να είμουνα εγώ ο ίδιος – χαρακτήρες δηλαδή γενικούς μ' όλη τη φαινομενική τους αποκλειστικότητα –, αν επέτυχα να αποδώσω ζωντανά πάθη και συναισθήματα, αν μπόρεσα να λύσω, να ξεβιδώσω ίσαμε τα λεπτότερα γρανάζια του τον περίπλοκο μηχανισμό της ανθρώπινης ψυχής, κι αν είμουνα σε θέση να ξαναδέσω πάλι το όλο ψυχικό

μηχάνημα και να αναπαραστήσω ζωντανά τη φυσιολογική ή παθολογική λειτουργία του, φέροντας σε σύγκρουση πάθη και χαρακτήρες, κι αν απ' όλα απάνου φάνηκε πια εκ των υστέρων καθαρή και ξάστερη η σταθερή μεταξύ ενός υλικού αίτιου και ενός ψυχολογικού αιτιατού σχέση... ε! τότες, ό,τι είχα να πω το είπα, κι ένα μέρος απ' εκείνο που είχα να δημιουργήσω το δημιούργησα.

Δημιουργία πέρα και έξω απ' το υλικό που μας δίνουν τα πράματα, δεν μπόρεσα ποτέ να την καταλάβω.

Μα μήτε και θ' άνοιγα λόγο γι' αυτά όλα, αν δεν είχα υπ' όψιν μου το σύγγραμμα που θ' αρχίσουν πάλε οι «ηθικολόγοι», απάνου στο γνωστό ζήτημα της «ηθικής».

Πώς μπορούσα ν' αποτολήσω μια ζωντανή αναπαράσταση της ζωής, μασώντας τα λόγια μου, περιορίζοντας την έκφραση, κολοβώνοντας τη σκέψη, κι αφήνοντας σκεπασμένες γωνίες και λεπτομέρειες απαραίτητες για να εμφανίσουν ένα αισθητικό οικοδόμημα στο σύνολό του;

Πώς μπορούσε κανείς ν' αποδώσει μια εικόνα μιας κοινωνίας σαν τη σημερινή δίχως να σκοντάψει μπρος στις συχαμερότερες ανηθικότητες, σαν την πορνεία, σαν την ελεημοσύνη, σαν το μεροκάματο, σαν την εκμετάλλευση του ανθρώπου απ' τον άνθρωπο, ανηθικότητα που όλες οι άλλες είναι απλούστατα παρακλάδια της;

Η ζωντανή και πιστή αναπαράσταση σημαίνει μήπως άρνηση της ηθικής στην τέχνη μέσα; Κάθε άλλο!..

Μονάχα και μονάχα γιατί ο καλλιτέχνης με τη δύναμη της υποβλητικότητας μπορεί να παίξει μες' στα δέκα του δάχτυλα την πιο ανυπότακτη φαντασία του αναγνώστη ή του θεατή, μονάχα και μονάχα γιατί ο δημιουργός που νοιώθει γερά τα κότσα του, αν καταφέρει κι αρπάξει τον αναγνώστη, έτσι όπως πιάνανε οι ματαδόροι τον ανήμερο ταύρο απ' τα κέρατα, μπορεί να τον στείλει με τις κλωτσιές ακόμα όπου θέλει, μόνο και μόνο γι' αυτό λέμε δεν μπορεί να είναι τεχνίτης όποιος δε νοιώθει τις βαριές ηθικές ευθύνες του απέναντι του κοινού του.

Όμως για ποιαν ηθική πρόκειται;

Μήπως για την ηθική των ανθρώπων που ενώ πάνε και σπάνουν τα όργανα που παρασταίνουν την πηγή κάθε ζωής, τα γεννητικά όργανα ενός αγάλματος πάνου στο δημόσιο δρόμο, απ' την άλλη μεριά καμαρώνουν και κορδώνονται σε κάθε επίδειξη σπαθιού, ντουφεκιού κι οποιουδήποτε φονικού οργάνου που τόχουνε τιμή τους να το φορούν ή να το δείχνουν;

→

Γι' αυτήν την ηθική έπρεπε να σκοτιστώ; Ή μήπως για την ηθική των σωματεμπόρων, των διαφθορέων και των καταχραστών, ή για την «ηθική» των «ηθικολόγων» και των φαρισαίων, ή ακόμη για την ηθική των διαφόρων ταγκοπουλαίων, που όσα όσα αλλάζουν «ηθικές» και ιδεολογίες, πιο συχνά απ' ό,τι αλλάζουν τις δρώμιμες κάλτσες τους;

Για μια τέτοια «ηθική» έπρεπε να κολοβώσω το έργο μου; Ε! λοιπόν... τι να μασούμε τα λόγια μας!

Ο νοικοκύρης άνθρωπος ο «καλός» πατέρας κι ο «αγνός» ηθικολόγος, να προσέξουνε καλά να μην το πάνε το διδλίο μου σπίτι τους. Ας μη χωρέσει αμφιβολία: το διδλίο αυτό είναι ενάντιο τόσο στη νοικοκυρίστικια όσο και στην ταγκοπουλίστικια ψευτοηθική. Όμως τους προειδοποιώ και γι' αυτό τους καλούς νοικοκυραίους. Ας μη διαστούν να διαδύσανε μόνοι τους και στα κρυφά, το διδλίο αυτό, με την ελπίδα να θρουνέ και ν' απολαύσουνε εκείνο που ψάχνουνε να θρουνέ στα ύποπτα διδλία.

Θα πάει χαμένος ο κόπος σας, κακομοίρηδες, και χαμένα τα λεφτά σας! Και να γιατί σας το λέω από πιο μπροστά, καλύτερα να πάτε να τα φάτε εκεί που σας είδα να τα τρώτε πολλές φορές τα «τίμια» λεφτά σας, λίγο πριν πάτε σπίτι σας να βάλετε τις παντούφλες σας και να μιλήσετε για ηθική, λίγο πριν πάτε ν' ανάψετε κερι στα εικονίσματά σας και λίγο πριν κάνετε ελεημοσύνη, ω! νοικοκυρεδάμενοι άνθρωποι! καλοί πατέρες, εξ επαγγέλματος ηθικολόγοι!

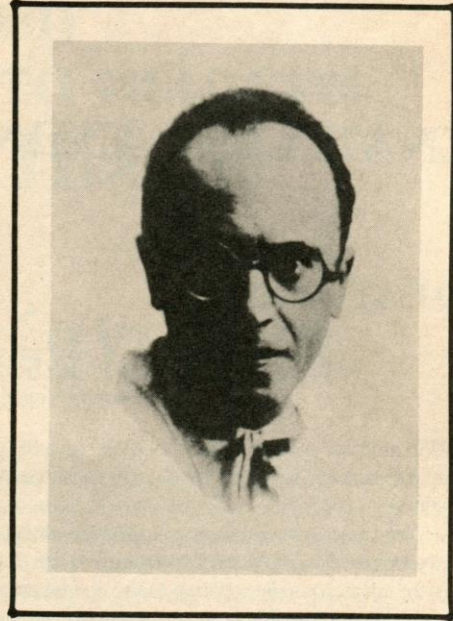
Δυο λόγια ακόμα:

Το «Σα θα γίνουμε άνθρωποι», όπως εύκολα θα μπορούσε να το αντιληφθεί ο αναγνώστης που με παρακολούθησε, αποτελεί ένα δίπτυχο με τα «Χαμένα Κορμιά». Γρήγορα, όπως το ελπίζω, η έκδοση ενός τρίτου τόμου θ' αποτελειώσει μια τριλογία, κλείνοντας έτσι τη σειρά αυτή που οι νουβέλες του κάθε τόμου συνδέονται με μια κεντρική ιδέα.

Όπως η κεντρική ιδέα, που συνέδεσε όλες τις νουβέλες του πρώτου τόμου, είνανε ο ηθικός ξεπεσμός του ανθρώπου, που μοιραία κι αναπόφευχτα παρακολουθεί τον υλικό ξεπεσμό, έτσι και η κεντρική ιδέα του «Σα θα γίνουμε άνθρωποι» είναι η υπέρτατη προσπάθεια, ο παραδαρμός κι η λαχτάρα των ιδίων χαμένων κορμιών για να υψωθούν, για να λυτρωθούν μέσα απ' το μαράζι που τους καίει. Προσπάθεια απομονωμένη, λαχτάρα ατομιστική, εγώπαθη, χαρακτηριστικό κι αυτό γνώρισμα του αφάνταστου ξεπεσμού.

Κι έβαλα επίτηδες μιαν αντίθεση: γιατί στη ζωή υπάρχει κι αυτή ολοφάνερη. Επίτηδες μέσα στην πλάνα ελπίδα, στη φανταστικά αναλαμπή του ψεύτικου ήλιου που νοσταλγεί η αρρωστιάρα φαντασία των ξεπεσμένων, έβαλα κι ένα μάτσο φως, φως αληθινό, — τη Χουανίτα μου.

Όσο για τη φόρμα, δε θα είχα να πω πολλά: τόσο για μένα η φόρμα είναι στενά δεμένη με το φόντο. Όπως όλοι οι συντελεστές της αισθητικής παραγωγής, δεν μπορεί κι αυτή να μην υποστεί τις ματεριαλιστικές επιρροές μιας εποχής. Κι αν πάρουμε υπ' όψη μας πως η εποχή μας είναι μια απ' τις σημαντικότερες ιστορικές περιόδους, αν δε θέλουμε ν' αρνηθούμε τα πράγματα, αν νοιώσουμε τη φοβερή ιστορική καμπή που διαβαίνουμε, αν δε θέλουμε να παραγνωρίσουμε τους βαθιούς κλονισμούς που συνταράζουν απ' τα θεμέλια τη σημερινή ζωή μας, τότες εύκολα, πολύ εύκολα μπορούμε να νοιώσουμε το πώς αυτό το ανήσυχο,



Ο Πέτρος Πικρός

το σπασμωδικό, το ιλιγγώδες, το ταραγμένο, το νευρικό που χαρακτηρίζει κάθε εκδήλωση της ενεργητικότητάς μας, δε μας αφήνει, δεν μπορεί να μας αφήσει να κατασταλάξουμε σε μια καθορισμένη φόρμα.

Συγγραφείς και κοινό ζούμε απάνου σ' αναμμένα κάρβουνα. Το έδαφος τρίζει, φεύγει κάτ' απ' τα πόδια μας: συνειδητά ή υποσυνείδητα, ποιος λίγος ποιος πολύ, όλο και τον νοιώθουμε να σιμώνει το μεγάλο σεισμό. Το σήμερα είναι μια αβεβαιότητα, το αύριο είν' ένα πρόβλημα: κι ωστόσο ζούμε, εμείς γράφουμε, το κοινό διαβάσει, και διαβάσει πολύ, μα νευρικά κι αυτό, ταραγμένα, γλήγορα.

Κάτου από τέτοιες συνθήκες πώς θα είναι δυνατό να έχουμε κατασταλάξει σε μιαν ήρεμη, γαλήνια και νοικοκυρεμένη φόρμα;

Όσο για το είδος του λόγου που ανταποκρίνεται καλύτερα στις σύγχρονες ανάγκες, μου φαίνεται πως είναι η Εποποιία.

Και να γιατί: Όπου κι αν είναι, σήμερ' αύριο, δγαίνουμε μέσα από έναν καινούργιο Μεσαίωνα, ένα Μεσαίωνα αλλοιώτικα σκοτεινό, αλλοιώτικα μαύρο κι ασύγκριτα πιο άγριο απ' τον άλλον, τον τοτεσινό, που δε γνώρισε τον ηλεκτρισμό, τη βενζίνη και τ' ασφυξιογόνα.

Σε τέτοιες εποχές, σε παραμονές μεγάλων αναγεννήσεων, μοιραία κι αναπόφευχτα αναλογεί η Εποποιία.

Θα είναι αυτή Εποποιία σαν και κείνες του περασμένου Μεσαίωνα; Δεν το πιστεύω. Ένα σωρό ματεριαλιστικοί λόγοι συντρέχουν στο να είναι μια Εποποιία sui generis: για την ώρα θαρρώ πως στις σημερινές αισθητικές ανάγκες ανταποκρίνεται καλύτερα η επική νουβέλα.

Αθήνα, Φθινόπωρο του 1924.

ΠΕΤΡΟΣ ΠΙΚΡΟΣ

ΝΙΚΟΣ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗΣ (1833-1957)

Λίγες μέρες πριν από την επιβολή της δικτατορίας του 1936 στην εφημερίδα **Η Καθημερινή** και ειδικά στη φιλολογική σελίδα της την οποία διηύθυνε ο Αιμ. Χουρμούζιος δημοσιεύεται μια συνέντευξη με τον Ν. Καζαντζάκη που του πήρε ο Κωστής Μπαστιάς. Μια δδομάδα αργότερα και όπως φαίνεται από το σημείωμα που προτάσσει η σύνταξη της φιλολογικής σελίδας δημοσιεύεται το κείμενο του ίδιου του Καζαντζάκη που παραθέτομε. Πρόκειται για ένα «πιστεύω» ενός συγγραφέως» όπως το θεωρεί και η εφημερίδα που νομίζω ότι αξίζει να διασωθεί, πολύ περισσότερο που η έρευνα των εφημερίδων εξακολουθεί να παραμένει ατελής, ενώ θα ήταν εξαιρετικά διαφωτιστική για την κίνηση των ιδεών, μέρος της οποίας είναι κατατεθειμένη στα λογοτεχνικά περιοδικά.

As σημειώσαμε ότι το άρθρο του Καζαντζάκη μας δίνει κα-

θαρά τις θέσεις του, και γραμμένο πριν από τη δικτατορία δεν έχει υποστεί ούτε έμμεσα αυτολογοκρισία. Επί της ουσίας τώρα έχομε ένα κείμενο, να το πούμε, 'ιδεολογικοπολιτικό' που θέλει να είναι au dessus de la mêlée μια εποχή που καιγόταν το πελεκούδι. Πόση σωφροσύνη δείχνει ο στοχαστής αυτός με την 'ένοπλη ουδετερότητά' του, είναι μια άλλη ιστορία. Ένας λιγότερο φωναχτά ουδέτερος και μη φανατικά καζαντζακικός, αλλά όχι υποχρεωτικά αντί -, μπορεί να παρατηρήσει ότι η φροντίδα του Καζαντζάκη να συμβιβάσει τα διεστώτα καταλήγει σε δύσπεπτη σούπα.

(Ευχαριστώ τον κ. Γιάννη Μπαστιά που μου έδωσε το κείμενο φωτοτυπημένο και μου επέτρεψε να το χρησιμοποιήσω).

Αύγουστος 1990

A.A.

Ο ΦΟΒΟΣ ΚΑΙ Η ΠΕΙΝΑ

(Οι παρακολουθούντες την Φιλολογική Σελίδα είχαν αναγνώσει την παρ. Δευτέραν άρθρον του συνεργάτου της κ. Κωστή Μπαστιά υπό τον τίτλον: «Νίκος Καζαντζάκης - ο ερημίτης της Αιγίνης». Εις το άρθρον γίνετο λόγος περί των ιδεών του συγγραφέως δια τα πολιτικά καθεστώτα του Φασισμού εις την Ιταλίαν και του Εθνικοσοσιαλισμού εις την Γερμανίαν. Ο κ. Καζαντζάκης πιστεύει ότι οι σκέψεις του, ή μάλλον η συνομιλία του μετά του συ-

νεργάτου της «Καθημερινής» δεν απεδόθη με πλήρη ακρίβειαν. Μας αποστέλλει λοιπόν, το κάτωθι άρθρον το οποίον η Σελίς είναι εκ καθήκοντος αμεροληψίας υποχρεωμένη να δημοσιεύσει αυτούσιον, καίτοι, ως είναι γνωστόν, αι αντιλήψεις της «Καθημερινής» ευρίσκονται εις ριζικήν αντίθεσιν προς τα περισσότερα σημεία του άρθρου του κ. Καζαντζάκη).

Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ

20.7.1936

Στο άρθρο της περασμένης Δευτεριάτικης «Καθημερινής» που είχε τη γενναιοδωρία και την καλοσύνη να γράψει για μένα ο φίλος μου κ. Μπαστιάς μια φράση ανατάραξε τα αίματα σε μερικούς προμάχους των ιδεών στον ανεκδιήγητο τόπο μας.

Να σκέπτεσαι με αποχρώσεις θεωρείται θανάσιμο αμάρτημα κι απ' τις δυο παρατάξεις -δεξιά κι αριστερά- που αποτελούν τη συμπαγή, απλοϊκή και δελάζουσα μάζα του «σκεπτόμενου όχλου». Το ναι ή το όχι είναι γι' αυτούς οι δυο μονάχα επιτρεπόμενες απαντήσεις. Το άσπρο ή το μαύρο. Ανάμεσα στα δυο αυτά ακρότατα όρια που οφείλουν να τα κατέχουν μονάχα οι μαχόμενοι άνθρωποι της ενέργειας δεν επιτρέπουν καμιάν απόχρωση, μήτε συνθετική προσπάθεια στον σκεπτόμενο ανεξάρτητον άνθρωπο. Να κοιτάξεις με αθόλωτο μάτι -αθόλωτο κι από το μίσος κι από την αγάπη- τη σημερινή ελληνική ή παγκόσμια πραγματικότητα, να ομολογείς την αρετή και συνάμα και την ατιμία, το φως

και το σκοτάδι που αποτελούν εδώ στη γη το κάθε ζωντανό, είτε άνθρωπος είναι είτε ιδέα - να είσαι, με μια λέξη, ελεύθερος, γίνεται ολοένα και περισσότερο δύσκολο όχι μονάχα στον τόπο μας παρά και σε όλον τον κόσμο.

Και πολύ δίκαια: Η σημερινή κρίσιμη ιστορική στιγμή, όπου τα δύο αντίθετα στρατόπεδα συντάσσονται με τόση μοιραία αναγκαιότητα, το να ψιλοζυγιάξεις αμερόληπτα με το νου θεωρείται - και, το ξαναλέω, πολύ σωστά- ύποπτο κι επικίνδυνο. Δεν είναι τώρα στιγμή άδολου λογισμού κι επισκόπησης: ο νους πρέπει για μερικές γενιές ακόμα, να ξεχάσει την πιο υψηλή αφύλοκερδή του λειτουργία και να μπει υπηρέτης στην πιο άμεση, αδυσώπητη ανάγκη: να προπαγανδίζει ένα από τα δυο μεγάλα αντίθετα συνθήματα και να προετοιμάζει -εφευρίσκοντας όπλα φονικά και θανατηφόρα αέρια- τα μέσα να εξοντώσει τον αντίπαλο. Αυτό απαιτούν και τα ατομικά και τα γενικά οργανωμένα συμ-

φέροντα. Η ιστορική στιγμή που περνούμε δεν κρατάει στο χέρι της ψιλή ζυγαριά: κρατάει κυνικότατα και μοιραία -και πολύ γόνιμα- μιαν μπόμπα.

Με τα προλεγομένα αυτά θα ήθελα ευτύς εξ αρχής να τονίσω τούτο: Αν ήμουν άνθρωπος της ενέργειας θα είχα φανατικά ταχθεί σε μιαν παράταξη -στην αριστερά γιατί εκεί με σπρώχνει η ιδιοσυγκρασία μου και θα ήξερα πως το πρώτο σήμερα χρέος μου δε θα ήταν να σκέπτομαι ελεύθερα παρά να ενεργώ. Θα είχα συντρόφους κι ελπίδες και βεβαιότητες νίκης: θα είχα ένα σύστημα απλό και βολικό και θα έβρισκα απαντήσεις σε όλα τα φυσικά και μεταφυσικά ερωτήματα. Η ανησυχία μου δε θα περιστρεφόταν 'στο εναγώνιο «εάν» παρά στο πολύ βολικότερο «πώς» και «πότε». Και θα χαίρομουν κι εγώ όλα τα είδη της αμοιψής: Εύκολος ηρωισμός, φωτοστέφανος μαρτυρίου, κοινωνική αναγνώριση κι 9 απλοϊκή ανταρέσκεια της μύγας που θαρ-

→

ρεί πως βοηθάει το κάρο ν' ανέβει τον ανήφορο.

Δεν έτυχε όμως δυστυχώς να θεωρώ ως ανώτατο χρέος μου τη λεγόμενη κοινωνική ενέργεια· κι έτσι ο νους μου, μη όντας δεμένος με την άμεση πρακτική δράση μπορεί να κρίνει νομίζω καθαρά, κι όσο το δυνατόν αμερόληπτα τους ανθρώπους που δρουν. Η κρίση αυτή φυσικά δεν είναι δυνατόν ν' αρέσει μήτε στους φίλους μήτε στους εχθρούς του κρινομένου. Κι αυτό είναι μια αρκετά βάσιμη απόδειξη πως η κρίση πιθανότατα είναι σωστή.

Επειδή ο χώρος μιας εφημερίδος είναι πολύτιμος, προορισμένος για άμεσες πρακτικές ανάγκες κι όχι για θεωρητικές «σκουληκομεριγγότρυπες», θα διατυπώσω όσο μπορώ πιο απλά και σύντομα τη σκέψη μου:

Δυο είναι τα θεμελιακά ένστικτα του ανθρώπου:

α) να επεκτείνει όσο μπορεί περισσότερο γύρα του τη δύναμή του, ν' αρπάξει, να κατακτήσει, να κάμει δικό του, να φάει·

β) να διατηρήσει όσο το δυνατό περισσότερο κι ανετότερα, ό,τι κατέκτησε. Το πρώτο ένστικτο είναι η αρχέγονη ανάγκη του ζωντανού αναπτυσσόμενου οργανισμού, η Πείνα· το δεύτερο ένστικτο έχει ως άμεση συνέπεια τον αρχέγονο Φόβο.

Ένας νεαρός οργανισμός, γερός, ζωντανός, που δρίσκεται ακόμα στην έφοδό του προς τ' απάνω, πεινάει. Η ανάγκη τον σπρώχνει να εντείνει τη δύναμή του, ν' αφιφήσει τον κίνδυνο, να χυμήσει γύρα του και να βρει τροφή για να μην πεθάνει.

Ένας ωριμασιμένος οργανισμός που έφαγε και χόρτασε ενα μονάχα πια σκοπό έχει: να μην του πάρουν ό,τι κατέχει, να μην μεταβληθεί η καθιερωμένη τάξη, να διατηρηθούν τα πάντα, όπως έχουν· ειρηνικά.

Ο πρώτος κηρύσσει τον πόλεμο, γιατί αυτός μονάχα μπορεί να τον σώσει από τον κίνδυνο να πεθάνει της πείνας. Και, φυσικά, διαλαλεί πως ο πόλεμος είναι ιερός, πως δύναμη και δίκαιο ταυτίζονται και πως ο σκοπός αγιάζει τα μέσα. Ο δεύτερος κηρύσσει την ειρήνη και διατυπώνει διάφορες φιλόφρονες, φιλοδίκαιες, υψηλές κοσμοθεωρίες, για να καμουφλάρει το Φόβο του. Ξέρει πως η ειρήνη και μόνη εξυπηρετεί τα συμφέροντά του και του εξασφαλίζει τις πληθωρικές του κατακτήσεις.

Από τα μεγάλη Έθνη σήμερα η Γερμανία, η Ιαπωνία, η Ιταλία, πνίγονται στα σύνορά τους, δεν έχουν πού ν' απλωθούν, πεινούνε· η Γαλλία κι η Αγγλία είναι παραχορτασμένες, μοιράστηκαν τον κόσμο και κοιτάζουν με φόβο τους ακτήμονες και πει-



Νίκος Καζαντζάκης

νασμένους λαούς.

Πώς ένας αμερόληπτος νους, που δεν καταδέχεται να θολωθεί μήτε από αγάπη μήτε από μίσος μπορεί ν' αντικρύσει την ενέργεια των δυο τούτων ομάδων;

Πριν από λίγους μήνες οι «διανοούμενοι» μας περιέφεραν μιαν εξοργισμένη κι ανώδυνη διαμαρτυρία εναντίον της Ιταλίας που χύθηκε να φάει την Αθηναιίδα. Κάποιος με ρώτησε αν θα την υπέγραφα.

– Σίγουρα, του αποκρίθηκα, πονώ την Αθηναιίδα που υπερασπίζεται την ελευθερία της, μα συνάμα αναγνωρίζω και το δικαίωμα που έχει η Ιταλία να ζήσει, να μην πνιγεί μέσα στα στενά σύνορα που δεν τη χωρούν. Όλοι οι λαοί που εδημιούργησαν τους μεγάλους πολιτισμούς, ακολούθησαν τα ίδια αδηφάγα, απάνθρωπα, σκοτεινά τους ένστικτα: στην πρώτη τους σωματική ανάπτυξη αδίχησαν, άρπαξαν, έφαγαν· κι άμα εστερέωσαν το σώμα τους κι έπαψε η πείνα, άρχισαν να δημιουργούν. Το ίδιο κάνει και σήμερα η Ιταλία, τους ίδιους ακολουθώντας απάνθρωπους νόμους. Το Πνεύμα είναι το πιο σαρκοδόρο όργανο.

Θα υπέγραφα, αν η διαμαρτυρία ήταν εναντίον της Αγγλίας και της Γαλλίας που έχουν όλο τον κόσμο κι αρνούνται να δώσουν και στους φτωχούς λαούς γη για να ζήσουν. Είναι οι απάνθρωποι παραχορτασμένοι κεφαλαιούχοι των εθνών και δεν αφήνουν τους άλλους λαούς, τους προλετάριους, να σηκώσουν κεφάλι. Κι αν και τα δυο ένστικτα η Πείνα κι ο Φόβος είναι αρχέγονα βαθύτατα ανθρώπινα, όμως από τα δυο προτιμώ την Πείνα, γιατί μονάχα αυτή θέτει σε κίνηση τα στεκούμενα νερά και σπρώχνει τον κόσμο προς τ' απάνω.

– Και δε φοβάσαι να σε πουν φασίστα;
– Γιατί να φοβηθώ; Μήπως δεν με είπαν και κομμουνιστή; Και δεν μπορώ να είμαι ποτέ μήτε το ένα μήτε το άλλο. Γιατί είμαι άνθρωπος ελεύθερος. Και είμαι ελεύθερος γιατί δεν είμαι άνθρωπος ενεργείας που να έχω ανάγκη για να δράσω, από δόγματα και βεβαιότητες και πρακτικούς συλλογισμούς.

Βαριά πληρώνει σήμερα όποιος θέλει να διατηρήσει την ελευθερία του· μα του απομένει μια μεγάλη χαρά: ξέρει πως ανάμεσα στους μεθυσμένους σύγχρονούς του αυτός απομένει νηφάλιος.

Ο φασισμός κι ο χιτλερισμός είναι φαινόμενα βαθιά, σημαντικότητας, άξια του πιο μεγάλου σεβασμού και φόβου, γιατί πηγάζουν από βαθιές ψυχικές συνάμα κι οικονομικές ανάγκες του λαού όπου εγεννήθηκαν. Ο Μουσολίνι κι ο Χίτλερ είναι δυο μεγάλοι πρωταθλητές που συντελούν με τον τρόπο τον ειδικό τους – όπως κι ο Λένιν ή ο Γκάντι με τον ειδικό τους τρόπο – να λυθεί το τρομακτικό παγκόσμιο δράμα που ζούμε.

Ως προσωπικότητα, ως νους, ως συνειδητή θέληση, ο Χίτλερ είναι κατώτερος από τον Μουσολίνι. Είναι ένα ενεργούμενο, ένας καταπληκτικός υπνοδότης, ένας τελειότατος συστήματος δέκτης που δέχεται όλη την αγωνία του λαού του – τον εξευτελισμό, την πείνα· τις μυστικές του λαχτάρες, την ανάγκη του να ζήσει – και τη μετατρέπει σε απλά και δίαια συνθήματα. Όταν μιλάει τον νιώθει κυριευμένος από ιερή μανία, αισθάνεται πως δεν είναι ένας· είναι εβδομήντα εκατομμύρια άνθρωποι που φωνάζουν από το λαρούγγι του. Είναι ακόμα περισσότεροι· είναι η βραχνή, ακατανίκητη φωνή της πρωτόγονης Πείνας.

Ο Χίτλερ είναι όργανο μιας ανώτερής του δύναμης· είναι μονάχα (και δεν είναι λίγο) ένας καλός αγωγός – καλός ακριβώς γιατί το μυαλό του δεν έχει δημιουργική αξία ώστε να παραμορφώσει τη μεγάλη φωνή του ενστίκτου.

Ό,τι καλό έχει ο Χίτλερ το οφείλει σε παθητικές εντός του δυνάμεις, σε θηλυκά στοιχεία που δέχονται την τεράστια υποβολή της κινδυνεύουσας ράτσας του. Ο Μουσολίνι είναι το αντίθετό του. Είναι άντρας. Είναι ο δυνατός νους, η καθαρή συνειδητή προσωπικότητα, ο άνθρωπος που θέλει κατά τρόπο όχι μονάχα αμειλικτο παρά και λαγαρό. Δεν είναι δέκτης μονάχα· είναι κυρίως πομπός. Ο σκοπός του φαίνεται μυστικοπαθής και παράλογος, μα τα μέσα που μεταχειρίζεται για να τον φτάσει έχουν μια τρομακτική βεβαιότητα που δεν τήν έχουν οι άβουλοι, χορτάτοι αν-

τίπαλοί του που δεν τολμούν να επιδιώξουν παρά θετικούς μικρόπνοους σκοπούς.

Γι' αυτό στο αστικό στρατόπεδο αναμερίζονται ολοένα οι φιλελεύθεροι και φιλειρηνικοί κι αναλαβαίνουν να δώσουν τη μάχη στον κοινό τους εχθρό – τον κόκκινο – οι πειθαρχημένοι τούτοι οπαδοί της βίας.

Ένας νους που θα έβλεπε εντελώς απάνθρωπα την εποχή μας, θα εδικαίωνεν εξ ίσου όλους τους αγωνιζομένους. Πού θα πολεμήσεις, αριστερά ή δεξιά, για τον απάνθρωπο αυτόν νου δεν θα είχε καμιά σημασία. Σημασία θα είχε μονάχα η αγνότητα, η ένταση του αγώνα, η Θυσία.

Μα ένας τέτοιος νους δεν μπορεί να υπάρξει. Αναγκαστικά η σκέψη ακολουθώντας το ρυθμό της κάθε ιδιοσυγκρασίας, διατυπώνει με περισσότερη προτίμηση και προθυμία μίαν ορισμένη ροπή. Γι' αυτό κι η πιο ελεύθεροι σκεπτόμενοι, κρυφά ή φανερά, δημιουργούν μίαν ορισμένη κοσμοθεωρία και συνδέονται έτσι, αθλήτά τους, με τους αγωνιζόμενους της μιας ή της άλλης παράταξης.

Εγώ χρόνια τώρα έχω συνδέσει τη μοίρα μου με την αριστερή παράταξη. Μα μάχομαι να διατηρήσω ακέραιη την κρίση μου και να κοιτάζω τους αντίπαλους με σεβασμό. Κι όχι μονάχα με σεβασμό· παρά και με μίαν παράνομη αλλόκοτη αγάπη.

Στην αρχή δεν ένιωθα γιατί· τώρα νιώθω. Γιατί μαντεύω τώρα (κι ολοένα αυτό γίνεται πεποίθηση μέσα μου) πως είμαστε κρυφοί συνεργάτες και μαχόμαστε για τον ίδιο σκοπό. Ποιο σκοπό;

Να κουνηθεί λίγο η ψυχή του ανθρώπου, να μένει όσο μπορεί πιο άγρυπνη, να τρέμει λίγο από τον φόβο ή να χυμιάει, άπληστη, γύρα της, σπρωγμένη από την Πείνα.

Στον πρώτο βαθμό της μύησης καλό και καλό είναι αμείλικτοι εχθροί. Στον δεύτερο βαθμό καλό και κακό είναι συνεργάτες· στον τρίτο βαθμό – μα αυτός ξεφεύγει από τα σύνορα του σημερινού άρθρου – καλό και κακό είναι ένα.

Χάρης Σακελλαρίου

ΔΙΑΜΑΡΤΥΡΙΑ

Δεν είχατε δικαίωμα! Όχι!
Όλοι εμείς με τα
σπασμένα διάτρητα νύχια
τα κόκαλα σκόνη στις μυλόπετρες
ανάμεσα
τις φλέβες άδειες
στις αιμοπτώσεις
μια ζωή
χιλιάδες εκατομμύρια ζωές
να χτίζουμε με φόβο κι αγκούσα
σπυρί-σπυρί αυτό τ' όνειρο
μετρήστε τα κορμιά στις καπνισμένες πλατείες
δακρυγόνα και μπαρούτι
στους τοίχους μπροστά γαζωμένους με μολύδι
πιάστε κάντε τα δοννά ως τα σύννεφα πάνω
να δείτε πώς ανεβαίνει ο ήλιος
αναβουτώντας μέσ' απ' τις καρδιές
απ' το Σπάρτακο ως το Βαντσέτι κι ακόμα
της γης οι κολασμένοι ν' αδειάζουν
απ' το ρυθμό του κόσμου με το τραγούδι
φρυγμένο στα χείλια της άδυσσος
στο μάγουλο της μέρας
να μοιράζουν γαρίφαλα
για μια ρόδινη ανάσα
– πώς το μπορέσατε
να τρυπώσατε μες στον Αγίον τ' Άγια
με το φορτίο μέσα σας των δόθρων

να σκάψετε από μέσα να σοδέψετε
μάγμα καντό τον ιδρώτα το αίμα
τ' ανήμπορου του αγνού σαν το χιόνι
σαν τη φωτιά και σαν τ' όνειρο
για σαράφηδες βρώμικους – πώς
το βάσταξε η καρδιά σας το τολμήσατε
να μπήξετε τόσο βαθιά το μαχαίρι
στα στήθια του νέου αιώνα
να ρίξετε κάτω συντρίμμα
το σπίτι της πανάρχαιας ελπίδας...
Τώρα οι χώρες γέμισαν άστεγους
απ' όραμα
τους ακούτε πώς σκούζουν αλοφύρονται
δαγκώνουν τα χείλια τους ματώνουν
– κι είναι ακόμα τα σπίτια μαντιλοδεμένα
μαύρο καπνίζουν
δεν έχουν πού ν' ακουμπήσουν τις ώρες
μια κολόνα γκρεμίστηκε μέσα τους
γυμνοί πιο γυμνοί κι απ' τη γέννα τους
πεθαίνουν την κάθε στιγμή και δεν έχουν πια
μια υποψία για ανάσταση.

Δεν είχατε δικαίωμα, όχι!
Προπάντων εσείς που σας πήραν
το κατόπι δεμένοι στο βλέμμα σας
και σας είχαν ως τώρα μπροστάρηδες
στο σκληρό καντό μονοπάτι...

Κώστας Γ. Παπαγεωργίου

ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΕΗΣ

Παράφραση της νύχτας
Ύψιλον / βιβλία, 1989

Η πρώτη και η σημαντικότερη εντύπωση που αποκομίζει ο αναγνώστης της *Παράφρασης της νύχτας*, είναι ότι ο ποιητής επιχειρεί να επαναπροσδιορίσει οικεία και γνωστά από την προηγούμενη ποίησή του στοιχεία, πίσω από ένα καινούριο πρίσμα, δημιουργήματα πολλών παραγόντων: βιωματικών, εμπειρικών και, βεβαίως, βιολογικών. Παραγόντων που θα πρέπει να δραστηριοποιήθηκαν ιδιαίτερος και από το επιπρόσθετο γεγονός της πενταετούς απουσίας του Γιώργου Βέη από την Ελλάδα, οπότε και γράφτηκαν τα ποιήματα του περί ου ο λόγος βιβλίου.

Και για να γίνω σαφέστερος: Η καθημερινότητα, και μάλιστα η καθημερινότητα της πόλης σε πολλές εκδοχές της, με τα πάμπολλα προσφιλή, απεχθή έως ειδική στοιχεία που την συνθέτουν, υπήρξε ανέκαθεν το βασικότερο σημείο των ποιητικών εκκινήσεων και καταλήξεων του ποιητή από την πρώτη ποίησή του (*Φόρμες και άλλα ποιήματα*, 1974) έως την τελευταία. Η ίδια καθημερινότητα πλησιάζεται και αντιμετωπίζεται και στην *Παράφραση*, με την διαφορά ότι τώρα αυτό αποτολμάται κάτω από την πίεση καινούριων δεδομένων, τα οποία σημασιοδοτούνται προφανέστατα από το γεγονός της απουσίας του Γ.Β. εις την ξένην, με τις συνακόλουθες επιπτώσεις όπως, λόγου χάριν: Τη συναισθηματική ένταση με την οποία τροφοδοτείται η οποιαδήποτε αναφορά του στην ουδόλως κατονομαζόμενη πλέον σαφώς προσδιοριζόμενη πατρίδα και, πιο συγκεκριμένα, στα στοιχεία εκείνα που την οριοθετούν εννοιολογικώς: ιστορία, φυσικό περιβάλλον, γλώσσα κ.λ.π. Τη διόλου ευκαταφρόνητη δυνατότητα αντιπαράθεσης, στην νοσταλγούμενη πατρίδα, συγκρίσιμων μεγεθών, όπως του παρέχονται στον τόπο που βρίσκεται (Αμερική). Τη στάση-συμπεριφορά του, τέλος, απέναντι στο σώμα της γλώσσας, το οποίο δείχνει συχνότατα ότι αντιμετωπίζει με μια διάθεση σχεδόν ερωτική· με την πρόθεση να δημιουργήσει και να διατηρήσει μαζί του μια επαφή νοητική και συνάμα απτική, σ' ένα πλαίσιο όπου προέχει η φαντασίωση.

12

Η συναισθηματική ένταση δυναμώνει

περισσότερο όταν ο Γιώργος Βέης συνδι- λέγεται πνευματικά και σωματικά με την ελληνική φύση ως ενιαίο όλον αλλά και με τα επιμέρους πρωταρχικά-γνωρισματικά της στοιχεία. Γιατί, στην αντιμετώπιση αυτών ακριβώς των στοιχείων γίνεται πρόδηλη η προσπάθειά του για μίαν ατομική και, συγχρόνως, φυλετική ενδοσκόπηση. Μάλιστα, σ' αυτό το σημείο, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι η ποιητική πρόθεση του Γ.Β. μοιάζει να ικανοποιείται μόνον όταν κατορθώνει και εντοπίζει στη νεοελληνική πραγματικότητα (άστου και φύση) κάποιους φανερούς ή κρυμμένους ιστορικούς συνδετικούς αρμούς. Υπό την πίεση αυτής της πρόθεσης, εξάλλου, επιτυγχάνεται, στις καλύτερες περιπτώσεις, μια ιστορική επανασύνδεση με γεγονότα, φαινόμενα, αισθήματα κλπ., τα οποία μεταστοιχειώνονται· ανοικειώνονται, ως ένα σημείο, για να επαναπροσδιοριστούν, στη συνέχεια, κάτω από το βάρος των σημερινών δεδομένων.

Τα όσα ενδεικτικώς επισημάνθηκαν ως τώρα αναφέρονται, πρωτίστως, στην πρώτη ενότητα του βιβλίου («Μικρός οδηγός μεταμορφώσεων»)· ισχύουν, ωστόσο, και για την δεύτερη («Κάλυκες»), με την προσθήκη ότι σ' αυτήν τα βιώματα και τα αισθήματα εκφράζονται κατά τρόπο συντομότερο, μέσα από μια ακαριαία σύλληψη και εκτύπωση συμβάντων εξωτερικών και εσωτερικών. Στην ίδια πάντα ενότητα, η φύση μοιάζει να υπόκειται στον διαρκή κίνδυνο μιας αιφνίδιας και συχνά βίαιης ανατροπής ή αλλοίωσης.

Έχω την αίσθηση ότι η δεύτερη ενότητα αποτελεί ένα είδος ενδιάμεσου ή, αλλιώς, συνδετικού κρίκου ανάμεσα στην πρώτη και την τρίτη ενότητα («Προσωδίες για όλες τις εποχές»). Το λέω αυτό γιατί και στην τρίτη, όπως και στην πρώτη ενότητα, παρατηρείται η ίδια εναγώνια προσπάθεια του ποιητή να προσδιορίσει τη βαθύτερη σχέση του με τον τόπο – Ελλάδα, επικαλούμενος, άλλοτε ρητώς και άλλοτε σιωπηρώς τη βοήθεια ουσιαστών αποθεμάτων της μνήμης αλλά και της σωματικής σχέσης του με το περιεχόμενο της μνήμης. Η διαφορά ανάμεσα στα ποιήματα της πρώτης και της τρίτης ενότητας έγκειται στο γεγονός ότι εδώ (στην τρίτη ενότητα) είναι σαφώς ηρεμότερος. Δείχνει ότι έχει, ως ένα σημείο, εξοικειωθεί με την απόσταση που τον χωρίζει από τον τόπο – μητέρα. Ότι μπορεί νηφαλιότερα και ασφαλέστερα να κινείται ανάμεσα στο *εδώ* και στο *εκεί*, έχοντας επισημάνει και συνειδητοποιήσει μερικές από τις βασικές ειδοποιές διαφορές, αντιθέσεις και διασυνδέσεις που υπάρχουν πάντοτε ενεργές ανάμεσα σ' αυτούς τους δύο τό-

πους-πόλους. Πράγματι, ο ποιητής μπορεί, έστω και από απόσταση, να συνδιαλέγεται ευκολότερα και προσηνέστερα με την ιστορία και τους προγόνους, οι οποίοι συχνότατα διαδραματίζουν, στη συνείδησή του, τον ρόλο του προσάτη και του σημείου καταφυγής. Ακόμα και τα παραδοξότερα φαινόμενα τα αντιμετωπίζει με ηρεμία και με τη διάθεση να τα αποδεχτεί ως φυσικότητα ενδεχόμενα. Αλλά αυτό που απλώς υπέφευγε στην πρώτη ενότητα και στην τρίτη εκδηλώνεται, εξακοντίζεται θα έλεγα, είναι το στοιχείο ενός άκρατου ερωτισμού. Σε όλα σχεδόν τα ποιήματα είναι παρόν ένα αδηφάγο ερωτικό σώμα, το οποίο ανταποκρίνεται σιωπηλά ή ηχηρά στις διαθέσεις του ποιητή, στον βαθμό που γίνονται κατανοητές από τον αναγνώστη. Το σώμα αυτό είναι πολυδιάστατο και διαρκώς μεταμορφώμενο σε γυναίκα-μήτρα, σε γυναίκα-πατρίδα, σε γυναίκα-γλώσσα. Αποτεινόμενος μάλιστα σ' αυτό υπό την τρίτη του ιδιότητα (γυναίκα-γλώσσα) ο ποιητής μοιάζει σ' αγωνιά, υπό το πρίσμα του έρωτος, για την λαλιά που συχνά δυσκολεύεται ή αδυνατεί ν' ακούσει. Και είναι αυτή ακριβώς η δυσκολία ή αδυναμία που μεγαλώνει την ένταση του ερωτισμού του και κάνει ηδονικό το φανταστικό ψαύσιμο του απόντος σώματος.

Τελειώνοντας, θέλω να σημειώσω ότι στην *Παράφραση της νύχτας*, ο Γιώργος Βέης δείχνει να έχει εισέλθει σε μια φάση αποδοτικής ωριμότητας και σ' έναν χώρο σοβαρού προβληματισμού επάνω σε έννοιες πολλαπλώς καθοριστικές του παρόντος και του μέλλοντός του, όπως γλώσσα, πατρίδα, ιστορία, χρόνος, έρωτας, θάνατος κλπ.

Δήμητρα Παυλάκου

ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΟΝΤΟΣ

Δωρεάν σκοτάδι
Εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1989

«στο έργο τέχνης... ο εσωτερικός κι εξωτερικός κόσμος, συνειδητοποιούνται, στα πλαίσια ενός αντικειμένου στο οποίο ο άνθρωπος γνωρίζει το ίδιο του το εγώ» (G. W. Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Asthetik τομ. Ι, σελ. 52).

Σ' αυτόν τον στενόκαρδο κόσμο, που καταχράται το λεξιλόγιο, που φωνητικοποιεί την γραφή, που αποκρύπτει με τρόπο προκλητικό και ανενδοίαστο την έννοιά της, η

ποίηση παραμένει μια από τις διαρκείς και ουσιώδεις προϋποθέσεις του. Ξύλινες και σιδερένιες γλώσσες, ποζάρουν αυτόρεσκα στις προθήκες των βιβλιοπωλείων σαν τις εξαπατημένες αρτίστες της place Pigale. Μετατοπίζω την αγωνία μου, την μεταβάλλω σε θεολογίζουσα προκατάληψη για να ζήσει στα χρώματα. Αν δεν το κάνω, το μαύρο θα εισέλθει από την σχισμή και θα σβήσει στο σκοτάδι. Κι άντε μετά να ψάξω την χαμένη αθωότητά μου...

Με τέτοιες προθέσεις έφτασα μέχρι τον Γιάννη Κοντό και το «κρυφτό» του:

«Όλο τρέχω πίσω από κηδείες αγνώστων. Ανοίγω τα συρτάρια μου και βρίσκω ουρανό. Ψάχνω για τις κάλτσες μου και βρίσκω παλιές φωτογραφίες.

Χώμα σκεπάζει τους λάκκους. Είναι συ-
νέχεια χειμώνας. Υπάρχει σκηνοθεσία βρο-
χής. Βαμμένος γκριζος ο χάρτινος ορίζον-
τας. Με μαχαίρια σκίζουν το χαρτί – έτσι
είναι οι αστραπές – αλλά δεν βρέχει. Μετά
γίνομαι παιδάκι. Είμαι κρυμμένος μέσα
στην ντουλάπα – από τότε με έχει φάει το
σκοτάδι –».

Η αυτογνωσία του, χαλιναγωγείται από την μεταφορά και η προσπάθειά του, δια-
κριτική και σπαρμένη σ' ένα χρόνο παρελ-
θόντα, υπερβαίνει τα μεταφυσικά εμπόδια.
Όμως ένα κλεισμένο ντουλάπι, δεν σημαί-
νει πολλά πράγματα γι' αυτόν που το βλέπει
απ' έξω. Το πολύ-πολύ, να τον παραπέμψει
στην γκαρνταρόμπα της κυρίας. Για τον μι-
κρό που κλείστηκε εντός του, ο κόσμος σκο-
τεινιάζει. Το επόμενο λεπτό εγκυμονεί τον
απόλυτο κίνδυνο. Ο μέλλοντας είναι περί-
που τετελεσμένος. Η ποίηση του Γιάννη
Κοντού είναι προτέρα της φωνητικής
γλώσσας. Δεν έχει ανάγκη από την χρονο-
λογική προτεραιότητα για να υπάρξει.

Ο θάνατος είναι θάνατος ομιλίας που
υπολογίζεται μόνο αν προσέξω και δεν πα-
ραλείψω την ετερογενή βιολογική του
διάρκεια:

«Θα πεθάνω που θα πεθάνω ας γίνει βρα-
δάκι, μα όχι μέρα, να με βλέπουν οι περίοι-
κοι με περιέργεια, τρώγοντας κουλούρι
(...)»

Η γραφή του είναι ιδεογραφική και υπο-
δηλώνει το πεδίο της: την αδιάκοπη ερώ-
τηση και την ατέρμονη ανάλυση. Η ουσία
της κάθε λέξης του ποιητή, παράγει και
συλλέγει το νόημα. Ανάμεσα στα γεγονότα
και στις ψυχικές του καταστάσεις, ο συσχε-
τισμός είναι φυσικής τάξης.

«(...) Ένας ασυνεπής του κόσμου ήμουνα.
Θα αρπαχτώ από ξερό δέντρο Θα κοιτάζω
τον πετρωμένο φλοιό και θα αντιγράφω στο
σώμα μου το πάγωμα των χιμών»

Αυτή η κίνηση, που δηλώνει την υποκει-

Νάνος Βαλαωρίτης

ΟΙ ΕΠΤΑ

Έφτασαν οι επτά και χτύπησαν στις θύρες
Στις θύρες μας έφτασαν και χτύπησαν οι επτά
Κι ακούστηκαν ήχοι επτά διαφορετικοί ο καθένας

Κι άνοιξαν επτά φορές οι θύρες για να μπούνε
Και μπήκαν επτά φορές επτά και ξαναβγήκαν
Ξαναβγήκαν μόνο επτά από αυτούς που μπήκαν

Επτά καπέλα γυάλισαν κι επτά λοφία
Επτά ασπίδες άστραψαν και πανοπλίες επτά
Επτά ακούστηκαν ιαχές κι επτά φορές

Εφόρησαν σ' επτά σημεία για να εισδύσουν
Επτά φορές ανθέξανε οι πόρτες και τα τείχη
Και την έβδομη φορά λόχες επτά τα διέρρηξαν

Οι επτά επικεφαλής και τα επτά εμπόδια
Μ' επτά σώματα στρατού επιχειρούν
Και καταφέρνουν και τα επτά να καταλύσουν

Επτά σκοτώνουν αντιπάλους – και τους επτά
Τους πλήγωσαν επτά φορές στο σώμα
Κι επτά νεκρούς εσύλησαν κι ετίμησαν συνάμα

Επτά Ελένες βίασαν κι επτά τις εξολόθρευσαν
Επτά τις εσπλαχνίστηκαν κι επτά τις αγαπήσανε
Επτά τις κρέμασαν την καθεμιά στην θύρα από ψηλά

Κι επτά τις σύραν στις επτά τις πολιτείες σκλάβες
Επτά κοπέλες κι επτά νιους κι επτά άσπονδους εχθρούς
Επτά κεφάλια έκοψαν και τα 'στησαν σε κοντούς

Επτά χειρών τα δάχτυλα τα έσπασαν ολότελα
Κι επτά φορές τους σύρανε γύρω απ' τους βωμούς
Κι άστρα επτά στους ουρανούς μας δείχνουν τις οδούς.

Καλιφόρνια 1986

μενικότητα, την ψυχή του σώματος, περιέ-
χει και την εσωτερικότητά του ως υποκει-
μένου.

Έτσι, φτάνω σε μια μεσητεία, που μπορεί
να μοιάζει στο κριτικό σημείωμα και σαν
αγυρτεία. (Κάθε κριτική, νομίζω, υποβιβά-
ζει την γραφή, μειώνει την εσωτερικότητα
του γραπτού λόγου). Πώς να καταφέρω να
ερμηνεύσω το ύφασμα των σημείων του σ'
αυτή την αμεσότητα που έχει κρυφτεί; Οι
μεταφορές του είναι αινιγματικές, κάτι που
συμβαίνει συχνά στην παρακείμενη ποιη-
τική γλώσσα.

«Τα σκυλιά των ποιημάτων δεν ελέγχονται
πια, είναι άορατα (...)».

Πρέπει να ξεφυτίσω πάνω στα νυχτε-
ρινά τους αλυχτίσματα. Αυτά συμβαίνουν
την νύχτα. Κυρίως στη καρδιά του ποιητή
που ο Λόγος κατευθύνει μ' ανεξίτηλα γράμ-
ματα το χέρι του. Η φωνή του, συμφύεται με
την αναπνοή, γίνεται εσώτερη και επιστρέ-
φει με βία στο τετράδιό του.

«(...) Μη μου πείτε ότι αποφεύγω τη ζωή,
τους ανθρώπους γενικά, ότι ξύνω τα γένια
μου. Κοιτάζω τον τοίχο. Σας βλέπω ανά-
γλυφα ή σε σκιές να μου μιλάτε. Να φεύγε-
τε. (...)».

Η σκέψη του συγκροτείται μέσω του 13
ιδεατού στοιχείου. Το υλικό της, είναι διά-

→

φανο ακόμα κι όταν προσπαθεί ν' αποδομήσει την συγκροτημένη ενότητα της λέξης, ακόμα κι όταν καθορίζει την τάξη της εξάρτησής της.

Μου μεταδίδει την αγωνία της υπέρβασης των ορίων της κι αισθάνομαι μια δύναμη να με σπρώχνει πέρα από τα όρια. Ο Γιάννης Κοντός, είναι ένας προνομιούχος που κινείται μεταξύ της αποκάλυψης και της απόκρυψης. Η λέξη του, γίνεται διαλογισμός στην καταγωγή της προέλευσής του. Η ποίησή του πολλαπλασιάζει την σπουδαιότητα κάθε μιας απ' τις λέξεις του. Γίνεται μια αυτή καθεαυτή σπουδαιότητα ακόμα και τότε που συμπληρώνει την μνήμη.

«(...) Πολλές φορές την πόλη την έχω δει ανάποδα ή έχω πέσει σε βαθιά νερά. Άλλες φορές οι λακκούβες είναι στρωμένες με μπαμπάκι, η ορατότητα αρίστη (...)».

Η διαδρομή του φτάνει στο πρωταρχικό ίχνος κι από ζωντανό παρόν, μετατρέπεται σε υπερβατική εμπειρία.

«Σαν μόνος έστριβα τη γωνία το φως ερχότανε από πίσω, όχι μεγαλειώδες, αλλά κου-

ρασμένο χθες. Φορούσα κίτρινο μακρύ αδιάβροχο γιατί από τον μισό ουρανό έβρεχε σκοτάδι, από τον άλλο μισό ο ήλιος έσκιζε τη πόλη στη μέση. Περίπου θυζαντινή εικόνα το τοπίο. Το γαλάζιο στο βάθος ψεύτικα μας καθησυχάζει, γιατί ήδη ακούγεται η σκόνη και η θουή των ιππέων που εφαρμόζουν με γυμνά ξίφη. Πιο κει, απαθής ένας άγγελος, με λευκό σεντόνι, καθαρίζει τους δρόμους από τα αίματα.»

Η ατομική μνήμη του ποιητή, αρκεί για να διατηρήσει το μέλλον μέσα στο παρελθόν. Υπάρχει μέσα στις εννοήσεις του η βραδεία εξέλιξη, αλλά το ποίημα γεννιέται ξαφνικά, σα δεσμίδα φωτός.

Μοιάζει σαν γραφή πριν το γράμμα και γω παίρνω την γραφή κατά γράμμα, ξέροντας ότι το γράμμα σκοτώνει.

Οι λέξεις του πορεύονται, όπως ο άνθρωπος, στην τελείωση. «Το πνεύμα, γράφει ο J.J. Rousseau στο έργο του: Discours sur les sciences et les arts, έχει τις ανάγκες του όπως και το σώμα· οι δεύτερες θεμελιώνουν την κοινωνία, οι πρώτες θεμελιώνουν την ευχαρίστησή του».

ποθέσεις της «δεύτερης γραφής», (3) Ημετάφραση των έμμετρων μορφών στην εποχή του ελεύθερου στίχου και (4) Οχτώ θέσεις για τη μετάφραση της ποίησης, που αποτελούν ακριβώς το πρώτο τμήμα του βιβλίου **Ποίηση και Μετάφραση** του Νάσου Βαγενά, και εδώ το κέντρο θάρους εντοπίζεται στην ουσία του ζητήματος, με άλλα λόγια: στο προϊόν της μετάφρασης.

Ο Νάσος Βαγενάς (1) στηρίζει τη θεωρία του κυρίως στον άξονα πιστότητα/αντιστοιχία πρωτοτύπου και μετάφρασης ως προς τα μεγέθη νόημα, μορφή, ρυθμός (επισημαίνοντας ταυτόχρονα τις δυσκολίες και τα προβλήματα που ενέχει αυτή η πιστότητα/αντιστοιχία). Ο Νάσος Βαγενάς επιμένει κυρίως σ' αυτό το τελευταίο μέγεθος, τον ρυθμό, και υπενθυμίζει με έμφαση την εξάρτησή του από την κίνηση και τη λειτουργία των λέξεων μέσα στο ποιητικό κείμενο (η κίνηση κυρίως διαφοροποιεί τον χαρακτήρα της ποίησης από τον χαρακτήρα της πεζογραφίας). Προκειμένου να εξυπηρετηθεί αυτή η πιστότητα/αντιστοιχία στη μετάφραση της ποίησης, νομιμοποιείται ο μεταφραστής να αναλάβει και τις πλέον τολμηρές πρωτοβουλίες.

Αν μετάφραση ενός ποιήματος είναι εκείνο το ποίημα που γεννήθηκε στη γλώσσα του μεταφραστή από ένα ξένο ποίημα και που είναι ο τόπος συνάντησης (ή η συγγένεια) των ευαισθησιών και των ρυθμών του ποιητή του πρωτοτύπου και του μεταφραστή (λέει ο Νάσος Βαγενάς), τότε ο μεταφραστής είναι ποιητής (δεν ενδιαφέρει αν δεν έχει γράψει ποτέ πρωτότυπα ποιήματα). Σε υποστήριξη αυτών των θέσεων χρησιμοποιούνται ως παραδείγματα: η αρχή του ποιήματος «Θριαμβική πομπή» του T.S. Eliot και οι μεταφράσεις του από τον Κλείτο Κύρου και τον Στάθη Δερμεντζόγλου, το ποίημα «Petit mort pour rire» του T. Corbière και οι μεταφράσεις του από τον Κ. Γ. Καρυωτάκη και τον Λάζαρο Πηνιάτογλου, και η πρώτη στροφή από την εισαγωγή στο δεύτερο μέρος του «Little Gidding» (Τέσσερα Κουαρτέτα) του T.S. Eliot, η μετάφρασή του από τον Αντώνη Δεκαβάλλε και η παράφρασή του από τον Γιώργο Σεφέρη (= η πρώτη στροφή από το τραγούδι του *Ραδιοφώνου* της «Κίχλης»). Ως γραμματολογική τεκμηρίωση μνημονεύονται ιδιαίτερος ο πρόλογος του Ιωάννη Βηλαρά στη μετάφρασή του της *Βατραχομουσικής* και ορισμένα κείμενα (δεν δίδεται πλήρης παραπομπή) του Κωστή Παλαμά.

Επιπλέον ο Νάσος Βαγενάς (2) υποστηρίζει και τεκμηριώνει την ταυτότητα μετάφραση = «δεύτερη γραφή» με αφορμή το βιβλίο *Δεύτερη Γραφή* του Οδυσσέα Ελύτη.

Άλκηστις Σουλογιάννη

ΝΑΣΟΣ ΒΑΓΕΝΑΣ

*Ποίηση και Μετάφραση και
Η Πτώση του Ιπταμένου
Στιγμή 1989*

1. Η μετάφραση της ποίησης είναι πρωτότυπη ποίηση. 2. Η μετάφραση είναι «δεύτερη γραφή». 3. Η μετάφραση είναι μεταφορά κατά περίπτωση των σημαινομένων του πρωτοτύπου και των σχέσεών τους με τα σημαίνοντα, οπότε τεκμαίρεται ότι ο χρόνος αναιρεί την αρχική σχέση σημαινοντος-σημαινομένου (← πρωτότυπο). 4.1. Η γλώσσα της μετάφρασης είναι μια νέα, αυθαίρετη σχέση σημαινοντος-σημαινομένου· 4.2. Η μετάφραση της ποίησης είναι αναδημιουργία· 4.3. Η μετάφραση της ποίησης είναι πραγματική τέχνη· 4.4. Η μεταφραστική διαδικασία είναι ποιητική πράξη· 4.5. Η μετάφραση επεμβαίνει ως επίδραση που όμως δεν υπόνομεύει την πρωτοτυπία· 4.6. Η μετάφραση είναι στην πραγματικότητα ανάγνωση· 4.7. Η μετάφραση είναι στην πραγματικότητα πρωτότυπο προϊόν· και 4.8. Σε μια ιστορία της λογοτεχνίας έχουν θέση πρωτότυπα κείμενα και μεταφρασμένα.

Αυτή είναι μια θεωρία, με εισαγωγικά ή χωρίς εισαγωγικά, για τη μετάφραση της ποίησης (και όχι μόνον) όπου ο Νάσος Βαγενάς διατυπώνει στο πρώτο τμήμα του βιβλίου του **Ποίηση και Μετάφραση**, με τον ίδιον ειδοποιό τίτλο. Αιτιολογώ τον ορισμό *θεωρία με εισαγωγικά ή χωρίς εισαγωγικά*: με εισαγωγικά, επειδή ορισμένες θέσεις του αποτελούν επεξεργασία και προέκταση παλαιότερων δόκιμων θέσεων (π.χ. του R. Frost, του P. Valéry, του V. Sklovskij, του T.S. Eliot, του J.L. Borges, του S. Mallarmé, του A. MacLeish)· χωρίς εισαγωγικά, επειδή το βιβλίο ταξινομώντας τις σταθερές της δεοντολογίας, της ηθικής και της αισθητικής του πεδίου, συμπεριφέρεται/χρησιμεύει στην πραγματικότητα ως εγχειρίδιο για αναγνώστες και μεταφραστής λογοτεχνίας (και όχι μόνον ποίησης).

Αυτό το εγχειρίδιο βασίζεται κυρίως στα κείμενα:

(1) *Η μετάφραση ως πρωτότυπο*, (2) *Προϋ-*

Βρίσκει ευκαιρία να επαναλάβει τη σημασία της αναλογίας/αντιστοιχίας, μεταξύ πρωτοτύπου και μετάφρασης, όπου δεσμευτικός παράγων αναγνωρίζεται και πάλι ο ρυθμός που είναι «το σημείο ένωσης μας με τον κόσμο», δηλ. «ο εσωτερικός χρόνος του ανθρώπου» (από όπου προέρχεται και το «αίσθημα του σταματήματος του χρόνου» που προκαλούν ορισμένα ποιήματα). Συναντάμε δηλ. και πάλι την απαραίτητη προϋπόθεση της συγγένειας των ρυθμών μεταξύ του ποιητή του πρωτοτύπου και του μεταφραστή. Πράγμα που πρακτικά και σε τελευταία ανάλυση σημαίνει ότι η διαδικασία και το αποτέλεσμα της μετάφρασης εξαρτάται απολύτως από την επιλογή των προς μετάφραση κειμένων.

Συνεχίζοντας τη συλλογιστική του, ο Νάσος Βαγενάς (3) πραγματεύεται τη δυνατότητα που ενέχουν τα παλαιότερα έμμετρα κείμενα να μεταφράζονται σε σύγχρονο ελεύθερο στίχο, και χρησιμοποιεί ως κλίμακα επιχειρημάτων τις θέσεις: (α) μετάφραση είναι μεταφορά των σημαινομένων και των σχέσεών τους με τα σημαίνοντα· (β) μια συγκεκριμένη (εν προκειμένη η έμμετρη) λογοτεχνική μορφή είναι συνάρτηση των ιστορικών/κοινωνικών συνιστωσών της εποχής παραγωγής της, και επομένως η μεταφορά της ελέγχεται από τις ιστορικές/κοινωνικές συνιστώσες της εποχής της (μεταφοράς αυτής)· με άλλα λόγια, (γ) μετάφραση είναι η μεταφορά της μορφής του πρωτοτύπου σε μορφή που ισχύει κατά τον χρόνο της μεταφοράς, αφού ο χρόνος αναιρεί την αρχική σχέση σημαίνοντος – σημαινομένου (= το πρωτότυπο κείμενο), καθώς τροποποιεί/διαφοροποιεί την ευαισθησία και την αισθητική αντίληψη· δηλ. (δ) η μετάφραση είναι η μεταφορά της ρυθμικής τάξης του τότε στη ρυθμική τάξη του τώρα.

Είπα προηγουμένως: «δυνατότητα... να μεταφράζονται κλπ.». Η θέση δηλ. αυτή δεν έχει δεσμευτικό χαρακτήρα· με άλλα λόγια, δεν σημαίνει ότι κάθε παλαιό έμμετρο κείμενο πρέπει να μεταφράζεται σε σύγχρονο ελεύθερο στίχο. Πολύ περισσότερο: ένα σύγχρονο έμμετρο κείμενο (όπου η μορφή δεν υπακούει σε ιστορικό-κοινωνικά ισχύοντα, αλλά είναι αυθαίρετη υποκειμενική επιλογή) μπορεί να μεταφράζεται σε έμμετρο στίχο, αφού δεν παρεμβαίνει η ειδοποιός χρονική απόσταση, πρόκειται δηλ. για σύγχρονη μετάφραση.

Επομένως, η αρχική θέση μπορεί να κωδικοποιηθεί ως εξής: τα παλαιότερα έμμετρα κείμενα μπορούν να μεταφράζονται σε μορφή που ισχύει τον χρόνο της μετάφρασής τους.

Γιάννης-Σεβαστιανός Ρώσσης

ET MORIEMUR

*αρχούσε κάποτε κάτι σαν άγγιγμα
κάτι σα χέρι ανάμεσα πρέπει
και σ' αγαπώ
ή κάτι σαν ψίθυρος
όπως λυχνάρι που σώνεται το λάδι του*

τόσο μόνο

*μήτε δυσοίωνα όνειρα
μήτε αγάλματα που αιμοστάζουν
πάρεξ
λίγα ζωντανά να ποτίσεις
δυο λέξεις στους φίλους
για τα ορφανά του Μητροδώρου
κάτι ενδύματα εκκλησιαστικά
–παληές συνήθειες–
που ανασύρεις*

*κι άλλοτε πάλι ένα παιδί
–έξω απ' το τζάμι
ενός ξέφρενου τρένου–
να κοιτάς
ένα ρυάκι απ' το μάγουλο
του γιου ν' αποστεγνώσεις
πάνω στους ώμους του
που σε πηγαίνουν στους θεούς*

*όμως εσύ νεκρός τόσες φορές
τρελός απ' το βλέμμα – σου
που αποσαρκώνει,
εκείνο τον ύπνο μονάχα
ονειρεύεσαι
να πουν – «ούτε που τό 'νοιωσε»
21.12.89*

Ως δείγματα ακριβώς μεταφοράς παλαιών έμμετρων κειμένων σε μορφή που ισχύει τον χρόνο της μετάφρασης, ο Νάσος Βαγενάς χρησιμοποιεί: τη μετάφραση/μετάπλαση της *Βατραχομυομαχίας* από τον Βηλαρά, μιας ωδής του Πετράρχη (*Chiare, Fresche e dolci acque...*) από τον Σολωμό, ή της *Υπατίας* του Leconte de Lisle από τον Παλαμά· επίσης τις μεταφράσεις της *Παλατινής Ανθολογίας* από τον Γιώργο Ιωάννου, της πέμπτης ραψωδίας της *Οδύσσειας* από τον Δ.Ν. Μαρωνίτη (*Οδύσσεως σχεδία*), του *Άμλετ* από τον Γιώργο Χειμωνά (εγώ θα πρόσθετα και τις μεταφράσεις του για την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλέους όπως και για τις *Βάκχες* και τη *Μήδεια* του Ευριπίδη,

και οπωσδήποτε: τις μεταφράσεις του από τον Όμηρο για τη σειρά της *Λυκίας*, που επιβάλλεται να τυπωθούν το συντομότερο)· και πάνω απ' όλα, των σονέτων του Shakespeare από τον Στυλιανό Αλεξίου.

Το πρώτο τμήμα του βιβλίου, με τον περίπου συστηματικό χαρακτήρα, ολοκληρώνεται με τις «οχτώ θέσεις» του Νάσου Βαγενά (4) για τη μετάφραση της ποίησης. Αυτές οι «θέσεις» αφορούν τη γλώσσα, τη διαδικασία, την ισχύ και τη γραμματολογική θέση της μετάφρασης της ποίησης· είναι κείμενα μεγαλύτερα και μικρότερα, με χαρακτήρα σχεδόν αφοριστικό (κυρίως 15 τα μικρά), μία σύνοψη με άλλα λόγια και τα-
→

ξινόμηση των όσων αναπτύχθηκαν στα προηγούμενα τρία εκτεταμένα κείμενα.

Στο δεύτερο τμήμα του βιβλίου του, με τον ιδιαίτερο τίτλο «Ποιητές και Μεταφραστές», ως παραπλήρωμα του πρώτου, ο Νάσος Βαγενάς αντιμετωπίζει συγκεκριμένα πλέον περιστατικά μετάφρασης ποιητικών κειμένων με σημείο αναφοράς τους παράγοντες της μετάφρασης (δηλ. ο ποιητής του πρωτοτύπου και ο μεταφραστής), έτσι όπως προκύπτει από τα κείμενα: (1) *Ο Σεφέρης ως μεταφραστής της αγγλικής ποίησης*, (2) *Η Οδύσσεια δύο ποιητών*, (3) *Σχόλια στον Σεφέρη* και (4) *Ο Κάλβος και οι Ψαλμοί του Δαβίδ*.

Τα συγκεκριμένα περιστατικά που αντιμετωπίζονται, είναι: Κυρίως (1) η αναλογία Γιώργος Σεφέρης-Τ.Σ. Eliot με σημαντικά (η λ. από το σημαίνω) μεγέθη (1,3) την *Έρημη Χώρα*, το *Φονικό στην εκκλησιά* και τη *Μαρίνα*. Επίσης (2) η αναλογία Νίκος Καζαντζάκης-Κίμων Φράιερ με σημαντικό μέγεθος την *Οδύσσεια* του Καζαντζάκη. Και (4) η αναλογία Ανδρέας Κάλβος-Δαβίδ με σημαντικό μέγεθος τους *Ψαλμούς* (και με αφορμή την αναδημοσίευση της μετάφρασής τους από τον Κάλβο με εισαγωγή, σχόλια και γλωσσάρι από τον Γιάννη Δάλλα στις εκδόσεις Κείμενα, 1981).

Σύμφωνοι, εδώ το σημείο αναφοράς είναι οι παράγοντες της μετάφρασης, δηλ. ο ποιητής του πρωτοτύπου και ο μεταφραστής, αλλά στην πραγματικότητα κι εδώ το ειδικό βάρος που ουσιαστικά ενδιαφέρει, είναι τελικά το προϊόν της μετάφρασης.

Από τα κείμενα του βιβλίου, τρία δημοσιεύονται εδώ για πρώτη φορά, ενώ τα υπόλοιπα πρωτοδημοσιεύθηκαν μεταξύ των ετών 1973-1984 (ένα σε πρακτικά συνεδρίου, τρία στην εφημερίδα *Καθημερινή* και δύο στο περιοδικό *Πολίτης*). Το βιβλίο συμπληρώνει ευρετήριο ονομάτων.

Τα σχόλια που προηγήθηκαν, μου δίνουν το δικαίωμα (α) να επαναλάβω κι εδώ αυτό που είπα στην αρχή, ότι το βιβλίο **Ποίηση και Μετάφραση** του Νάσου Βαγενά είναι ένα εγχειρίδιο για αναγνώστες και μεταφραστές λογοτεχνίας (επιμένω: όχι μόνον ποίησης), και (β) να διακρίνω τη συλλογιστική του Νάσου Βαγενά, την άνετη παράθεση και υποστήριξη των επιχειρημάτων του, με τη συνδρομή της συγκριτικής αντίληψης και διαδικασίας: πράγματα γνωστά από τον *Ποιητή και τον Χορευτή*, τον *Λαβύρινθο της σιωπής* ή/και από την *Εσθήτα της Θεάς*, αλλά και από τις αίθουσες διδασκαλίας.

16 Η θεωρία, χωρίς εισαγωγικά τώρα, που κατατίθεται στο βιβλίο **Ποίηση και Μετάφραση**, προβάλλεται ως εφαρμογή στο βι-

βλίο **Η Πτώση του Ιπταμένου** (με το εξώφυλλο του Σωτήρη Σόρογκα). Ο τίτλος του βιβλίου προέρχεται από το ομότιτλο ποίημα του Νάσου Βαγενά (σ. 29) και το επίσης ομότιτλο ποίημα του W. Stevens (σ. 57), με σαφή αναφορά στο ποίημα *Η Πτώση του Υπερίωνος* του J. Keats (βλ. το μόντο του βιβλίου, που παραπέμπει αν διαβάσω σωστά, στη θέση 3 του Νάσου Βαγενά για τη μετάφραση της ποίησης, σ. 89 του βιβλίου **Ποίηση και Μετάφραση**: «... η μετάφραση της ποίησης είναι μια πραγματική τέχνη»).

Εδώ ο Νάσος Βαγενάς εμπλέκει σε ενιαία σειρά δικά του ποιήματα και μεταφράσεις του από κείμενα των: Appolinaire, Auden, Berryman, Borges, Burns, Calvino, Cummings, Eliot, Ginsberg, MacLeish, Mathias, Michaux, Montale, Moore, Paz, Pound, Prévert, Sandburg, Stevens, Williams και Zanzotto.

Δεν είναι απαραίτητο να αντιβάλουμε τα ξένα πρωτότυπα στις μεταφράσεις, όπως απαγορεύει η σχολαστική (η λ. με την έννοια της μεθοδολογικής αντίληψης, όχι με υποτιμητική διάθεση) φιλολογική διαδικασία, για να κρίνουμε (α) αν υπάρχει συγγένεια/αναλογία ρυθμού ή/και ευαισθησίας μεταξύ του δημιουργού του πρωτοτύπου και του μεταφραστή, και επομένως (β) αν είναι σωστή η επιλογή των κειμένων που μετέφερε στην ελληνική ο Νάσος Βαγενάς (πρβλ. το κείμενο 2, σελ. 49 και εξής, του βιβλίου **Ποίηση και Μετάφραση**).

Αν εξετάσουμε σε απόλυτη έννοια τα κείμενα του βιβλίου **Η Πτώση του Ιπταμέ-**

νου, θα διαπιστώσουμε χωρίς ιδιαίτερη προσπάθεια ότι σε όλα ανεξαιρέτως τα κείμενα αυτά η γλώσσα κινείται το ίδιο άνετα, με τη γνωστή αισθητική του Νάσου Βαγενά (πρβλ. *Τα γόνατα της Ρωζάνης*, *Βιογραφία*, *Περιπλάνηση ενός μη ταξιδιώτη*).

Από την άλλη πλευρά, η σύνθεση του βιβλίου με προκαλεί να επισημάνω και κάποια τολμηρή διάθεση εκ μέρους του Νάσου Βαγενά, όταν παραθέτει ορισμένα δικά του και ξένα ποιήματα με τον ίδιο τίτλο (*Μελέτη θανάτου* στις σελ. 15, 24 και 40).

Η πτώση του ιπταμένου στις σελ. 29 και 57. Να προσθέσω κι εγώ άλλη μια πρόκληση, του τύπου *Ποιο είναι το καλύτερο*;

Επιπλέον (κι αυτό είναι, κατά τη γνώμη μου, το σημαντικότερο), το τελευταίο αυτό βιβλίο του Νάσου Βαγενά συμπεριφέρεται εν πολλοίς ως απόδειξη της θέσης 7 για τη μετάφραση της ποίησης (**Ποίηση και Μετάφραση**, σελ. 91: «Μερικά από τα καλύτερα ελληνικά ποιήματα είναι μεταφράσεις»). Με πειστικότερα τεκμήρια: όλα τα κείμενα του Italo Calvino (με κορυφαίο *Οι πόλεις και οι νεκροί*), *Σιωπή* της M. Moore και *Μελέτη θανάτου II* του C. Sandburg. Τα οποία συνυπολογιζόμενα με τα υπόλοιπα κείμενα του βιβλίου **Η Πτώση του Ιπταμένου**, μεταφράσεις και πρωτότυπα, παρακολουθούν με συνέπεια τις συντεταγμένες του προηγούμενου βιβλίου **Ποίηση και Μετάφραση** και ορίζουν με ακρίβεια το στίγμα του ποιητή-μεταφραστή Νάσου Βαγενά.

Γιώργης Πανλόπουλος

ΤΑ ΑΝΤΙΚΛΕΙΔΙΑ



στιγμή

Δημήτριος Κόρσος

ΤΡΥΦΕΡΑ ΠΑΙΔΙΣΚΗ ΠΑΡΑΝΑΛΩΜΑ
ΤΩΝ ΟΝΕΙΡΩΝ ΤΗΣ

Γοητευτική ανέπνεε ηδύτητα
η Θάλασσα, κάτω απ' τις
ακτίνες του Ηλίου
κι απ' τους λεπτούς χρωματισμούς
και τους κυματισμούς
του δλέμματός της
απεκάλυπτε
εκείνο το θράδυ
το πρόσωπο
τρυφεράς παιδίσκης.
Εκεί
την ώρα που η παιδίσκη
έδγαινε από τη θάλασσα
(μέσ' την αρμύρα και τα φύκια)
είχε αρπάξει φωτιά
κι εφλέγετο
και είχε γίνει
(τί άλλο;)
είχε γίνει παρανάλωμα των ονείρων της.
Επυρπολήθη, άρα γε;
Δύσκολο να το πει κανείς.
Και δύσκολο να το πιστεύση.
Όμως,
κάτι σαν μαρτυρία της πνοής του αιωνίου
που είχε η τρυφερά παιδίσκη
από καταβολής
στα μάτια της
εξηφανίσθη παρευθύς.
Όπως των κυμάτων
ο χρωματισμός.

ΦΩΝΗΕΥΠΟΡΟΣ

Στην Διαλεχτή Ζευγάλη-Γλέζου

Αγατώ και τιμώ την Φωνή σας.
Διότι είναι Φωνή εύπορος.
Διότι έχει ευγένεια και κάλλος.
Διότι έχει θέρμη και πάθος.
Διότι προσφέρει
την αγαθή, τιμία και ειλικρινή
προαίρεσή σας
στο μέγα της Ποιήσεως
Θυσιαστήριο.
Αλλά την αγατώ
και
διότι σε μια εποχή,
όπως η τρέχουσα,
όπου το Φως ωλιγώθη
και το σκότος επαχύνθη,
(όχι δε μόνον το ποιητικό),
όπου ποικίλοι ψευδοπροφήτες
λυμαίνονται τα πλήθη,
η Φωνή σας ενθαρρύνει την σκέψη,
ότι η Ποίηση δεν εχάθη στον Τόπο,
όπου προέκλυψε.
Και άμα υπάρχει η Ποίηση,
υπάρχει και η Ελπίς.

Ιάσων Ιωαννίδης

ΓΙΩΡΓΟΣ
ΠΑΝΑΓΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ

Τελευταία φωτοβολίδα
Εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα 1989

Τα ποιήματα του Γ.Π. είναι μια σπουδή του έρωτα και του θανάτου. Ή καλύτερα του θανάτου του έρωτα — της ερωτικής σχέσης του ποιητή με τα πράγματα που τον περιβάλλουν — και του έρωτα του θανάτου. Μια έλξη προς μια κατάσταση αρνητική που παρουσιάζει το ανέφικτο της αναγέννησης. Δεν έχει το στοιχείο της γονιμοποίησης. Δεν είναι θάνατος θλαστικός (Περσεφόνη) παρά μόνο παγερός και στείρος.

Κάποτε οι μελετητές του έργου μιας πλειάδας μεταπολεμικών μας ποιητών θα διαπιστώσουν τι υπαρξιακή ασφυξία προ-

κάλεσε στην οντότητά τους, ο θάνατος των ιδανικών και των οραμάτων της νιότης τους. Έζησαν βασανισμένοι, όντας όλα τα χρόνια «ανέσιοι στο σήμερα». «Η μουσική μου έχει ήχους από τότε, σκαψίματα τάφων, ιδεολογίες θρυμματισμένες». «τραγούδια του αγώνα κάτω απ' το χιόνι» «είναι οι άγγελοι που χάσαν τα φτερά τους καθώς ο ρόλος της ζωής τους, παίχτηκε στο χώρο».

Ο ποιητής διαπιστώνει «δε λάμπει τίποτα ποτέ όταν λάμπει, λάμπει αργότερα». Αυτή η σημερινή λάμψη, η φασματοσκοπιμένη απ' τον καιρό, είναι το μέτρο της χαμαίρπουσας πλέον ζωής του. Σαρκαρίζει για να μη κλάψει γιατί οι άλλοι του πήραν «με απάτη ό,τι ο χρόνος του δάνεισε».

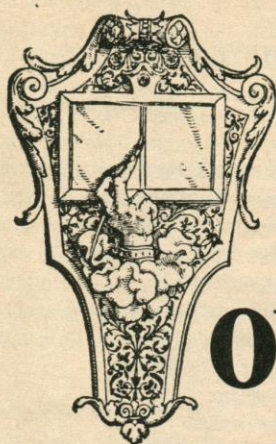
Η ποίηση του Γ.Π. είναι μια πυκνή στρωμάτωση όλων των συναισθηματικών, νοηματικών, ιδεολογικών και αγωνιστικών ζημάτων και εναποθέσεων των παρελθόντων ρευμάτων της γενιάς του. Έτσι με μια εγ-

κάρσια τομή αυτού του κοιτάσματος αντικρύζει τη μνήμη, το όνειρο, το δράμα, τη σφαγή, την απογοήτευση, τη διάψευση, την ψευδαίσθηση, την επιμονή στην αυτπάτη, στο ζωτικό ψέμα, για τη συνέχιση της ζωής.

Χρησιμοποιεί στίχους και ονόματα ποιητών, μουσικών ή ιστορικών προσώπων, προσδίδοντάς τους άλλο νόημα ή παρουσιάζοντας μέσω αυτών προσωπικές του εκδοχές.

Η συλλογή «ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΦΩΤΟΒΟΛΙΔΑ» είναι «ένας φεγγίτης ελευθερίας» απ' όπου ο ποιητής περισκοπεύει υπερβατικούς, ίσαλους ή ύφαλους υπαρξιακούς ορίζοντες.

Και τελειώνει με μια παρατήρηση: το διβλίο θα μπορούσε να ήταν εξίσου αξιόλογο και με λιγότερο όγκο. Οι παραλλαγές είναι στοιχείο της μουσικής. Το μέγεθος στην 17 ποίηση είναι η ποιότητά της.



οι μεγάλοι παιδαγωγοί

Διεύθυνση: Ζάν Σατώ

Ἐκδόσεις: Ἄπο τόν Πλάτονα καί τόν Σωκράτη
ὡς τόν Τζών Ντιούι καί τή Μαρία Μοντεσσόρι

Μέσα ἀπό αὐτό τό βιβλίο θά γνωρίσετε τούς παιδαγωγούς πού στό πέρασμα τῶν αἰῶνων ἀγωνίστηκαν νά κρατήσουν ἀναμμένη τή φλόγα μιᾶς ἀνθρωπιστικῆς παιδείας, νά γκρεμίσουν τίς βαθιά ἐδραιωμένες ἀντιλήψεις καί προκαταλήψεις καί ν' ἀνοίξουν τό δρόμο γιά μιᾶ ἀγωγή πού βασίζεται πρῶτα ἀπ' ὅλα στό σεβασμό τῆς προσωπικότητας καί τῆς ἐλευθερίας τοῦ παιδιοῦ.



Εκδόσεις Γλάρος

ΘΕΜΙΣΤΟΚΛΕΟΥΣ 31 • ΑΘΗΝΑ 141 • ΤΗΛ. 36 18 457

Ο υπερρεαλισμός υπάρχει παντού

(ο Έκτωρ Κακναδάτος

συζητάει με τον Κ.Γ. Παπαγεωργίου)

Πρωτοεμφανίζεστε το 1953 με την Fuga και επανεκδίδετε διβλίο μετά από 18 χρόνια σιωπής. Τι μεσολαβεί σ' αυτό το χρονικό διάστημα;

Και δέβαια ήμουν σχεδόν σίγουρος πως δεν θ' απέφευγα κι αυτή τη φορά την ερώτηση για την 18χρονη σιωπή μου. Μαζί με άλλους κοντεύω κι εγώ να πιστέψω πως είναι σ' ένα βαθμό ουσιαστική για τους κριτικούς.

Δραπετεύοντας από την ερώτηση θα παράπεμπα στον Ζ.Π. Σαρτρ που έχει πει ότι «ο ποιητής ούτε μιλά ούτε σιωπά· είναι άλλο πράγμα». Ωστόσο ως το ξαναπώ: Η 18χρονη σιωπή είναι μόνο εκδοτική. Ελπίζω να συμφωνούμε ότι «μιλάει» κανείς με πολλούς τρόπους. Ακόμα και με την σιωπή. Κυριολεκτώντας θα 'λεγα πως τα 18 αυτά χρόνια υπάρχει περίοδος αντιστασιακής δράσης, υπάρχει περίοδος δημοσιογραφικής δραστηριότητας, περίοδος κρατήσεων και εξορίας αλλά και αγώνα για επαγγελματική επιδίωξη μιας και ήμουν σφόδρα ανεπιθύμητος στο εκπαιδευτικό σώμα γιατί έτσι το 'θελαν οι κρατούντες τότε τα ηνία της πολιτείας.

Αυτά κυριαρχούν και συνθέτουν το πρώτο πλάνο. Ωστόσο στο πιο πίσω πλάνο υπήρχε κάτι εξίσου σοβαρό. Υπήρχε μια κρίση σχετική με τις εκτιμήσεις μου στη δεδομένη ιστορική συγκυρία σε ό,τι αφορούσε σε προτεραιότητες και στην αποτελεσματικότητα του ποιητικού λόγου – όχι του ποιητικού στοχασμού. Γι' αυτό μιλώ για εκδοτική μόνο σιωπή. Μεσολαβεί λοιπόν, πλάι σε όσα είπα πιο πάνω κι αυτή η κρίση που όμως, πέρα από την εκτίμηση της αποτελεσματικότητας του ποιητικού λόγου, όταν αυτός ρίχνεται στην αγορά, προχωρούσε ακόμα πιο βαθιά: στο αν με την Ποίηση απελευθερώνεται συναισθηματική και πνευματική ενέργεια, συμβατή ή ασύμβατη, με την γενικότερη προσπάθειά μας για τη σύλληψη και τη βίωση ενός δράματος για την πραγματικότητα, δράματος που όλο και το ανασκευάζομε θεώμενοι το ΕΙΝΑΙ να στοιχειώνεται μέσω του Γίγνεσθαι και το ΠΙΓΝΕΣΘΑΙ ως αμετάκλητο και απαράγραπτο ΕΙΝΑΙ.

Κι ακόμα στοχάζομουν αν η Ποίηση μας δίνει το «ελευθέρας» για είσοδο/έξοδο του εγώ από τον ίδιο του τον αντικατοπτρισμό επάνω στο κρύσταλλο του Κόσμου.

Όλα αυτά μου πήραν 18 χρόνια. Το 1961 με την «Διασπορά» είπα πάλι «παρών». Η έκδοσή της ήταν η ανάδυση μέσα από την κρίση, που σημαίνει ότι η δημιουργία δεν είχε νεκρωθεί στο διάστημα των 18 χρόνων.

Ποια ήταν η εμπλοκή σας με τον Υπερρεαλισμό. Τι αποκομίσατε απ' αυτόν και ποια είναι η δική σας συμβολή στην υπόθεση του ελληνικού υπερρεαλισμού;

Θα απέφευγα τη λέξη εμπλοκή, όχι για το σημασιολογικό της περιεχόμενο όσο για την ακουστική της. Παρεξηγημένα ίσως θα μπορούσε να παραπέμψει σε κάποιο ίχνος αντιπαλότητας. Κάθε άλλο δέβαια παρά κάτι τέτοιο. Θα προτιμούσα τη λέξη συνάντηση. Με το Υπερρεαλισμό, που στη χώρα μας δεν εκδηλώθηκε σαν κίνημα με τη μορφή, τις φάσεις και τα χαρακτηριστικά που πήρε αλλού, αλλά με τον Υπερρεαλισμό σαν κίνηση αντίρρηση προς εκείνη που αγκυλώνει την διάνοια, αποφράζοντας την αορτή της φαντασίας έτσι που να μη χάνονται θέσεις ευρύτερης επόπτευσης του Κόσμου, τέλος με τον Υπερρεαλισμό σαν κήρυγμα αποδέσμευσης από πολλά και ελευθερία για πολλά, συναντήθηκα μεσοστράτις. Θέλω να πω, κι ως μη θεωρηθεί αλαζονεία, ότι πολλές από τις θέσεις του (όχι η αυτόματη γραφή που πολλοί επικρίνουν να την θεωρούν το κορυφαίο, αν όχι το μόνο, χαρακτηριστικό του) ήταν, άλλες έμφυτες εντός μου κι άλλες είχαν παγωθεί σαν αποτέλεσμα επιθετικού στοχασμού από μέρους μου σε βάρος των τύπων ενός κατεστημένου ποιητικού λόγου που αποψίλωνε τη λέξη, που στένευε το συνειρμικό της πεδίο τόσο που η αξία της να προσδιορίζεται (αν προσδιορίζεται) από το πόσο, κατά την διαπλοκή της με τα συμφραζόμενα, εξυπηρετεί τη φράση για την ανάδειξη του, ή των, σημαινόμενων και που έτσι, φυσικά, διαστρωμάτωσε το συγκινησιακό πλάσμα σε κλίμακα δύο τριών φθόγγων.

Στο ερώτημά σας τι απεκόμισα απ' αυτόν και ποια η συμβολή μου στην υπόθεση του ελληνικού Υπερρεαλισμού θα απαντήσω ότι δεν έχω λόγο μιας και εντάχτηκα στη σπορά. Για την συγκομιδή, που υποθέτω πως αυτήν υπαινίσεσθε, ελπίζω να συμφωνείτε μαζί μου, ότι είναι δουλειά άλλων, κριτικών και ιστορικών της λογοτεχνίας μας, να την εκτιμήσουν και να προσδιορίσουν το βαθμό της αν, δέβαια, είναι αυτός ορατός και εκτιμήσιμος.

Θα θέλατε να μιλήσετε για τις καταβολές της Ποίησής σας;

Η ερώτηση, αν την προσεγγίζω σωστά, με δάξει στον πειρασμό να την διχάσω. Εξηγούμαι: Θα μπορούσε να σκεφτεί κανείς 1) για το αν υπάρχουν, ανιχνεύονται, πού και πώς καταβολές της ποιητικής ενάτησης του εμπράγματου Κόσμου. Φυσικό είναι να πιστεύεται πως αυτές συναρτώνται με το τι είναι, σε τι συνίσταται δηλαδή η ποιητική ενάτησης του Κόσμου. Πιο συγκεκριμένα, με το τι ενεργοποιείται εντός μας, γενικά κι όχι στο στενά προσωπικό χώρο του τάδε ποιητή, από την ενάτησης αυτή, με αντίδραση την εκφορά του ποιητικού λόγου και 2) για τις καταβολές, που σίγουρα υπάρχουν των ποιητικών 19 λεξιακών μορφωμάτων (μεταφορές, αναλογίες, στιχοποιημένος ή

→

όχι, έμμετρος ή όχι λόγος, ρίμες, κτλ.) που παράγονται σαν προϊόντα της σύγχρονης, που πιο πάνω την είπα εναντίωση, μιας ποιητικής ιδιοσυγκρασίας (του ποιητή) με τον εμπρόγραμμα Κόσμο.

Για την πρώτη κατηγορία καταβολών θα 'λεγα πως αυτές ίσως (δίνω έμφαση στο ίσως· τόσο μακριά που είμαστε ακόμη από τα μη αριθμησίμα, μη γραμμικά μεγέθη) να ανιχνεύονται ως φάση της προβολής του εμπράγματος Κόσμου επάνω στη σφαίρα του εγώ μας και πιο βαθιά σ' αυτήν. Φάση που δεν περιέχει ακόμα ερωτήματα, δεν περιέχει ακόμα υποθέσεις για να πολιορκήσει το όποιο φαινόμενο μας συνταράσσει, δεν περιέχει ακόμα την προσφυγή στην πονηριά του πειράματος, στον πειρασμό της επικύρωσης μιας εικασίας για την ερμηνεία του φαινομένου, παρά μόνο και μόνο αποδέχεται το θαύμα και τη λάμψη του. Έχω πει, σε άλλη ευκαιρία ότι η Ποίηση είναι κληροσύνη του Θαύματος. Επωμίζεται το Θαύμα και δεν το διαπραγματεύεται, όπως η Επιστήμη. Αυτές οι καταβολές είναι καθολικές για τις ευαίσθητες ιδιοσυγκρασίες των ανύπνων επιστημόνων/ερευνητών, που η απίστευτη τόλμη των ερωτήσεων, των υποθέσεων και των εικασιών, που σε δεύτερο πια πλάνο διαπραγματεύονται, μαρτυρά πως η Ποίηση λειτουργεί εξίσου θαναμαστά σαν δεσπόζουσα παράμετρος στην εξέλιξη της γνώσης.

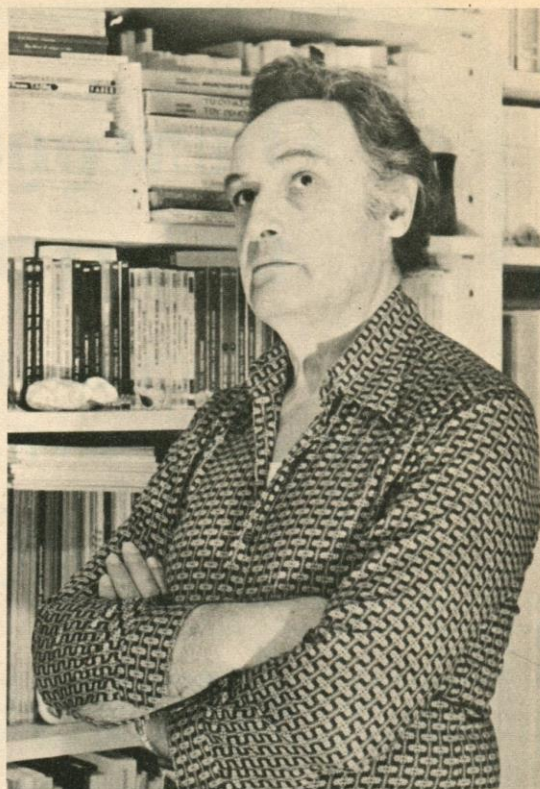
Για τις καταβολές της δεύτερης κατηγορίας, που όπως είπα πιο πάνω αφορούν στα λεξικά μορφώματα, θα πρόσθετα πως, μέσω αυτών των μορφωμάτων επιχειρείται η προβολή του εγώ από τη μεριά του ποιητή και η διασπορά του επάνω στον εμπρόγραμμα Κόσμο. Και καθώς φορέας αυτής της προβολής είναι μια «γλώσσα», ο ποιητής αναζητά και επιλέγει είτε μια όπου ο λόγος, παρασύροντας και τη λέξη, δεσμεύεται στο επίπεδο του σημαινομένου, είτε μια άλλη όπου ο λόγος είναι αδέσμευτος και ελεύθερος να αναφέρεται τότε στο παραδειγματικό επίπεδο του σημαινομένου και τότε στο επίπεδο του σημαινομένου. Καθώς ο επιλογές είναι είτε περιστασιακές είτε προσωπικές δεν μπορούν να είναι καθολικές...

Στην ιστορία της λογοτεχνίας και της Ποίησης, αλλά και γενικότερα, σ' εκείνη της γλώσσας, το πιο μεγάλο μέρος κατέχει ο λόγος που αναφέρεται στο επίπεδο του σημαινομένου. Η Ποίηση του επιπέδου αυτού είναι ο χώρος όπου συναντάμε τις καταβολές μας. Η εξήγησή της αναζητηθεί στις δυνατότητες ενός γλωσσικού κώδικα επικοινωνίας για τη διατήρηση συνοχής, μέσα στον κοινωνικό ιστό. Ήρθα σ' επαφή με την ποιητική εκφορά μέσω του ποιητικού λόγου αυτής της κατηγορίας που προσφερόταν από το εκπαιδευτικό πρόγραμμα της εποχής μου. Να γιατί χαρακτηρίσα τις καταβολές αυτές περιστασιακές. Δεν άργησα βέβαια να διαπιστώσω ότι η εκφορά αυτή δεν με εξέφραζε στο ακέραιο. Η συγχυρία μ' έφερε σ' επαφή με άλλες πηγές πιο πολύ δικές μας (από τον Όμηρο, Πίνδαρο, Ρωμανό, δημοτικό τραγούδι κ.ά.) αλλά και ξένες. Εκεί θα μπορούσα να τοποθετήσω τις καταβολές μου σε ό,τι αφορά το άνοιγμά μου στον Υπερρεαλισμό.

Υπήρξαν περιοδοί στην πνευματική σας πορεία και ποιες;

Είπατε περιοδοί της ποιητικής πορείας και όχι αποκλειστικά περιοδοί δημιουργίας. Και στην ποιητική πορεία νομίζω πως εντάσσεται και η προσπάθεια προσπέλασης στο ποιητικό κόρπους δικό μας και ξένο, στο βαθμό βέβαια που αυτό είναι εφικτό, καθώς και η παρακολούθηση της εξέλιξής του. Φυσικά και υπήρξε αυτή η περίοδος, όπως υποθέτω να έχει υπάρξει για το κάθε άτομο, πολύ περισσότερο για το άτομο που ακούει τον ποιητικό λόγο κι ας μη δημιουργεί. Υπάρχει αυτή η περίοδος της ανάγνωσης θα 'λεγα. Οι ρομαντικοί και οι προρομαντικοί δε μ' άγγιξαν. Φυσικά δεν συζητάμε για Σολωμό και Κάλδο. Σ' ένα βαθμό στην περίοδο αυτή από τον Παλαμά και τους Παλαμικούς, από το Σικελιανό και τον Καρυωτάκη για να σταθώ στον Καβάφη. Μιλάμε κατ' εξοχήν για τους σταθμούς κι όχι ότι παράδειγμα να πλησιάσω πολλούς από τους χαρακτηρισμένους ως *minores*. Η πρώτη περίοδος δημιουργίας είναι μόλις βγαίνω από τον Ρίτσο τον Σεφέρη τον Ελύτη.

Αμφισβητώντας το αν ο λυρισμός, έτσι όπως τον εννοούμε, είναι



Ο Έκτωρ Κακναβάτος

μονόδρομος στο λειτουργικό κύκλωμα των φράσεων και λέξεων που καθιστούν τον λόγο ποιητικό, που σημαίνει, αναζητώντας το καθαυτό δυναμικό πεδίο της λέξης μέσα σ' αυτόν, δρέθηκα μπροστά σε άλλες πύλες. Έμπαινα στην περίοδο της επαφής με τον Υπερρεαλισμό ενώ δεν είχα ακόμα καμιά επαφή με τα μανιφέστα των Γάλλων υπερρεαλιστών. Η «Υψικάμνος» του Εμπειρίκου το «Μην ομιλείτε στον οδηγό» και το «Κλειδοκύμβαλο της σιωπής» κ.ά. του Εμπειρίκου ήταν τα ιθαγενή οδόσημα για την ποιητική πορεία μου αυτής της περιόδου, γεμάτης από αγωνίες και προσπάθεια να στηθεί εντός μου ως αξία η ποιητική αντίδραση σε κάθε απέξω εισβολή στην ψυχή και στη διάνοιά μας. Με την Fuga είχα μπει πια στον ποιητικό στίβο, στην ποιητική αγορά.

Ακολουθεί η 18χρονη περίοδος της εκδοτικής σιωπής χωρίς να είναι και δημιουργική σιωπή, όπως εξήγησα. Υπάρχει έργο αυτής της περιόδου, που ένα πολύ μικρό μέρος του βγαίνει το 1961 με την «Διασπορά» κι ένα άλλο μέρος του αργότερα στην «Οδό Λαιστργόνων». Εκείνο που θέλω να τονίσω όμως είναι ότι ο όρος περίοδος στο έργο ενός δημιουργού θα πρέπει να αποσαφηνιστεί σε ό,τι αφορά στο περιεχόμενό του ή να του δοθεί ένα συμβατικό περιεχόμενο. Είναι ο θεματικός άξονας ορατός και δεσπόζων στα περισσότερα έργα του δημιουργού για να μιλάμε πως αυτός προσδιορίζει περίοδο; Είναι τα σταθερά (κι αν είναι τέτοια) για κάποιο χρονικό διάστημα υφολογικά στοιχεία, ή και η έλλειψή τους, στο φραστικό επίπεδο που θα μας επιτρέψουν να μιλάμε για περίοδο στο έργο του; Είναι η διαφοροποίηση των πολιτικών και ιδεολογικών εντάξεων του δημιουργού με αδρές απηχίσεις στο έργο του που θα προσδιορίσουν μια άλλη περίοδο; Τι απ' όλα αυτά; ή όλα αυτά και όχι μόνο; Νομίζω πως δεν μπορούμε να βάλλομε όρια. Οι περιοδοί συμπλέκονται και ας είναι έργο των μελετητών να δρύνουν τα εργαλεία τους.

Έχετε αναφερθεί στο παρελθόν σε λόγο φιλοκερδή και αφιλοκερδή. Πώς το εννοείται ακριβώς;

Είναι αλήθεια πως στο παρελθόν, σε περισσότερες από μια ευκαιρίες, σε άρθρα με τον Υπερρεαλισμό, αλλά εριστικά ή και επιθετικά ενάντια σε προχειρότερες κατηγορών του, χρησιμοποίησα τους όρους αυτούς του φιλοκερδή και αφιλοκερδή ποιητικού λόγου. Μιας αρχής όμως πρέπει να δηλώσω πως δεν διεκδικώ την πατρότητα αυτών των όρων. Αυτό δα! Δεν είμαι εγώ που εφεύρε αυτούς τους όρους αν δεν κάνω λάθος τους συναντά κανείς σε άρθρα του Α. Μπρετόν, του Οκτάβιου Παζ και άλλων. Το περιεχόμενο που έδινα στους όρους αυτούς όταν τους χρησιμοποιούσα ήταν τούτο: Φιλοκερδή λέω τον ποιητικό λόγο όταν αυτός που τον χρησιμοποιεί του περιορίζει προκρουστικά την εμβέλεια, έτσι που ο λόγος να αλλοτριώνεται στο όνομα ενός επιδιωκόμενου κέρδους που ανήκει σε άλλο επίπεδο. Ο λόγος τότε εξυπηρετεί κάτι αλλότριο προς το είδος του, επιστρατεύεται να υπηρετήσει αξίες, να αρθρώσει ιδέες, να γεφυρώσει κόστος και κέρδος στην πολιτική και ιδεολογική αγορά, μ' άλλα λόγια να απομακρυνθεί από την καταγωγή του. Ένας λόγος αφιλοκερδής έχει αναπεπταμένο και διαρκώς αναπτυσσόμενο δελνηκεές. Μπορεί ακόμα να καλύψει και όλα τα παραπάνω αλλά αυτό σαν φάση του αναπτύγματος του και όχι σε στρατεύσει του. Μπορεί να απομακρυνθεί τόσο από αυτά τα κέρδη ώστε να έχει δικαίωμα στο παραλήρημα. Ένας αφιλοκερδής ποιητικός λόγος μπορεί να περιφρονήσει και το κέρδος της ύποπτης αρετής του λυρισμού για τον κίνδυνο μη μεταβληθεί, χάρη σ' αυτόν τον λυρισμό, σε μεταβολικό και παραισθησιογόνο.

Ποια είναι η σχέση του ποιητικού λόγου με τον χρόνο και τα όσα αυτός περιλαμβάνει (γεγονότα, περιστατικά και λοιπά).

Υποθέτω ότι μπορούμε να πούμε ότι ο ποιητικός λόγος είναι το ανεπισημασμένο γεγονός που οντοποιεί και εμπραγματώνει το ποιητικό φαινόμενο. Αλλά, όπως καταλαβαίνει ο καθένας δεν υπάρχει ανέλιξη και στάση ακόμα που να μην είναι μια μορφή κίνησης: άρα δεν εννοείται έξω από το χωρόχρονο. Αυτό είναι το πρώτο που πρέπει να πούμε. Πέρα όμως απ' αυτό η Ποίηση, κοντά στα τόσα άλλα που τολμά με ευλογημένο θράσος, είναι και, προκειμένου για τον χρόνο, ότι μπορεί να τον αντιμετωπίζει και σαν ύλη πλαστική. Να τον εντάσει στο θίασο των μορφών που κινεί προβάλλοντάς τον άλλοτε με τραγικό προσώπιο να σηματοδοτεί τον κύκλο της γέννησης και της φθοράς και άλλοτε σαν ενεστώσα αδηρή παρουσία να γεμίζει την σκηνή της. Ο ποιητικός λόγος δίνει στον χρόνο την ιδιότυπη ποιητική άρθρωσή του πέρα από την μετρική υφή του.

Αν ο ποιητικός λόγος είναι μια πράξη διαμαρτυρίας, ποιο το εκτόπισμα μιας τέτοιας διαμαρτυρίας;

Το αν της ερώτησης μας εισάγει δέβαια σε υποθετικά χαρακτηριστικά του ποιητικού λόγου: είναι ή όχι πράξη διαμαρτυρίας. Δεν δέχομαι τον χαρακτηρισμό σαν υποθετικό. Ο ποιητικός λόγος, κι όχι μόνο εκείνος που εκφράζεται με τους τυπικούς τόνους και το κατάλληλο λεξικό μιας διαμαρτυρίας (παράδειγμα ένας καταγγελτικός ή ένας σατυρικός ποιητικός λόγος) αλλά και σε οποιοδήποτε τόνο μπορεί να χαρακτηριστεί σαν διαμαρτυρία. Μια ανίχνευση του ποιητικού λόγου προς αυτή την κατεύθυνση προϋποθέτει δέβαια αναγνώστη/δέκτη ευαίσθητο μέχρι «παθήσεως». Τέτοιον δηλαδή που κι αν ακόμα ο τόνος του ποιητικού λόγου φέρνει μηνύματα που να δημιουργούν κλίμα ψυχικής ευδίας και ευφορίας, να μπορεί ν' ακούει πέρα απ' αυτά στα βάθη του τέτοιου ποιητικού λόγου τη διαμαρτυρία που το κλίμα αυτό είναι κλειστό, αμετάκλητα παγιδευμένο στα δόκανα του χρόνου και στην άτεγκτη σχετικότητα των αξιών.

Ως εκτόπισμα εκτιμώ την ενατένιση και την αντιμετώπιση των ορίων αυτών, πράγμα που προϋποθέτει τη βίωσή τους, βίωση που, σε ακραίες περιπτώσεις οδηγεί στη σύγκρουσή μας μ' αυτά τα όρια και τη συντριβή μας επάνω τους.

Πώς εκφράζετε με την ποίησή σας την βαθύτερη ανάγκη σας για επα-

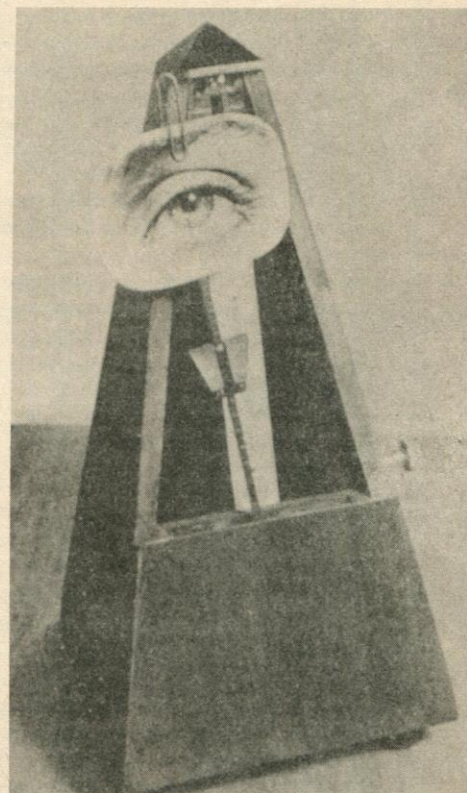
ναστατικότητα και ελευθερία;

Δεν θα 'δινά μιαν απάντηση σε προσωπικό επίπεδο. Δεν είναι δυνατό να τοποθετηθώ έξω απ' αυτό το γενικό: Ο ποιητής είναι σε επαναστατικό (ιδιωτικό) κλίμα διαρκείας. Είναι από ιδιοσυγκρασία επαναστατικός. Ο λόγος του σπάνια δεν είναι μαινόμενος. Θέλω να πω ότι η επαναστατικότητα του δεν είναι από ανάγκη θεραπεύσιμη με την παροχή «αγαθών» πέψιμων ή όχι, αλλά είναι επαναστατικός από στέρηση. Στέρηση της ελευθερίας και δυνατότητας πρακτικής για μεταλλάξεις των πάντων σ' όλες τις κλίμακες. Στέρηση της κατάργησης ορίων και όρων για το κάθε τι. Στερείται την κατάργηση αυτή που την έχει απολαύσει στο οραματικό και ονειρικό επίπεδο μόνο. Επίπεδο διεκδικούμενο σαν άλλη πραγματικότητα.

Πώς εκδηλώθηκε στην Ελλάδα ο Υπερρεαλισμός και πώς εξελίχθηκε;

Η χώρα μας, αιώνες τώρα επαρχία της παγκόσμιας κοινότητας – αν κάποτε υπήρξε κέντρο – έχει ορθάνοιχτες τις πύλες της στην εισαγωγή παντός αγαθού, παντός προϊόντος, ιδιαίτερα των προϊόντων του στο-

→



χασμού, γενικότερα του πνεύματος. Άλλοτε έκανε και εξαγωγές του είδους. Στα πρόσφατα τετρακόσια τόσα χρόνια δεν έχει να προτείνει, δεν έχει να εξάγει τίποτα δικό της με παγκόσμια απήχηση. Δεν θα ερευνήσουμε το θέμα, δεν θα το ποινηκοποιήσουμε. Δεν είναι της ώρας ούτε και είναι εύκολη η οποιαδήποτε ερμηνεία του έξω από το πλαίσιο μιας θεωρίας για τέτοια φαινόμενα.

Στον τομέα της Ποίησης, κι ας έχει αποσπάσει επάξια δύο Νόμπελ, δεν έχει την αίγλη μιας ανατροπής, μιας τομής, μιας άλλης κατεύθυνσης στη φορά του ποιητικού λόγου. Δεν έχει την αίγλη ενός μανιφέστου, την αίγλη της έπαρσης μιας συναρπαστικής σημαίας που να φέρει το ρίγος και να ρίξει στην περιπέτεια το ποιητικό σώμα.

Δεν υποτιμώ την Σεφερική στροφή, μα συγκριτικά η στροφή αυτή δεν υπήρξε πιλότος για μεγάλο άνοιγμα... Παρχιακή, δίχως ρίσκο, ένας σχεδόν θρηνηδής συριγμός στα μεσαία κύματα, δεν ήταν ν' ακουστεί παραπέρα και παραξέω, γιατί το ελιοτικό του πρότυπο είχε παγώσει τα πρωτεία του.

Ο Υπερρεαλισμός πέρασε εδώ σαν εισαγόμενο είδος, όπως εισάγονται διάφορα μπλουζάκια Lacoste κ.λ.π. ή όπως πέρασε το ροκ εν ρολ, το νερό Peggier και άλλα τέτοια. Μπήκε επίσημα το 1935 με την γνωστή διάλεξη του Α. Εμπειρικού, την έκδοση της «Υψικαμίνου», το «Μην ομιλείτε στον οδηγό» και τα «Κλειδοκύμβαλα της σιωπής» του Ν. Εγγονόπουλου. Μιλάμε φυσικά για τον γαλλικής προέλευσης Υπερρεαλισμό της αυτόματης γραφής, δηλαδή των αλλοδαπών πηγών του. Υποπεύομαι πως και η θορυβώδης αντίδραση μιας μεριδίας που δήθεν ενοχλημένου κατεστημένου ήταν κι αυτή εισαγόμενη. Από τους κεκράκτες της οργανωμένης αποδοκιμασίας, δυστυχώς μερικοί και επώνυμοι, ήταν ίσως εντολοδόχοι της γραμμής μιας αγκιτάσιας που ήθελε να επιβάλει το σταλινικό δόγμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού σαν αμετάκλητο πιλότο σκέψης και έκφρασης, με τον οποίο μόλις τότε είχαν συγκρουστεί οι Γάλλοι υπερρεαλιστές.

Ο Υπερρεαλισμός λοιπόν της αυτόματης γραφής – όχι ο άλλος που δεν εισήχθη αλλά υπάρχει από τον Όμηρο, τον Αισχύλο, το δημοτικό μας τραγούδι γάργαρος και ρωμαλέος – εκείνος λοιπόν ο Υπερρεαλισμός εισήχθη στην Ελλάδα με διάλεξη, όχι με μανιφέστο. Έγινε με ανακοίνωση, έγινε πληροφόρηση – όχι προκήρυξη. Δεν χρειάστηκαν προκλητικές παραστάσεις θορυβώδεις επιδείξεις, διαταράξεις. Απλά κάποιος πήρε το δήμα, κήρυξε, ακούστηκε. Γιατί εδώ δεν καταδαφίστηκε ποτέ ο ναός ο αφιερωμένος «τω αγνώστω...». Όχι δέβαια πως δεν ευδοκίμει η συντήρηση κι η μούχλα.

Εδώ ο άλλος Υπερρεαλισμός δεν πέθανε γιατί ο Έλληνας τις πιο πολλές φορές σκέφτεται, αισθάνεται, εκφράζεται και ενεργεί υπερρεαλιστικά. Ο Υπερρεαλισμός αυτός συναντιέται στον Όμηρο, στον Αισχύλο, στον Πίνδαρο, στον Ρωμανό, στα παραμύθια μας, στα μωρολόγια μας, στα ερωτικά, στις παρολογές μας, σ' όλο το δημοτικό μας τραγούδι. (βλ. άρθρο μου στα Πρακτικά του Συμπόσιου Ποίησης, Πάτρα 1984, Υπερρεαλιστικές προβολές στο Δημοτικό μας τραγούδι)

Κι ακούστε τούτο του Σολωμού από τον Λάμπρο:

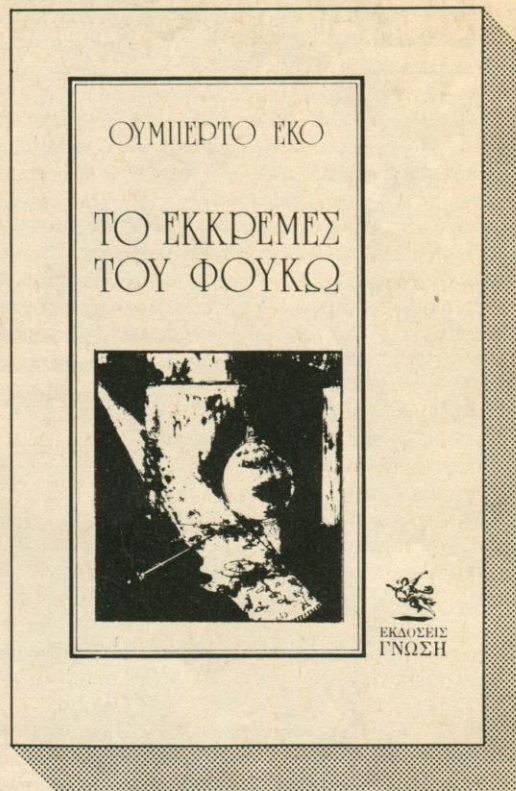
Τα μπαμπάκια του Χάρου ακούει στο στόμα

Κι αυτό από τον Κρητικό του:

Γιατί άκουα τα μάτια της μέσα στα σωθικά μου

Ο σημερινός υπερρεαλιστικός λόγος στην Ποίηση δεν είναι της αυτόματης γραφής. Είχε την αναπόφευκτη ανέλιξή του. Ωστόσο χάραξε την ποίησή μας κατακόρυφα και γονιμοποιητικά. Να πούμε και τούτο: Από το 1924 ίσαμε σήμερα που μπαίνουμε στην τελευταία δεκαετία του αιώνα, κανένα άλλο αξιόλογο ποιητικό και καλλιτεχνικό κίνημα δεν εμφανίστηκε με τόση εμβέλεια, που να τον θέσει σε παύση και να τον εκτοπίσει.

Με το γεγονός ότι, μιλώντας για τον Υπερρεαλισμό σήμερα, περιοριζόμαστε να εννοούμε την ποιητική και καλλιτεχνική του εκδοχή δεν ακυρώνεται η ευρύτερη υπερρεαλιστική έκκληση για ένα τρόπο ζωής που ν' απελευθερώνει όλες τις περιοχές του φάσματος του ψυχισμού μας και ν' αποδίνει στη φαντασία τον μορφογενετικό της ρόλο σ' όλες μας τις δραστηριότητες.



ήττω και η γενική υποδοχή φαρμα
άρχισε να δημοσιεύεται μετά το 196

μφαν
διατη
"ατη

ειλει
που

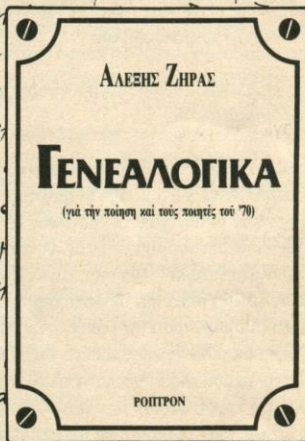
ειο
σειθ

ότα
εται

εισιρ
ωι
το η

κίτα
μύδα

ζώσα
αυτί
αυτό
καθε
ενα
εδοχη
αυτι
εσ
ηδοχη
αυτι
εσ
ηδοχη
αυτι
εσ



κωρη
ητικώ

αγγί
κίμ
αυτι
εσ

αυτι
εσ

αυτι
εσ

αυτι
εσ

αυτι
εσ

αυτι
εσ

Άλκηστις Σουλογιάννη

ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΕΛΟΥΔΗΣ

Διονύσιος Σολωμός. Ρομαντική ποίηση και ποιητική. Οι γερμανικές πηγές.

Εκδόσεις ΓΝΩΣΗ, 1989

Η συλλογιστική, η μεθοδολογία και η επαγωγική διαδικασία του Γιώργου Βελουδή όπως αναγνωρίζονται στο βιβλίο του για τις γερμανικές πηγές του Σολωμού, είναι πράγματα γνωστά από τα προηγούμενα (13 τον αριθμό) έργα του, από εκείνο το μακρινό (1968) «Der meugriechische Alexander» για τη Φυλλάδα του Μεγαλέξαντρου μέχρι το πιο πρόσφατο (1987) «Το ελληνικό τυπογραφείο των Γλυκιδών στη Βενετία (1670-1854)». Ως σημαδιακούς ενδιάμεσους σταθμούς αυτής της όλως ενδιαφέρουσας πορείας επισημάνω ιδιαίτερως τα βιβλία: «Γιάννης Ρίτσος. Προβλήματα μελέτης του έργου του» 1983, «Αναφορές. Έξη νεοελληνικές μελέτες» 1983 και «Προσεγγίσεις στο έργο του Γιάννη Ρίτσου» 1984.

Με το τελευταίο βιβλίο του ο Γιώργος Βελουδής τεκμαίρει τον ισχυρότατο έτσι κι αλλιώς φιλόλογο (και «γερμανιστή») εαυτό του και τολμά να προκαλεί άλλους αλλά και αυτόν τον ίδιο για τη συνέχεια.

Το βιβλίο αντιμετωπίζει για πρώτη φορά συστηματικά και διαρρήδην το πρόβλημα των γερμανικών πηγών του Σολωμού, ως μεθοδική «εξέλιξη» και «ανάπτυξη» προηγούμενων ομολογών θέσεων του Κωστή Παλαμά και του Κώστα Βάρναλη, και ως «ανατροπή» των «σωβινιστικών» θέσεων του Louis Coutelle, καταγγέλλοντας ταυτόχρονα τις προκαταλήψεις του περίφημου «δόγματος της ελληνικότητας» τόσο στην επίσημη διατύπωσή του κατά τη δεκαετία του '30 όσο και στις προεκτάσεις του κατά τη γερμανική κατοχή, και βασίζεται κυρίως στη μελέτη των 25 κωδίκων με τις μεταφράσεις γερμανικών λογοτεχνικών και φιλοσοφικών κειμένων που έκανε ο Νικόλαος Λούντζης (1798-1885) για χάρη του Σολωμού, συνομήλικου φίλου του, μεταξύ των ετών 1834-1849, στην ιταλική γλώσσα (με δύο μικρές εξαιρέσεις στα ελληνικά), πράγμα που συνδέεται με τα ιταλικά του Σολωμού στους *Στοχασμούς* και με τις ανάλογες σημειώσεις του στους *Ελεύθερους Πολιορκημένους*. Η συγκριτική διε-

γασία που εφαρμόζει ο Γιώργος Βελουδής, στηρίζεται κατά κύριο λόγο στα Αυτόγραφα έργα του Σολωμού.

Το υλικό του βιβλίου κατανέμεται σε τέσσερα κεφάλαια, ενώ εκτενής εισαγωγή δίνει το στίγμα του. Στο πρώτο κεφάλαιο κατατίθενται τα τεκμήρια των γερμανικών πηγών του Σολωμού, που αναπτύσσονται με διεξοδικότατη ανάλυση στο δεύτερο κεφάλαιο. Ο Γιώργος Βελουδής αναγνωρίζει/ανιχνεύει στα ώριμα έργα του Σολωμού της κερκυραϊκής περιόδου τα λογοτεχνικά μεγέθη: Klopstock, Goethe, Schiller, Matthisson, Salis-Seewis και Hardenberg γνωστότερον ως Novalis (κυρίως Goethe, Schiller και Novalis) και τις φιλοσοφικές θέσεις των: Boehme, Leibniz, Mendelssohn, Lessing, Kant, Jamann, Goethe, Schiller, Fichte, Schlegel, Schelling, Baader, Blasche, Fischer και Hegel (κυρίως: Schiller και Hegel, αλλά και Goethe, Schelling, Fischer).

Στο τρίτο κεφάλαιο (συνθετικό) του βιβλίου του, ο Γιώργος Βελουδής σχολιάζει την επίδραση της γερμανικής λογοτεχνίας και φιλοσοφίας στον (ώριμο κυρίως) Σολωμό (υπογραμμίζει πάντως την υπεροχή της επίδρασης της γερμανικής φιλοσοφίας έναντι της γερμανικής λογοτεχνίας, όπως και το γεγονός ότι οι επιδράσεις στο έργο του Σολωμού κατανέμονται πάρα πολύ άνισα), και παράλληλα επισημάνει τις διόδους αυτής της επίδρασης όπως απαντώνται στο άμεσο και στο μείζον περιβάλλον του Σολωμού, δηλ. Αθήνα, Επτάνησα, Ιταλία.

Στις διόδους αυτές ανήκουν: (α) Τα ίδια τα έργα των γερμανών λογοτεχνών και φιλοσόφων, καθώς και σχετικές βιβλιοκρισίες· η παρέμβαση των μεταφράσεων του Ν. Λούντζη ή άλλων μεταφράσεων προς τα γαλλικά ή τα ιταλικά, εξυπακούεται· παράλληλα ο Γιώργος Βελουδής σχολιάζει το γεγονός, ότι ο Σολωμός χρησιμοποιεί ξενόγλωσσες μεταφράσεις των γερμανικών πηγών του (που σημαίνει κυρίως Λούντζης και Ιταλία) και δεν προσφεύγει στην παραγωγή της πολιτικά θανατοκροτούμενης και πολιτισμικά γερμανοκρατούμενης Αθήνας ή των Επτανήσων όπου παρατηρείται εντυπωσιακά έντονη η παρουσία τουλάχιστον της γερμανικής φιλοσοφίας. (β) Τα ιταλικά περιοδικά (1) *Bibliotheca Italiana* του Μιλάνου, το σημαντικότερο όργανο εισόδου δια μεταφράσεων της γερμανικής λογοτεχνίας και επιστήμης στην Ιταλία του Risorgimento και πεδίο της διαμάχης γύρω από το θέμα του ρομαντισμού στην Ιταλία, (2) *Conciliatore* επίσης του Μιλάνου, το κυριότερο φερέφωνο των ρομαντικών και (3) *Anthologia* της Φλωρεντίας, επίσης στην υπηρεσία του ρομαντισμού.

Στο τελευταίο κεφάλαιο (*Ρομαντική Ποίηση και Ποιητική*) του βιβλίου του, το σημαντικότερο κατά τη γνώμη μου, με τον συστηματικό (η λ. στη μεθοδολογική της διάσταση) χαρακτήρα, ο Γιώργος Βελουδής προβαίνει σε μια επανεκτίμηση του ρομαντικού στοιχείου στο σολωμικό έργο μετά το 1829 (η κερκυραϊκή περίοδος), αναλύοντας/σχολιάζοντας τα επιμέρους θέματα και τα υφολογικά στοιχεία, με βάση ακριβώς τις γερμανικές πηγές του Σολωμού έτσι όπως αναπτύχθηκαν, υποστηρίχθηκαν και ταξινομήθηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια. Στην πραγματικότητα πρόκειται για μια σημαντική (η λ. από το σημαίνω, αλλά και με αξιολογική διάθεση) κωδικοποίηση των παραμέτρων που προσδιορίζουν σε επίπεδο θέματος, ήθους και αισθητικής το ώριμο σολωμικό έργο. Οι παράμετροι αυτές κατατίθενται στα αντίστοιχα τμήματα αυτού του κεφαλαίου ως εξής: (1) Ποίηση και φιλοσοφία, (2) Παραψυχολογία (μεσμερισμός), (3) Μουσική και ποίηση, (4) Φύση και τέχνη, (5) Η ποιητική «ιδιοφυία», (6) Χρόνος, (7) Το «νέο είδος» (σύζευξη ρομαντικού-κλασσικού) και το ρομαντικό «απόσπασμα» (ημιτελές έργο, έργο εν προόδω, ανοιχτό έργο). Επισημάνω ιδιαίτερως τις θέσεις του Γιώργου Βελουδή για τις παραμέτρους 2,3 (σχεδόν μουσικολογική ανάλυση), 4, 5 και 7 (εξαιρετικό στην πυκνότητά του αλλά και με τις παραπομπές του σε άλλα λογοτεχνικά καθώς και σε μουσικά έργα). Η υποστήριξη των τιμών αυτών των επτά παραμέτρων από τον



Γιώργου Βελουδή αναγκαστικά περιορίζεται στις διαστάσεις του συγκεκριμένου βιβλίου, με άλλα λόγια: δεν παίρνει την έκταση που υπονοεί η ιδιαίτερη πυκνότητα του κειμένου / του ύφους του Γιώργου Βελουδή στα επιμέρους τμήματα του κεφαλαίου. Ο ίδιος άλλωστε ο Γιώργος Βελουδής δικαιολογημένα αναγνωρίζει στην εισαγωγή του τετάρτου αυτού κεφαλαίου, ότι τα επτά τμήματά του θα μπορούσαν να αποτελέσουν από μόνα τους ειδικότερες και διεξοδικότερες μελέτες. Αυτό κυρίως εννοούσα όταν έλεγα στην αρχή, ότι με το βιβλίο του για τις γερμανικές πηγές του Σολωμού ο Γιώργος Βελουδής προκαλεί άλλους αλλά και τον εαυτό του για τη συνέχεια. Όχι όμως μόνον αυτό. Τα τέσσερα εκτενέστερα κεφάλαια του βιβλίου (μαζί με τον σύντομο επίλογο, όπου και νύξεις για τον ρομαντισμό στην Ελλάδα: σύνολο 400 σελίδες) με όλο το εντυπωσιακό υλικό είναι μια πραγματική πρόκληση για επιμέρους

«σχολιασμούς», «συζητήσεις», «αναθεωρήσεις» ου μην αλλά και για «προεκτάσεις» της συλλογιστικής που αυτά καταγράφουν.

Θέλω να επισημάνω ένα επιπλέον χαρακτηριστικό του βιβλίου αυτού (αφορά κυρίως όσους δεν το αντιμετωπίζουν ως επιστημονικό εργαλείο ή δεν περιορίζονται μόνον στο θέμα Σολωμός-πηγές): πέρα από όλα τα άλλα, πρόκειται για ένα βασικό εγχειρίδιο (μια βασική «βιβλιοθήκη») της μεγάλης γερμανικής λογοτεχνίας και φιλοσοφίας εκεί στη στροφή του 18ου προς τον 19ο αιώνα: όλες οι θέσεις έχουν συγκεντρωθεί με επάρκεια ιστίμη της πυκνότητας στο βιβλίο αυτό του «γερμανιστή» πλέον Γιώργου Βελουδή.

Τέλος, το βιβλίο σημαίνει πολλά και ως εφαρμογή επιστημονικής δεοντολογίας. Όπου πιστοποιείται για άλλη μια φορά η ερευνητική διεργασία και η άνετη όσο και «πληθωρική» επιχειρηματολογία του Γιώργου Βελουδή. Ο τρομακτικός όγκος /

καταιγισμός των μεταδομένων γνώσεων (συμπεριλαμβανομένων και των σχολίων στις σημειώσεις των 48 σελίδων), όπου η πυκνότητα έχει αποκλείσει και το παραμικρό ενδεχόμενο επανάληψης, αντιμετωπίζεται με τη συνδρομή του ζωντανού ύφους (που παίζει πονηρά μεταξύ δόκιμων και καθημερινών αποχρώσεων) και της ακριβολογίας έκφρασης του Γιώργου Βελουδή. Στοιχεία άλλωστε που (αποδεικνύεται κάθε φορά ότι) αποτελούν τις σταθερές του εκποσίματος του Γιώργου Βελουδή σε παιδευτική με την ευρεία έννοια του όρου ικανότητα και αποτελεσματικότητα. Στο κλίμα αυτό δεν καταφέρνει μέχρι στιγμής να τρυπώσει ο εύκολος διδασκαλισμός. Αναγνωρίζω ότι απλοποιώ επικίνδυνα τα πράγματα, αλλά τελικά δεν μπορώ να αποφύγω το τετριμμένο, ότι έχουμε εδώ ένα βιβλίο που παρά τον κατ' εσχόλην επιστημονικό χαρακτήρα του, διαβάζεται απνευστί.



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΕΔΡΟΣ

Γ. Γενναδίου 3 – Τηλ. 36.02.007

ΕΥΓΕΝΙΑ ΦΑΚΙΝΟΥ

Γάτα με πέταλα

κυκλοφορεί



Ένας खुδαίος τίτλος σ' ένα βιβλίο που περιγράφει τη खुδαίότητα και την ηθική κατάρπτωση. Τρεις παράλληλες και αλληλοεμπλεκόμενες ιστορίες. Μιας ανεπιθύμητης εγκυμοσύνης, μιας καταπάτησης οικοπέδων και μιας τρίτης, πολιτικής ιστορίας, που δεν περιγράφεται, αλλά εννοείται.

Γάτα με πέταλα είναι ο Αφρέδος, πρώην βοηθός επιστάτη του κτήματος – που ο ίδιος καταπατά –, πατέρας της εγκυμονούσας και αρχηγός των δολοπλόκων και απατεώνων. Καταφέρνει να τους κάνει όλους – αυτουργούς, ηθικούς αυτουργούς και απλούς γνώστες ή θεατές – να αισθάνονται συνένοχοι και συνυπεύθυνοι στις κομπίνες και στο κουκούλωμά τους.



ΤΑ ΒΙΒΛΙΑ ΤΗΣ ΓΝΩΣΗΣ

ΒΙΒΛΙΑ ΠΟΥ ΞΕΧΩΡΙΖΟΥΝ

«*αλλά αν πεις την αλήθεια να την πεις ως το τέλος*»

Μια συγκλονιστική μαρτυρία της σύγχρονης σοβιετικής ιστορίας που "κάνεις ιστορικός δεν παρέθεσε πληρέστερα όσο ο Ανατόλι Ριμπακόφ" στην τετραλογία του.



Σύντομα
κυκλοφορεί

ΑΝΑΤΟΛΙ ΡΙΜΠΑΚΟΦ

Ο ΦΟΒΟΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΓΝΩΣΗ»

ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΑΠΟ ΤΟ ΑΡΜΠΑΤ ΤΟΜΟΣ Α'

ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΑΠΟ ΤΟ ΑΡΜΠΑΤ ΤΟΜΟΣ Β'

ΤΟ '35 ΚΑΙ Τ' ΑΛΛΑ ΧΡΟΝΙΑ

Ο ΦΟΒΟΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ  «ΓΝΩΣΗ»

Ιπποκράτους 31, 10680 ΑΘΗΝΑ τηλ. 36.20.941 - 36.21.194

Η Νεοελληνική Ποίηση στην Μεταπολεμική Περίοδο

του Jacques Bouchard

Σ' ένα δοκίμιό του, δημοσιευμένο το 1929 και με τον τίτλο *Ελεύθερο Πνεύμα*, ο Γιώργος Θεοτοκάς διαπίστωνε ότι η νεοελληνική λογοτεχνία ήταν την εποχή εκείνη παντελώς άγνωστη στην Ευρώπη ή, ακριβέστερα, ότι δεν ήταν γνωστή παρά σε λίγους ειδικούς ορισμένων Ιδρυμάτων Ελληνικών Σπουδών. Ο νέος τότε συγγραφέας παρότρυνε τους συμπατριώτες του, τουλάχιστον τη νέα γενιά, να δημιουργήσει μια λογοτεχνία εθνική υψηλής στάθμης και διεθνούς απήχησης, η οποία και θα μπορούσε να συνομιλήσει με τις μεγάλες ευρωπαϊκές λογοτεχνίες, αποκαθιστώντας σχέσεις αμοιβαιότητας και αλληλοεπιδρώντας η μια στην άλλη.

Μετά το τέλος του Δεύτερου Παγκόσμιου πολέμου η νεοελληνική λογοτεχνία είναι αλήθεια ότι απέκτησε μια χωρίς προηγούμενο φήμη, ιδιαίτερα έξω από τα σύνορα της Ελλάδας και προπάντων η ποίηση.

Για να συναντήσουμε κάτι ανάλογο, διαφορετικής όμως φύσεως, θα έπρεπε να πάμε πίσω ως την εποχή που δημοσιεύονταν τα *Δημοτικά Τραγούδια της Σύγχρονης Ελλάδας* από τον Claude Faugier, δηλαδή το 1825, πράγμα που ξεσήκωσε στη Γαλλία και στην Ευρώπη των χρόνων εκείνων έναν ενθουσιασμό, όχι βέβαια ξένο προς το γεγονός ότι οι Έλληνες αγωνίζονταν να κατακτήσουν την ελευθερία τους.

Αφού όμως μιλάμε για τη νεοελληνική μεταπολεμική ποίηση, είναι αναγκαίο να τεθεί μια διάκριση: παρακολουθήσαμε πράγματι μετά το τέλος του πολέμου τον θρίαμβο μιας γενιάς που είχε συγκροτηθεί πριν τον πόλεμο και που την αποκαλούν η Γενιά του '30. Είναι η γενιά του Σεφέρη, του Ελύτη, του Εμπεριόκου και του Ρίτσου, που συνεχίζοντας να παράγει το έργο της κερδίζει την εύνοια ενός πιο μεγάλου κοινού και κατακτά την τοπική αναγνώριση η οποία γρήγορα θα επικυρωθεί από τη διεθνή καθιέρωση: ο Γιώργος Σεφέρης θα πάρει το 1963 το βραβείο Νόμπελ λογοτεχνίας· ο Οδυσσεύς Ελύτης θα πάρει την ίδια διάκριση το 1979· δυο χρόνια προηγουμένως, ο Γιάννης Ρίτσος είχε τιμηθεί, από τη μεριά του, με το βραβείο Λένιν.

Επιπλέον, χάρις στα σύγχρονα μαζικά μέσα επικοινωνίας, και ιδιαίτερα μέσω της δισκογραφίας, η ποίηση γνώρισε μια απίθανη εξάπλωση. Στις χώρες του εξωτερικού διάφορες μεταφράσεις έκαναν γνωστές τις κορυφαίες κατακτήσεις της νεοελληνικής ποίησης.

Αυτή η τεράστια επιτυχία είχε ως συνέπεια να υλοστούν διαθιές επιδράσεις οι γενιές των ποιητών που εμφανίστηκαν μετά τον πόλεμο, αν και η μακρόχρονη κυριαρχία αυτής της πλειάδας των λογοτεχνών του '30 υπήρχε κίνδυνος να παραμερίσει, ριχνοντάς τους μέσα στη σκιά, όπως τα αστέρια που έχουν ασθενικότερη λάμψη, τους νέους ποιητές που αναφαίνονταν. Η ασάφεια μάλιστα και η σύγχυση είναι ακόμα μεγαλύτερη μια και

τόσο στους παλαιότερους όσο και στους νεώτερους ποιητές παρακολουθήσαμε με κάθε τρόπο τον οριστικό θρίαμβο του μοντερνισμού.

Σήμερα είναι αναμφίβολο ότι ο μεγάλος μύσθης του μοντερνισμού στην Ελλάδα υπήρξε ο ποιητής Κωνσταντίνος Καβάφης, του οποίου τη σπουδαιότητα για τα νεοελληνικά γράμματα μπορούμε να τη συγκρίνουμε με αυτήν του Baudelaire για τη γαλλική λογοτεχνία. Ποιητής της διασποράς, ο Καβάφης γεννήθηκε στην Αλεξάνδρεια το 1863, πέρασε σχεδόν όλη τη ζωή του σ' αυτή την πόλη, όπου και πέθανε το 1933. Όμως τα μονόφυλλα στα οποία δημοσίευε το έργο του ο αλεξανδρινός κατόρθωσαν να εκτοπίσουν εντελώς την παραδοσιακής δομής ποίηση ακόμα και στην ίδια την Ελλάδα.

Η νέα ποιητική που πηγάζει αθόρυβα από το καθαφικό έργο είναι ιδιαίτερα σημαντική, έστω και αν έχει εμφανιστεί με κάποια καθυστέρηση, εφ' όσον διαμόρφωσε τις επόμενες ποιητικές γενιές. Θα μπορούσαμε να τη συνοψίσουμε στα εξής τέσσερα σημεία:

1. Κατ' αρχήν, ο *ελεύθερος στίχος* παραμερίζει την παραδοσιακή μετρική·

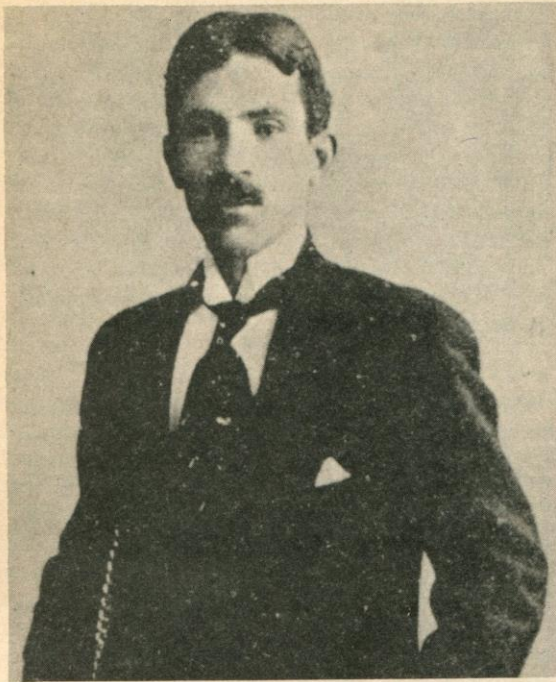
2. Το *δραματικό* στοιχείο αντικαθιστά τον λυρισμό που τόσο είχε κυριεύσει την παραδοσιακή ποίηση·

3. Παρατηρούμε ότι προοδευτικά το λεξιλόγιο της *πρόζας*, δηλαδή αυτό της καθημερινής λαλιάς, καταλαμβάνει το χώρο της ποίησης και καθιστά άχρηστες τις λέξεις που άλλοτε είχε σε μεγάλη εκτίμηση η ποιητική χρήση·

4. Τέλος, μια ορισμένη *σκοτεινότητα* εντοπίζεται στο ποίημα και επικαλείται την ανάγκη της ψυχανάλυσης, η οποία έρχεται να αντικαταστήσει τον καθαρά φιλολογικής φύσεως ερμητισμό των προηγουμένων ποιητικών.

Γεγονός όμως είναι ότι στην πλειάδα της γενιάς του '30 χρεώθηκε να καλλιεργήσει και να αναπτύξει – ο κάθε ποιητής με τον τρόπο του και με τη δική του ιδιοσυγκρασία – την κληρονομιά του αλεξανδρινού. Και αυτό είναι κάτι που βλέπουμε πολύ καθαρά μετά τον πόλεμο, χάρις στην επιρροή που είχε ο καθένας από τους μεγάλους της προπολεμικής περιόδου πάνω στις νεώτερες γενιές.

Ο Γιώργος Σεφέρης, γεννημένος στη Σμύρνη το 1900, σημάδεύτηκε από το τραγικό ξερίζωμα του ελληνισμού της Μικράς Ασίας (1922): θα δημιουργήσει ένα σύμπαν σκοτεινό και πυκνό, ακολουθώντας τους γάλλους συμβολιστές, τους έλληνες κλασικούς και τον T.S. Eliot. Η σκοτεινή ποίηση του Σεφέρη συνεχίζει να γονιμοποιείται από την ατμόσφαιρα φθοράς των ποιητών του 1920 που αποκρυσταλλώθηκε όσο ποτέ άλλοτε γύρω από το όνομα του Κώστα Καρυωτάκη, ο οποίος αυτοκτόνησε το 1928. Η



Ο Κ. Βάρναλης

επιρροή των δύο αυτών ποιητών εκδηλώνεται μεταπολεμικά σε πολλούς από τους νέους που εκδήλωναν την προτίμησή τους για μια ποίηση υπαρξιακή και ενδοσκοπούμενη.

Ο υπερρεαλισμός, από τη μεριά του, έκανε μια αστραποβόλο είσοδο στην Ελλάδα, χάρις στη συμβολή του μεγάλου ιεροφάντη Ανδρέα Εμπειρίκου (1901-1975), ο οποίος μάλιστα ήταν ο πρώτος ψυχαναλύτης στη χώρα. Το έργο του επί μεγάλο διάστημα παρέμεινε άγνωστο αλλά προσέκλυσε εξαιρετικής αξίας μνημόνους του είδους, όπως τον νεαρό Οδυσσέα Ελύτη (1911) και τον Νίκο Εγγονόπουλο (1910-1986), ζωγράφο και ποιητή καθαρά υπερρεαλιστικής κατεύθυνσης. Και πράγματι μεταπολεμικά το μήνυμα του υπερρεαλισμού θα βρει περισσότερους οπαδούς, χάρις ενμέρει στην επιβολή του Ελύτη, ο οποίος θα διατυπώσει τόσο στα δοκίμιά του όσο και στο ποιητικό του έργο τη σημασία του υπερρεαλισμού στο δικό του εγχείρημα.

Η γενιά του '30, θγαλμένη μέσα από μια φιλελεύθερη αστική τάξη, ήταν ελάχιστα επιρρεπής σε πολιτικές στρατεύσεις. Γνωρίζουμε άλλωστε ότι η δικτατορία του Μεταξά εγκαθιδρύθηκε στην Ελλάδα στις 4 Αυγούστου 1936.

Ωστόσο ένας ποιητής κατόρθωσε για λογαριασμό του να δημιουργήσει μια πολιτική ποιητική —όπου μια από τις πιο σημαντικές φωνές άλλοτε ήταν αναμφίβολα αυτή του Κώστα Βάρναλη (1884-1974): είναι ο Γιάννης Ρίτσος (1909). Το ποιητικό του έργο και η προσωπική του μοίρα σημάδεψαν βαθιά την ποίηση κοινωνικού ή πολιτικού χαρακτήρα των επομένων γενεών.

Η ποίηση των μεταπολεμικών γενεών διακρίνεται χονδρικά σε τρεις τάσεις ή τρεις ομάδες, στις οποίες θα αναφερθούμε. Στο σύνολό της πάντως παραμένει εξαιρετικά δραματική και αντανακλά την απαισιοδοξία, την ατμόσφαιρα αβεβαιότητας και απογοήτευσης που ακόμα και σε ποιητές πολιτικά στρατευμένους εκφράζεται από μια τάση προς τη φθορά και τον διαμελισμό σ' ό,τι αφορά τις ιδεολογίες, οποιεσδήποτε κι αν είναι αυτές.

Η ελληνική λογοτεχνική κριτική, και ιδιαίτερα το έργο των Αλέξανδρου Αργυρίου και Αλέξη Ζήρα, πρότεινε ορισμένα αντικειμενικά κριτήρια που καθιστούν δυνατή μια ταξινόμηση,

έστω και πρόσκαιρη, των μεταπολεμικών ποιητών. Αντί να διακρίνουν «γενιές» οι δύο κριτικοί προτιμούν σήμερα να μιλούν για ομάδες ποιητών, συνομήλικων λίγο ως πολύ μεταξύ τους, με αντιστοιχία γλωσσικής, πολιτικής και κοινωνικής φύσεως.

Η πρώτη γενιά ή ομάδα είναι αυτή που εμφανίζεται κυρίως προς το τέλος της δεκαετίας του 1940 και στη δεκαετία του 1950 και έχει σηματοδοτηθεί από την ήττα αλλά και από το πνεύμα της Αντίστασης: πρόκειται για ποιητές γεννημένους μεταξύ του 1918 και του 1929, οι οποίοι έζησαν τα εφηβικά και πρώτα νεανικά τους χρόνια κατά τη διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου και οι οποίοι σχηματίστηκαν πνευματικά κατά τη διάρκεια των ετών της γερμανικής κατοχής, έχοντας πάρει αρκετό από αυτούς μέρος ενεργό στον εμφύλιο πόλεμο (1946-1949) που ακολούθησε. Υπήρξαν μάρτυρες φρικαλεοτήτων και φέρουν μέσα τους αναμνήσεις που τους προκάλεσαν ενοχές. Ανεξάρτητα από το αν υπήρξαν στρατευμένοι στην αριστερά θεωρούνται στο σύνολό τους ποιητές πολιτικά διαμορφωμένοι, διατεθειμένοι να στρατευτούν, λόγω του ότι τα ιδεώδη τους υλοποιούνται και βρίσκουν τόπο σ' έναν κόσμο δικαιότερο. Είναι πράγματι εντυπωσιακό να διαπιστώνει κανείς στους περισσότερους από τους ποιητές μια ηθική συμπεριφορά, εξίσου στη ζωή τους και στο ποιητικό τους έργο. Πολυάριθμοι είναι αυτοί που γνώρισαν τα στρατόπεδα συγκεντρώσεων, τις εξορίες, τις καταδίκες σε θάνατο. Είναι περιπτώσεις όπως των ποιητών Άρη Αλεξάνδρου (1922-1978), Μανόλη Αναγνωστάκη (1925), Τίτου Πατρίκιου (1928), Δημήτρη Δούκαρη (1925-1982), Τάσου Λειβαδίτη (1921-1988). Άλλοι, όπως ο Μηνάς Δημάκης (1917-1980), ο Γιωργής Κότσιρας (1921), ο Νίκος Φωκιάς (1927), ο Γιώργος Γεραλής (1917), καταφεύγουν σ' έναν κόσμο εσωτερικό, μαρτυρώντας ωστόσο τους πόνους και τα τραύματα μιας θυσιασμένης γενιάς. Τέλος, υπάρχουν και ορισμένοι άλλοι ποιητές, όπως ο Τάκης Σινόπουλος (1917-1981), ο Μίλτος Σαχτούρης (1919), ο Νάνος Βαλαωρίτης (1921), ο Δημήτρης Παπαδίτσας (1921-1987) που γράφουν μια ποίηση με έντονες απηχίσεις του υπερρεαλισμού ή του συμβολισμού κατά τα σεφερικά πρότυπα.

Η δεύτερη ομάδα, που εμφανίζεται κυρίως στη δεκαετία του 1960 και που χαρακτηρίζεται ως «γενιά του άγχους», συγκεντρώνει ποιητές γεννημένους μεταξύ του 1928 και του 1940. Μη έχοντας συμμετάσχει στην Αντίσταση ή στον Εμφύλιο, η ομάδα των ποιητών αυτών δεν έχει να επιδείξει πράξεις ηρωισμού, όπως η προγενέστερή της. Αναπτύχθηκε και διαμορφώθηκε κατά τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου, μέσα στην αβεβαιότητα και την αγχώδη αναμονή ενός Τρίτου Παγκοσμίου Πολέμου. Είναι μια γενιά που θα μπορούσαμε να την ονομάσουμε *χαμένη*, ξεστρατισμένη, που παρακολούθησε την ήττα της αριστεράς, την εγκαθίδρυση του αστυνομικού κράτους και ανακαλύπτει ότι δεν έχει να υπερασπίσει σημαντικά ιδεώδη. Με όρους της τρέχουσας πραγματικότητας έχει χάσει το νόημα της κοινωνικής διάστασης των πραγμάτων, της πολιτικής ηθικής, τόσο κεφαλαϊώδους για τους προηγούμενους χρονικά ποιητές — της απομένει να αποσιρθεί όπως αναφέρει σ' ένα σχετικό δοκίμιο του ο Αλέξης Ζήρας, στον χώρο του ιδιωτικού, του απολύτως προσωπικού. Γι' αυτό και δημιουργεί μια ποίηση με ελάχιστους τόνους και συχνά η ερωτική ποίηση αυτής της περιόδου μεταφέρει την αίσθηση του μαρτυρίου και όχι της απόλαυσης. Από τους εκπροσώπους της αναφέρουμε τον Ντίνο Χριστιανόπουλο (1931), την Κική Δημουλά (1931), τη Νανά Ησαΐα (1934), τον Βύρωνα Λεοντάρη (1932), την Κατερίνα Αγγελάκη-Ρουκ (1939), τον Μάρκο Μέσκο (1935) και τον Τάσο Δενέγρη (1935).

Τέλος, μια τρίτη ομάδα ποιητών που αποκλήθηκε και «γενιά

της *αμφισβήτησης*» αναφαίνεται γύρω στο 1970. Ποιητές που γεννήθηκαν από το 1942 ως το 1957, δεν γνώρισαν άμεσα τις διαισθητικές του πολέμου – παγκοσμίου και εμφυλίου – αλλά έχοντας μεγαλώσει μέσα στην τοπική και στη διεθνή πολιτική αστάθεια, γνώρισαν προσωπικά την καταπίεση, την περιστολή των ελευθεριών και υπέστησαν τα κατασταλτικά μέτρα του στρατιωτικού καθεστώτος του 1967-1974. Τα στρατόπεδα εκτοπισμών και οι βασανισμοί στιγματίζουν πολιτικά αυτή την περίοδο, αλλά επίσης η άνοδος μιας κοινωνίας καταναλωτικής, καταστροφικής για το φυσικό περιβάλλον, καθώς και ο βίαιος εξαστισμός και η μάστιγα του τουρισμού. Το αυταρχικό κράτος στερεί την ελευθερία του λόγου, οργανώνει συστηματικά την παραπληροφόρηση και την εξαπάτηση, επιβάλλει λογοκρισία και έναν παλαιού τύπου συντηρητισμό με τη χρήση μιας γλώσσας ξεπερασμένης. Η απάντηση από τη μεριά των νέων ήταν η ολοκληρωτική άρνηση κάθε εξαναγκασμού, κάθε ιδεολογίας, κάθε σοβινιστικής εκπτώσης. Διαπιστώνει κανείς στα χρόνια αυτά μια ιδιαίτερα ευνοϊκή αποδοχή των διεθνών κινημάτων αμφισβήτησης, του λατινο-αμερικανικού αντάρτικου, των τραγουδιών που έβγαιναν ως έκφραση αυτών των κινημάτων, των μηνυμάτων του Μάη του '68.

Ο ποιητικός λόγος αυτής της ομάδας, συχνά θρυμματισμένος,

αποδιαρθρωμένος, απομακρύνει τη σκουριά της λαλιάς, οικειώνεται τους διάφορους ιδιωτισμούς και τις «απαγορευμένες» εκφράσεις, χρησιμοποιεί τόνους σαρκαστικούς, ειρωνικούς, γελοιοποιεί όλες τις απαγορεύσεις και όλα τα θεμιά, μη σεβόμενος κανέναν και τίποτε. Ανάμεσα στους πολυάριθμους καλούς ποιητές αυτής της ομάδας, στους οποίους θα αναφερθεί ειδικότερα, παίρνοντας το λόγο μετά από μένα, ο συνάδελφος κριτικός Αλέξης Ζήρας, σημειώνω τον Λεφτέρη Πούλιο (1944), τον Νάσο Βαγενά (1945), τον Γιάννη Κοντό (1943), τη Τζένη Μαστοράκη (1949), τη Μαρία Λαϊνά (1947), τον Κώστα Παπαγεωργίου (1945), τον Μιχάλη Γκανά (1944) ο οποίος μάλιστα βρισκεται εδώ, μαζί μας.*

* Ο Jacques Buchard είναι Φιλολόγος, νεοελληνιστής και διδάσκει νεοελληνική λογοτεχνία στο Πανεπιστήμιο του Μόντρεαλ. Το κείμενο αυτό υπήρξε η εισήγηση του στη δημόσια συζήτηση «Η σύγχρονη ελληνική ποίηση» που πραγματοποιήθηκε στη μεγάλη αίθουσα του «Κέντρου Georges Pompidou» στις 31 Ιανουαρίου 1990, στα πλαίσια των εκδηλώσεων των «Belles Etrangères» αφιερωμένων στη σύγχρονη πολιτιστική προσωπικότητα της Ελλάδας. Ποιήματά τους διάβασαν ο Νάνος Βαλαωρίτης, ο Τίτος Πατριώκης και ο Μιχάλης Γκανάς.

μτφρ. Αλέξης Ζήρας

ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

Ανθούλα Δανιήλ

ΜΙΧΑΗΛ ΜΗΤΡΑΣ

Η τελευταία εικόνα του κόσμου
Αιγόκερως, 1987

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΣ ΠΙΤΤΑΣ

Φαντασία
Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» 1989

E.T.A. ΧΟΦΜΑΝ

Τα ελιξίρια του διαβόλου
Μετ. Πωλίνα Λάμψα
Εκδ. Γλάρος 1989

28 Ο Μιχαήλ Μήτρας δοκίμασε όλα τα είδη γραφής και κάθε βιβλίο του είναι και ένα δείγμα της, μια έκπληξη. Άλλοτε ο λόγος περιποιημένος και με ελκυστικό τρόπο περιγράφει από μυστικά πράγματα, οπότε εισβάλλει ο από μηχανής Θεός και ανακατεύει βίαια τις προτάσεις (Φανταστική Νουβέλα), άλλοτε ένας λεκτικός χειμαρρός αποχρωματισμένος παρασύρει όλες τις καθημερινές σκέψεις και πράξεις χωρίς αξιολογική βαρύτητα ή προτεραιότητα, ισοπε-

δώνοντας ισότιμα τα πάντα (Αστική Τοπιογραφία) και άλλοτε εκπέμπει τις ίδιες λέξεις και προτάσεις σε διαφορετική θέση και σειρά (Ασταθές πεδίο).

Ο πομπός του Μ.Μ. στέλνει ελλιπή μηνύματα, απελπισμένα, βραχυκυκλωμένα, πρωτόγονα ή τέλεια δείγματα υψίστης τεχνολογίας.

Τώρα *Η Τελευταία Εικόνα του Κόσμου* μας δίνεται σε 27 εκδοχές. Ο αριθμός 27 κρατάει το μυστικό του. Το κείμενο έχει ως εξής:

Άρχισε ν' αναφηρίζεις στον λόφο κι ακολουθώντας το μονοπάτι ανάμεσα στα πεύκα δεν άργησε να φτάσει στην κορυφή του. Εκεί τον περίμενε μια εντυπωσιακή θέα. Στους πρόποδες του λόφου απλωνόταν μια εκτεταμένη αμμουδιά με χαμηλούς θάμνους σε αραιά διαστήματα. Και μετά ανοιγόταν απέραντη η θάλασσα.

Αυτό λοιπόν το κείμενο επαναλαμβάνεται 27 φορές. Οι 27 εκδοχές δεν είναι άλλο από 27 πανομοιότυπες πιστές επαναλήψεις, στο ίδιο πάντα μέρος της σελίδας και με τον ίδιο τύπο γραμμάτων. Όπως γίνεται φανερό το μυστικό δε βρίσκεται μέσα στο κείμενο αλλά έξω από αυτό. Το μυστικό βρίσκεται στην απaráλλακτη επανάληψη που θυμίζει βελόνα γραμμοφώνου που κόλλησε αφού έφτασε στο τέλος του δίσκου και γυρίζει αδιάκοπα πάνω στην ίδια φράση, ή αυτόματο τηλεφωνητή που με την ψυχρή φωνή του εκπέμπει το ίδιο πάντα μήνυμα.

Η τελευταία εικόνα του κόσμου είναι η

θάλασσα με όλα τα σημαίνόμενά της, τα μυστικά της, ακόμα τα μυστικά της λευκής σελίδας που αφήνει το μήνυμα, η σιωπή που παίρνει τη θέση του ανέκφραστο λόγου, η έλλειψη σημείων στίξης που θα μας έδειχναν ή θα υπέβαλαν κάποια αισθήματα. Επιμονή λοιπόν, βραχυκύκλωμα, ελπίδα, ανία, θάνατος; Και ο λόγος αυτός είναι λόγος ανθρώπου ή λόγος ρομπότ χωρίς ρυθμιστή για συναισθηματικές διακυμάνσεις, λόγος ηλεκτρονικού υπολογιστή που ρυθμίστηκε σωστά και σωστά εκτελεί το πρόγραμμα κρατώντας τις χρονικές αποστάσεις από σελίδα σε σελίδα και από εκπομπή σε εκπομπή;

Το βιβλίο του Τ.Π. έχει 306 σελίδες και χωρίζεται σε δύο κύρια μέρη. Το πρώτο περιέχει δέκα διηγήματα από το βιβλίο *Τα τέρατα θα έρθουν* και τέσσερα από το βιβλίο *Μαγεία στο Λόφο των Μουσών*. Το δεύτερο μέρος περιέχει ένα αυτοβιογραφικό δοκίμιο του συγγραφέα.

Στα διηγήματα έχουμε να παρατηρήσουμε το «περίεργο» της γραφής ή αλλιώς της πλοκής/διαπλοκής προσώπων, καταστάσεων και πραγμάτων σε σημείο ώστε να χάνεται η αυτοτέλεια του ήρωα ο οποίος γίνεται μέρος μιας ευρύτερης ενότητας, προβαλλόμενος από άλλη οπτική γωνία

κάθε φορά μέσα από το παιχνίδι των αναδιπλώσεων της μνήμης του συγγραφέα/αφηγητή και των μετασχηματισμών που λαμβάνουν χώρα στο υποσυνείδητό του. Παράδειγμα χαρακτηριστικό το διήγημα *Η γριά με τα γατάκια*. Η ηρωίδα του διηγήματος παραπαίει ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη φαντασίωσή της. Σταθερό κέντρο αναφοράς της το όνομα Ορέστης που οριοθετεί ένα ασφαλές πλαίσιο συναισθηματικού κλοιού δίνοντας στην ρευστή ανάμνησή της τη μορφή, άλλοτε του αγαπημένου της νιότης της, άλλοτε του αγαπημένου της γιου και άλλοτε του αγαπημένου της γατιού. Κοινός παρονομαστής ο αγαπημένος «Ορέστης». Ο χώρος και χρόνος αλλάζει, τα πρόσωπα επίσης (εδώ το πρόσωπο γίνεται ζώο). Ο Ορέστης όμως παραμένει αγαπημένος, ό,τι κι αν αλλάξει.

Οι ήρωες, επίσης, στα άλλα διηγήματα, όπως *Ένας γέρος παράλυτος*, *Ένας συγγραφέας που χάθηκε*, παρουσιάζονται δυναμικοί και ανήσυχοι, αδύναμοι όμως να πραγματοποιήσουν το έργο της ζωής τους γιατί όπως επισημαίνει ο συγγραφέας «όχι δεν μπορούσα να είμαι ηνίοχος στη ζωή μου». Κι αυτό αποτελεί ένα αυτοβιογραφικό στίγμα που μέσα από τις ανησυχίες των ηρώων για την τέχνη του γραψίματος, για τον έρωτα, για τη χαμένη νιότη, τις υποχωρήσεις και τους συμβιβασμούς, τις μνήμες για περασμένα μεγαλεία, («ερωτική εκατονταρχία» από τη μια και «ένας τόσο δα κοντορεβιθούλης...» από την άλλη), προβάλλουν οι δικές του φιλοσοφικές αγωνίες για την προσωπική καταξίωση και δικαίωση. Όλα όμως όσα φαίνονται είναι οι συνέπειες εκείνων των παραγόντων που σ' ένα δεύτερο στρώμα αθέατο λειτουργούν και συνυφαίνουν την αξεπέραστη πραγματικότητα με τη μορφή μιας «μοίρας» με κοινωνικές προεκτάσεις.

Το κείμενο για την *ποίησή και το θάνατο του Ανδρέα Καλαμά* αν και καταχωρίζεται στα διηγήματα είναι ένα δοκίμιο όπου ο συγγραφέας διαπλέκει τις τεχνικές του διηγήματος με τις τεχνικές του δοκιμίου, πράγμα θεμιτό όπως δηλώνει κατηγορηματικά στον επίλογο του βιβλίου.

Το δεύτερο μέρος του βιβλίου επιγράφεται *Από την Επανάσταση στη Φαντασία, Πηγές και ταυτότητα της λογοτεχνίας μου*. Μετά από ένα σύντομο αυτοβιογραφικό σημείωμα ο συγγραφέας ασχολείται με τα μεγάλα κοινωνικά και λογοτεχνικά ρεύματα που επέδρασαν στην εξέλιξη και διαμόρφωση της σύγχρονης κοινωνίας και μνημονεύει ονόματα διανοητών και λογοτεχνών που άσκησαν επίδραση στο έργο του. Ανάμεσα στ' άλλα σημειώνει τα χριστιανικά διδάγματα και τα πεπερασμένα

όρια του ανθρώπου, «τον πυροβολισμό της Πρέβεζας που αντήχησε στ' αυτιά» του (Καρυστάκης), την «ανατρεπτική εμπειρία» από την επαφή του με τον Καβάφη, «τη σαφήνεια, το αδρό ύφος, τον αγωνιστικό παλμό, το ανθρωπιστικό όραμα» του Γληνού, την «πρώιμη γέυση της Ασκητικής» του Καζαντζάκη, την «πρόζα του Σεφέρη» («η ποιότητα της δημοτικής του είναι ένα από τα λίγα ανάλογα επιτεύγματα των συγγραφέων της γενιάς του»), την «εσωτερική πραγματικότητα» του Ντοστογιέφσκου, τις περιγραφές του Τολστόι που «μοιάζουν με πίνακες ζωγραφικής» και πολλά άλλα εμφανή ή αφανή, πάντως καθοριστικά στοιχεία που διαμόρφωσαν το ύφος και την ιδεολογία του.

Ακόμα ο δημοτικισμός, ο μαρξισμός, ο φρουδισμός και ο υπερρεαλισμός, ο Παλαμάς, από τους Έλληνες, και οι Πόε και Λώρενς, από τους ξένους, βρίσκονται αθέατοι στις πηγές του έργου του.

Οι ενότητες, το πρόβλημα της αντιφατικότητας, της ταυτότητας, της σεξουαλικότητας και της ενοχής και η τελευταία, *Πηγές και ταυτότητα της λογοτεχνίας μου*, κλείνουν το βιβλίο. Σ' αυτό το τελευταίο μέρος ο συγγραφέας μιλάει για τα μυστικά της τέχνης του και την «κάποια ιδιοτυπία της λογοτεχνίας» του που «αγνοήθηκε εντελώς από την κριτική» και «ενώ είναι μια λογοτεχνία που βγαίνει μέσ' από προσωπικές εμπειρίες, εκφράζει κυρίως την ανάγκη για διεύρυνση και εξιχνίαση των αθέατων περιοχών της συνείδησης...».

Η περιδιάβαση του βιβλίου δίνει στον αναγνώστη την ευκαιρία να γνωρίσει το έργο του Τριαντάφυλλου Πίττα καθώς και τους παράγοντες που το διαμόρφωσαν και να δει την εξέλιξη του συγγραφέα, συνοπτικά έστω, μια εξέλιξη που καλύπτει σαράντα χρόνια συνεχούς παρουσίας στα γράμματα.

Ο Χόφμαν είναι ο κύριος συνδετικός κρίκος ανάμεσα στο ρομαντισμό και ρεαλισμό, ικανότατος να πλάθει ιστορίες τρόμου, φρίκης και μυστηρίου γεμάτες από εφιαλτικές παραισθησιακές καταστάσεις.

Οι ιστορίες του ξεκινούν από τη συγκεκριμένη παρατήρηση της πραγματικότητας για να τη διαστρεβλώσουν και να την παραμορφώσουν στο τέλος μέσα από μια λεπτολόγο και μεθοδευμένη διαδικασία καθόλα φυσιολογική. Τα αίτια του απεχθούς αποτελέσματος ανάγονται σε μακρινές και μυστικές εξωνθρώπινες διαδικασίες κάτω από την επίδραση σατανικών,

δαιμονικών δυνάμεων που υπεισέρχονται για να περιπλέξουν τα επίπεδα της σύνθεσης.

Τέτοιο έργο είναι και *Τα Ελιξίρια του Διαβόλου*.

Στον πρόλογο μας δίνεται η ατμόσφαιρα και το ντεκόρ μέσα στο οποίο θα κυλήσει η ιστορία ιδιαίτερα φορτισμένο από μυστικά και απόκοσμα μηνύματα, αέρα μυστηριώδη, μακρινούς θορύβους, μαυροφορεμένους και αμίλητους άντρες.

Η αφήγηση ξεκινά με το γνωστό τέχνασμα της ανάγνωσης δήθεν των χαρτιών του καπουτσίνου μοναχού Μένταρ από το συγγραφέα, ο οποίος Μένταρ είναι το κεντρικό πρόσωπο της ιστορίας και ακολουθώντας το τυπικό της έχει γεννηθεί κάτω από περιέργες συνθήκες από μια μητέρα στείαρ σειρά ετών και από ένα πατέρα που έχει κάνει κάποια μεγάλη ιεροσυλία ωθούμενος από το Σατανά. Κατά τη διαβεβαίωση όμως του Αγίου Βερνάρδου ο πατέρας θα λυτρωθεί όταν γεννηθεί ο γιος του. Ο γιος γεννιέται αλλά κατά μυστηριώδη τρόπο την ίδια στιγμή πεθαίνει ο πατέρας, όπως συμβαίνει μ' εκείνο το «λουλούδι που καθώς γίνεται φρούτο τραβάει όλο το χυμό και σκοτώνει τον ίδιο του το σπόρο».

Τα νήματα λοιπόν της ζωής του Μένταρ βρίσκονται πολύ μακριά και όλη η εξέλιξη της ζωής του κατευθύνεται από κάποιους παράξενους και μυστηριώδεις μηχανισμούς.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό των έργων του Χόφμαν από το οποίο άντλησαν και ο Πόε και ο Μποντλέρ είναι η παρουσία της σατανικής, διαβολικής γυναίκας, της γυναίκας μηχανής, όπως η Ολυμπία, προϊόν μαύρης μαγείας, και όλες εκείνες που παρουσιάζει ο Χόφμαν στα *Παραμύθια* του τα οποία μελοποίησε σ' ένα τεράστιο μουσικό κολάζ ο Offenbach. Εδώ έχει την καταγωγή της η γυναίκα στις *Μεταμορφώσεις του Βρυκόλακα* του Μποντλέρ, εδώ βασίστηκε κι ο Ροε για τις *Histoires Extraordinaires*, και στη ζωγραφική από τον Χόφμαν κατάγεται η *Ολυμπία* του Μανet και στη συνέχεια όλοι οι υπεράνθρωποι από το 19ο αιώνα έως σήμερα. Στα ελιξίρια του Διαβόλου τέτοια θέση έχει η Ευφημία· γυναίκα εκκυστική και συγχρόνως απωθητική.

Για το έργο αυτό ο γερμανός ποιητής Χάινε είπε: «στο μυθιστόρημα αυτό που σου κόβει την ανάσα, υπάρχουν τα πιο φοβερά και τρομακτικά πράγματα που μπορεί να φανταστεί το ανθρώπινο μυαλό». Και ο Φρόυντ έγραφε: «... στα Ελιξίρια του Διαβόλου σκιαγραφείται αριστοτεχνικά το θέμα του δεύτερου εαυτού, του διχασμού της ανθρώπινης ψυχής σε συνείδηση και ασυνείδητο».

«Είμαστε η ύλη των διβλίων μας...»*

του Γιάννη Κιουρτσάκη

Θέλω να καταθέσω την προσωπική μου εμπειρία από το είδος λόγου που έχω καλλιεργήσει: το δοκίμιο. Πρόκειται για είδος που βρίσκεται στο σύνορο λογοτεχνίας και επιστήμης· κι αυτό ισχύει ίσως περισσότερο για τα δικά μου διβλία που κλίνουν προς τη μεριά της μελέτης (αν συμφωνήσουμε ότι, στη μελέτη, το αντικείμενό μας είναι πιο αυστηρά οριοθετημένο και η μέθοδός μας πιο συστηματική απ' ό,τι στο δοκίμιο). Αυτή η κλίση μου για τη μελέτη πρέπει να συνδέεται και με την πανεπιστημιακή μου παιδεία, η οποία είναι, κατά βάση, νομική και –δεν είναι ίσως άχρηστο να το προσθέσω– στο μεγαλύτερο μέρος της γαλλική: παιδεία που μ' έχει κάνει ν' αγαπήσω την καρτεσιανή λογική, τον αναλυτικό λόγο, την ακρίβεια της διατύπωσης, τη μεθοδική ανάπτυξη των σκέψεών μου.

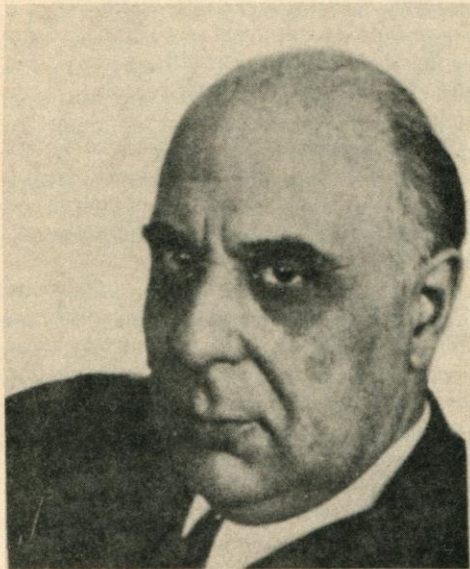
Από την άλλη πλευρά τα θέματα των διβλίων μου –όπως το έργο του Σεφέρη, το λαϊκό θέατρο του Καραγκιόζη, η προφορική παράδοση και, πιο γενικά, η γιορτή – δεν είχαν καμιά φανερή σχέση με την επιστήμη μου. Ήταν θέματα που τα είχα διαλέξει αποκλειστικά από αγάπη και στα οποία ήμουν ένας ερασιτέχνης. Βέβαια, όλοι γεννιόμαστε ερασιτέχνες· κι όλοι πάλι είναι δυνατό, με κόπο και μελέτη, να γίνουμε κάποτε «ειδικοί». Ωστόσο, καταλαβαίνετε πως, όταν κάποιος περιπλανιέται στα χωράφια της φιλολογίας ή της κοινωνικής ανθρωπολογίας ύστερα από πέντε ή δέκα χρόνια νομικών σπουδών, η προσπάθειά του σημαδεύεται εξαρχής από ορισμένα μειονεκτήματα.

Μειονεκτήματα που εμπεριέχουν όμως κι ένα τουλάχιστον πλεονέκτημα. Κι αυτό είναι η στάση του ερασιτέχνη απέναντι στο αντικείμενό του – μια στάση γεμάτη απορία, θαυμασμό και ταπεινοφροσύνη. Ο ερασιτέχνης –ή, αν προτιμάτε, ο δοκιμογράφος– έχει συνεχώς στο νου του κάτι που οι ειδικοί τείνουν να λησμονήσουν: ότι η επιστήμη δεν είναι μια υπερβατική οντότητα, ένα είδος θεού που εγγυάται την απόλυτη γνώση και τη συνεχή πρόοδο των ανθρώπων, αλλά υπόκειται κι αυτή ως έργο του ανθρώπου στους περιορισμούς του δημιουργού της. Ό,τι θεωρείται σήμερα αληθινό δεν αποκλείεται να αποδειχτεί αύριο λαθεμένο· και ό,τι χτες ακόμα περνούσε για μυθολογικό κατάλοιπο του παρελθόντος επιβεβαιώνεται απροσδόκητα σήμερα από μια νέα επιστημονική θεωρία. Και το πιο αξιοπρόσεχτο είναι πως η διαίσθηση του ερασιτέχνη επικυρώνεται από τη σύγχρονη επιστημολογία, η οποία μας λέει ότι τον επιστημονικό χαρακτήρα μιας θεωρίας τον κρίνει ούτε λίγο ούτε πολύ η *διαψευσασιμότητά* της, με άλλα λόγια η ικανότητα αυτής της θεωρίας να επιτρέπει την αναίρεσή της, να μην αγκυλώνεται σε δόγμα. Το ξερίζωμα κάθε μορφής δογματισμού αποτελεί το πρώτο μέλημα του γνήσιου επιστήμονα· κι αυτή είναι επίσης η

πρωταρχική στάση του δοκιμογράφου. Συχνά άλλωστε αισθανόμαστε ότι, στα καλύτερα δοκίμια που έχουμε διαβάσει, οι θέσεις του συγγραφέα έχουν αυτές καθαυτές μικρότερη σημασία από τον τρόπο που το κείμενό του φωτίζει τα πράγματα και τους καινούργιους πνευματικούς ορίζοντες που ανοίγει για τη ζωή μας.

Ας κάνουμε ένα ακόμα δήμα. Στην εποχή μας, που είδε την ίδια την παλιά φυσική επιστήμη να εκθρονίζεται από μια νέα, οι εγκυρότεροι επιστήμονες θα σας πουν ότι το αντικείμενο της παρατήρησης δεν είναι ανεξάρτητο από τον παρατηρητή, αλλά επηρεάζεται από τη ματιά του. Κι αν αυτό αληθεύει για τις θετικές επιστήμες, αληθεύει πολύ περισσότερο για τις επιστήμες του ανθρώπου: εκείνες που μελετούν όχι τις πέτρες, τα φυτά και τ' άστρα, αλλά τα έργα των ανθρώπων – είτε αυτά είναι ποιήματα, είτε εργαλεία, είτε πόλεις, είτε θεομοί, είτε κοινωνίες ολόκληρες. Γιατί; Μα ακριβώς γιατί πίσω από αυτά τα έργα υπάρχει πάντα ένα ανθρώπινο χνάρι, μια ανθρώπινη παρουσία, υπάρχουν πάντα ένας ή αναρίθμητοι άνθρωποι – έστω κι αν αυτοί έχουν πεθάνει πριν από πολλούς αιώνες. Που σημαίνει ότι, σ' αυτές τις επιστήμες, το «αντικείμενο» μου είναι, στην πραγματικότητα, *ένα άλλο υποκείμενο*, το οποίο έχει τη δική του φωνή, τη δική του υπόσταση, και με το οποίο εγώ, ο ερευνητής, ανοίγω έναν *διάλογο*, όπως το έδειξε ο κορυφαίος Ρώσος θεωρητικός της λογοτεχνίας Μιχαήλ Μπαχτίν. Αυτόν τον διάλογο καλλιεργεί κατ' εξοχήν το δοκίμιο, το οποίο αποκαλύπτεται έτσι απρόσμενα συγγενικό με άλλα, σαφέστατα διαλογικά, λογοτεχνικά είδη, όπως το θέατρο ή το μυθιστόρημα όσο κι αν στη δική μας περίπτωση ο διάλογος μένει συνήθως σιωπηρός. Σιωπηρός, αλλά πάντα παρών. Είτε γράφω για τον Σεφέρη, είτε για τον Μπαχτίν, είτε για κάποιον άλλο δάσκαλό μου, *διαλέγομαι* ουσιαστικά μαζί τους· όπως, όταν γράφω για τον Καραγκιόζη, *διαλέγομαι* με το μυριοπρόσωπο υποκείμενο που είναι ο συλλογικός δημιουργός αυτής της λαϊκής τέχνης· και οπωσδήποτε *διαλέγομαι* συνεχώς με τον εαυτό μου, καθώς οι απορίες μου, οι αμφιβολίες μου, οι αντιρρήσεις μου απέναντι στις ίδιες μου τις απόψεις, η ανάγκη που αισθάνομαι κάθε τόσο να ιδώ το πρόσωπο και τα καμώματά μου σαν να ήταν το πρόσωπο και τα καμώματα ενός άλλου, με κάνουν συχνά πυκνά να μοιράζω τον εαυτό μου σε δύο πρόσωπα: ένα εγώ κι ένα εσύ, μέσα στο οποίο μπορούν να χωρέσουν πολλοί ακόμα άνθρωποι – λ.χ. οι πιθανοί αναγνώστες μου – ή ο άνθρωπος γενικά, του οποίου ο εαυτός μου είναι ένα δείγμα.

Με όλα τούτα δεν θέλω να ισχυριστώ ότι πρέπει να παραιτηθούμε από τον αγώνα μας για περισσότερη ακρίβεια και αντικειμενικότητα. Λέω μονάχα ότι, στην περιοχή που μας ενδια-



φέρει, ο λόγος μας θα είναι πάντα κατ' ανάγκην ως ένα σημείο υποκειμενικός· ότι υπάρχουν τόσες μελέτες όσοι και μελετητές, τόσες οπτικές γωνίες θεώρησης ενός πράγματος όσα και βλέμματα που το κοιτάζουν – και ευτυχώς· ότι, τέλος, τα έργα με τα οποία διαλεγόμαστε είναι ανεξάντλητα και δε θα δώσουν ποτέ ολόκληρο το νόημά τους σε κανέναν – και ευτυχώς: πάντα ένα άλλο μάτι θα μπορεί να δει σ' αυτά τα έργα κάτι καινούργιο, που κανείς πριν από αυτό δεν είχε δει.

Βλέπετε πόσο ρευστά είναι τα όρια ανάμεσα στη μελέτη και στο δοκίμιο και πόσο απρόσιτη είναι εδώ η απόλυτη αντικειμενικότητα. Από την άλλη όμως πλευρά, ό,τι χάνουμε σε αντικειμενικότητα το κερδίζουμε σε βάθος διείσδυσης – όταν τουλάχιστον πλησιάζουμε το πράγμα που μελετάμε με αρκετή αγάπη. Θα υποστήριζα ότι εκείνο που κάνει καλό ένα δοκίμιο δεν είναι τόσο η αντικειμενικότητά του όσο αυτή η βαθύτερη γνωστική αξία του που μας φέρνει πιο κοντά στον παλμό της ζωής.

Γιατί το θέμα μας, όποιο κι αν είναι, μας αναγκάζει συνεχώς να ψηλαφούμε κάτι άλλο που βρίσκεται πέρα από αυτό. Όταν μιλάω λ.χ. για τον Σεφέρη ή, πιο καλά, όταν συνομιλώ με τον Σεφέρη, συνομιλώ επίσης με την ελληνική αλλά και την ευρωπαϊκή λογοτεχνία, καθώς και με την τραγική ιστορία του τόπου και του κόσμου μας, όπως αυτές πέρασαν στο έργο του ποιητή. Όταν μελετώ τον Καραγκιόζη, μελετώ συγχρόνως ολόκληρο τον λαϊκό πολιτισμό, την προφορική λογοτεχνία και την ομαδική αναδημιουργία της, τη λαϊκή κωμωδία και τις πανάρχαιες γιορτές που φωλιάζουν στον πυρήνα της. Και την ίδια στιγμή συγκρίνω αυτό το παραδοσιακό λαϊκό θέατρο με τα σημερινά λαϊκά μας θεάματα, όσα μας προσφέρουν τα μέσα μαζικής επικοινωνίας του καιρού μας, και οδηγούμαι έτσι σε γενικότερες σκέψεις για το χτες και το σήμερα του πολιτισμού μας. Γιατί είτε μιλάμε για ένα θέατρο σκιών, είτε για μια γοτθική μητρόπολη, είτε για μια προϊστορική ζωγραφιά, μιλάμε κατ' ανάγκην από τη σκοπιά της εποχής μας, που, είτε την αγαπάμε είτε τη

μισούμε, δεν μπορούμε να της γυρίσουμε την πλάτη. Τα βιβλία μας γράφονται με όλα όσα κουβαλούμε μέσα μας, με ολόκληρο το είναι μας και με τον κόσμο που μας περιβάλλει – κι αυτού του κόσμου στοιχειοθετούν λίγο λίγο την εικόνα, όσο ταπεινό κι αν φαίνεται το θέμα που στάθηκε η αφορμή μας. Άλλωστε, δεν υπάρχουν ταπεινά θέματα, αλλά μόνο ταπεινοί τρόποι προσέγγισης. Και τούτο με φέρνει στο πρόβλημα της γραφής ή, αν θέλετε, της μορφής.

Μερικοί πιστεύουν ότι, στο δοκίμιο, το περιεχόμενο είναι αν όχι εντελώς ανεξάρτητο από τη μορφή, πάντως πολύ πιο ανεξάρτητο απ' ό,τι είναι λ.χ. στην ποίηση ή στο μυθιστόρημα. Μπορεί και να 'χουν δίκιο. Η δική μου, ωστόσο, εμπειρία μ' έχει διδάξει το αντίθετο: ότι αυτό που θέλουμε να πούμε μεταμορφώνεται ριζικά από τη στιγμή που προσπαθούμε να το εκφράσουμε. Φυσικά, κάθε γραφή ξεπηδάει από μια σκέψη· όμως, αν είμαστε προσεχτικοί, θα διαπιστώσουμε ότι η γραφή μας διαμορφώνει άλλο τόσο αυτήν τη σκέψη, επιτρέποντάς της ουσιαστικά – με την πνευματική άσκηση στην οποία μας υποβάλλει – να εκκολαφθεί και να προχωρήσει. Γι' αυτό, μια μοναδική λέξη – μια λέξη με τη σημασία και τον ήχο της, ιδωμένους αδιαίρετα – αρκεί κάποτε για ν' αλλάξει την πορεία και το νόημα του κειμένου μας. Εξάλλου, κάθε κείμενο που γράφουμε – ποιητικό, αφηγηματικό ή δοκιμαζό – έχει τον δικό του ιδιαίτερο ρυθμό· κι αυτός δεν είναι διόλου άσχετος με τις ιδέες και τα συναισθήματα που μεταφέρει. Θα έλεγα ότι, όσο αναζητούμε τη μορφή, εξακολουθούμε να αναζητούμε το περιεχόμενο, καθώς ετούτο θα υπάρξει πραγματικά μόνο όταν θα έχει βρει τη δική του μορφή μέσα στο τελειωμένο κείμενο.

Κι έτσι εξηγείται ότι άλλο βιβλίο ξεκινάμε να γράψουμε κι άλλο γράφουμε. Και το πιο ενδιαφέρον είναι ότι αυτό το άλλο βιβλίο, που δεν το είχαμε ίσως καν φανταστεί, αποκαλύπτεται πιο πιστό στον εαυτό μας, αποτυπώνει πιο καλά αυτό που είμαστε από το αρχικό μας σχέδιο – όποιες απώλειες κι αν μας φαίνεται ότι παρουσιάζει σε σύγκριση μ' εκείνο. Γιατί το αρχικό μας σχέδιο απλώς «προοισθάνεται» αυτό που κρύβεται μέσα μας εκεί που η γραφή το φανερώνει – όπως και όσο μπορεί να το φανερώσει. Η γραφή είναι δημιουργία ενός νέου κόσμου – και πρώτα πρώτα του εαυτού μας. Δημιουργία του δικού μας ιδιόμορφου προσώπου, αφού – ξαναπαίνω το νήμα μιας προηγούμενης ιδέας – στο κείμενο που γράφουμε μεταγγίζουμε στάλα στάλα ολόκληρη τη ζωή μας: την παιδεία μας, τα ταξίδια μας, τις μνήμες μας, τα όνειρά μας – όλα όσα πέρασαν πάνω μας ή μέσα μας αφήνοντας κάποιο φευγαλέο αλλά διαρκώς επανερχόμενο χνάρι· κι αυτό ακριβώς το άπιαστο χνάρι η γραφή το κάνει πράγμα χειροπιαστό και συγκεκριμένο πάνω στο οποίο μπορούμε τώρα ν' ακουμπήσουμε τη ματιά και τη σκέψη μας για να γνωρίσουμε πιο καλά τον εαυτό μας. Η γραφή – και, γενικότερα, η πνευματική δημιουργία – είναι γνώση, γνώση πριν απ' όλα του εαυτού μας. Γι' αυτό, το αληθινό μας πρόσωπο πρέπει να το αναζητούμε στα τελειωμένα έργα μας, όχι στις φιλοδοξίες μας ή στη γνώμη που σχηματίζουμε γι' αυτό που είμαστε.

Ίσως, λοιπόν, η μελέτη και το δοκίμιο είναι ο μακρύτερος δρόμος που παίρνουμε για να μιλήσουμε για τον εαυτό μας – ο μακρύτερος και πιθανώς ο πιο ασφαλής. Γιατί, για να μιλήσεις σωστά για τον εαυτό σου, πρέπει, νομίζω, να έχεις πρώτα δοκιμάσει να μιλήσεις για τον κόσμο που σε περιστοιχίζει· να έχεις μάθει ότι σ' αυτόν τον κόσμο ριζώνει και το δικό σου πρόσωπο και ότι η αυθεντική πρωτοτυπία περνάει από την απόσβεση του εγώ. Αυτό τουλάχιστον με δίδαξε το γράψιμο των κειμένων

→

μου, που δεν άρχισαν να μου δίνουν την αίσθηση ότι μιλούσαν με τη δική μου φωνή παρά μόνο όταν εγώ είχα πάψει να μιλάω για τις υποκειμενικές μου καταστάσεις, ύστερα από πολύχρονη προσπάθεια για την ακριδή, αντικειμενική έκφραση. Μελετώντας τους δασκάλους μου, έβρισκα λίγο λίγο τον εαυτό μου και όσο πιο ουσιαστικά συνομιλούσα μ' εκείνους, όσο βαθύτερα εισχωρούσα στη σκέψη τους, τόσο καθαρότερα έβλεπα να διαγράφεται η περιοχή της δικής μου σκέψης και τόσο εντονότερα αισθανόμουν ότι ο λόγος μου γινόταν επιτέλους προσωπικός. Κι αυτό δεν είναι παράξενο. Σκεφθείτε μόνο ότι θα ήμασταν όλοι εντελώς άφαντοι, αν δεν είχαμε πρώτα ακούσει τις λέξεις που χρησιμοποιούμε από το στόμα των άλλων· σκεφθείτε ότι, για να διατυπώσουμε στοιχειωδώς τον εαυτό μας, χρειάζεται πρώτα να μιλήσουμε τη γλώσσα μας, αυτήν τη γλώσσα που δεν είναι ούτε δικό μας δημιούργημα ούτε ιδιοκτησία μας, αφού μας έχει πάντα παραδοθεί από τους άλλους, κι ωστόσο μπορεί να γίνει κάποτε, με τον καιρό και τον προσωπικό μας μόχθο, όργανο μουσικό που απηχεί και τη δική μας ψυχή, καθρέφτης που καθρεφτίζει και το δικό μας βλέμμα.

Κάτι ακόμα: μιλώντας για την παράδοση, για το καρναβάλι ή για τον Καραγκιόζη, μιλούσα συγχρόνως όχι μόνο, όπως τον είπα και πρωτύτερα, για τον σημερινό μας κόσμο – αυτόν τον μοντέρνο ή και μεταμοντέρνο, καθώς τον ονομάζουν, κόσμο, που από τη μια μας απελευθερώνει από τόσα παλιά δεσμά και από την άλλη μας σκλαβώνει με τόσους πρωτοφανείς τρόπους – αλλά και για ορισμένες διαχρονικές εμπειρίες που είναι μαζί πανανθρώπινες και εντελώς προσωπικές για τον καθένα: λ.χ. για τον χρόνο, που περνάει για μένα όπως και για όλους, ή για τον έρωτα και τον θάνατο που συνθέτουν τη ραχοκοκαλιά κάθε

ανθρώπινης μοίρας. Μιλούσα ακόμα – αλλά αυτό το κατάλαβα αργότερα – για κάποια πολύ συγκεκριμένα περιστατικά της ιδιωτικής ζωής μου που αν δεν τα είχα ζήσει όπως τα έζησα, στην ψυχή και το σώμα μου, σίγουρα δεν θα είχα γράψει αυτά τα διβλία. Εδώ συλλογίζομαι ξανά τον Σεφέρη: «Κατά δάθος, ο ποιητής έχει ένα θέμα: το ζωντανό σώμα του», σημειώνει κάπου στο ημερολόγιό του¹. Θα πρόσθετα: και ο δοκιμογράφος – και στο σημείο αυτό αξίζει να θυμηθούμε τι έγραφε ένας θεμελιωτής του νεώτερου δοκιμίου, ο Montaigne, απευθυνόμενος στον αναγνώστη του: «Ainsi lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre». Είτε γράφουμε ποίηση, είτε μυθιστόρημα, είτε δοκίμιο, είμαστε οι ίδιοι η ύλη των διβλίων μας – φτάνει να μην ξεχνάμε πως αυτό μπορεί να γίνει με αμέτρητους τρόπους.

Κουβεντιάζουμε πάντα για τη λογοτεχνία, τη ζωντανή λογοτεχνία που, όπως προσπάθησα να δείξω, μετατοπίζει συνεχώς ή και γκρεμίζει ολωσδιόλου τους συμβατικούς φραγμούς ανάμεσα στα λογοτεχνικά είδη, γιατί είναι η μοναδική και ανεπανάληπτη κάθε φορά έκφραση ενός μοναδικού κι ανεπανάληπτου ανθρώπου· και ακριβώς επειδή είναι μια τέτοια έκφραση έχει πάντα να μας πει κάτι καινούργιο για την κοινή μας ανθρωπιά και για τον κόσμο.

1. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες Ε'*, Ίκαρος, σελ. 80.

* Εισήγηση στη συζήτηση που οργάνωσαν, τον Μάιο του 1990, οι φοιτητές του τμήματος γαλλικής γλώσσας και φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής Αθηνών, με θέμα «Προβλήματα λογοτεχνίας».

**ΤΑ ΒΙΒΛΙΑ ΤΟΥ
ΓΙΑΝΝΗ ΚΙΟΥΡΤΣΑΚΗ στις Εκδόσεις Κέδρος**

**Ελληνισμός και Δύση
στο στοχασμό του
Σεφέρη**

**Προφορική παράδοση
και ομαδική
δημιουργία**

**Καρναβάλι
και Καραγκιόζης**

ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΙΟΥΡΤΣΑΚΗΣ
ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΔΥΣΗ
ΣΤΟ ΣΤΟΧΑΣΜΟ ΤΟΥ ΣΕΦΕΡΗ

ΚΕΔΡΟΣ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΙΟΥΡΤΣΑΚΗΣ
ΠΡΟΦΟΡΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΚΑΙ
ΟΜΑΔΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ
Τα περιεχόμενα του Καρναβαλιού

ΚΕΔΡΟΣ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΙΟΥΡΤΣΑΚΗΣ
ΚΑΡΝΑΒΑΛΙ
ΚΑΙ
ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ
Οι δύο είδη κι ανθρωπιάς
του λαϊκού γένους

ΚΕΔΡΟΣ

Από την καθαρή γλώσσα της ερμηνείας στην αινιγματική γλώσσα των συμβόλων

Το λογοτεχνικό κείμενο μας παρέχει εικόνες του κόσμου. Όμως, αυτός ο κόσμος που προβάλλει, πώς υποστασιοποιείται στη βουθή σκέψη που παρεμβάλλεται ανάμεσα στον συγγραφέα και τον αφηγητή;

της Μαργαρίτας Μέλμπεργκ

Ένα λογοτεχνικό κείμενο παρέχει εικόνες του κόσμου που δεν αντανακλούν υποχρεωτικά μια συγκεκριμένη πραγματικότητα· τις δημιουργεί ο αφηγητής· ο κριτικός ή ο αναγνώστης καλούνται να τις αξιολογήσουν και να τις ερμηνεύσουν.

Η ανίχνευση των κρυφών νόμων που διέπουν την αλληλεπίδραση των σκέψεων, των ιδεών, και των αισθημάτων στηρίζεται συχνά σε μια γραμμική και μονοδιάστατη ερμηνεία αιτίας και αιτιατού που προοδευτικά απομονώνει από το σύνολο τα επιμέρους στοιχεία, τα οποία εγγράφονται εκτός κειμένου σε μια «άλλη» πραγματικότητα. Συνήθως η πραγματικότητα αυτή εκφράζει την ήδη διαμορφωμένη αντίληψη που έχει σχηματίσει ο ερευνητής για τον κόσμο ερήμην πολλές φορές του συγγραφέα και του αφηγητή καθώς και του έργου. Τι μπορεί, λοιπόν, να σημαίνει αρχικά, η χρήση μιας επιστημονικής μεθόδου στην προέγγηση λογοτεχνικών κειμένων, αν δεχτούμε ότι ακόμη και η επιλογή της μεθόδου διατρέχει τον κίνδυνο να θεωρηθεί χειραγώγηση; («The theory determines what we can observe»). Και ακόμη κάτω από ποιες προϋποθέσεις είναι άραγε δυνατή η υπαναχώρησή μας στις αντιλήψεις και προκαταλήψεις μας, προκειμένου να υπεισέλθουμε στην πολυδιάστατη συμβολική δομή της αφήγησης.

Ο ερευνητής, εγκλωβισμένος στις παραδοσιακές αρχές της επιστημονικότητας, προχωρεί στην αποκρυπτογράφηση και αποκωδικοποίηση των μηνυμάτων με την πεποίθηση ότι η αποσπασματική γνώση της λειτουργίας της εικόνας του κόσμου μπορεί να του παρέχει την δυνατότητα πρόγνωσης και κατανόησης του όλου. Η διαπίστωση αυτή δεν γίνεται για να αμφισβητηθούν τα θεμέλια των αποδεκτών επιστημονικών τεχνικών ανάλυσης που σχηματοποιούνται σύμφωνα με μια καθορισμένη θεωρία ταξινόμησης, αλλά για να επισημανθεί η μεγάλη δυσκολία αυτής της θεωρίας, η αδυναμία της, δηλαδή, να εκθέσει κατά τρόπο σαφή την σύνταξη αντιτιθέμενων μηνυμάτων, παράδοξων εννοιών, άλογων νοημάτων, συγκεχυμένων συμβόλων· ακριβέστερα, τα παραπλανητικά εκείνα στοιχεία του λόγου που είναι ενσωματωμένα στον ίδιο τον πραγματιστικό μυθιστοριογραφικό κώδικα.

Εντούτοις, αν τα στοιχεία αυτά διαρρηχθούν και αποσπαστούν από τις διασφαλισμένες προφάνειές τους, θα οδηγηθούμε στην άλλη πλευρά μας, φαινομενικά αθάνας, πρότασης-σκέψης.

Για παράδειγμα: Η χρήση γλωσσικών μορφών· εκ πρώτης όψεως φαντάζουν αρχαϊκές και πρωτόγονες, όπως ο *συμφυρμός*, προσφέροντας πολλές δυνατότητες για πυκνή και ουσιαστική ερμηνεία, δεδομένου ότι οι συγκεχυμένες αναμίξεις ομοειδών στοιχείων συμπυκνώνουν ένα νόημα πολύ πιο ουσιαστικό από εκείνο που θα εξέφραζε μία μακροσκελής επεξήγηση. Η *παράδρομή της γλώσσας*· μπορεί να υποδηλώνει μια κρυφή αποστροφή, έναν ενδόμυχο φόβο, μια ανεπιθύμητη σύνδεση κ.τ.λ., αποκαλύπτει επίσης μια σημαντική και κάθε άλλο παρά τυχαία αβλεψία της. Τα *λογοπαίγνια* και το *αστείο*· με την υπέρτατη περιφρόνησή τους για τα όρια της λογικής και του ορθολογισμού, μπορούν να ανατρέψουν την φαινομενικά ακλόνητη τάξη πραγμάτων και εικόνα του κόσμου. Η *συνεκδοχή*· μπορεί από ένα λάθος ανάγνωσης να αποκρύψει ορισμένες ουσιαστικές όψεις ενός συμβολικού οικοδομήματος με σοβαρές επιπτώσεις στην κατανόηση της εξέλιξης του νοήματος και της σημασίας του. Οι *μεταπτώσεις από την κυριολεξική στην μεταφορική έννοια*· μπορούν να εξαλείψουν εντυπώσεις αισθήσεων και εμπειριών που αποδυναμώνονται κρυμμένες κάτω από το ύψος του κειμένου.

Από αυτήν την οπτική, οι λεπτές αποχρώσεις των μηνυμάτων αποκτούν ένα εντελώς διαφορετικό νόημα απ' ό,τι φαίνεται στην πρώτη ανάγνωση, και η ανάλυση που γίνεται με βάση αυτήν την αντίληψη ξεπερνά την σταθερότητα και το μη μεταβλητό των σημασιών της γλώσσας. Τι οδηγεί λοιπόν σ' αυτήν την προβληματική; Η βούληση να αποκρυπτογραφηθεί και να αποκωδικοποιηθεί η μυστική λειτουργία του υπο-κειμένου στην αμφίδρομη πορεία από το κείμενο στον αφηγητή και το ενδιαφέρον να περιγραφούν τα διαφορετικά επίπεδα των γλωσσικών στοιχείων, ώστε να σχηματιστεί μια άλλη εικόνα για την πολύπλοκη συγκρότηση κάθε νοηματικής ενότητας. Και αυτό μπορεί να συντελεστεί μόνο με την διατάραξη της οικείας γνώσης. Αν καταστεί 33

→

προφανές, ξεπερνώντας και το νόημα και την αξία έκδηλων μηνυμάτων.

Στο σημείο αυτό θα μπορούσε κανείς να δώσει ακόμη ένα παράδειγμα αναφορικά με τα παραπλανητικά στοιχεία της γλώσσας: η *συνειρμική σύνδεση* εκφράζει την σύμπτωση των εντυπώσεων της λέξης και των εντυπώσεων του αντικειμένου που περιγράφει η λέξη. (Ένα ρούχο θυμίζει έναν άνθρωπο ή κάτω από άλλες συνθήκες ένας άνθρωπος θυμίζει ένα ρούχο κ.τ.λ.).

Εντούτοις, στην προκειμένη περίπτωση, η συνειρμική σύνδεση μπορεί να διαδραματίσει έναν άλλο ρόλο και να οδηγήσει στην αντίστροφη λειτουργία. Να απελευθερώσει ακριβώς το νόημα από τα δεσμά της συνένωσης και των συνειρμικών κανόνων, προκειμένου να εντοπιστεί το νόημα και το αντικείμενό του ως μία ενιαία δομή που αντανακλά μία επιμέρους πραγματικότητα στην συνείδηση.

Μια τέτοια αντίληψη, που αποσκοπεί στην παραβίαση του κλοιού που ο γλωσσικός κώδικας επιβάλλει, προϋποθέτει την αμφισβήτηση και την αναθεώρηση των αρχών μας για τις δυνατότητες που παρέχει «φυσιολογικά» ο λόγος.

Η μέθοδος αυτή αποδεικνύεται ιδιαίτερος πρόσφορη στην ανάλυση θεατρικών κειμένων, όπου η ροή των διαλόγων καθορίζει ένα συγκεκριμένο και αυστηρό πλαίσιο λειτουργίας. Ωστόσο, με την δοθήθεια ενός συστήματος «αποδόμησης», η περιπέτεια των σχέσεων ανάμεσα στα πρόσωπα του έργου θα εκδιπλωθεί, οι περίπλοκοι μηχανισμοί αναφορικά με την επικοινωνία των ηρώων θα αποσαφηνιστούν και η έννοια του χρόνου (παρόν, παρελθόν, μέλλον) θα απελευθερωθεί από την συμβατικότητα της.

Ωστόσο η ανάπτυξη της επιχειρηματολογίας που θα οδηγήσει σε μια «άλλη» ανάγνωση του κειμένου έχει νόημα μόνον αν λάβει κανείς υπόψη του ότι η απομόνωση των προτάσεων-μηνυμάτων, στις οποίες στηρίζεται η θεωρία της αποκωδικοποίησης, οφείλει να συντελεστεί δάση ενός στόχου. Ενός σχεδίου δηλαδή, που αποσκοπεί να αποκαλύψει το ίδιο το σχέδιο του αφηγητή το οποίο διαμορφώνεται από την ασαφή σύλληψή του ως την ολοκλήρωσή του στη βουδή σκέψη ανάμεσα στον αφηγητή και τον συγγραφέα.

Ο ερευνητής, θέλοντας να διαρρήξει τους δεσμούς με μια φαινομενική τάξη πραγμάτων και να επιχειρήσει μια υπέρβαση των στοιχείων που του παρέχει το κείμενο, θα συμπορευτεί εν μέρει με τον αφηγητή, διαγράφοντας μια παράλληλη πορεία, υπό την έννοια ότι θα επικεντρώσει το ενδιαφέρον του στην περιγραφή του τρόπου – μοντέλου με τον οποίο οργανώνεται η επικοινωνία των μυθιστορηματικών χαρακτήρων.

Το «πώς» και όχι το «γιατί» θα τον οδηγήσει στην παρουσίαση μιας περιγραφικής και όχι επεξηγηματικής επιχειρηματολογίας, η οποία σύμφωνα με τους θεωρητικούς αυτής της μεθόδου αποκτά την λειτουργική σημασία ενός εργαλείου. Έτσι θα συνδυαστούν τα προτερήματα που παρέχει η συστηματοποίηση με την δυνατότητα ωστόσο της συνθετικής διερεύνησης των ιδιοτήτων που ανήκουν σε κάθε πολύσημη έννοια.

Ο ερευνητής, ανταγωνιζόμενος, θα μπορούσε να πει κανείς, την κωδικοποιημένη γραφή του αφηγητή (σε μία σχέση όπου η κάθε πλευρά διεκδικεί το προνόμιο της ερμηνείας) θα επιδιώξει να φέρει στο φως το σημείο εκείνο απ' όπου πιστεύει ότι εκπορεύεται η εντολή του συγγραφέα προς τον αφηγητή, τον βουδό χώρο όπου συντελείται η μετάπλαση της αντίληψης για την πραγματικότητα, εκεί όπου δοκιμάζονται οι ηθικές-αισθητικές αξίες και γονιμοποιείται ο καλλιτεχνικός στοχασμός.

Συνοψίζοντας, θα ήταν σκόπιμο να επισημανθεί ότι το ενδιαφέρον για μια τέτοια αντιμετώπιση του κειμένου θα επικεντρω-



θεί στα στοιχεία-μηνύματα του λόγου που είναι κρυμμένα μέσα σε φαινομενικά αθώες προτάσεις, στο παράδοξο, στο απρόδλεπτο, στο διφορούμενο, μέσα σε νοηματικές ενότητες που διαχέονται κατά κάποιον τρόπο η μία μέσα στην άλλη και άλλοσημασιάζονται, έτσι ώστε οι προηγούμενες να περιέχονται στην τελευταία σε μια αμφίδρομη πορεία.

Ο ερευνητής, θα προτιμήσει να εξετάσει την συμπεριφορά και επικοινωνία των ηρώων στο πώς δηλαδή και όχι στο γιατί έφτασαν να συμπεριφέρονται με τον συγκεκριμένο τρόπο.

Θα προσπαθήσει να ανιχνεύσει τον τρόπο μέσω του οποίου ο αφηγητής διαμόρφωσε τον κόσμο τους και όχι γιατί τον διαμόρφωσε έτσι όπως εν τέλει τον διαμόρφωσε.

Το κυριότερο ωστόσο πλεονέκτημα που προσφέρει η οπτική αυτή είναι όχι να παρουσιαστούν συγκεκριμένες αρχές ανάλυσης αλλά να καταδειχθεί ένας τρόπος σκέψης και δράσης. Να έχει ο ερευνητής την δυνατότητα να υπερβεί τις εντολές που εκπορεύονται από τον αφηγητή προς τους ήρωες, ώστε να παρέμβει κριτικά στο έργο, ορίζοντας ένα ανεξάρτητο σημείο εκκίνησης «εκτός» κειμένου.

Εν ολίγοις, να έχει ο ερευνητής τη δυνατότητα να φανεί ανυπάκουος στους κανόνες και στον τρόπο λειτουργίας που ορίζει ο αφηγητής, θέτοντας τους δικούς του όρους του παιχνιδιού.

* Το παραπάνω κείμενο αποτελεί απόσπασμα ευρύτερης μελέτης.

Ελληνική Ηθογραφία και Ιταλικός Βερισμός

(Μια Διεθνής Συνάντηση στην Κατάνια)

Αν βρεθεί κανείς στη Σικελία προς το τέλος του καλοκαιριού μπορεί να δει στις γιορτές του Βιτζίνι με ποιο τρόπο η συνάντηση της λαϊκής με τη λόγια δημιουργία έχει γονιμοποιήσει τη φαντασία της σύγχρονης ζωής. Από το Βιτζίνι κατάγεται ο Τζοβάνι Βέργκα (1840-1922), ένας από τους σημαντικότερους και πιο αγαπητούς συγγραφείς στη νότια Ιταλία, ιστορίες του οποίου δραματοποιούνται και παίζονται στους δρόμους και στις πλατείες της πόλης. Ο Βέργκα ήταν εκείνος που με την προσωπική ώθηση του Εμίλ Ζολά στράφηκε προς τον νατουραλισμό, γράφοντας αφηγήματα με θέμα κυρίως τη ζωή των αγροτών της Σικελίας, αλλά που τελικά ο έντονος αισθησιασμός και η μεγάλη δύναμή του άφησαν πίσω τους το γαλλικό πρότυπο, συνδέοντάς τον όχι μόνο με τη μεγάλη φλέβα της παρωδιακής αφήγησης της Αναγέννησης αλλά και με μια μακρά σειρά επιγόνων που δημιούργησαν στην Ιταλία τη σχολή των βεριστών (από το *vero* που σημαίνει αλήθεια), των αντίστοιχων δηλαδή περίπου με τους δικούς μας ηθογράφους.

Μ' αυτά τα συμφραζόμενα δεν ήταν, φυσικά, καθόλου άτοπη η Διεθνής Συνάντηση που έγινε στην Κατάνια της Σικελίας, στις 3,4 και 5 Μαΐου, με θέμα της, «Οι Μορφές της Ηθογραφικής Αφήγησης – Νεώτερες Μεθοδολογίες Κριτικής». Παρ' όλο που αντικείμενο της συνάντησης ήταν οι διάφορες όψεις της ελληνικής ηθογραφίας, από το 1870 ως σήμερα, θα έλεγα πως ήταν το ανάλογο θέμα στον ανάλογο τόπο.

Πολύ περισσότερο μάλιστα αν κάναμε τον συσχετισμό ότι εδώ έδρασε ο πιο ονομαστός θεωρητικός της αρχικής ομάδας των βεριστών, ο κριτικός Λουίτζι Καπουάνα, που ο Ρενέ Ουέλλεκ τον θεωρεί ως τον σημαντικότερο και συνεπέστερο θιασώτη του ρεαλισμού στην Ιταλία. Τη συνάντηση οργάνωσε το Ινστιτούτο Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου της Κατάνια, με την εποπτεία της Έδρας της Νεοελληνικής Γλώσσας και Λογοτεχνίας, όπου και ο καθηγητής Τζιουζέππε Σπαντάρο, πήραν δε μέρος με εισηγήσεις τους οι: Μάριο Βίτι, από το Πανεπιστήμιο του Βιτέρμπο («Είκοσι Χρόνια Σπουδών στην Ηθογραφία»), Πήτερ Μάκριτς, από την Οξφόρδη («Ολόγυρα στη Μνήμη: ο Χώρος και ο Χρόνος σε ένα Αφήγημα του Παπαδιαμάντη»), Μάσιμο Πέρι, από την Πάντοβα («Νατουραλισμός και Ηθογραφία»), Βιντσέντζο Ρότολο, από το Παλέρμο («Ιδεολογία και Γραφή στον 'Ζητιάνο' του Ανδρέα Καρκαβίτσα»), Αλέξ. Ζήρας («Συνέχεια και Ανανέωση της Ηθογραφικής Παράδοσης στην Διηγηματογραφία του Γιώργου Ιωάννου»), Ρενάτα Λαδανίνι, από το Παλέρμο («Ηθογραφία: Ιστορία ενός Όρου»).

Οι εργασίες της συνάντησης, ο εισηγήσεις και οι συζητήσεις, που έγιναν στο παλιό μοναστήρι των Βενεδικτίνων, στο ιστορικό κέντρο της Κατάνια, όπου στεγάζεται τώρα το Ινστιτούτο των Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών, είχαν μεγάλο ενδιαφέρον και μόνο για το ότι συνενερίσκον-

ταν μεθοδολογικές προσεγγίσεις και τρόποι έρευνας με σημαντικές διαφορές μεταξύ τους. Αυτό υπογράμμισε με την ανακοίνωσή του και ο Μ. Βίτι, λέγοντας ότι η εικασαετία που πέρασε ήταν αρκετά γόνιμη για τη μελέτη της ηθογραφίας στην Ελλάδα και των συγγραφέων που θεωρούνται ηθογράφοι, από την ερμηνευτική κριτική του Ρόντερικ Μπήτον και την επαγωγική ανάλυση του Παναγιώτη Μουλλά για τον Βιζυηνό ως τις γλωσσολογικές προσεγγίσεις του Μάσιμο Πέρι και της Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη. Η Ρενάτα Λαδανίνι που μίλησε τη δεύτερη ημέρα της συνάντησης (ενώ θα έπρεπε να προηγηθεί λόγω ακριβώς του θέματός της) έκανε μια πολύ μεγαλύτερη ιστορική αναδρομή από αυτήν του Μ. Βίτι, εντοπίζοντας με εξαιρετική διαύγεια την παρουσία και τις χρήσεις του όρου «Ηθογραφία» μέσα στην αρχαιοελληνική αλλά και στη μεσαιωνική και νεοελληνική γραμματολογία και λογοτεχνία, δείχνοντας έτσι και τις διαστρεβλώσεις ή τις διαφοροποιήσεις ως προς τη λειτουργία του όρου. Δυο εισηγήσεις είχαν ως θέμα τους, η μια άμεσα η άλλη έμμεσα, το έργο του Αλέξ. Παπαδιαμάντη στη μεν εισήγηση του Π. Μάκριτς αφού σημειώθηκε η διαφορά μεταξύ «μελέτης ηθών», σύμφωνα με τα πρότυπα του γαλλικού αστικού μυθιστορήματος, και ηθογραφίας, σύμφωνα με το περιορισμένο φάσμα του ελληνικού, επαρχιακής θεματογραφίας, διηγήματος, υπογραμμίζεται η κυριαρχία

των ψυχολογικών στοιχείων στην αφηγηματική δομή του διηγήματος του Παπαδιαμάντη, κατά τρόπο που διαμορφώνονται κατ' αναλογία ο χώρος και ο χρόνος της αφήγησής του. Στην δε εισήγηση του υπογράφοντος, επιχειρήθηκε να παρουσιαστεί ως άμεση η σχέση μεταξύ αφηγηματικού χώρου και χρόνου στη μορφή του ηθογραφικού διηγήματος και του γενικού οράματος ζωής, με τον τρόπο που εμφανίζεται η σχέση αυτή στο έργο του Αλέξ. Παπαδιαμάντη και του Γ. Ιωάννου.

Αλλά το θέμα της αφηγηματικής δομής και των θέσεων από όπου πραγματοποιείται κάθε φορά η αφήγηση, υπήρξε και αντικείμενο του Μ. Πέρι, με την πρόταση έρευνάς του ότι η μετάφραση του μυθιστορήματος, *Νανά*, του Εμίλ Ζολά από τον Ι. Καμπούρογλου αλλάζει σε σημαντικό βαθμό την οπτική του αφηγηματικού σύμπαντος του διβλίου με την αντικατάσταση του ευθέως από τον πλάγιο λόγο. Η ιδεολογικά καθορισμένη – σύμφωνα με την εισήγηση του Μ. Πέρι – μεταβολή από το άμεσο στο έμμεσο, δείχνει και τον τρόπο υποδοχής του νατουραλισμού στην Ελλάδα· ενώ οι ιδεολογικοί καθορισμοί φαίνεται ότι δεν απασχόλησαν με τον ίδιο τρόπο την ανακίνηση του Βιντσ. Ρότολο. Στον «Ζητιάνο», ένα από τα γνωστότερα αφηγήματα της ελληνικής ηθογραφίας, είτε μέσα στους διαλόγους είτε στις περιγραφές, παρεμβάλλονται με αριστοτεχνικό τρόπο σχόλια του συγγραφέα που αποτελούν μαρτυρίες της πολιτικής του στάσης απέναντι στην κοινωνία της εποχής του.

Πέρα από τις συζητήσεις που ακολούθησαν την κάθε ενότητα εισηγήσεων κατά τις ημέρες της συνάντησης, αξίζει να μνημονεύσουμε τις παρεμβάσεις, στο τέλος των εργασιών της συνάντησης, ιδιαίτερα από τους ιταλούς ιστορικούς της λογοτεχνίας και φιλόλογους, με αντικείμενο τις σχέσεις νατουραλισμού-βερισμού και νατουραλισμού-ηθογραφίας. Σημειώνω ενδεικτικά τα ονόματα των Γκαετάνο Κομπανίνο, Νικόλα Μινέο, Γκουίντο Νικάστρο και Ντομένικο Ταντέρι, μη παραλείποντας τη νεοελληνίστρια Άννα Τζιμπόνε που η παρέμβασή της σε θέματα σχετικά με την πεζογραφία του Γ. Ιωάννου έδειξε ότι έχει αρχίσει πια να κατακτά και τους νεοελληνιστές του εξωτερικού η νεώτερη – κυριολεκτικά – λογοτεχνία μας.

ΑΛΕΞ. ΖΗΡΑΣ



ΠΕΤΡΟΣ ΑΜΠΑΤΖΟΓΛΟΥ

Παύλος και Ελένη



ΓΙΩΡΓΟΣ Ν. ΜΑΝΙΩΤΗΣ

Η φοβερά προστασία



εκδόσεις κέδρος

Γ. Γενναδίου 3 – τηλ. 36.02.007

Θέατρο και κοινό: Χειραφέτηση από το χρόνο*

του Γιάννη Βαρθέρι

Πρωτίστως θα ήθελα να ευχαριστήσω τον Διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου για τους λόγους του και τον Πρόεδρο του Δ.Σ. του Εθνικού Θεάτρου για την προς εμένα πρόσκλησή τους να συμμετάσχω στον κύκλο των φετινών ομιλιών. Ο θεσμός αυτός, πέρα από την καθαρά παιδαγωγική του συνεισφορά, δηλώνει και την άρρηκτη ενότητα ανάμεσα στη σκηνική πράξη και στη θεωρία. Πρόκειται για μια ενότητα, που χωρίς δέβαια να αμφισβητεί τα πρωτεία της σκηνής, φωτίζει τις ιδιαίτερες πτυχές της, τα προβλήματα της και – γιατί όχι; – καθοδηγεί με αγάπη και γνώση τα δήματά της. Λόγω και της λογοτεχνικής μου πρώτης καταγωγής, δεν θα κρύψω πως είμαι πρόθυμος να δεχθώ ότι η θεωρία – ιδίως στο θέατρο – συνιστά έναν λόγο δευτερογενή. Αν δεν υπάρχει το σκηνικό ερέθισμα, δηλαδή η ποιητική θεατρική δημιουργία, ο ποιητής ηθοποιός, τότε ο εξελεγκτικός ρόλος και λόγος της θεωρίας παραμένει κενός και στείρος. Σε συνδυασμό όμως με τη σκηνική πράξη, ο θεωρητικός λόγος συνθέτει την ερμηνεία της, τον έλεγχο και τη βελτίωσή της, την απομακρύνει από τη φυσική της αλαζονεία και τελικά, ολοκληρώνει το θέατρο και τη θεατρική πράξη ως πνευματικό γεγονός. Με το σκεπτικό αυτό ή κάποιο παρόμοιο, φαντάζομαι πως το Εθνικό Θέατρο φιλοδοξεί, μέσω των ομιλιών που διοργανώνει, να υποσημειώσει μια γόνιμη αντίστιξη μεταξύ της υπερτροφικής εδώ θεατρικής πράξης και της φυσικού τω λόγω ατροφικής θεωρίας.

Προσωπικά τώρα, δεν μπορώ να ξεκινήσω τη σύντομη κολύμβησή μου στα βαθιά νερά του θέματός μου προτού μου επιτραπεί να αφιερώσω την ταπεινή αυτή κατάθεση στην επίμονα νωπή, σε όλους μας νομίζω, για το παρόν και το μέλλον, μήμη του Τάσου Λιγάδη, που τόσα ανεκτίμητα προσέφερε στο θέατρο και στο κοινό.

Δεδομένου μάλιστα ότι, και παραστασιακά ακόμα, ένας μονόλογος χρειάζεται πολύ ταλέντο για να εισπραχθεί χωρίς εύγλωττα χασμήματα από το κοινό του, και τέτοιο ταλέντο οσμίζομαι πως δεν το διαθέτω, έχω αποφασίσει το μονόλογό μου αρκετά σύντομο. Το ίδιο το θέμα μου άλλωστε – Θέατρο και κοινό: Χειραφέτηση, ή αν προτιμάτε απελευθέρωση από το χρόνο – μου υπαγορεύει την ανάγκη του αυτοπεριορισμού. Ουσιαστικά θα σας προτείνω να διερευνήσουμε μια διαδικασία η οποία ενδέχεται να είναι φανταστική, να θρίσκειται μονάχα μέσα στις δικές μου ή στις δικές μας έστω προθέσεις και εικασίες και να μην επαληθεύεται από τη θεατρική πράξη, έστω και την πιο αξιόπιστη. Ενεδρεύει δηλαδή στα όσα θα πούμε ή θα υπαινιχθούμε ο κίνδυνος ενός παιγνίου εν ου παικτοίς. Όλη η θεατρική πράξη άλλωστε δεν είναι ένα τέτοιο παρακεκινδυνευμένο παιχνίδι; Δεν είναι μια σύμβαση, της οποίας το σαγηνευτικό ψεύδος καλούνται τα δύο μέρη να αποδεχθούν ως αλήθεια για έναν περιορι-

σμένο χρόνο; Δεν είναι μια αίρεση διαλυτική και ιδιαίτερος εϋθραστη; Θυμάμαι για την περίπτωση τον ευστοχότατο ορισμό του μεγάλου σύγχρονου ελβετού θεατρικού συγγραφέα Φρίντριχ Ντύρρενματ: «Πάρτε δυο ανθρώπους που πίνουν καφέ. Αυτό δεν είναι τίποτα. Αν όμως γνωρίζατε πως τα φλυτζάνια τους περιέχουν δηλητήριο, αυτό θα μπορούσε να μεταβληθεί σε θέατρο».

Δανειζόμενος έναν από τους αγαπημένους εφιάλτες του δωρισμένου ποιητή μας Μίλτου Σαχτούρη και μεταφέροντας τη μικρή του ποιητική ιστορία στον κίνδυνο του εν ου παικτοίς παιγνιδιού που λέγαμε, η υπόθεση του Ντύρρενματ ως προς το θέμα που μας απασχολεί παίρνει ακόμα περισσότερο διαλυτικές διαστάσεις. Ακούστε τον ποιητή από την πρόσφατη συλλογή του «Εκτοπλάσματα»:

Η ΜΙΚΡΗ ΙΣΤΟΡΙΑ

Το καφενείο που πίνω τον καφέ μου
είναι άδειο
μόνον εγώ υπάρχω
έτσι το καφενείο είναι τελείως άδειο
γιατί ούτε εγώ υπάρχω

Με τις σχετικές αναλογίες που δημιουργούνται αυτόματα, οφείλουμε να διερωτηθούμε: Η θεατρική σύμβαση, όπως και κάθε άλλη καλλιτεχνική σύμβαση, λειτουργεί τελικά ή όχι; Οι συνομιλητές, θέατρο και κοινό, υπάρχουν ή όχι; Και αν υπάρχουν συλλειτουργούν; Και αν συλλειτουργούν, αυτή τους τη σύγκλιση ταυτίζεται αδιαλείπτως, σε όλα δηλαδή τα παραστασιακά χρονικά σημεία; Το δηλητήριο υπάρχει και στα δύο φλυτζάνια ή μόνον στο ένα; ή σε κανένα; Αυτή είναι η υπονομευτική απάντηση του ποιητή, που παραπέρα γεννιάει έναν εσμό πολυπλόκαμων και βασανιστικών ερωτημάτων, και που έχουμε κάθε λόγο να τα λάβουμε σοβαρότατα υπόψη μας όταν αποτολμάμε να μιλήσουμε για μια αθέατη σχέση. Μια σχέση μαγική, που η μαγεία της οφείλεται ακριβώς στο ότι είναι αθέατη και πολλαπλά αμφισβητούμενη. Και τέλος, αν το θέλετε, είναι αμφισβητούμενη, και σε πρακτικό πια επίπεδο, επειδή δεν είναι ποτέ ανόθευτη από το διορισμό, την προσωπική προβολή, τον ανταγωνισμό, τη μεταοδοξία καθώς και ποικίλους άλλους εξωγενείς παράγοντες που καθορίζουν την πλευρά της σκηνής.

Μέσα σ' αυτή την παχυλή ρευστότητα, εκείνη ωστόσο που δεν είναι αμφισβητούμενη, για να ξεκινήσει κανείς από κάτι όσο γίνεται αντικειμενικότερο, είναι η διαφορά που υπάρχει ανάμεσα στη σκηνική πραγματικότητα και στην καθημερινή πρα-

→



ματικότητα. Η διαφορά λοιπόν ανάμεσα στον καθημερινό βίο και σε εκείνον της σκηνης είναι δεδομένη και είναι η εξής: ότι κατά το χρόνο του καθημερινού βίου τελούμε συνηθέστατα σε κατάσταση πνευματικής και ψυχικής αδράνειας, ενώ κατά τους αναθαθμούς του σκηνηκού χρόνου υποβάλλουμε την υπόστασή μας στη δοκιμασία της συμπίκνωσης και της εγρήγορης. Ο σκηνηκός χρόνος, αντίθετα προς τον καθημερινό, αντιπροσωπεύει τη διανοητική και ψυχική προδιάθεση, έφεση, τάση, προσπάθεια, κοινή για τον θεατή και για τον ηθοποιό, να φθάσουν στα σύνορα των πραγμάτων, στις ακραίες διαστάσεις, στα όρια των αισθημάτων και των εννοιών, εκεί δηλαδή που αχνοφαίνεται — ή νομίζουμε πως αχνοφαίνεται — το προφίλ του Θεού. Ηθοποιός και κοινό, κατ' αυτή την έννοια, ξεκινούν με μια πρόθεση υβριστική: να μεταβάλουν το άρρητο σε ρητό, να εκποθήσουν τη Σφίγγα, να εκδιώκουν το Θεό να σπάσει τη βασιανιστική σιωπή του. Η ύβρις αυτή είναι τόσο ηθικής όσο και αισθητικής τάξεως. Είναι η ύβρις που ισοδυναμεί με την ελευθερία στην οποία έχει καταδικαστεί ο άνθρωπος, αφ' ενός να διερευνά τις ύψιστες έννοιες και αφ' ετέρου να ανακαλύπτει συνεχώς καινούργιες μορφές έκφρασης γι' αυτή του τη διερεύνηση. Έτσι λοιπόν, μέσα στην περιοχή της ύβρεως, και είτε δρισκόμαστε στη μεριά του θεατρικού συντελεστή είτε στη μεριά του κοινού, επιλέγουμε συνειδητά να ζήσουμε για περιορισμένο χρόνο μέσα σε μια δεδομένη σύμβαση, τη θεατρική πράξη, κατά την οποία υποβάλλουμε το πνεύμα μας σε μια διαδικασία «μαρτυρίου». Μετράμε δηλαδή τη δύναμη της ψυχής μας με άλλα από τα συνήθη μέτρα, την δοκιμάζουμε σε ένα «τεστ κοπώσεως», κατά τη διάρκεια του οποίου η ύφανση του χρόνου γίνεται αδιάλλακτη, οι ρυθμοί εξοντωτικά εντατικοί, οι αντοχές και οι ανοχές μας καλούνται να πολλαπλασιασθούν. Τούτο ίσως συμβαίνει επειδή κατά την εκτέλεση ή την παρακολούθηση αντίστοιχα μιας θεατρικής παράστασης συμ-
38 πιέζουμε τον εαυτό μας να μετατοπισθεί από την υλική πραγματικότητα και τις αδήριτες επιταγές της στο επίπεδο της ιδέας, της

όποιας ιδέας. Μια τέτοια μετατόπιση είναι αντιφατική και ουσιαστικά αφύσικη για τον άνθρωπο. Ο κόσμος των ιδεών αντιτίθεται συνήθως προς τη ροή της αυτοσυντήρησης η οποία μας διέπει, προς την ηθική και την πρακτική αυτής της αυτοσυντήρησης. Ο κόσμος των ιδεών είναι μονάχα λυτρωτικός, ένα λυτρωτικό άλλοθι για τη συνήθη πρακτική μας, ένα άλλοθι όμως που αν θελήσουμε να το χρησιμοποιήσουμε, καλούμαστε να το πληρώσουμε πολύ ακριβά. Και το πληρώνουμε στ' αλήθεια μ' αυτούς τους εξοντωτικά εντατικούς ρυθμούς, με τις πολλαπλασιασμένες ανοχές και αντοχές που μας ζητούνται και για τις οποίες μίλησα προηγουμένως. Έτσι βέβαια δεν είναι τυχαίο πια το γεγονός ότι ο χρόνος της θεατρικής πράξης υπόκειται στην αναγκαιότητα μιας οικονομίας· δεν είναι τυχαίο ότι η διάρκεια μιας παράστασης, στην αρχαία όσο και στη σύγχρονη εποχή, είναι ανάλογη προς τη βιολογική αντοχή που διαθέτει το άτομο όταν καλείται να υποταχθεί στην απερίσπαστη προσήλωση που απαιτεί απ' αυτό μια θρησκευτική μυσταγωγία.

Φαίνεται λοιπόν ότι ο χρόνος της ουσιαστικής θεατρικής πράξης μοιάζει με το χρόνο μιας παρατεταμένης προσευχής. Τόσο για τον μύστη όσο και για τον μουύμενο. Η θεατρική πράξη, κι αυτό πρέπει να το εξηγήσουμε αναλυτικά, είναι πράγματι ένας χρόνος θρησκευτικός. Είναι όμως ένας χρόνος ιδιότυπα θρησκευτικός: δεν υπηρετεί καμιά παραδεδομένη λατρεία, τελεί και τελείται εκτός δόγματος. Υπήρξαν βέβαια περιοχές του δραματολογίου που, κάπως επιπόλαια, ονομάστηκαν θρησκευτικό θέατρο, και τούτο επειδή κινήθηκαν στο περίγραμμα ή έστω και προπαγάνδισαν τα μυστήρια και τα ανίγματα μιας συγκεκριμένης θεολογίας. Πάνω σ' αυτή την ιδέα καλλιεργήθηκε, θελημένα ή αθέλητα, μια πελώρια σύγχυση, νομιμοποιήθηκε ο σφετερισμός ενός όρου. Θρησκευτικό, πρέπει να το ξεκαθαρίσουμε, είναι ολόκληρο το θέατρο επειδή προσεγγίζει, ιστορικά και αισθητικά, θεολογικές ή μη θεολογικές πτυχές του βαθύτατου μυστηρίου της ύπαρξης. Ακόμη και το δωδεκάθεο, το οποίο περιβρέ-

χει, κατά περίπτωση, απειλητικά ή σωτήρια, το αρχαίο δράμα και τους αρχετυπικούς ήρωές του, δεν εκπροσωπεί θεότητες αλλά έννοιες. Έννοιες αναγκαίες για την ανίχνευση άλλων, βαθύτερων εννοιών και της εσώτερης οικονομίας του κόσμου. Το πραγματικό θρησκευτικό στοιχείο βρίσκεται στην ίδια την τελετουργία που συνιστά η οποιαδήποτε θεατρική πράξη, βασισμένη ακόμη και στα πλέον ετερόκλητα υλικά. Για να δεχθούμε ευκολότερα τη διαπίστωση αυτή, αρκεί να σκεφθούμε μέσα από την προσωπική μας αναγνωστική πείρα ο καθένας, τον ιδιαίτερα παρατεταμένο φυσικό χρόνο που χρειαζόμαστε για να διαβάσουμε ένα θεατρικό έργο. Πρέπει να ομολογήσουμε ότι αυτός ο χρόνος είναι πάντα πολύ περισσότερο από εκείνον που απαιτεί η είσπραξη του ίδιου του κειμένου στην ακουστική-θεατρική εκφορά του. Γιατί συμβαίνει αυτό; Ακριδώς γιατί απουσιάζει η θρησκευτικής τάξης μαγεία του θεάτρου που συντέμνει το χρόνο επειδή τον καθιστά ακατάλαστα κρίσιμο. Και μ' αυτή την κρισιμότητα δεν εννοώ τίποτε άλλο από την προαπόφαση των εντός εισαγωγικών «πιστών» του θεάτρου να προσέλθουν στη δοκιμασία ψυχής που συνιστά η μετατόπισή τους στον κόσμο των ιδεών και στη διερεύνησή του.

Τέτοια κρισιμότητα δεν διαθέτει η αναγνωστική εμπειρία του θεάτρου – και εντυχώς. Άλλωστε αυτή είναι και η μέγιστη διαφορά του να διαβάξεις θέατρο (αλλοίμονο, πόσο λίγοι το αντέχουν και πόσο ακόμα πιο λίγοι γνωρίζουν αυτή την τέχνη) και του να διαβάξεις αφηγηματική πεζογραφία. Στην αφηγηματική πεζογραφία το ιερό κενό, η ερωτικοθρησκευτική δηλαδή μετουσίωση που παρέχουν αντίστοιχα στο στεγνό θεατρικό κείμενο οι θεατρικοί συντελεστές, σου την αναπληρώνει ο ίδιος ο πεζογράφος – είναι παρών και ιερούργει με τα τεχνάσματά του, σκηνοθετεί (τρόπος του λέγειν) με τις παραλείψεις του, σκηνογραφεί (πάλι τρόπος του λέγειν) με τις περιγραφές του, ερμηνεύει, τέλος, με τη διαγραφή των χαρακτήρων. Αντίθετα, κατά την ιδιωτική ανάγνωση ενός θεατρικού έργου, και μόνον η στοιχειώδης πρόσληψή του απαιτεί από μας να μεταμορφωθούμε σ' ένα είδος πρόχειρου σκηνοθέτη, σκηνογράφου, να μετατοπιστούμε στις θέσεις των ρόλων, να διακρινόμαστε σε κάθε νέα σκηνή, αν όχι σε κάθε φράση, τους καινούργιους συσχετισμούς που διαμορφώνονται μεταξύ των στοιχείων του έργου στην εξελικτική τους πορεία. Αυτή η αυτόματη ενεργοποίηση της αναπλαστικής μας φαντασίας κατά την ανάγνωση ενός θεατρικού έργου δίνει το μέτρο της υποκατάστασης του σκηνοθέτη, του σκηνογράφου, του ηθοποιού, που υπαινίχθηκα προηγουμένως. Κατά την αναγνωστική λοιπόν εμπειρία του θεάτρου, ερχόμαστε σε επαφή μονάχα με τα εργαλεία της τελετουργίας, με τα σκεύη του τυπικού. Μοιάζει σαν να μπαίνουμε στον εν αγρία ναό και να αντικρίζουμε τα εικονίσματα, τον τρούλλο, τα κρεμασμένα άμφια. Όλα αυτά φέρουν εν δυνάμει τη δυνατότητα μιας μέλλουσας και αδέβαιης ιερούργειας. Στην περίπτωση αυτή, για τους περισσότερους αναγνώστες του θεατρικού κειμένου που δεν διαθέτουν όπως θα 'λεγε κι ο Καβάφης «προπόνηση αρκετή» στην αναπλαστική διαδικασία, ο ναός – θεατρικό κείμενο εξομοιώνεται με τουριστικό αξιοθέατο κι ο αναγνώστης με αδηφάγο για πληροφορίες περιηγητή. Και για να ξαναγυρίσουμε πλουσιότεροι στο ζητούμενο, αυτός είναι λοιπόν ο λόγος για τον οποίο και ο χρόνος κατά την απλή ιδιωτική ανάγνωση του θεατρικού έργου δεν μεταλλάσσεται. Παραμένει θαρύς, δυσκίνητος, χρόνος ποιοτικά και ποιητικά αμετουσίωτος, ο ίδιος εκείνος χρόνος της ρεαλιστικής αίσθησης της ζωής και της πραγματικής, ασήκωτης ροής της. Χρόνος που δεν συναινεί σε καμιά σύντμηση, επειδή δεν είναι χρόνος δωρεάς.

Αντίθετα τώρα, ο χρόνος της θεατρικής πράξης η οποία ολο-

κληρώνεται μέσα στη διαλεκτική σχέση των ορθίων της σκηνής με τους καθήμενους της πλατείας είναι χρόνος αφομοιωμένος θα 'λεγα από μια εκατέρωθεν ύπνωση. Και στο σημείο αυτό, δεν αντέχω στον πειρασμό. Επικαλούμαι λοιπόν τον Παράκελσο που υποστηρίζει ότι το σύμπαν είναι γεμάτο από μια αόρατη δύναμη, ένα μαγνητικό ρευστό, στο οποίο βέβαια μετέχει και ο άνθρωπος με το σώμα και τις αισθήσεις του και μέσω του οποίου ρευστού οι ψυχές των ανθρώπων μπορούν να επιδρούν η μία πάνω στην άλλη. Αν δούμε, ασφαλώς σε σμίκρυνση, την αλληλεπίδραση αυτή ως μερική ύπνωση μέσω των οργανωμένων αισθητικών ερεθισμάτων, τέλος πάντων ως ένα είδος υποβολής, μπορούμε και να αντιληφθούμε τη δυνατότητα σμίκρυνσης του Χρόνου μέσω της θεατρικής πράξης. Κατ' αυτή την έννοια, και σε ιδανικές βέβαια συνθήκες, ο υπνωτιστής ηθοποιός και ο υπνωτιζόμενος – κοινό έχουν, κατά τον χρόνο της θεατρικής πράξης ερωτικά δραπεύσει από τον ίδιο το χρόνο της υπνωτιστικής συλλειτουργίας τους. Ο χρόνος τους τώρα είναι χρόνος αφειδώλευτα χαρισμένος και από τις δύο πλευρές στην ψευδαίσθηση, άρα χρόνος μακριά από τη μέτρηση, χρόνος δραπέτης του νόμου της φυσικής του διαρρύθμισης.

Ο θεατρικός αυτός χρόνος, θα τον ονομάσω πια «συντελεσμένο», είναι βέβαιο πως δεν καταπονεί εκείνους που τον διακονούν, τουλάχιστον την ώρα που τον διακονούν και που βρίσκονται στην ερωτική και ενορατική θερμοκρασία του μύστη ή του μούσμου, αντιστοίχως. Οι ηθοποιοί και το κοινό αισθάνονται την κόπωση μεθεορτίως, στο τέλος της παράστασης, όταν ο πριν ακυρωμένος χρόνος γίνει και πάλι αντιθηροκεντικός, αντιερωτικός, καθημερινός, συμβατικός, άρα και μετρήσιμος. Όταν ο χρόνος ανακτήσει τις συνήθειες απαιτήσεις του πάνω στη φθορά του σώματος και του πνεύματος, θέατρο και κοινό, ηθοποιοί και θεατές, επιστρέφουν στη μοίρα του κοινού ανθρώπου, προσγειώνονται από τη λυτρωτική ψευδαίσθηση των ιδεών στην αληθινή ζαβολιά. Στην αληθινή ζαβολιά που δεν είναι άλλη από την ψευδαίσθηση ασφάλειας του πραγματικού κόσμου. Και αυτή η προσγείωση συντελείται αυτόματα από τη στιγμή που θα απουσιώσει πια το ερωτικό άλλοθι μεταξύ των συμβληθέντων. Αν συμβαίνει έτσι για τον ηθοποιό, τόσο περισσότερο για το θεατή.

Αλλά βέβαια, αν υποθέσουμε τις θεατρικές συνθήκες ιδανικές για μια τέτοια διαδικασία, έχω την εντύπωση πως όσα μέχρι τώρα αναφέραμε ενδέχεται να πραγματοποιηθούν περισσότερο από την πλευρά του θεατή. Ενδιαφέρον, και συνάμα παράλογο, θα ήταν να ανιχνεύσουμε το τι συμβαίνει και ιδίως τότε, στην πλευρά του μύστη-ηθοποιού. Δεν μπορώ παρά να κινηθώ, με πολύ προσεκτικά δήματα, στην περιοχή της πιο επικίνδυνης ειδικότητας. Άμεση εμπειρία, ως μη ηθοποιός, δεν διαθέτω, κι αν δεχθώ την αξιοπιστία μερικών εξομολογήσεων περί το θέμα από έγκυρους επαγγελματίες ηθοποιούς, και πάλι είναι δύσκολο να συνοψίσω τις διαφορετικές εμπειρίες τους σ' έναν κοινό κώδικα, σε μια ενιαία στάση ψυχής. Όλοι φανταζόμαστε πόσοι και πόσο ανόμοιοι μπορεί να επηρεάσουν τη δραπέτευση του ηθοποιού από το συμβατικό του χρόνο. Πόσο ο χρόνος της παράστασης και της προσωπικής του ερμηνείας αποτελεί, θέλει δε θέλει, επαγγελματικό χρόνο γι' αυτόν, άρα χρόνο ευαίσθητο στις απαιτήσεις της συμβατικής του υποχρέωσης και χρόνο απρόθυμο για αντιρρεαλιστικές πτήσεις. Όλοι επίσης φανταζόμαστε πόσο σπανιότερο είναι να μεθύσει με το ίδιο του κρασί εκείνος που το φτιάχνει από κείνον που το γεύεται, όσο κι αν αυτός που το γεύεται από απέναντι εμπνέει με τις αντιδράσεις του τον ηθοποιό να μεθύσει. Και τέλος, ας σκεφτούμε τούτο: Ως προς ένα άξιο θεα- 39

τρικό κείμενο, που μπορούμε να το θεωρήσουμε ως καταλύτη για →

τη διαδικασία απελευθέρωσής μας από το συμβατικό χρόνο, η θέση του θεατή, ο οποίος διαθέτει μια κατά τεκμήριο παρθενοκότητα απέναντι και ως προς το κείμενο και ως προς τη σκηνική του ενσάρκωση, η θέση λοιπόν του θεατή είναι απείρως πλεονεκτικότερη. Ο ηθοποιός εκφράζεται αναγκαστικά μέσα από μια επαναληπτικότητα ως προς όλα αυτά. Η εξοικείωση είναι πανέτοιμη να παγιδεύσει την ψυχή του, να τον μεταβάλει σε απλό διεκπεραιωτή της αισθητικής συγκίνησης, σ' έναν διεκπεραιωτή που γνωρίζει άριστα να παράγει αίσθημα δίχως να το αισθάνεται.

Μέσα από τις πολυδαίδαλες διαδικασίες και τους σχολιούς δρόμους που περνάει ένας ηθοποιός για την τελική διαμόρφωση ενός ρόλου, υποπτεύομαι πως αβίαστα μπορούμε να συμπεράνουμε και ανάλογα στάδια ψυχικών του καταστάσεων. Είναι, μετά απ' αυτά, μάλλον δέβαιο π.χ. ότι ένας ηθοποιός, όσο «ερωτικά» κι αν συμπεριφέρεται προς ένα συγκεκριμένο ρόλο, είναι αδύνατον να επαληθεύσει για τον εαυτό του τη δραπέτευση από το Χρόνο κατά την προεμέρα του ή και κατά τις πρώτες μουδιασμένες μέρες παραστάσεων. Θεωρώ εξίσου πιθανό να μην ευδοκίμει στον ηθοποιό η διαδικασία μας μετά από πολύμηνη συνύπαρξη με το ρόλο: η δυναμική της ταύτισης έχει περάσει τότε μέχρι τα βαθύτερα στρώματα, η μηχανική συγκίνηση έχει ίσως δείξει τα δόντια της, η αποφλοίωση κάθε μαγείας έχει μάλλον ανεπίστροφα συντελεστεί. Κάπου ανάμεσα στα δύο άκρα, μεταξύ των οποίων χαράσσεται η νοητή καμπύλη της ωρίμανσης του ηθοποιού εν ρόλω, πρέπει νομίζω να αναζητηθούν τα χρονικά σημεία όπου η εξ αρχής εξωραϊστική μου περι χειραφέτησης απ' το Χρόνο υπόθεση ενδέχεται να λειτουργήσει σε βάση αμοιβαιότητας – τόσο για τον ηθοποιό όσο και για τον θεατή. Δεν είναι ίσως τυχαίο ότι, πέρα από τους καθαρά τεχνικούς λόγους, ευνόητους και απόλυτα σεβαστούς, πολλά θεατρικά σχήματα επιφύλασσαν την πρόσκληση της κριτικής σε προχωρημένες παραστάσεις τους, και μάλιστα όχι σε συγκεκριμένα μέτρα, ώστε να παραμείνει ανεπηρέαστη η δυνατότητα απογείωσης μιας ήδη δεμένης παράστασης. Να υφέρπει άραγε κάτω απ' αυτή την πολύ ανθρώπινη κοκκαταρία των καλλιτεχνών και μια παράλληλη βεβαιότητά τους – συνειδητή ή υποσυνείδητη – ότι μπορούν να υπολογίσουν περίπου το χρόνο της πληρέστερης και ουσιαστικότερης επαφής τους με το σύμπαν που καλείται συγκεκριμένο έργο, συγκεκριμένη παράσταση, συγκεκριμένος σκηνικός χώρος, και δέβαιο κοινό; Ίσως. Αν πάντως συντελείται τελικά, έστω και σπάνια, έστω και σε ελάχιστους, μια αποφυλάκιση από το Χρόνο όπως αδρά την περιγράψαμε, πρέπει να τοποθετείται σε τέτοιες στιγμές. Στιγμές ασύγκριτου μεταφυσικού κέρδους, πολύ μεγαλύτερου από εκείνο του θεατή, μια κι ο ηθοποιός μπορεί τότε να περάσει στην αβαρή σφαίρα του ανοίκειου άρρητου μέσα από την επεξεργασία του οικείου, που απ' τη φύση του τον καθλώνει στην πραγματικότητα.

Ας είναι. Γι' αυτούς που μας διοχετεύουν με τα οποιαδήποτε μέσα τους στον ελεύθερο δάρο Χρόνο, είπα ήδη πολλά. Νιώθω να άγγιξα το άβατό τους. Ή έστω, με αδιακρισία να αναρωτήθηκα αν συμμετέχουν και τότε σε μια διαδικασία που, σε τελευταία ανάλυση, αφορά περισσότερο στο κοινό και που μπορεί και να του την εξασφαλίζουν ακόμη ακόμη θυσιάζοντας τη δική τους μέθεξη σ' αυτήν. Ποιος ξέρει...

Φοβάμαι δέβαιο κάπου εδώ πως το οδοιπορικό μας πέρασε σε υπεραισιόδοξες, ρομαντικές σφαίρες. Φοβάμαι πως υποθέσαμε ιδανικό κοινό, ιδανικούς ενσαρκωτές ιδανικού δραματολόγιου ώστε να μας δγει η τολμηρή, για να μην πω αυθαίρετη, εξίσωση.

40 Τι θα γίνει αν μεταφερθούμε σε μια άγνοια, αρνητική για τις υποθέσεις μας περιοχή;

Λοιπόν ακόμα και η κοινότητα πείρα της αβασάνιστης, ελαφριάς αναψυχής την οποία στους καιρούς μας και στον τόπο μας αντιπροσωπεύει η επιθεώρηση, επαληθεύει νομίζω, έστω και κατά τρόπο διαφορετικό αυτές τις σκέψεις. Ακόμα και ο θεατής της επιθεώρησης, ο οποίος δεν προσδοκά καμιά μύηση και αντιδρά πρωτογενώς, απαιτεί από τη σκηνή όχι να του μεταποιήσει το χρόνο σε ύφανση ανώτερης στόφας αλλά τουλάχιστον να του τον κλέψει, να του τον κρύψει, σχεδόν να τον πείσει πως ο χρόνος αυτός δεν υπάρχει. Από την πλευρά του ο θεατής αυτός είναι έτοιμος να παραδώσει το χρόνο του πληρώνοντάς σε αδρά για να του τον εξαφανίσει. Ουσιαστικά πρόκειται για έναν χρόνον τον οποίο, χωρίς ίσως να τον συνειδητοποιεί, ακόμα κι αυτός ο θεατής τον κουβαλάει με οδύνη και επειδή δεν έχει τη διάθεση ή τη δυνατότητα να τον μετουσιώσει, τον έχει για πέταμα.

Ωστόσο στον αιώνα μας, ή μάλλον στην πεντηκονταετία που διανύουμε, μπορούμε να αναζητήσουμε από πλευράς θεάτρου και να βρούμε ακόμη πιο εύγλωττους μάρτυρες ως προς την κοινή ανάγκη ηθοποιού και θεατή να απελευθερωθούν από τα δεσμά του Χρόνου. Θα αναφερθώ συνοπτικά σε 4 αδιαμφισβήτητα τέτοια σχήματα που γέννησε το 6' μισό του αιώνα. Τι άλλο από ερωτική, βακχική σχεδόν συνένωση των δύο μερών είναι η μορφή του χάπενινγκ που γεννιέται εκεί περί τα τέλη της δεκαετίας του '50; Αυτή η κατάργηση της κλασικής διάκρισης μεταξύ σκηνης και πλατείας, το θέατρο που κατεβαίνει στο δρόμο, η παραιοθισιογόνος ομαδική εκτόνωση ηθοποιών και κοινού δεν είναι άραγε μια ένωση που εκφράζει ως πιεστική ανάγκη την χειραφέτηση που εξετάσαμε; Στο χάπενινγκ δέβαιο οι όροι μιας τέτοιας χειραφέτησης απαρνούνται τις κλασικές θεατρικές δομές: εδώ, μια σειρά γεγονότων που αποτελούν βίαιες και αισθησιακές ψυχικές κινήσεις, έκχυση ήχων, οσμών και φωτισμών, εκδιάζουν το ανειδοποίητο κοινό στη συμμετοχή του με το δρώμενο. Είναι χαρακτηριστικό πως η Σχολή της Νέας Υόρκης που λανσάρει το χάπενινγκ με πρωτοπόρους τον Τζούλιαν Μπεκ και το Living Theatre, τον καθηγητή της Ιστορίας της Τέχνης Άλλαν Κάπρουου, τον μουσικό John Cage, το ζωγράφο Ρόμπερτ Ραυσχενμπεργ, είναι λοιπόν χαρακτηριστικό πως η Σχολή αυτή διακηρύσσει το θάνατο του λόγου και την ενθρόνιση της κίνησης ως μιας σχεδόν εκδρασμένης, σωματικής επαφής κοινού και θεάτρου. Ας θυμηθούμε ακόμα πως η απελευθερωτική διαδικασία του χάπενινγκ είναι εξ αρχής ελεύθερη από χρονική διάρκειά και διεκδικεί τη δημιουργία μιας συλλογικής συνειδησίας μέσα από υπερρεαλιστικές φόρμες, χρησιμοποιώντας για τους σκοπούς της ακόμα και βίαια μέσα που ανάγονται στο «θέατρο της σκληρότητας» του Αντονέν Αρτώ. Δεν είναι ασφαλώς τυχαίο πως αυτό το αίτημα συνένωσης κοινού και θεάτρου πρωτοπαρουσιάζεται σε κοινωνίες κατ' εξοχήν καταναλωτικές, δηλαδή απομονωτικές του ατόμου: ξεκινάει με την πρώτη δημόσια παράσταση των «18 χάπενινγκς σε 6 πίνακες» του Άλλαν Κάπρουου στη Νέα Υόρκη τον Οκτώβριο του 1959 για να συνεχιστεί στην Ιαπωνία με τον Τεραγιάμα και στη Γαλλία με το «Φεστιβάλ της ελεύθερης έκφρασης» του Jean-Jacques Lebel, στο Παρίσι. Σ' αυτό το προοκλητήριο θα ήταν άδικο να μη θυμηθούμε τουλάχιστον δύο ακόμη εξέχουσες μορφές που με διαφορετικό τρόπο η καθεμιά πλησιάζουν τον προβληματισμό μας: την Αριάν Μνούσκιν και τον Joseph Chaikin. Η Αριάν Μνούσκιν, με το πασίγνωστο «θέατρο του Ήλιου» (Théâtre du Soleil) στη Γαλλία, που δλέπει το φως το 1964, ανεβάζει διασκευές κλασικών και μη έργων υποστηρίζοντας ένα θέατρο χωρίς κείμενο το οποίο βασίζεται στην ενεργητική φαντασία του θεατή. Η περιφημότερη παραγωγή της παραμένει το «1789», μια συλλογική διατύπωση της γαλλικής επανάστασης στην οποία η συμμετοχή των θεατών

υπήρξε ιδιαίτερα δραστική, καθώς παρενέβαιναν στη δημιουργία πλάνων από τα συγκλονιστικά γεγονότα της εποχής.

Ο Joseph Chaikin ιδρύει το «Open Theatre» (Ανοιχτό Θέατρο) στη Νέα Υόρκη περί τα μέσα της δεκαετίας του '60. Μέσα από συλλογικούς αυτοσχεδιασμούς σκοπεύει στην, με οποιοδήποτε μέσο, συνάντηση του ηθοποιού με τον θεατή, καθώς οι δύο αυτοί θα ταυτιστούν στην ηδονή της θεατρικής πράξης και στην εμπειρία μιας κοινής μοίρας. Ιδιαίτερα με την παραγωγή του υπό τον τίτλο «Φίδι», εμπνευσμένη από τους διδλίκους μύθους της αρχικής αθωότητας, του προπατορικού αμαρτήματος κλπ. το «Open Theatre» επαλήθευσε τα λόγια του ιδρυτή του: «Το θέατρο είναι ένας τόπος όπου ηθοποιοί και θεατές μοιράζονται από κοινού την εμπειρία της θνητότητάς τους».

Αυτές τις μορφές θεατρικής έκφρασης των καιρών μας μπορώ συνοπτικότερα να προτείνω ως διεθνώς χαρακτηριστικότερες και χαρακτηριστικότερα συγγενικές προς το ζητούμενό μας: τον κατά το δυνατόν στερεότερο ψυχικό –όχι γάμο–, αλλά αρραβώνα ηθοποιού και θεατή.

Ο υποθετικός μου λόγος, φτάνοντας περίπου στο τέλος του, θέλει να δηλώσει και πάλι ταπεινά πως δεν ήταν ούτε πραγματικός, ούτε αντίθετος του πραγματικού. Ήταν τρίτου είδους, μια απλή σκέψη του λέγοντος που πάντα, μέσα στο θέατρο, το ομολογώ, φιλοδοξεί να γίνεται τέταρτου είδους: μέσα εκεί δηλαδή, η απελευθέρωση από το Χρόνο είναι προσδοκώμενο.

Συμπεραίνοντας, πάντως, θα 'λεγα πως η μοίρα των ορθίων της σκηνής και των καθημένων της πλατείας με καταλύτη το θέατρο, με στοίχημα την ουσία του κόσμου και του ανθρώπου και με –ας μη μας φανεί περίεργο– μέγα κοινό εχθρό το χρόνο, είναι κοινή μοίρα αλληλεξάρτησης: προϋποθέτει μια μυστική, γενετήσια συνομιλία ψυχών, που προσπαθεί να θέσει τη βραδυφλεγή δόμδα του ωρολογιακού μας χρόνου, έστω για λίγο, εκτός παιχνιδιού.

Ένα περίεργο ρίγος αγαλλίασης με διατρέχει όταν εικάζω πως κάτι τέτοιο συμβαίνει μέσα σε μια θεατρική αίθουσα, καθώς γυρίζω το κεφάλι μου και βλέπω το κοινό σε άκρα προσήλωση προς τα σκηνικά δρώμενα. Ο χρόνος τότε είναι στη γωνία, ο θάνατος εκείνη την ώρα έχει εξορκιστεί, εκείνη την ώρα κατορθώνεται μια θνησιγενής αθανασία.

Στη μέση κάποιας τέτοιας παράστασης φαντάζομαι πως θα

τρόπως ο Μίλτος Σαχτούρης, ο ποιητής της αρχής της ομιλίας και θα αντίκρουσε τα ταξιθετημένα κρανία υπνωτισμένα, απομακρυσμένα από τη διοτική και την προσωπική τους μέριμνα, ανορθωμένα πέρα και πάνω από τον ανελέητο χρόνο. Ήξερε βέβαια τη φριχτή αλήθεια που έρχεται με το τέλος της παράστασης ο ποιητής και τη σφήνωσε, εκδικητικά λες, στα ίδια αυτά κρανία, στο τέλος του ποιήματος. Ακούστε τον :

ΚΕΦΑΛΙΑ

Κεφάλια λάμποντα
βέλη αναστάσιμα
ωραίες
στοργγυλές ιδέες

σάπια κεφάλια
γεμάτα χαρτονομίσματα

κεφάλια
γεμάτα ζώα
πονηρά μερμήγκια

κεφάλια
γεμάτα
πέμπτη σκιά
παραληρώντας
εκλιπαρώντας...

κι ο χρόνος
πάντοτε Κρόνος

Καννίβαλος τρόμος.

* Το κείμενο αυτό αποτελεί ανάπτυξη ενός ομότιτλου άλλου, συνοπτικότερου, που μου ζητήθηκε για το πανηγυρικό πρόγραμμα του «Θεάτρου Εξαρχείων» (πρώην «Θεάτρου του Πειραιά»), της περιόδου 1989-90. Στην νέα αυτή μορφή, ακούστηκε ως ομιλία μου στο Εθνικό Θέατρο στις 30-1-1990· υπακούει άρα στις ανάλογες αναγκαιότητες μιας διάλεξης.

Ο χρόνος στο μυθιστόρημα «Η μεγάλη πομπή» (1985) του Αλέξη Πανσέληνου

του Henri Tonnet

Ο χρόνος δρoίσκεται όπως είναι φυσικό στο κέντρο του μυθιστορηματικού είδους που συναγωνίζεται τη ζωή. Το πράγμα είναι, κατά κάποιο τρόπο, ακόμα πιο έντονο στο σύγχρονο ελληνικό μυθιστόρημα που τοποθετείται ανάμεσα στην πιο παλιά παράδοση της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας. Η δουλειά του Έλληνα μυθιστοριογράφου είναι να σκύψει πάνω από την σύγχρονη πραγματικότητα, αλλά και να ενσωματώσει ταυτόχρονα σ' αυτήν το πλούσιο παρελθόν της φυλής.

Αυτή η διπλή φροντίδα γίνεται αισθητή απ' τις αρχές του σύγχρονου μυθιστορήματος, την εποχή του ρομαντισμού. Οι Έλληνες μυθιστοριογράφοι, όπως ο Παύλος Καλλιγιάς¹ κοιτάζουν με απογοήτευση την πρόσφατα απελευθερωμένη χώρα τους: ψάχνουν για ένα Λεωνίδα ή ένα Κολοκοτρώνη και δε βλέπουν παρά λήσταρχους και διεφθαρμένους πολιτικούς. Γύρω στα 1880, οι συγγραφείς πιστεύουν πως συνάντησαν την προαιώνια Ελλάδα μέσα στον «ακίνητο χρόνο» του ελληνικού χωριού². Ο Αχιλλέας ενσαρκώνεται ξανά στο σημερινό «παλληκάρι» που πεθαίνει στο άνθος της νεότητάς του.³ Ασφαλώς η πλειοψηφία των Ελλήνων μυθιστοριογράφων της δεκαετίας του 30 συμμαρτίζει τον προβληματισμό των ευρωπαίων συναδέλφων τους.⁴ Αλλά μερικά σημαντικά μυθιστορήματα, όπως το «Ερόικα» (1938) του Κοσμά Πολίτη και το «Η Πριγκιπέσσα Ιζαμπά» (1945) του Άγγελου Τερζάκη, μαρτυρούν ότι η κάθετη διάσταση του χρόνου στοιχειώνει πάντοτε τους Έλληνες δημιουργούς. Μέσα στον μεσαιωνικό μύθο που αναπτύσσει ο Τερζάκης γεννιούνται τα σύγχρονα προβλήματα της Ελλάδας που αναμετρείται με τους ξένους, και οι έφηβοι του Κοσμά Πολίτη ζουν με τη φαντασία τους στον κόσμο του Ομήρου.⁵

Το «Ερόικα» επιπλέον αποτελεί μια νέα εξέλιξη στην αφηγηματική τεχνική του ελληνικού μυθιστορήματος. Ο χρόνος της αφήγησης και ο χρόνος του μύθου⁶ δεν συμπίπτουν καθόλου: ένας ώριμος άνδρας διηγείται με συγκίνηση τη ζωή μιας ομάδας εφήβων ανάμεσα στους οποίους ήταν και ο ίδιος.

Μέσα σ' αυτή την ελληνική παράδοση της διερεύνησης του χρόνου τοποθετείται, νομίζω, το πρόσφατο μυθιστόρημα του Αλέξη Πανσέληνου.⁷ «Η Μεγάλη Πομπή», παρόλο που η θεματολογία του είναι θέματα χαρακτηριστικά κατά τα άλλα της διεθνούς μυθιστορηματικής παραγωγής μετά τον τελευταίο πόλεμο και ιδίως μετά το Μάη του 68.⁸

42 Ο χρόνος εδώ παρουσιάζεται σε τρία διαφορετικά επίπεδα. Υπάρχει ο χρόνος του μύθου που ζει ο ήρωας του διδύλου, ο

χρόνος της ιστορίας που αυτός διαβάζει ή φαντάζεται και τέλος οι διάφοροι χρόνοι που αναδιώνουν μέσα σ' αυτό το ανάγνωσμα του ήρωα. Οι χρόνοι αυτοί αλληλοεπικαλύπτονται και αλληλοεπηρεάζονται μεταξύ τους.

Το λιγότερο σύνθετο χρονικό επίπεδο είναι αυτό της κοινότητας της ιστορίας του ήρωα, του Νότη Σεβαστόπουλου. Ακόμη κι αν στην επί μέρους ανάπτυξη αυτής της αφήγησης υπάρχουν πολλές αναδρομές, που διόλου δεν δυσκολεύουν την ανάγνωση, μπορεί κανείς να πει ότι στο σύνολό της η συγκεκριμένη αυτή ιστορία ξετυλίγεται με τρόπο γραμμικό από το τέλος των σχολικών σπουδών του ήρωα ίσαμε την πρώτη μακράς διάρκειας άδεια του στρατιωτικού του.

Ο Νότης είναι ένας όμορφος νεαρός, εντελώς ειλικρινής και ηθικά αγνός, αλλά χωρίς θέληση ούτε προοπτικές, σαν τόσους και τόσους μέσα στις κοινωνίες της αφθονίας που ζούμε. Αγαπάει τη μουσική ροκ και προετοιμάζεται χωρίς μεγάλη διάθεση για τις εισαγωγικές εξετάσεις κάποιας ανώτατης σχολής. Θα αποτύχει. Ο πατέρας του, ναυτικός στα εμπορικά καράβια, σχεδόν πάντοτε απών, πεθαίνει στην αρχή του μυθιστορήματος. Ο Νότης, αναγκασμένος να εργαστεί, διαπράττει κάποια μικροκλοπή, έπειτα αρχίζει να καπνίζει χασίς. Ερωτεύεται μια κοπέλα από περιβάλλον πιο εύπορο και την εξιδανικεύει μέχρις ότου ανακαλύπτει τη μακάρια ανηθικότητά της. Έχει επίσης μια αισθησιακή περιπέτεια με μια στρατευμένη κομμουνίστρια. Στο στρατό, για μικρό διάστημα παίζει τον «απειθαρχο», ώσπου η γοητεία του του εξασφαλίζει την ύποπτη συμπάθεια κάποιων μισθοφόρων. Συνθηκολογώντας με το «σύστημα», σχετίζεται με το Δεύτερο Γραφείο. Θα παντρευτεί την Βέρα, μια άσχημη νέα που δεν την αγαπάει. «Η Μεγάλη Πομπή» είναι ένα μυθιστόρημα ενηλικίωσης.

Παράλληλα μ' αυτήν, μια άλλη ιστορία μας δίνεται αποσπασματικά. Προέρχεται από ένα μηνιαίο περιοδικό κόμικς, μεταφρασμένο μάλλον από τα αμερικάνικα, «Ο Ιππότης Λάνσετρις». ⁹ Έτσι, πλάι στον χρόνο της ιστορίας του Νότη, υπάρχει επίσης μέσα στη «Μεγάλη Πομπή» και ο χρόνος του Λάνσετρις.

Ο χρόνος του Λάνσετρις είναι ένα μακρινό μέλλον, με ακαθόριστη χρονολογία, ο μυθικός χρόνος της επιστημονικής φαντασίας. Σ' αυτό τον χρόνο (Μια φορά κι έναν καιρό), [ΣτΜ.: Ελληνικά στο κείμενο.] οι Άνθρωποι έχουν αποικίσει το Σύμπαν. Είναι δημοκράτες κι έχουν πρωτεύουσά τους την Αθήνα. Η εξαιρετική τεχνική πρόοδος έχει πολλαπλασιάσει τα μηχανικά ρομπότ και τα γενετικά δημιουργήματα που υπηρετούν

τον άνθρωπο. Τα ηλεκτρονικά ρομπότ είναι «μηχανόντα», όπως ο Ζενγκ, ο πιστός (;) σύντροφος του Λάνσετρις. Τα βιολογικά δημιουργήματα είναι το προϊόν τερατωδών διασταυρώσεων: είναι τα Υβρίδια, όπως ο «ανθρωπώναργος» Τρίωπις, ο δασοφύλακας που φυλάει την Γκράνε, τη φοράδα του Λάνσετρις, στο μικρό σπιτάκι πλάι στο ρέμα. Υπάρχουν επίσης οι Παλαιοντολογικές Αναδιώσεις, προϊστορικά ζώα που ξαναήλθαν στη ζωή. Σ' αυτή την ιδεατή Αθήνα, το παρελθόν και το μέλλον συνυπάρχουν αρμονικά. Τα δύο άκρα της ιστορικής εξέλιξης έχουν, σαν από θαύμα, συνδεθεί. Ο πληθυσμός είναι συγκεντρωμένος στα «μπλοκ», χιλιόμετρα ουρανοξύστες, στους οποίους μετακινείται με ευκολία χάρη στις «σηραγγες βαρύτητας». Παράλληλα, απαλλαγμένη επιτέλους από τη ρύπανση, η υπόλοιπη πόλη και η αττική εξοχή έχουν επιστρέψει στην παρθένα φύση: είναι το Αττικό Δάσος.¹⁰ Συναντούμε αγροικίες όπου οι άνθρωποι ζουν σύμφωνα με τους αιώνιους ρυθμούς (ομολογουμένως τη φύσει), [ΣτΜ.: Ελληνικά στο κείμενο.] και ναούς όπου λατρεύεται το Δωδεκάθεο του Ολύμπου. Μέσα από την ιλιγγιώδη προοπτική του κόμικ, ο Πανσέληνος μας επιβάλλει το δικό του όραμα αυτού του φανταστικού κόσμου:

«Ο ιππότης έφυγε από το παράθυρο και άρχισε να ντύνεται. Κάτω η κίνηση στον 40ό όροφο του Νοτιοανατολικού Τομέα φαινόταν να πυκνώνει. Τα φώτα είχαν πια κι εδώ ανάψει. Άναβαν από κάτω προς τα επάνω. Στους υπόγειους Ορόφους μέναν διαρκώς αναμμένα, αλλά από τους ισόγειους και πάνω, μετά τις τρεις το μεσημέρι που ο ήλιος έπαιρνε να γέρνει, και ανά δέκα λεπτά, άναβαν στον κάθε παραπάνω Όροφο, μέχρι τις διαστημικές πλατφόρμες που στέγαζαν την κορυφή του κάθε Μπλοκ. [...] Ακριβώς κάτω από το παράθυρό τους, μπροστά στην είσοδο του ξενοδοχείου, φαινόταν η κίτρινη κολόνα για τη στάση του λεωφορείου της Περιμετρικής και τα παμπάλαια συμβατικά μπουσσια με μηχανή εσωτερικής καύσεως που δρομολογούσαν ακόμα οι Συγκοινωνίες του Μπλοκ στις γραμμές ενός μάλλον εμπορικού Ορόφου όπως αυτός. Κοιτώντας προς τα πάνω, έβλεπαν τα τεράστια τόξα που στηρίζαν το πλατώ του παραπάνω Ορόφου, του 41ου, σα σκαλιστές μπαλάνες, γεμάτα από τις φωλιές των χελιδονιών. Και απέναντί τους απλωνόταν το τμήμα εκείνο του Αττικού Δάσους που κατηφόριζε απρόσκοπτα μέχρι τη θάλασσα των Νηρηίδων (τον παλιό Σαρωνικό Κόλπο) ενώ στα δεξιά τους διακρινόταν ένα μέρος από την ανατολική πλευρά του Άλσους του Δωδεκαθέου, μισοχαμένο στα σκοτάδια που τύλιγαν από νωρίς το γήινο έδαφος.» (σ. 70)

Όλα θα ήταν καλά μέσα σ' αυτό τον άριστο των κόσμων, αν μια κοσμική δύναμη του κακού, η Αυτοκρατορία με τους φοβερούς της Μελανόμορφους δεν νικούσε και κατελάμβανε την Δημοκρατία. Ο ιππότης Λάνσετρις και ο πιστός (;) του Ζενγκ, το ρομπότ, αρχίζουν τον κρυφό αγώνα της παράνομης αντίστασης. Οι νικημένοι Άνθρωποι καταδιώκονται και «μαρκάρονται».¹¹ Ο Λάνσετρις προσπαθεί να φτάσει στο κέντρο των αποφάσεων της Αυτοκρατορίας και ανακαλύπτει τα επαισχυντα μυστικά της. Φτάνει πολύ κοντά στο να αποπρογραμματίσει την πλήση εγκεφάλων των επιλέκτων της Δημοκρατίας, των ιερέων και των ιερειών της ειδωλολατρικής θρησκείας. Αλλά τελικά θα προδοθεί, θα νικηθεί και θα «μεταλλαχτεί». Θ' ανακαλύψει την αληθινή φύση των φίλων του. Η Λένια, που τον αγαπάει, είναι πράκτορας της Αυτοκρατορίας. Ο Ζενγκ έχει

αναπρογραμματισθεί από κάποιον Μελανόμορφο ή ίσως να ήταν από την αρχή έτσι. Συμμαχώντας με το νέο καθεστώς, ο Λάνσετρις παρακολουθεί κατάπληκτος τον εαυτό του να οδηγεί την ασεδή παρωδία της πομπής των Μεγάλων Παναθηναίων που έχουν διοργανώσει οι παράγοντες της Αυτοκρατορίας.

Το τρίτο χρονικό επίπεδο που δρίσκεται υπαινικτικά διαρκώς παρόν στο διβλίο, είναι το παρελθόν του Ελληνισμού. Πράγματι το ονειρικό μέλλον που έχει συλλάβει ο δημιουργός του κόμικ και έχει, κατά πάσαν πιθανότητα, εξελληνίσει ο ίδιος ο Νότης, είναι μια προβολή στο μέλλον ενός πολλαπλού παρελθόντος ιστορικού και μυθολογικού. Το πράγμα συναντιέται συχνά στα κινούμενα σχέδια και στα κόμικς.¹²

Έτσι, κάτω από ένα ορισμένο πρίσμα ο Λάνσετρις είναι μια μεταμόρφωση του Αχιλλέα. Όπως ο Αχιλλέας, ανατράφηκε κι εκείνος από έναν Κένταυρο, τον Χείρωνα. Όπως ο ομηρικός ήρωας, αγαπήθηκε από το άλογο του. Και ενώ ο Ξάνθος και ο Βαλίος μιλούν, τα ίδια, ο Πανσέληνος παρατηρεί πως από την Γκράνε δεν λείπει παρά μόνο η ομιλία (σ. 375). Όπως ο Οδυσσεύς, ο Λάνσετρις είναι πιστός στην Αθηνά που τον προστατεύει (σ. 327) και έρχεται επίσης αντιμέτωπος με τα σαγηνευτικά και σκληρά φτερωτά πλάσματα, τα Αγγελικά Μωρά, που θυμίζουν τις Σειρήνες.

Ο αθηναϊκός πολιτισμός του μέλλοντος είναι η πραγματοποίηση ενός ονειρού που ενέπνευσε ήδη τον Πλήθωνα Γεμιστό¹³ και τους Φιλέλληνες του 19ου αιώνα: πρόκειται για μια τέλεια αναπαράγωγή, ιδεολογική και καμιά φορά υλική, της Αθήνας του 5ου αιώνα π.Χ. Χάρη στις ακτίνες λέιζερ οι αρχαίοι ναοί ορθώνονται ξανά πάνω στην Ακρόπολη ανέπαφοι. Η πόλη διοικείται από τους Άρχοντες, τους Στρατηγούς και τους Ιπάρχους. Οι άνθρωποι ειλικρινά πιστεύουν στο Δωδεκάθεο και οι ιερείς διαβάζουν το μέλλον στα εντόσθια των σφαγίων.

Όμως αυτός ο κόσμος απειλείται από τις νέες πολιτικές και θρησκευτικές ιδέες της Αυτοκρατορίας. Έτσι λοιπόν, αν μου επιτραπεί η έκφραση, αναπαριστάται εδώ το μέλλον αυτού του μεταποτισμένου παρελθόντος. Δεν γνωρίζουμε ακριβώς – και είναι αυτό μια ενσυνείδητη επιλογή του συγγραφέα – για ποια συγκεκριμένη μείζονα κρίση της Αρχαιότητας πρόκειται. Μπορούμε να υποθέσουμε τον 4ο αιώνα π.Χ., την μακεδονική κατάκτηση και το τέλος της αθηναϊκής ανεξαρτησίας. Μπορεί όμως να πρόκειται και για την κατάκτηση της Ελλάδας από τους Ρωμαίους στον 2ο αι. π.Χ. Ακόμα πιο πειστική είναι η εκδοχή της ήττας του ελληνορωμαϊκού παγανισμού από τον χριστιανισμό.

Πράγματι, η θρησκεία της Αυτοκρατορίας είναι μια καρικατούρα του Χριστιανισμού. Λατρεύουν τον Λόγο, που μπορεί εξίσου καλά να μεταφραστεί «λογική» όπως και «λόγος». Κυβερνώνται από ένα διευθυντήριο τριών Αδελφών, όπου μαντεύει κανείς μιαν ασεδή παρωδία της Αγίας Τριάδος. Και υπηρετούνται από τα Αγγελικά Μωρά, λεγεώνες φτερωτών πλασμάτων, άσπλαχνων και αισθησιακών, με ακαθόριστο φύλο, στα οποία αναγνωρίζει κανείς μια σύνθεση από φτερωτούς Έρωτες και αγγελάκια του μπαρόκ.

Όμως το παιχνίδι των ιστορικών αναφορών δεν σταματά εδώ. Σε μια γωνίτσα της εικόνας, ο Πανσέληνος σχεδίασε ένα μικρό αλληγορικό πίνακα των κλεφτών του 1821, όμοιο με εκείνους που ονειρεύεται κανείς διαβάζοντας την «Ηρωίδα του 1821» (1852) του Στέφανου Ξένου ή κοιτάζοντας ένα έργο του Θεόδωρου Βρυζάκη.¹⁴ Προς το τέλος του μυθιστορήματος, ο 43 Λάνσετρις καταφεύγει στους Δημοκράτες της Βοιωτίας κι αυτό

→

φέρνει στο νου την εξορία του Θρασύβουλου στη διάρκεια της δικτατορίας των Τριάκοντα Τυράννων. Με μεγάλη του έκπληξη ανακαλύπτει όμως εκεί μια γραφική και λίγο γελοία σύναξη αγωνιστών της Ελληνικής Επανάστασης:

«Έπειτα από μια στροφή είδαν μια ομάδα παλικαριών μαζεμένη γύρω από μια μικρή φωτιά, με τις μαλλιαρές τους κάπες ριγμένες στην πλάτη για προφύλαξη από το τσουχτερό κρύο εκείνης της ώρας. Μερικοί ήταν καθισμένοι πιο πέρα, σκυφτοί, μαζεμένοι, με το όπλο τους όρθιο ανάμεσα στα λυγισμένα γόνατα, στηριγμένοι στη μακρυνά του κάνησα να ήτανε ραβδί. Μερικοί ακουμπούσαν με την πλάτη στα βραχάκια. Ανάμεσα σ' εκείνους που ζεσταίνονταν στη φωτιά, ένας μακρυμάλλης, μελαχρινός, κρατούσε στα λεπτά του δάχτυλα ένα μικρό έγχορδο που γρατσουνούσε με πένα κοκάλινη.» (σ. 343)

Μπορεί επίσης κανείς μέσα στην περιγραφή αυτού του μέλλοντος να διαβάσει αναφορές στο σημερινό παρόν της Ελλάδας. Ο τόνος των αναφορών αυτών άλλοτε είναι ανάλαφρα ειρωνικός και άλλοτε χρωματίζεται από νοσταλγία.

Χαμογελά κανείς όταν ο Πανσέληνος παρατηρεί ότι τα τρία τέρατα, ο Παλαιόσαυρος, ο Πτεροδάκτυλος και ο τεράστιος Ασπάλακας, που ετοιμάζουν τα γλυκύσματα για τα Αγγελικά Μωρά, φορούν στα παραμορφωμένα σώματά τους μπλούζες γαλάζιες με λευκές ραβδώσεις, στα χρώματα της ελληνικής σημαίας.

Αισθανόμαστε όμως μια προκαταβολική, θα μπορούσα να πω, νοσταλγία, όταν μαθαίνουμε πως η συγκέντρωση για την προπαρασκευή των Μεγάλων Παναθηναίων γίνεται σ' αυτό τον χώρο που υπήρξε κάποτε ο σταθμός του αθηναϊκού μετρό στο Θησείο:

«Στη μέση της αίθουσας που είχε χρησιμοποιηθεί από τους αρχαίους κατοίκους της Πρωτεύουσας και σαν σταθμός του υπόγειου σιδηρόδρομου, οι ράγιες γυάλιζαν ακόμα εδώ κι εκεί στα σημεία που δεν είχαν σκεπαστεί από τσουνκίδες και αγριόχορτα. Οι πλατόφορμες είχαν ξαναγεμίσει από κίνηση σα να είχε αναβιώσει η εποχή που οι κάτοικοι της Πρωτεύουσας στριμώχονταν εκεί τις ώρες που ξεκινούσαν και τις ώρες που επέστρεφαν από τις δουλειές τους.» (σ. 265)

Μέσα σ' αυτή την αλληγορία όμως, γίνεται επίσης ευρύτερα λόγος για το μέλλον του σημερινού πολιτισμού μας.

Η ιδεολογία της Αυτοκρατορίας, που έντεχνα διαστρεβλώνει τις αρχαίες αξίες, μας κάνει να σκεφτούμε αυτό που οι αιώνιοι απαισιόδοξοι – ή οι διορατικοί – διαβλέπουν ως μέλλον της δικής μας κοινωνίας. Πρόκειται για τον θρίαμβο της πιο ακραίας τεχνολογικής εξειδίκευσης και για το τέλος του ουμανιστικού πολιτισμού, που τον αντικαθιστά η προς τα κάτω ισοπέδωση με τις χυδαίες μαζικές ηδονές. Θα ακολουθήσει η εξαφάνιση κάθε προσωπικού διαλογισμού, κάθε πρωτοτυπίας, κάθε ελευθερίας. Αυτό είναι το μάθημα που το μηχανόν Ζενγκ, μια μηχανή, δίνει στον Λάνσετρις, τον τελευταίο ήρωα, τον τελευταίο αληθινό άνθρωπο:

«Η εποχή των ηρώων που είναι γενναίοι και σοφοί έχει περάσει. Η εποχή των ιπποτών που μπορούν να οδηγήσουν ένα αστρικό όχημα με την ίδια τέχνη που καβαλάν το άλογο τους πάει πια. Η εποχή των χωριστών τεχνών ανατέλλει, των ξεχωρισμένων ικανοτήτων, των διαμοιρασμένων αρμο-

διοτήτων, των ειδικών! Οι ποιητές που πολεμούν και οι πολεμιστές που γράφουν ποιήματα ανήκουν στη μυθολογία. Η Σοφία δίνει τη θέση της στο Λόγο – η Γνώση στην Έρευνα – η Βεβαιότητα στην Αμφιβολία και στην Αμφισβήτηση. Η Δημοκρατία σας ήταν το τελευταίο προπύργιο που απόμεινε στο Διάστημα, να συντηρεί ακόμα απαρχαιωμένες αξίες που σε κανένα δε μιλούν.» (σ. 328)

Μέσα από μια αναίρεση της προοπτικής επιδέξια υπολογισμένη, ο αναγνώστης διακρίνει σ' αυτό το απομακρυσμένο μέλλον όπου θα θριαμβεύσει ο ολοκληρωτισμός, την αιώνια ιστορία της κατάπνιξης της ελευθερίας.

Η συνέχεια και το τέλος στο επόμενο

1. Πρβλ. σχετικά το «Λεάνδρος» (1834) του Παναγιώτη Σούτσου, του οποίου ο απογοητευμένος ήρωας περιπλανάται στη διαλυμένη Ελλάδα των πρώτων ημερών της ανεξαρτησίας, και το «Θάνος Βλέκας» (1855) του Παύλου Καλλιγά, όπου συνυπάρχουν η ιδεαλιστική διάθεση του ήρωα και η σκληρή περιγραφή της αθλιότητας και της διαφθοράς. Δεν είναι διαφορετική εικόνα που δίνει, με λίγο παραπάνω χιούμορ, το «Η στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι» (Ανωνύμου, 1870).

2. Σχετικά με το λογοτεχνικό είδος της «μελέτης των ηθών» (ηθογραφία), βλ. Μ. Βίτσι, «Η ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας», Αθήνα, 1974, 1980.

3. Αυτό είναι το θέμα του πολύ γνωστού ηθογραφικού πεζογραφήματος του Κωστή Παλαμά «Ο θάνατος του παλληκαριού» (1891). Το ίδιο θέμα ξαναβρίσκουμε στο πολύ πιο πρόσφατο έργο του Στράτη Μυριόδηλη «Βασιλίσ ο Αρδαίνης» (1943), που ανήκει στο τελευταίο στάδιο της ηθογραφίας.

4. Σχετικά με την εποχή αυτή, βλ. κυρίως το έργο του Μ. Βίτσι «Η γενιά του 30», Αθήνα 1977.

5. Στο «Ερόικα», μέσα από μια κατά κάποιο τρόπο αναβίωση του παρελθόντος, καθένα από τα πρόσωπα αυτής της εφηβικής ιστορίας γύρω στο 1900 έχει ένα αντίστοιχο πρόσωπο στους ηρωικούς χρόνους: ο Λοΐζος είναι ο Αχιλλέας, ο Ανδρέας είναι ο Πάτροκλος και η Μόνικα η Ελένη.

6. Σχετικά με τις βασικές αυτές έννοιες, βλ. J. Ricardou, «Temps de la narration, temps de la fiction», PROBLEMES DU NOUVEAU ROMAN, Paris, Seuil, 1967, σ. 161-170, και G. Genette, Figures III, Seuil, 1972, σ. 65-282.

7. Ο Αλέξης Πανσέληνος γεννήθηκε στην Αθήνα το 1943 και είναι επίσης συγγραφέας της συλλογής «Ιστορίες με σκύλους», Τέσσερα διηγήματα, 1982.

8. Τα ακόλουθα θέματα μου φαίνονται χαρακτηριστικά: η αγωνία της μοναξιάς του ατόμου μέσα σε μια φύσει απολυταρχική κοινωνία, η έξαρση και αμφισβήτηση της ελεύθερης νεότητας, το πρόβλημα των ναρκωτικών.

9. Ο τονισμός Λάνσετρις, όπως στα αγγλικά, υποδηλώνει αγγλοσαξωνική προέλευση του ήρωα. Η ετυμολογία όμως και ο χαρακτηρισμός του προσώπου παραπέμπουν σε Γάλλους ιππότες: Λανσελότος και Τριστάνος. Μας θυμίζει επίσης, σόφιστα, τον «ιππότη της ελεεινής μορφής». [ΣτΜ.: στα γαλλικά «chevalier à la triste figure»]

10. Ο Πανσέληνος συμμερίζεται το όνειρο του Πλάτωνα από τον «Κριτία» 110C, για μια Αττική πράσινη και κατάφυτη (πολλήν ύλην είχαν). [ΣτΜ.: Ελληνικά στο κείμενο.] Λόγω του μύθου της Ατλαντίδας, ο Τίμαιος και ο Κριτίας του Πλάτωνα είναι αγαπημένο ανάγνωσμα για τους συγγραφείς επιστημονικής φαντασίας.

11. Βλ. σ. 95: «Μαζεύουν όποιον βρούνε κάνοντας διαρκώς μπλόκα στις πλατείες και στους δρόμους. Δίνουν διακριτικό αριθμό σ' όλους τους ανθρώπους της Πρωτεύουσας, κεντώντας τον με ακτίνες στο στήθος και στην πλάτη και με τη βοήθεια των υπολογιστών τους μπορούν έτσι να μας ελέγχουν όλους.» Εκτός από τη σύγχρονη φοβία για το «φακέλωμα», αναγνωρίζουμε εδώ έναν υπαινιγμό στα μπλόκα των Ναζιστών για τους Εβραίους και στο σημάδεμά τους με αριθμό μητρώου.

12. Αναφερόμαστε στις σειρές Ulysse 31 και Brave Strar.

13. Στο 15ο αιώνα, λίγο πριν από την κατάκτηση από τους Οθωμανούς, ο νεοπλατωνικός αυτός φιλόσοφος πίστευε ότι η παλινορθωση του αρχαίου ελληνισμού θα βοηθούσε την αντίσταση ενάντια στην τουρκική απειλή.

14. Βλ. π.χ. το έργο του Θεόδωρου Βρυζάκη (1819-1878) «Το στρατόπεδο του Καραϊσκάκη» στην Εθνική Πινακοθήκη της Αθήνας.

Ανθούλα Δανιήλ

ΗΛΙΑΣ ΜΑΤΘΑΙΟΥ

Ο Μεγάλος Σεισμός
Εκδόσεις «Γνώση» 1987

Μυθιστόρημα που ξετυλίγεται σε 131 σελίδες και εννέα κεφάλαια. Υπάρχει ακόμη επίλογος του συγγραφέα με πληροφορίες για το πώς γράφτηκε το έργο και η πηγή της έμπνευσης, ποιο το πραγματικό μέρος, τα πρόσωπα, η περιπέτεια του χειρογράφου, η ποιότητά του και πολλά άλλα ενδιαφέροντα που μοιάζουν εξίσου μυθιστορηματικά με το μυθιστόρημα.

Το κυρίως έργο έχει να κάνει με τους σεισμούς της Κεφαλονιάς.

Ο συγγραφέας με αρκετά ζωντανή περιγραφή, ζωηρό διάλογο δίνει το λόγο τότε στον ένα και τότε στον άλλο ήρωά του, επώνυμο ή ανώνυμο, τοποθετεί τη δράση στο σεισμογενές νησί και στο χρόνο της σεισμικής δόνησης. Περιγράφονται σκηνές ανθρώπινου πόνου και υλικών καταστροφών με απόλυτη φυσικότητα... «Ο καλπασμός των ελεφάντων σάρωσε το δρόμο απ' άκρη σ' άκρη. Τα ντουβάρια πηγαινοέρχονταν σα σκηνικά θεάτρου, οι σκεπές κλυδωνίζονταν σαν καράβια σε φουρτούνα. Και κάποια στιγμή άρχισε μια βροχή από πέτρες, ένας κατακλυσμός από ξύλα, που σηκώθηκε η σκόνη σύννεφο...» Κι ακόμα ένα απόσπασμα: «Ο κρότος των κομπρεσέρ έσθησε πίσω μας, και φούντωσε ο θόρυβος που κάνουν οι μπουλντόζες. Αυτά τα βαριά δυνατά τέρατα, βαρύτερα από δέκα ταύρους μαζί και δυνατότερα από είκοσι, μετακινούσαν τα ερείπια με τέτοια ευκολία σα να 'ταν σκουπιδόχαρτα...».

ΦΡΙΤΣ ΠΕΡΛΣ

Η Προσέγγιση Γκεστάλτ
Μετάφραση: Γιώργος Δίπλας
Εκδ. Γλάρος 1989

Η «Προσέγγιση Γκεστάλτ» είναι η βασικότερη εργασία σε όλη τη φιλολογία για τη θεραπεία Γκεστάλτ. Ο Φρίτς Περλς, θεμελιωτής της ψυχαναλυτικής και ψυχοθεραπευτικής θεραπείας Γκεστάλτ, έγραψε το βιβλίο αυτό της μεγάλης ωριμότητάς του, τότε που είχε βρει έναν αρμονικό ρυθμό συνδυασμένης διδασκαλίας, θεραπείας,

παιχνιδιού, αγάπης και συγγραφής.

Η λέξη Γκεστάλτ είναι γερμανική για την οποία δεν υπάρχει αγγλική αντίστοιχη. Μία Γκεστάλτ είναι ένα πρότυπο, μία διαμόρφωση, ο ιδιαίτερος τρόπος συγκρότησης των ξεχωριστών στοιχείων που την απαρτίζουν...

ΠΑΥΛΑΚΟΥ ΔΗΜΗΤΡΑ

Η Κρύπτη με τις Φτέρες
Ηρόδοτος 1989

Το βιβλίο περιλαμβάνει 69 άτιτλα ποιήματα σε δύο ενότητες. Η πρώτη ενότητα έχει τον τίτλο *Εις Βόθυνον* και η δεύτερη τον τίτλο *Η μάσκα που γελά*.

Πολύ διακριτικά, σχεδόν αδιάφορα, η ποιήτρια καταγγέλλει τα κοινωνικά φαινόμενα και την ηθική του καιρού μας ενώ παράλληλα θίγει και τα αιώνια προβλήματα του ανθρώπου όπως είναι το πρόβλημα του αείρεοντος χρόνου. Με κάποια επιτήδευση στη γλώσσα και επιμονή στην εξεζητημένη λέξη τηρεί τις αποστάσεις από τα φλέγοντα ζητήματα της καθημερινής ζωής με θήμα ναυχελικό και στίχο βραδυπορούντα:

Οι πιστεύσαντες/στο αυδε σαπερε. περπατούν σκυφοί/στο δρόμο με τις μιμόζες. Την δευτέραν πρωινήν/καθ' εκάστην στο ραντεβού/ονειρεύονται μαζί την διαρκή επανάσταση/του Λόγου.

ΝΙΚΟΣ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΔΗΣ

Τα Επίτηδες
Εκδ. Γνώση 1989

«Τα Επίτηδες» του Ν.Τ. είναι 29 ποιήματα με έκδηλη τη σαρκαστική διάθεση και απομυθοποιητική πρόθεση. Η ζωή, ο κόσμος, οι άνθρωποι περνούν μέσα από το στίχο του με την αρνητική εικόνα τους. Η απόρριψη, η ειρωνεία, η αηδία, η περιφρόνηση, η αποστροφή, η απιστία είναι τα πολεμικά του πυρά, τα όπλα του ενάντια σ' έναν κόσμο άρρωστο και γερασμένο με ξεπεσμένες και κουρελιασμένες αξίες:

*Παρακαλώ σας
Μη μου στερείτε και αυτά που δεν έχω
Μη με αγγίζετε στην εγκατάλειψή μου
Φοβάμαι τις χειραψίες και τρέμω τα χαμόγελα*

Γνωρίζω τι κρύβουν τα ηλιοβασιλέματά σας

*Μη με σκοτώσετε με την καλοσύνη σας
Αν όχι κυρίαρχοι του κόσμου
Κρατηθείτε μακριά από το δικό μου
Παρακαλώ σας με κλωτσιές*

Παρακαλώ σας με μπουνιές

*Σταματήστε να μοιράζετε τα μέλη μου
Καθώς ταιριάζει στη ζωγραφιά σας...*

Καμιά ελπίδα και καμιά εμπιστοσύνη στη ζωή. Όποιος επιζεί των νεανικών του χρόνων είναι προδότης και ένοχος εσχάτης προδοσίας. Το μέλλον υπάρχει μόνο για τον τελικό λογαριασμό:

Άναψε τη σόμπα/και ρίξε τα βιβλία στη φωτιά

Είναι η στιγμή που λογαριάζεσαι με το μέλλον

Σε ένα άδειο δωμάτιο, απέναντι στους γυμνούς τοίχους

Στρώνεις το κρεβάτι και περιμένεις τη μοίρα...

ΟΛΓΑ ΑΓΟΡΙΑΝΙΤΟΥ

Τα Παιδιά της Χαμένης Ηλικίας
Ωκεανίδα

Ποιητική συλλογή από 19 ποιήματα, γεμάτα με εικόνες του παραδοσιακού σπιτιού και αισθήματα των ανθρώπων που συμπλέκονται σ' ένα αρμονικό δαντελένιο όπως το σιδερένιο μπαλκόνι με τις πεισματικά ανθεκτικές τριανταφυλλίες, τα κορίτσια στα κάδρα του άλλου καιρού, το κέντημα σταυροβελονιά, τα ευθύγραμμα βλέμματα των συγγενών στο πορτρέτο. Όλα μαζί μια ποίηση στοχαστική, παραδοσιακή και μοντέρνα:

Διστάζει η μνήμη/κρήνη η επιθυμία/χάνεται με τα δάκτυλα/αγγίζω τον ασοβάντιστο τοίχο από τους πόρους του/φεύγουν οι λέξεις κι όλος ο χρόνος συγκεντρώνεται εκεί.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΗΤΣΗΣ

*Χιονίζει κάπου
μεσ' στα παραμύθια*
Εκδ. Γκοδόστης 1990

Ο Γ. Μ. με την παρούσα ποιητική συλλογή κάνει την «επίσημη πρώτη» του στον ποιητικό χώρο με γεμάτες τις αποσκευές του από την προσωπική του εμπειρία, τη νεανική του ματιά και τη νεαρή του ηλικία. Τούτο σημαίνει πως μεταφέρει τις πληγές του και την ανυποχώρητη οργή του, πως βιώνει τραυματικά το παρόν στις παρυφές της πρόσφατα απελευθούσας εφηβείας του:

Με τις πληγές όμως;

Με τις πληγές,

τι μπορώ να κάνω;

Ο στοχασμός του πολυκλαδίζεται σε 56

ποιήματα, εκδοχές – μορφές της άρνησής του στην πραγματικότητα που εκείνη τον περιχαράκωνει και εκείνος την απωθεί.

Η θάλασσά του είναι βαριά από το άχρηστο υλικό που επιπλέει στη βρώμικη επιφάνεια· του παραχωρεί όμως ρωγμές ασφαλείας από όπου βουλιάζει στα βαθιά για να επικοινωνήσει με το αληθινό υλικό της ποίησης, τις χαμένες αγάπες, τους χαμένους φίλους, τα ματαιωμένα όνειρα, τις ανέφικτες επιθυμίες, τους εφιάλτες, τις αμφιβολίες, τα αναπάντητα ερωτηματικά.

Ο στίχος του πολλές φορές σκληρά ρεαλιστικός με ανατριχιαστική αμεσότητα. Έτσι...

έδωσε μια/και θγήκε/απ' του μυαλού τα τζάμια,/αφήνοντας πίσω/– ένα γύρο κρεμασμένους/στους τοίχους/–/τους εσταυρωμένους/εαυτούς του.

Κι άλλες φορές πάλι συγκινητικά ευπαθής, υπαρκτός και ευάλωτος μπροστά σε μια φωτογραφία:

...Θ' ανασύρω τη φωτογραφία/που θγάλαμε την τελευταία μέρα στο πάρκο.../Λες να σωθούμε/κλεισμένοι μέσα/σ' αυτό το λευκό περιθώριο;

*... Αστράκια της νύχτα στα πόδια σου
Αγγελάκια στα πέτα της ζακέτας σου
Πάλι έκανες βόλτα στον ουρανό
πριν έρθεις;*

Και οι τελευταίοι στίχοι του τελευταίου ποιήματος αφήνουν την απελπισία πορευόμενη στο διηνεκές:
*Ποιος είπε ότι ο δρόμος είναι μακρύς;
Ο δρόμος είναι ατελείωτος.*

ΠΟΛΥ ΤΖΩΡΤΖΟΠΟΥΛΟΥ-ΚΑΡΑΝΑΣΙΟΥ

Ανοχείρωτες μέρες

Εκδ. Μαυρίδης 1990

Είναι η δεύτερη ποιητική συλλογή της Π.Τ. που με την ευαίσθητη παρουσία της δικής της μικρής πινελιάς παίρνει θέση στο ποιητικό φάσμα του καιρού μας καταθέτοντας το λυρικό της τόνο κόντρα στην αποσυναισθηματοποιημένη εποχή μας.

Η ποιήτρια ζει στην έξοδο του μύθου και έχει από καιρό καταλάβει τη δύναμη της επαναλαμβανόμενης αδυναμίας και της αυταπάτης. Είναι ο άνθρωπος που ολοκληρώνει τον φυσικό κύκλο των επιθυμιών, επιθυμιών που ναυάγησαν ή αποδήμησαν. Οι υπολογισμοί και οι επανεξετάσεις της πρότερης ζωής δεν καταλήγουν παρά σε μετρήματα αποτυχιών, λειψών προσδοκιών και πλάνης. Στο κατακάθι όμως πάνω, αυτού του αρνητικού μείγματος, σθεναρή μια σταγόνα φως, απέλπιδας ελπίδας, ο

νόστος, σαν *κοχύλι χαμένο στα φύκια, θυθισμένο στου χρόνου τ' αλάτι*, τροφοδοτεί την ύστατη πλεύση στο λιμάνι, ή στο μη είναι.

Ο νόστος αμφίσημος διατηρεί το φυσικό του μέγεθος αλλά υποβάλλει και το μεταφυσικό του σημαινόμενο. Είναι ο νόστος στο λιμάνι της *αχείμαστης μνήμης*, κι είναι το λιμάνι *απαρηγόρητο, νυχτερινό, πολυφίλητο, του ώριμου χαμού της ουτοπίας*. Είναι ακόμα το λιμάνι της ζωής και του θανάτου η αφετηρία και το τέρμα, το ιδανικό και το επιδιωκόμενο, τόπος και ου τόπος συγχρόνως, όπου ο Οδυσσέας χωρίς σχεδία και αποσκευές ονειρεύεται το ταξίδι της όποιας επιστροφής.

Αδιόρατη θλίψη επικάθεται πάνω στους στίχους, όπως η σκόνη του καιρού, και πιέζει χαρές και όνειρα που δε δικαίωθηκαν.

Η σιγανή φωνή της Π.Τ. αλλά *δυνατή και εύθραυστη* όπως η εσωτερική της φλόγα παλεύει *τα πρέπει τα αμείλικτα*, και ξαναγυρνάει νοσταλγός στις οδυνηρές ευτυχίες της ξυπνημένης, *φλύαρης μνήμης* που επαναμυθεύει το παρελθόν και το όνειρο.

Θολό φεγγάρι

Θολός καημός

*Ονειρικά τα χρώματα της νύχτας
πυροδοτούν ηθελημένες εκτροπές*

– Απουσιάζω είπα.

Χάρτινη αυτοάμυνα...

Ο κόσμος πέρασμα

Κι εσύ επιστρέφεις χωρίς ποτέ να φτάνεις...

Δεν πρόκειται για υπαρξιακή αγωνία αλλά για την οντολογική αδυναμία του ανθρώπου να αντιμετωπίσει το χρόνο, *αιμάτινη γραφή στον ορίζοντα*, και η ροή των πραγμάτων.

Η ποιήτρια *έξω απ' την τοιχογραφία της ζωής* βιώνει οδυνηρά, σπαρακτικά, την επιστροφή και χωρίς αυταπάτες, λυγισμένη αλύγιστη, παίρνει τη θέση της στο σύμπαν και με την πικρή της γνώση ομολογεί:
Στο βάθος είμαι γη κι ας αιθεροβατώ.

ΝΙΚΟΛΑΪ ΓΚΟΓΚΟΛ

Ο Βί

Μετάφραση Κίρα Σίνου

Εκδόσεις Γλάρος 1988

Ο Νικολάι Γκόγκολ δεν είναι άγνωστος στο ελληνικό κοινό· τα έργα του έχουν μεταφραστεί στα ελληνικά και έχουν παιχτεί στο θέατρο. Τα πιο ευρέως διαδεδομένα είναι *Το Ημερολόγιο ενός Τρελού* και ο *Επιθεωρητής*.

Ο Γκόγκολ καυτηριάζει την άξεστη πα-

τριαρχική κοινωνία αλλά και την γραφειοκρατία της οποίας είχε προσωπική πείρα. Κάνει ήρωές του ανθρώπους απλούς της καθημερινής ζωής και συμπλέκει τη φαντασία με την πραγματικότητα. Διατυπώνει τις αρχές της νατουραλιστικής σχολής, το έργο του όμως έχει τάση μια λαϊκή παράδοση με πρωταγωνιστές τον *Βί* (από δω και ο τίτλος) πλάσμα λαϊκής φαντασίας, και έναν σπουδαστή ιερατικής σχολής.

Στο δεύτερο *Το Παλτό*, ήρωας είναι ένας φοβισμένος, συρρικνωμένος, δημόσιος υπάλληλος, που ζει βίο παράλληλο με το τριμμένο, εξαθλιωμένο παλτό του έως ότου με μύριες θυσίες αποκτή ένα καινούργιο που του το κλέβουν την ίδια μέρα. Εκείνο όμως που πραγματικά κεντρίζει τον αναγνώστη είναι το μέσα επίπεδο του διηγήματος όπου ο συγγραφέας ασκεί αυστηρή κριτική στον κρατικό μηχανισμό και καυτηριάζει ανελέητα τη διαφθορά της γραφειοκρατίας. Το έργο αυτό άσκησε μεγάλη επίδραση στη γενιά του συγγραφέα και ο Ντοστογιέφσκυ είχε πει ότι όλοι οι ρώσοι ρεαλιστές βγήκαν «μέσα από το παλτό του Γκόγκολ».

ΛΙΛΛΥ ΒΑΡΙΝΟΥ

ΑΝΟΙΞΗ

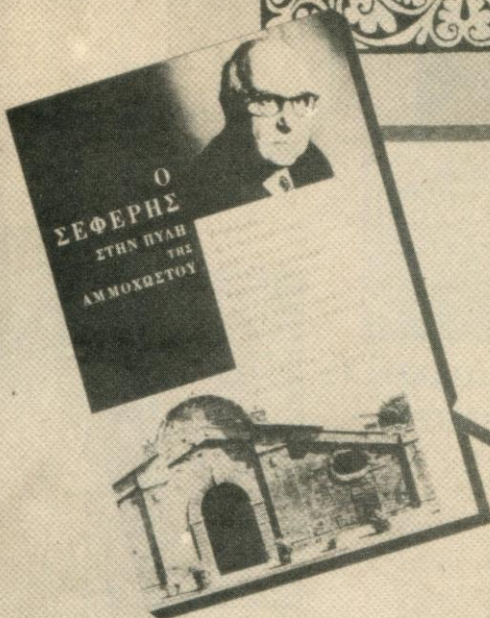
ΔΙΧΩΣ

ΤΕΛΟΣ,

ΑΣΥΝΤΟΝΙΣΤΗ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΟΚΟΛΗ



Από τις εκδόσεις
της Εθνικής Τραπέζης
της Ελλάδος
και του Μορφωτικού της
Ιδρύματος



ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ:
ΕΘΝΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ, ΠΛΑΤΕΙΑ ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΟΣ, ΚΑΡΑΓΕΩΡΓΗ ΣΕΡΒΙΑΣ 2, ΤΗΛ. 3222730



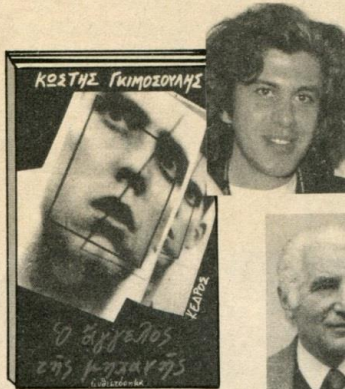
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΕΔΡΟΣ

Γ. Γενναδίου 3 - Τηλ. 36.02.007

ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΩΣΤΗΣ ΓΚΙΜΟΣΟΥΛΗΣ

«Ο άγγελος της μηχανής»



ΜΑΡΩ ΔΟΥΚΑ

Εις τον πάτο της εικόνας



ΣΠΥΡΟΣ ΠΛΑΣΚΟΒΙΤΗΣ

Η κυρία της βιτρίνας



ΝΙΚΟΣ ΜΠΑΚΟΛΑΣ

Καταπάτηση

ΑΛΕΞ. ΚΟΣΜΑΤΟΠΟΥΛΟΣ

Τα δύο φορέματα



ΑΡΗΣ ΣΦΑΚΙΑΝΑΚΗΣ

Ο τρόμος του κενού



ΓΙΩΡΓΟΣ ΧΕΙΜΩΝΑΣ

Ο Εχθρός του ποιητή

