

γράφματα

ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΤΕΧΝΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ
ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΥ

και τέχνες

● **Γιώργος Αράγης,**

Τάσεις στη νεότερη διηγηματογραφία μας

● **Χριστόφορος Μηλιώνης,**

Γιώργος Αράγης

● **Αλέξ. Αργυρίου,**

Η κριτική και ο κριτικός Γιώργος Αράγης

● **Λουκάς Κούσουλας,**

Μακρυγιάννης

● **Βαγγέλης Αθανασόπουλος,**

*Το πλεονέκτημα των πολλαπλών
ερμηνευτικών προσεγγίσεων*

● **Γιάννης Παπακώστας,**

*Πρώτες προσπάθειες συγκέντρωσης παραμυθιών.
Η περίπτωση του Νικολάου Πολίτη*

● **Jacques Bouchard,**

Η «ποίησης» του Ανδρέα Εμπειρίκου

● **Βαγγέλης Χατζηβασιλείου,**

Στις απαρχές του ελληνικού υπερρεαλισμού

● **Τατιάνα Τσαλίκη-Μηλιώνη,**

Για τον Εμίλ Ζολά

ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΕΣ
Περιοδική έκδοση τέχνης, κριτικής
και κοινωνικού προβληματισμού

Εκδότης: Παν. Γ. Σοκόλης
Σπ. Τρικούπη 3-5
Αθήνα, 106 83
τηλ. 3805520, 3822732

Διεύθυνση: Κ. Γ. Παπαγεωργίου

Συντακτική επιτροπή:
Αλέξ. Αργυρίου
Χριστόφορος Μηλιώνης
Σπύρος Τσακνιάς

Συνεργασίες, έντυπα,
Κ. Γ. Παπαγεωργίου
Κερασούντος 8
Αθήνα, 115 28

Φωτοστοιχειοθεσία:
Π. Σοκόλης & Σια Ε.Ε.
Σπ. Τρικούπη 3-5, Αθήνα
Τηλ.: 3822732

Εκτύπωση:
Χ. Ζαχαρόπουλος & Σια Ο.Ε.
Κύπρου και Ύδρας, Καλλιθέα

Τιμή τεύχους: 1.000 δραχ.
Ετήσια συνδρομή: 4.000 δραχ.

Εξωτερικού:

Ετήσια: 6.000 δραχ.

Για φοιτητές-μαθητές:

Ετήσια: 2.500 δραχ.

Εμβάσματα, επιταγές,
Παν. Σοκόλης
Σπ. Τρικούπη 3-5
Αθήνα, 106 83

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ

ΑΘΗΝΑ:

Παν. Σοκόλης
Σπ. Τρικούπη 3-5
τηλ. 3805520, 3822732

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ:

Ανθούλα Πουλουκτσή
Λασάνη 9

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Λουκάς Κούσουλας, <i>Μακρουγιάννης</i>	1
Jacques Bouchard, <i>Η «ποίηση» του Ανδρέα Εμπειρίκου</i>	9
Διονύσης Σέρρας, <i>Στο καταφύγιο του Ν. Καρούζου (ποίημα)</i>	12
Βαγγέλης Χατζηθασαλιού, <i>Στις απαρχές του ελληνικού υπερρεαλισμού</i>	13
Αναστάσης Βιστωνίτης, <i>Μετά την επιστροφή</i>	16
Χριστόφορος Μηλιώνης, <i>Γιώργος Αράγης</i>	20
Αλέξ. Αργυρίου, <i>Η κριτική και ο κριτικός</i>	21
Γιώργος Αράγης, <i>Τάσεις στη νεότερη διηγηματογραφία μας</i>	25
Τατιάνα Τσαλίκη-Μηλιώνη, <i>Ο Εμίλ Ζολά και η συνεργασία του με τον Αγγελιαφόρο της Ευρώπης της Αγίας Πετρού πολης</i>	32
Γιάννης Κ. Μπασιάς, <i>Τα Ελληνικά Γράμματα του Κωστή Μπασιά</i>	36
Αλέξης Β. Σταυράτης, <i>Όταν και Ουλές (ποίηματα)</i>	38
Μικρή Γαλλική Ανθολογία Θανάτου (Επιλογή-απόδοση Γιάννη Βαρδέρη)	39
Βαγγέλης Αθανασόπουλος, <i>Το πλεονέκτημα των πολλαπλών ερμηνευτικών προσεγγίσεων</i>	42
Γιάννης Παπακώστας, <i>Πρώτες προσπάθειες συγκέντρωσης παραμυθιών. Η περίπτωση του Νικολάου Πολίτη</i>	45



ΚΡΙΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΥ

Άλκηστις Σουλογιάννη: <i>Κικής Δημουλά, Η ερμηνεία της λήθης</i>	18
Γιώργος Βέης: <i>Δημήτρη Νόλλα, Ο άνθρωπος που ξεχάστηκε</i>	40
Δάφνη Χρ. Θεοδώρου: <i>Νίκου Ζωρογιαννίδη, Εγώ, ο υπουργός σου</i>	41

Μακρυγιάννης

Του Λουκά Κούσουλα

Έχω παρατηρήσει, το ελάχιστο παράδοξο άλλωστε, ότι όταν ο λόγος είναι για το Μακρυγιάννη, για το «αριστούργημα» που είναι τ' Απομνημονεύματα (Κ. Θ. Δημαράς), το βάρος δεν πάει κατά τη μεριά της λογοτεχνίας – αυτή φαίνεται ότι προϋποτίθεται – αλλά κατά τη μεριά της ιστορίας. Κατά τους αγώνες και τα πάθη του στρατηγού και των συντρόφων του, την αρετή και την ικανότητά τους, κατά τους δόλους και τις απάτες των άλλων. Ο ίδιος Κ. Θ. Δημαράς κατατάσσει πρώτα το Μακρυγιάννη στους απομνημονευματογράφους (όπου και η γνωστή φράση «ο Μακρυγιάννης δεν είναι αντικειμενικός», ως ιστορική μαρτυρία προφανώς) και ύστερα χαρακτηρίζει το διβλίο αριστούργημα. (Προκειμένου ωστόσο για «Το πλατύ ποτάμι» του Γιάννη Μπεράτη κρίνει σκόπιμο να διενκρινίσει ότι το θεωρεί «φιλολογικό κείμενο» κλπ.).

Και με τους άλλους όμως, όσοι ασχολήθηκαν με Απομνημονεύματα, το ίδιο περίπου συμβαίνει. Ενώ ξεκινούμε με αναφορά στο ήθος και το ύφος του Μακρυγιάννη, τελικά είναι το ήθος που περισσεύει, ως ιστορική δράση και παρουσία, κι ελάχιστα πλέον το ύφος του. Ενωώ το ύφος σαν το αναπαλλοτρίωτο σημείο της λογοτεχνίας. Κι ο Σεφέρης ακόμα, μη λησμονώντας ποτέ το δάσκαλο που είναι γι' αυτόν ο Μακρυγιάννης, στη γνωστή δοκιμή του «Ένας Έλληνας, ο Μακρυγιάννης», δε θ' αφιερώσει παρά πολύ λίγα στη λογοτεχνία του – σημαντικότερα ούτως ή άλλως – και πολύ περισσότερα κατά τη μεριά της «ιστορίας» των Απομνημονευμάτων.

Για να επιμείνω λιγάκι στο ζήτημα: το πράγμα, όσο με αφορά, δεν είναι, είπα, καθόλου παράδοξο. Όπως κάθε σημαντικό έργο, έτσι και τ' Απομνημονεύματα, προϋποτίθεται, φαίνεται, ως ύφος, λογοτεχνία δηλαδή, και ύστερα γίνεται ό,τι άλλο. Αυτό το άλλο, η ιστορία, ή μια κρίσιμη πραγματικότητα, ή ένα «μάθημα», δε βαραινεί παρά υπό την προϋπόθεση του ύφους δέβαια, της λογοτεχνίας, – για να πάρουν όμως ακριδώς τότε αυτά την επάνω βόλτα. Το υλικό των Απομνημονευμάτων, το περιεχόμενό τους, μπορεί να το ξέρουμε κι από άλλες πηγές. Αποβαίνει ωστόσο η πραγματικότητα του Μακρυγιάννη υπό την πίεση της λογοτεχνίας του. Μόνο που, αφού την προϋποθέσουμε, μιλώντας για το συγγραφέα, την αφήνουμε αργά ή γρήγορα στην άκρη, για να γυρίσουμε, πολύ φυσικά, στο ήθος του στρατηγού. Το... ύφος του, κάθε ύφος, αυτό αντιστοιχεί στο μύθο της γυμνής Φρύνης πλέον: αθώα ή ένοχη, χωρίς επιχειρηματολογία!

Και η δική μου εργασία για το Μακρυγιάννη, όπως βλέπω, ενώ

έχει ολόκληρον αυτόν στόχο της, ιστορία και λογοτεχνία του – με τον τρόπο, θέλω να πώ, που η Ρομιγύ επιγράφει το διβλίο της για το Θουκυδίδη «Ιστορία και λόγος στο Θουκυδίδη» – διαφορίζεται, τελικά, σε δύο κατευθύνσεις. Στη μία όπου προεξάρχουν τα ιστορικά του κειμένου – λένε το περιεχόμενό τους – και στην άλλη, όπου δειλά κι αδιασάφιστα, θα ήθελαν να επικρατήσουν τα αισθητικά. Σε καμία ωστόσο περίπτωση αποκλειστικά το ένα ή το άλλο: ο Μακρυγιάννης, όπως κάθε ανάλογο έργο, είναι και παραμένει ενιαίος και αδιαίρετος.

Μια έγκαιρη δήλωση ακόμα. Η επιμονή μου στα... πραγματολογικά των Απομνημονευμάτων, δεν έχει σκοπό ν' αποδείξει την εγκυρότητα του στρατηγού ως μαρτυρίας, ότι αυτός λέει την αλήθεια και οι άλλοι ψεύδονται. Ούτε να τον δικαιώσει όπου αδικείται. Σκοπός μου είναι, με βάση αυτά όλα, να σκεφτούμε, άλλη μια φορά, πάνω στη «μοίρα» του Μακρυγιάννη πρώτα, ως ανθρώπου και συγγραφέα, και στη μοίρα ύστερα όλου του νέου ελληνισμού. Περί αυτού, μάλλον, πρόκειται. Ας τα πάρουμε με τη σειρά.

Α΄.

Το συγκεκριμένο θέμα μου τώρα, η μία πλευρά του, είναι ο τρόπος που ο Μακρυγιάννης παρουσιάζει την 3η Σεπτεμβρίου 1843. Το ρόλο του στα σχετικά γεγονότα, τη θέση γενικά που παίρνουν, που τους δίνει, στη ζωή και στη συγγραφή του, κι από την άλλη, τι λέει για την υπόθεση αυτή στις Ιστορικές Αναμνήσεις του ο Νικόλαος Δραγούμης. Κάτω από τη διαφορά της μαρτυρίας τους, πράγμα όχι και τόσο έκτακτο στις περιπτώσεις αυτές, ν' ανιχνεύσουμε, ει δυνατόν, λόγους βαθύτερους και σημαντικούς, γι' αυτούς που διαφωνούν και για μας που τους μελετούμε.

Επειδή όμως κι άλλοτε παρατήρησα στ' Απομνημονεύματα παράλληλα περιστατικά, που φωτίζονται αμοιβαία τώρα με το νέο αυτό της 3ης Σεπτεμβρίου, θα πάρω την άδεια μας σύντομης αναδρομής στα πρώτα εκείνα. Πρόκειται για τον περίφημο διάλογο του στρατηγού με τον Ντερνύ στους Μύλους τ' Αναπλιού.

Κατά τις 9 Ιουνίου, λέει, του 1825, ο Μακρυγιάννης και οι άλλοι συμπολεμιστές «σχυρώνονται» στους Μύλους περιμένοντας για την επαύριο την επίθεση του Μπραίμη. Ο Ντερνύς, «ο ναύαρχος της Γαλλίας», είναι αραγμένος με τη φρεγάτα του στον Αργολικό, επισκέπτεται το ελληνικό στρατόπεδο και παρατηρεί

ότι «Αυτές οι θέσεις είναι αδύνατες· τι πόλεμον θα κάμετε με τον Μπραϊμη αυτού;» Για ν' ακολουθήσει η γνωστή πλέον, θεού θέλοντος, σε όλο τώρα το πανελλήνιο, απάντηση του Μακρυγιάννη. «Είναι αδύνατες οι θέσεις κι εμείς, όμως είναι δυνατός ο θεός οπού μας προστατεύει κλπ.». Αυτά στ' Απομνημονεύματα.

Στο οικείο εξάλλου κεφάλαιο της «Ιστορίας της Ελληνικής Επανάστασης» του Σπυριδώνα Τρικούπη είχα διαβάσει τα παρακάτω:

«Ελλιμένιζε ταις ημέραις εκείναις έμπροσθεν των Μύλων η γαλλική ναυαρχίς· ο ναύαρχος Δεριγνής και τινες των αξιωματικών ήλθαν εις λόγους μετά του Υψηλάντου περί των ενεστότων πραγμάτων. Ειπόντος δε τινος ότι ο επικείμενος αγών ήτο επικίνδυνος, “ή θα νικήσωμεν σήμεραν”, απεκρίθη ο γενναίος Υψηλάντης, “ή θα αποθάνωμεν”. Αλλά τόσον επικίνδυνος ο αγών δεν ήτο, διότι οι Μύλοι ήσαν παράλαιοι και παρήσαν ελληνικά κανονόφοροι, ώστε και δοθήειαν παρ' αυτών ηδύναντο πολεμούντες οι Έλληνες να λάβωσι και νικώμενοι είχαν πώς και πού να σωθώσιν».

Ο διάλογος δηλαδή του Δεριγνή, κατά τον Τρικούπη, γίνεται με τον Υψηλάντη, το γενναίο μάλιστα Υψηλάντη, που ήξερε και γαλλικά κι όχι με το Μακρυγιάννη.

Παρατήρησα τότε διάφορα πράγματα, ότι δηλαδή υπήρχε πρώτα πρώτα ένας διάλογος οποσδήποτε, αφού γράφουν γι' αυτόν οι δύο τους σε χρόνους και τόπους ανύποπτους· ο Μακρυγιάννης κατά το 1830 περίπου, στ' Απομνημονεύματα – που είχαν το φως της δημοσιότητας στα 1907– κι ο Τρικούπης που έγραφε μια δυο δεκαετίες αργότερα και δημοσίευε το βιβλίο του στα 1853. Υπήρξε πάντως ένας διάλογος κι αν, όπως λέει ο Τρικούπης, ανήκει στον Υψηλάντη, ο Μακρυγιάννης τον σφετερίζεται. Δεν τον είχε, προφανώς, ικανοποιήσει η απάντηση του Υψηλάντη στην παρατήρηση του Ντερνύ, και παίρνει την άδεια να «φκιάσει» αυτός μια δική του – όπως «έφκιασε» πέντ' έξι τραγούδια για το Μαλέριμ σε άλλη περίσταση... Απομνημονεύματα έγραφε, όχι ιστορία, και μια τέτοια λαθροχειρία δεν έχει τίποτα το ιδιαίτερος αξιόμμεμπτο.

Ο Τρικούπης όμως αποδίδοντας στον Υψηλάντη τον διάλογο που ανήκει, ενδεχομένως, στο Μακρυγιάννη, δεν έχει ελαφρυντικά. Πρώτα γιατί αυτός δε γράφει Απομνημονεύματα αλλά ιστορία και δεύτερο γιατί, όπως και να το πάρεις, η απάντηση του Μακρυγιάννη στον Ντερνύ είναι καλύτερη από εκείνη του Υψηλάντη. Προς τι, έλεγα, κάτι τέτοια; Κι εφόσον η καινούργια «Ιστορία του Ελληνικού Έθνους», αποδίνει τελικά το διάλογο στο Μακρυγιάννη, δεν είναι άδικος ο Τρικούπης; υποκαθιστώντας στη θέση του πραγματικού συνομιλητή τον Υψηλάντη ήχοντα, ως ιστορικός, ελέγξει πλημμελώς τις πηγές του;

Έλεγα ακόμη ότι πίσω από το περιστατικό λανθάνει ή, μάλλον, έρχεται γι' άλλη μια φορά στο φως, η πολύ σοβαρή υπόθεση «του διχασμού που κατατρώνει το νέο ελληνισμό, ως αντίθεση εδώ ανάμεσα στους στρατιωτικούς και τους πολιτικούς, κλπ.». Τόσα μόνο προς το παρόν επ' αυτού.

Το θέμα μας τώρα είναι η 3η Σεπτεμβρίου 1843 όπως παρουσιάζεται στ' Απομνημονεύματα του Μακρυγιάννη από τη μία και στις Ιστορικές Αναμνήσεις του Νικολάου Δραγούμη από την άλλη.

Μια παρατήρηση πρώτα· ο Νικ. Δραγούμης δημοσιεύει το βιβλίο του στα 1874. Με βάση εσωτερικά στοιχεία του έργου, αφού αναφέρεται λ.χ. στην έξωση του Όθωνα, το 1864, πρέπει λοιπόν να γράφτηκε αυτό μετά τη χρονολογία που λέμε. Ο Μακρυγιάννης πέθανε στα 1864 κι έχει συμπληρώσει τ' Απομνημονεύματα

κατά τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1850 – στα γεγονότα άλλωστε των χρόνων αυτών και σταματούν. Ο Δραγούμης – ως αρκετούμε προς το παρόν σ' αυτό – ξέρει τα λεγόμενα για το ρόλο του Μακρυγιάννη στην 3η Σεπτεμβρίου (ήταν κι ο ίδιος παρών σ' αυτά), αγνοεί όμως τι γράφει ο στρατηγός. Ξέρει τις «καυχησιολογίες» ίσως, του Μακρυγιάννη και των φίλων του στους καφε-νέδες – και τους μπαξέδες! – για το ρόλο του στα γεγονότα και τις αναίρει με τη δική του μαρτυρία.

Καιρός όμως να έρθουμε στα βιβλία.

Για να συνερισθεί κανένας τ' Απομνημονεύματα στη θέση που δίνουν στα σχετικά γεγονότα της 3ης Σεπτεμβρίου, πρέπει να γράψει, μάλλον, ολόκληρο βιβλίο. Αφού, δεν είναι η έκταση μόνο που παίρνουν στις οικείες σελίδες τα περιστατικά, δύο ολόκληρα μεγάλα κεφάλαια, αλλά η ένταση προπάντων που τις διατρέχει, έκτακτη για τον τόνο κι αυτού ακόμα του Μακρυγιάννη. Χαίρομαι ότι τη σχετική έκθεση αναλαμβάνει στα παρακάτω να κάνει ο Βλαχογιάννης, στις περιλήψεις που προτάσσει στα οικεία κεφάλαια, χωρίς την ανάγκη καμιάς δικής μου παρέμβασης. Λέει λοιπόν:

«Ηπερί του συντάγματος συνωμοσία – Έναρξις και τρόπος μνήσεως συνωμοτών υπό του Μακρυγιάννη (...) – Συστηματική διάδοσις της ιδέας καθ' άπαν το κράτος – Μήσις του Μαυροκορδάτου – Υποψία της κυβερνήσεως κατά του Μακρυγιάννη – Επιτήρησις αυτού (...) – Μήσις Ανδρ. Μεταξά – Θυαμιστή διαφύλαξις του μυστικού της συνωμοσίας – Όνειρα του Μακρυγιάννη (...) – Πρόωρος απόφασις των πολιτικών αρχηγών αυτής περι ενάρξεως του κινήματος (...) Προδοσία του μυστικού – Αναβολή του κινήματος – Έτερον όνειρο του Μακρυγιάννη – Ανακάλυψις της συνωμοσίας – Αποσόδησις και πάλη του κινδύνου – Μήσις του Δημητρίου Καλλέργη εις την συνωμοσίαν – Μήσις Σπυρομήλιου – Κατάστροφωσις του σχεδίου της επαναστάσεως (...) – Αποκλεισμός της οικίας του Μακρυγιάννη υπό της χωροφυλακής (...) – Νυκτερινή επίθεσις κατά της οικίας του Μακρυγιάννη – Δεινή θέσις αυτού (...) – Προσευχή του Μακρυγιάννη – Κατασκευή σημαίας – Σύνταξις της διαθήκης αυτού – Προσφώνησις προς τους εν τη οικία επαναστάτας – Γενναία απάντησις αυτών – Έλευσις του Γιαννηκώστα και άλλων εις δοθήειαν του Μακρυγιάννη – Πυροβολισμός κατ' αυτών υπό των πολιορκούντων – Θάνατος ενομοτάχου – Εξακολούθησις του αμοιβαίου πυροβολισμού (...) – Μετάβασις του Μακρυγιάννη εις τα Ανάκτορα – Αγόρευσις προς το πλήθος (...) Καταρτισμός του καταλόγου των υπουργών υπό του Μακρυγιάννη (...) – Αγόρευσις του Μακρυγιάννη προς το πλήθος υπέρ της τάξεως (...) – Παρουσίασις του Μακρυγιάννη προς τον βασιλέα».

Σχόλια, νομίζω, δε χρειάζονται, όσον αφορά την έκταση τουλάχιστο των γεγονότων... Θα παραθέσω ωστόσο κι ένα απόσπασμα για την ένταση που επεσήμανα και το βάθος που συνεπάγεται των εμπειριών που έζησε ο πρωταγωνιστής και συγγραφέας τους.

Ο Μήτρος Ντεληγιώργης, «αρχηγός του μεταβατικού» στην Ακαρνανία, μαθαίνει από επιπολαιότητα του Γρίβα τη συνωμοσία και τα «σκέδιά» της κι έρχεται στην κυβέρνηση να τα καταγγείλει. «Τότε αυτό μαθαίνοντας εμείς νεκρώσαμεν όλοι, ότι χαθήκαμε». Προφτάνει ωστόσο ο Μακρυγιάννης να συναντήσει τον Ντεληγιώργη προτού αυτός παρουσιαστεί στους αρμόδιους,

«τέλος τον εβίασα και τον πήρα και ήρθε και φάγαμεν. Σηκωθήκαμεν από το τραπέζι, κάτσαμεν σε μία κάμαρη· αρχίσαμεν οι δύο μας με τα φρούτα το κρασί. Εγώ τόπινα νερωμένο, ότ' είμ' ασθενής. Το βάλαμεν καλά εις το κέφι. Ως τα μεσάνυχτα κοντά άρχισα



Ο Μακρυγιάννης

να τον ρωτάγω δια χαμπέρια από εκεί οπούταν. Μου λέγει αυτά όπου σημείωσα: “και θα τα ειπεί όπου ανήκει ότι κινδυνεύομεν”. Τότε αφού έμαθα όλα αυτά λύθηκα τα κόκαλά μου όλα. Γιομίζω δυο κούπες κρασί, του λέγω: “Να πιούμε εις συχώριον εκείνων όπου σκοτώθηκαν δια την πατρίδα παρ’αώρα κι άφησαν χήρες γυναίκες κι ορφανά παιδιά: οι γριές των σκοτωμένων διακονούν, οι νιές – στανικώς τους πατούνε την τιμή τους: όσοι αγωνιστάι μείναν, οι περισσότεροι νηστικοί και δυστυχιμένοι, μην υποφέροντας την δυστυχίαν πάνε λησταί και τους πιάνει η δικαιοσύνη με τη δύναμή της, βάνει τη τζελατίνα και τους κόβει. Και γιομάτες οι φυλακές του Κράτους. Πιέ, του λέγω, είναι δια την τζελατίνα και παλούκι των αγωνιστών, εκείνων όπου τους αδικούνε και χάθηκαν, το άνθος της πατρίδος! (...) Ο Αρμασπέρης με τους άλλους Μπαναρέζους έδιναν των δικών μας των χαραμοταΐσμένων αυτά όλα και τους στράβωναν, κι αυτήνοι πήραν τα χρήματα και τα παίρνουν ολοένα. Ποιούς θα επιστηρίξεις εδώ όπου ρηθες και ποιους θα προδώσεις; Πού το τζάκισα αυτό το χέρι; – Στο Μεσολόγγι, μου λέγει. – Πού το τζάκισα εγώ αυτό; – Στους Μύλους τ’ Αναπλιού. – Διατί τα τζακίσαμεν; – Δια την λευτεριά της πατρίδος. – Πού ’ναι η λευτεριά και η δικαιοσύνη; Σήκου απάνου!” Τον παίρνω και πάμεν και τον ορκίζω. Του παρουσιάζω και τον όρκον και τον διάβασε: και τον υπόγραψε ο αγαθός και γενναίος πατριώτης».

Ας έρθουμε τώρα στις Ιστορικές Αναμνήσεις του Νικ. Δραγούμη.

Στο κεφάλαιο Ζ’ (1841-1845) των Ιστορικών Αναμνήσεων προτάσσονται –κατά την ωραία συνήθεια των χρόνων...– περιληπτικές φράσεις του τύπου που είδαμε προηγουμένως να προτάσσονται στ’ Απομνημονεύματα από τον Βλαχογιάννη. Γράφει:

«Ο Μαυροκορδάτος καλείται εις συγκρότησιν υπουργείου – Ενέργειαι αυτού εν Αγγλία και Γαλλία».

Συνεχίζει αναφερόμενος σε άλλα ζητήματα και στη συνέχεια:

«Ξένοι πρέσβεις υπέρ του Συντάγματος (...) – Παρασκευή επαναστάσεως – Μεταξάς, Λόντος, Ζωγράφος, Καλλέργης, Μακρυγιάννης – Η 3 Σεπτεμβρίου».

Αναφέρεται λοιπόν στο ενδιαφέρον των ξένων πρέσβων για το Σύνταγμα, με πολλές λεπτομέρειες για τον καθένα, στην «παρασκευή της επαναστάσεως» και στα ονόματα των πρωταγωνιστών της, με πέμπτο εκείνο του Μακρυγιάννη.

Για τον καθένα τώρα των άλλων, Μεταξά, Λόντο, Ζωγράφο, Καλλέργη, πρωτουργούς, όπως τους ονομάζει, των σχετικών πρωτοβουλιών και γεγονότων, γι’ άλλον περισσότερο γι’ άλλον λιγότερο, δίνει πληροφορίες, σκιαγραφεί τη μορφή τους, αφήνεται και σε προσωπικότερους τόνους. «Ομιλητικώτερος δε των λοιπών και εξαιρετώως φιλομειδής ην ο Λόντος (...) Αλλά την ένθερμον φιλοπατριάν του Λόντου εξετίμησα κατά τε την προπαρασκευήν της 3 Σεπτεμβρίου και μετ’ αυτήν, (...) εγώ δε πιστεύω ότι ολίγους υιούς έσχεν η Ελλάς εναμίλλους την φιλοπατριάν και την αφιλοκέρδειαν προς τον Ανδρέαν Λόντον».

Για τον Μεταξά: «Και είδον τον Μεταξά δακρύνοντα ότε, μετά θερμήν συμπλοκήν συγκροτηθείσαν μεταξύ υπουργών εν τη οικία του Λόντου, εξήλθε νικητής. Είδον δε και πόσον παραμυθητικόν και κατανυκτικόν τω όντι η παρουσία ανδρός θυσιάζοντος χάριν της πατρίδος και πάθη και δύναμιν και συμφέροντα (...) Τοιούτος εδείχθη ο Μεταξάς».

Για τον Κωνσταντίνο Ζωγράφο: «Προσετέθη δε εις τους δύο πρωτουργούς της μεταβολής (Μεταξά και Λόντο) και τρίτος σύμβουλος και συνεργός, κατώτερος μεν το αξίωμα, βαθύτερος δε τον νουν, οξύς το βλέμμα, κάτοχος παιδείας και δραστήριος επαναστάτης (...) ο Κων/νος, λέγω, Ζωγράφος».

Για τον Καλλέργη οι γνώμες του ποικίλουν, στο ευρετήριο εντούτοις των ονομάτων μνημονεύεται αρκετές φορές. Μιλάει πάντως γι’ αυτόν καλύτερα το απόσπασμα, το μοναδικό αυτό των Ιστορικών Αναμνήσεων που αναφέρεται στο Μακρυγιάννη (τόμος Β’, σσ. 70-71, έκδοση του «Ερμή»).

«Δια τους λόγους δε τούτους κρίναντες απαραίτητον να υποτάξωσι τον στρατόν εις αξιωματικόν αστάθμητον και τολμητιάν, εξελέξαντο τον Καλλέργην, ον, διευθύνοντα τον Άργει υπικόν, κατώρθωσαν να μεταφέρωσιν εις Αθήνας. Αλλά δια το ευτράπελον του χαρακτήρος του μετατεθέντος, ουδέ άλλο απεκάλυψαν αυτό ή ότι ο λαός ητοιμάζετο να ζητήση παρά του βασιλέως την αποπομπήν των Βαναρών και τα περιυδρισθέντα δικαιώματα του έθνους και ότι έπρεπε και αυτός, μεγαλώνων το ίδιον όνομα, να συνδράμη υπέρ της κοινής ευχής, αναλαμβάνων την οδηγίαν του στρατού. Εδέχθη δε ανενδοιάστως την πρότασιν, και ως διαθρόπτουσαν την υπερφιλανθίαν αυτού και ως υποστηριζομένην εκθύμως παρά του Ρώσου πρέσβως, προς ον ην οικειότατος. Ιδού δε πώς διηγείτο, μετά πολλής αφελείας και αστειότητος, τα κατά την νύκτα της 2 προς την 3 Σεπτεμβρίου».

Εξελθών το μεσονύκτιον του θεάτρου, μετέβη εις του Μεταξά και του Λόντου ίνα λάβω οδηγίας, αλλά και οι δύο είχαν νομίσει ασφαλέστερον να διανυκτερεύσωσιν αλλαχού. Αποτυχών δε εφορέθη εις του Μακρυγιάννη, όστις, καθ’ α με είχαν θεβαιώσει, έμειλεν, άγων υπερηφάνως πυκνάς φάλαγγας πολιτών, να περικυκλώσιν εν θριάμβω το παλάτιον. Αλλά τι είδον; Είδον αυτόν μεν φορούντα αντί περικεφαλαίας νυκτικήν σκούφιαν, τόπον δε πολιτών επέχοντα τα κούρβουλα της αμπέλου αυτού. Αποτυχών δε και ενταύθα, περιήλθον την πόλιν και, πλην χωροφυλάκων, ουδέ ψυχήν γεννητήν απήνητσα. Όθεν, απορών τι να πράξω, διευθύνθη προς τον στρατώνα του πεζικού, όπου εύρον μεν έτοιμον το

τάγμα, εξηκολούθουν όμως ν' αμχανά. Επί τέλους, χωρίς να πολυσυλλογισθώ, ετραύλισα αουναρητήτους τινάς λέξεις και ανασπάσας το ξίφος ανεφώνησα: "Ζήτω το σύνταγμα!" Οι στρατιώται αφαρπασθέντες ανέκραξαν και αυτοί "Ζήτω το σύνταγμα!" και ούτω, διαδάντες δια της οδοῦ του Αιόλου και εἶτα της του Ερμού, κατεσκηνώσαμεν εν τη πλατεία των ανακτόρων. Η σιωπή και η ερημία ήσαν και ενταῦθα θαύταται. Μη βλέπων δε μηδένα πολίτην, διέταξα τινάς στρατιώτας να εισέλθωσιν εις την πόλιν και δια της σπάθης να διώξωσιν προς την πλατείαν ον τινα απήντων. Εν τοσοῦτω ηνεώχθησαν αι φυλακαί, οι εν αυταῖς συνέρρευσαν προ του παλατίου, και ούτω στρατιώται, κάτοικοι του Μενδρεσέ, περιτριμμάτα τινα της αγοράς και ελάχιστος αριθμός πολιτών ανεβοήσαμεν ζητούντες σύνταγμα.

Ότε δε διηγῆθαι και προς εμέ ταῦτα, κύψας προς τους μου και ανακαγχάσας, κατά την συνήθειαν αυτού, "Πόσον ευθηνά" προσέθετο, "αγοράζει δόξαν ο άνθρωπος!". Ότι δε ο στρατηγός Καλλέργης ουδεμίαν ἔτυχεν συνδρομῆς παρά πολιτών οδηγουμένων υπό τον Μακρυγιάννη διεκήρυξε και δια του τύπου την 28 Απριλίου 1844, ειπών ότι, επειδή οὔτος ἐνόμιζε προτιμότερον να γίνη το κίνημα εν ταις επαρχίαις, "δεν ηδύνατο να μας χρησιμεύσει, καθώς και πραγματικῶς δεν μας χρησιμοποιεσε κατά την νύκτα και την ημέρα της 3 Σεπτεμβρίου".

Στις πεντακόσιες σελίδες των Ιστορικών Αναμνήσεων είναι η μοναδική φορά που αναφέρεται στο Μακρυγιάννη και, βέβαια, κατά το μάλλον ή ήττον δια στόματος του Καλλέργη... Κι αν ήταν τώρα το ζήτημα να ελέγξουμε ακριβῶς τα κατά την 3 Σεπτεμβρίου, πῶς ἐγινε κι από ποιους, τι πέτυχε ή όχι, αν ο Μακρυγιάννης ή ο Καλλέργης και οι πολιτικοί, κλπ., δεν είναι, βέβαια, δύσκολοι οι παρατηρήσεις. (Όπως δεν είναι το ζήτημα και στο περιστατικό των Μύλων «η ιστορική αλήθεια» για το σχετικό διάλογο). Το ζήτημα είναι να εξηγήσει κανένας τις διαφορές για τις οποίες πρόκειται και, με αφορμή τον τρόπο που βλέπει ο Δραγούμης το ρόλο του Μακρυγιάννη στην 3 Σεπτεμβρίου, να ιδούμε τι συνεπάγεται ὑστερα αυτός ο τρόπος για το συγγραφέα Μακρυγιάννη, τη θέση των Απομνημονευμάτων στα γραμματά μας, από τις αρχές του αιώνα που δημοσιεύτηκαν πρώτη φορά, και ως τώρα που μεταφράζονται στ' αγγλικά και τα γερμανικά, γίνονται θέμα διδακτορικών διατριβών κι άλλης σοβαρῆς σπουδῆς και μελέτης.

Πρώτα πρώτα.

Η 3 Σεπτεμβρίου, όσο και να 'ναι σπουδαία για τη νεοελληνική ιστορία, καθοριστική πάντως της μοίρας των ανθρώπων που την ἔζησαν, δεν είναι. Δεν μπορεί να είναι καθοριστική της μοίρας των αγωνιστών της επαναστάσεως του '21, ὅσων ἔλαβαν μέρος στον απελευθερωτικό αγώνα και θα ήσαν τώρα, στα 1843, στην... «καθεστηκυία ηλικία». Ο Μακρυγιάννης, σαρανταῆξι χρόνων τότε, παθιάστηκε, φαίνεται, και συνεπάρθηκε, αυτό σίγουρα – πῶς το 'παθε ἄλλωστε αυτός! Κι αν ὅμως δεν ήταν ἔτσι, και φορούσε απαρᾶλλαχτα, σύμφωνα με τις Αναμνήσεις του Δραγούμη, το νυχτερινό σκούφο του, τη σπουδαία εκείνη νύκτα, για το Μακρυγιάννη δεν αλλάζουν και πολλά. Για τον βασανισμένο στα μπουντρούμια της Πάτρας, τον οπλαρχηγό της Ρούμελης, το λαβωμένο των Μύλων και του Σερετζέ, τον τιμημένο από τον Καραϊσάκη, τον πολιτάρχη της Αθήνας, το συνεργάτη όσο κι αντιρρησία του Καποδίστρια, τον κουμπάρο του Όθωνα, δεν τρέχει, νομίζω, τίποτα, εάν, κρυολογημένος ας πούμε, εἶχε μείνει στο σπίτι τη βραδιά της 3ης Σεπτεμβρίου.

Κι ἔτσι λοιπόν δε θ' ἄλλαξε γενικά η μορφή του, πόσο μάλλον δε θ' ἄλλαξε προς το χειρότερο για τους επικριτές της 3 Σεπτεμβρίου, στους οποίους ανήκει ο Ν. Δραγούμης. Αν ο Μακρυγιάννης φορούσε το σκούφο του και πάλευε με το αμπέλι του τη νύκτα

το συντάγματος, θα ἔπρεπε να τυχαίνει τιμῆς, που ἔτσι φέρθηκε, από τον σκεπτικιστή που ήταν, το λιγότερο, ἀπέναντι σ' αυτό το σύνταγμα ο Ν. Δραγούμης. Να ἔλεγε: ανοικονόμητος κι ανεκδιήγητος πάντοτε ο... στρατηγός, φέρθηκε ωστόσο και μια φορά φρόνιμα, και δεν πήραν τα μυαλά του ἀέρα γυρεύοντας «Σύνταγμα!» Όπως ἔκαμαν οι ἄλλοι που τους δδελύσεται «δικαιολογημένα» τη δύσκολη εκείνη νύκτα ἐμπρός στο παλάτι. Πῶς ἔτσι τον μυκτηρίζει, ἀντίθετα, μες από τους καγχασιμούς του Καλλέργη, τον «αθῶο» για την περίπτωση Μακρυγιάννη;

Πρόκειται βέβαια για το Νικόλαο Δραγούμη, το συγγραφέα – για ν' αφήσω τ' ἄλλα – των Ιστορικών Αναμνήσεων, ἐνός από τα καλύτερα βιβλία του περασμένου αιώνα· για τη νηφαλιότητα ἀντίκει σε πρόσωπα και γεγονότα και τις σπάνιες προπάντων συγγραφικές ἀρετές. Είναι αυτός ἴσα ἴσα, που δε «θυμάται» στις Αναμνήσεις του, στις πεντακόσιες σελίδες τους, πουθενά ἀλλοῦ το στρατηγό, τον σημειώνει ὅμως με τον τρόπο που εἶδαμε την ιστορική μέρα της 3ης Σεπτεμβρίου. Του ἔρχεται να συμπεράνει κανένας ὅτι, επειδή δε συγχωρεῖ τον «πρωτουργό» ακριβῶς του κινήματος που ἀποστέργει, βρίσκει αὐτό το μέσον να τον... τιμωρήσει! Η: τι τέλος πάντων συμβαίνει;

Ο Δραγούμης (ὅπως κι ο Τρικούπης) ἀνήκουν στην πολιτική μερίδα της εποχῆς κι ὄχι στη στρατιωτική που ἀνήκει ο Μακρυγιάννης. Οι στρατιωτικοί ἀγωνίστηκαν με τον τρόπο τους στην επανάσταση, καλόν και κακόν, και είναι τώρα, στα πρώτα χρόνια του ἐλληνικού βασιλείου, το σοβαρότερο κοινωνικό πρόβλημα· ποια ἡ θέση τους στην κοινωνία αὐτή, πῶς θα τη διασφαλίσουν, ἀπό πού θα τη διεκδικήσουν, κλπ.

Οι πολιτικοί, με το δικό τους κι αὐτοῖ ρόλο στην επανάσταση, ἔχουν τώρα το ἐπάνω χέρι, ἀφού τα χρόνια δεν είναι πια του πολέμου, ἀλλά της δύσκολης εἰρήνης που ἀκολουθεῖ· για τη συγκρότηση του νέου κράτους, τη στερέωση και την προκοπή του. Σε θεμιτή, λανθάνουσα ή φανερή, ἀντίθεση με τους στρατιωτικούς.

Εἶναι ἀκόμα οι πολιτικοί, ο Δραγούμης κι ο Τρικούπης, μορφωμένοι – ὄχι με τον τρόπο που ο Σεφέρης ονομάζει μορφωμένο το Μακρυγιάννη – παιδαριεμένοι ἐννοοῦμε, ἔξερουν τα λαμπρά ἐλληνικά τους, ἔξερουν ξένες γλώσσες, ἔξερουν λίγο ή περισσότερο, ἀπό πρώτο χέρι, την Ευρώπη και τα φῶτα της. Ἐχουν στραμμένα κατά ἐκεῖ τα βλέμματά τους.

Οι στρατιωτικοί, κι ο Μακρυγιάννης δεν ἔχουν «μοῖρα» στην ἐκπαίδευση, είναι... ἄμοιροι ἐκπαιδεύσεως, δεν ἔξερουν τα ἐπίσημα ἐλληνικά, δεν ἔξερουν την Ευρώπη, τους είναι ξένη, αὐτοῖ ἔξερουν τα δικά τους: τη θρησκεία που λείπει ο Μακρυγιάννης – την ορθοδοξία καλύτερα που την ἐπιβουλεύονται ο πάπας και οι ἄλλοι – τα δημοτικά μας τραγούδια, γλώσσα, ζωή...

Πάνω ἀπ' ὅλα: ο Μακρυγιάννης δεν είναι ἀκόμα – ὅπως είναι τώρα για μας – ο συγγραφέας ἐνός... ἀριστουργήματος! Αὐτός, είναι ἀπό τους στρατιωτικούς καταρχήν, ἐνας... κάποιος ἀντίπαλος, κι ἐπιπλέον: ἐνας ἰδιότροπος, ἐνας ἐριστικός, ἐνας ἐγωπαθῆς, οἰηματίας, συμπεροντολόγος, ἐνας «τρελός» – ἔτσι τον περνούσαν συχνά ἐπίσημοι κι ἀνεπίσημοι, στις εφημερίδες κι ὅπου ἀλλοῦ τύχαινε.

Ο Δραγούμης (ἀφήνουμε μια στιγμῆ τους ἄλλους) είναι φρόνιμος, προκομένος, συνεργάσιμος, ἀποτελεσματικός στις δραστηριότητές του, πολιτικές, πνευματικές, κοινωνικές. Ἀναλαμβάνει ἀξιώματα, ἔχει φιλοδοξίες και τις πραγματοποιεῖ. Ἀν είναι δυνατόν να ὑπάρξει συνεννόηση!

Τ' Απομνημονεύματα, που ήταν ἀγνωστα για τους συγχρόνους του στρατηγού, για τον Τρικούπη και τον Δραγούμη, που

ψυχανεμίζονταν όμως την ύπαρξή τους και – δια παν ενδεχόμενον! – σε χρόνο ανύποπτο υπονόμευαν κιόλας το κύρος τους, με το συγκεκριμένο τρόπο που βλέπουμε τ' Απομνημονεύματα έφερε στο φως, όπως ακριδώς ταίριαζε, ο Γιάννης Επαχτίτης το 1907. Τα έφερε αυτός στο φως, τα ξεγέννησε στο πλαίσιο ακριδώς της ιστοριοδιφικής και φιλολογικής του δράσης. Ο ιστοριοδίφης και λογοτέχνης Γιάννης Βλαχογιάννης.

Έπεσαν για μια γενιά ξανά στην αφάνεια, για να ξαναγνωριστούν και να... φημιστούν, κανονικά πια – από ποιους τώρα; Τους ανθρώπους των γραμμάτων δέβαια και των τεχνών, όπως είναι φυσικό, το φιλολογικό μνημείο που ήταν τ' Απομνημονεύματα, από τις αρμόδιες «ευρωπαϊκές» και, συνεπώς, οπωσδήποτε ελληνικές συνειδήσεις της γενιάς του τριάντα!

Για να 'να στη θέση τους έκτοτε, τ' Απομνημονεύματα (μαζί με τον Παπαδιαμάντη) οι απογραφείς του νέου ελληνισμού (Πρεβελάκης). Να είναι ο κανόνας για το νεοελληνικό ήθος και ύφος: για την ηθική, θέλω να πω, και την αισθητική μας. Ένας πολύ δύσκολος τελικά κανόνας: «σαν εθνική φορεσιά σε διτρίνα»...

Για να φθονήσουν και να ζηλέψουν το Μακρυγιάννη ο Τρικούπης κι ο Δραγούμης, να τον αδικήσουν ακολούθως συνειδητά, μάλλον αποκλείεται. Τι είχαν να μοιράσουν μαζί του, ως άτομα, οι επιτυχημένοι πολιτικοί και διπλωμάτες μ' έναν απόμαχο: οι φωτισμένοι μ' έναν αγράμματο.

Ως πολίτες όμως, ως πατριώτες και συμπατριώτες, αυτής της πατρίδας που «την έχουν όλοι μαζί», και να μοιράσουν, φαίνεται, έχουν, ο Μακρυγιάννης κι αυτοί, τα κοινά, και να τα διαφεντέψουν. Τα κοινά, που δεν είναι ίδια για όλους. Τα «κοινά» του Δραγούμη είναι ο δικός του κόσμος, της πολιτικής και της άρχουσας – κυριολεκτικά – τάξης. Και είναι αυτόν τον κόσμο που ομολογεί και μαρτυρεί με μνημειώδη τρόπο στις Ιστορικές Αναμνήσεις του.

Αλέξ. Αργυρίου

Η ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

Από τον πόλεμο του '40
ως τη δικτατορία του '67

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΟΚΟΛΗ

Του Μακρυγιάννη είναι άλλος: εκείνος του ελληνικού υπαίθρου μάλλον – υπαίθρος ήταν ακόμα και η συνοικία του τότε – και των αγωνιστών. Τα «τζακισμένα χέρια» των ανδρών και η πατημένη τιμή των γυναικών. Αυτά μαρτυρεί κι ομολογεί το δικό του μνημείο.

Β'.

Θ' αφιερώσω, είπα, λίγα λόγια στη λογοτεχνία του Μακρυγιάννη. Δεν είναι ό,τι θέλησα και φαντάστηκα, ξέρω πως είναι ανεπαρκή κι αδύσιστα, στη μορφή που προσφέρονται, ο καλοπροαίρετος όμως αναγνώστης θα καταλάβει, μάλλον, τι θέλω να πω.

Εκτός λοιπόν από την άλλην αξιοσημείωτη φράση του Κ. Θ. Δημαρά, εκείνη που αναφέρεται στο «περιεχόμενο» των Απομνημονευμάτων, ως ιστορικής μαρτυρίας, «Ο Μακρυγιάννης δεν είναι αντικειμενικός», ξεχωρίζω μιαν ακόμα φράση του: «ο βίαιος κι αυθόρμητος αυτός Ρουμελιώτης». Επισημαίνω ακόμα ότι ο τίτλος της δοκιμής του Σεφέρη είναι «Ένας Έλληνας, ο Μακρυγιάννης» και του Ι. Θ. Κακριδή όμως κάποιος εορταστικός λόγος επιγράφεται «ο Μακρυγιάννης, μια ελληνική καρδιά». Κι άλλοι όμως αναφέρονται, όπως είναι επόμενο, για διάφορους, και τους ίδιους συχνά λόγους, στην καταγωγή του στρατηγού. Όπως είναι επόμενο, λέω, αφού η καταγωγή, πάσα καταγωγή, συνεπάγεται ήδη μια αναγωγή, ένα πλαίσιο, αλλά και μια ρίζα για τον άνθρωπο, που δύσκολα θα τα καταργήσει. Όταν λέμε για τον Μακρυγιάννη «μια ελληνική καρδιά», «ένας Έλληνας», «ο βίαιος κι αυθόρμητος αυτός Ρουμελιώτης», έξω από το αυτονόητο κι αυταπόδεικτο αυτό, ότι είναι ο άνθρωπος Έλληνας και Ρουμελιώτης («η πατρίς της γεννήσεώς μου είναι από το Λιδορίκι, χωριό του Λιδορικίου ονομαζόμενον Αβορίτη») σκεπύουμε προπαντός στη συνόψιση, στην επιγραμματική, ει δυνατόν, συνόψιση ενός καιριού χαρακτηριστικού του. Ότι εφόσον ο Μακρυγιάννης είναι ένας Έλληνας, συγκεντρώνει, πάει να πει, επάνω του τα ιδιαίτερα εκείνα γνωρίσματα που χαρακτηρίζουν, τώρα κι ανέκαθεν, κάθε τι το ελληνικό. Μ' αυτό το ελληνικό, διάζομαι να το ειπώ, εκείθεν της ιστορίας, ως διαδοχής εξωτερικών γεγονότων που εκτείνονται μέσα στο χρόνο, στον πολύ μεγάλο χρόνο της ελληνικής ιστορίας, γι' αυτό λοιπόν το... ποσοτικό, θα λέγαμε, ελληνικό, υπάρχει κατεξοχήν μια ποιότητα – «υπήρξε το άριστον εκείνο ελληνικός – ιδιότητα δεν έχει η ανθρωπότης τιμωτέρα». Το άριστον εκείνο, ελληνικός, λέει ο Καβάφης, και το προτιμώ τη στιγμή αυτή, προκειμένου ν' αποφύγω τη γνωστή ελληνικότητα, για την οποία αρκετός ήδη λόγος έχει γίνει.

Να εξηγήσω γιατί όλα αυτά.

Σκόπευα να γράψω κάποτε για τ' Απομνημονεύματα υπό τον τίτλο: «Ο Μακρυγιάννης, ένας Ρουμελιώτης». Να συρρικνώσω, πάει να πει, το ευρύτερο και «τιμωτέρον» εκείνο του Σεφέρη «Ένας Έλληνας, ο Μακρυγιάννης», στο κακόζηλο, μάλλον, εν σχέσει με το Έλληνας, και περιορισμένο αυτό: ο Μακρυγιάννης, ένας Ρουμελιώτης. Αντί από το «Ένας Έλληνας, ο Μακρυγιάννης» να προχωρήσω στο πολύ φυσικότερο, τώρα μάλιστα που τ' Απομνημονεύματα μεταφράστηκαν στ' αγγλικά και τα γερμανικά, «ο Μακρυγιάννης, συγγραφέας Ευρωπαίος» – όπως πολύ φυσικά ο Λίνος Πολίτης από τον εθνικό ποιητή που ήταν και παραμένει ο Σολωμός έβγαλε, στο εναρκτήριο του μάθημα «Διονύσιος Σολωμός, ποιητής Ευρωπαίος» – αντί λοιπόν γι' αυτό, να σπέρνω αποπάνω και ζιζάνια... Γιατί Ρουμελιώτης κι όχι Ηπειρώτης, κλπ., κλπ.

Το κείμενο εντούτοις αυτό δε γράφτηκε, ποτέ, όπως το είχα σκεφτεί. Θα «περάσω» λοιπόν εδωπέρα μέσες άκρες από τις ιδέες του, όχι για να μη χαθεί ο χρυσός του, αλλά γιατί αυτά συνιστούν, για την ώρα, την προσφορά μου στην πλευρά που ανάγγειλα στην αρχή, της μελέτης του Μακρυγιάννη με το δάρος κατά τη μεριά του λόγου κι όχι κατά των απομνημονευμάτων που προηγήθηκαν.

Δεν ανήκω, δυστυχώς, στους μελετητές του Δάντη, δεν ευτύχησα, είδα όμως συχνά να λέγεται, απ' όσους ξέρουν, ότι για να διαβάσει κανένας τον ποιητή σωστά, δε φτάνει να γνωρίζει τα ιταλικά, γενικώς κι αορίστως, δε φτάνει να τα γνωρίζει και ως Ιταλός ακόμα – πόσο μάλλον ως ξένη γλώσσα – χρειάζεται ίσα ίσα να ξέρει τα τοσκάνικα, να είναι κι από την Τοσκάνη! Τόσο είναι, λένε οι Φλωρεντινοί, στενά δεμένο το ήθος και το ύφος του ποιητή με την ιδιαίτερη πατρίδα και τη γλώσσα της.

Υπάρχει, νομίζω, κι ελληνικό ανάλογο στην ποίηση. Πρόκειται για τον Ερωτόκριτο. Ελληνικό, φυσικά, ποίημα είναι – εδώ είναι ο «Μπολιδάρι» του Εγγονόπουλου «ένα ελληνικό ποίημα», πόσο μάλλον ο Ερωτόκριτος... – και, βέβαια, παρά τον Παρίση και τη Βιέννα του προτύπου του, για να διαβάζεται από τους Έλληνες είναι, όπως και γίνεται. Κάτι ωστόσο το κρητικό γλωσσικό ιδίωμα του ΙΖ' αιώνα, κάτι το ήθος του νησιού, σκηνές όπως εκείνης που «μολογά» ο Σεφέρης για τα περιβόλια των Χανίων, το Μάη του '41, όταν στους αρχινισμένους από τον ποιητή σίχους του Ερωτόκριτου, την ώρα του δομδαρισμού, αποκρίνεται ο κυρ-Μανόλης με τη συνέχεια τους, σκηνές, λέω, τέτοιες, μόνο στην Κρήτη μπορούσε να γίνουν. Εκεί μόνο, γενιές γενιών τώρα, ξέρουν «ξεστήθου» το ποίημα, ως σήμερα, κι ας αγαπούμε και οι άλλοι τις ρίμες και τη... μουσική του.

Συμβαίνει, φαντάζομαι, λίγο πολύ το ίδιο και με το Μακρυγιάννη. Τα ελληνικά, φυσικά, γράφει ο... Έλληνας που είναι κατ' αρχήν ο στρατηγός, και τα καταλαβαίνουμε όπως θέλει κι όπως μπορεί ο καθένας μας, Εφτανησιώτης, Θεσσαλός, Μακεδόνας, κοινωνιολόγος, γλωσσολόγος ή ψυχολόγος, για να τον εξαντλήσει όμως κανείς – κατά το σημερινό «τη θάλασσα ποιος θα μπορούσε να την εξαντλήσει», μετά κι αυτό το «έστιν η θάλασσα τις δε την κατασβέσει» του Αισχύλου – για να τον εξαντλήσει όμως κανένας – μα τέτοια φιλοδοξία! – χρειάζεται κάμποσος «ρουμελιωτισμός» (να μου συχωρεθεί η λέξη). Χρειάζεται να σημειώσουμε ξεχωριστά την παρουσία του στ' Απομνημονεύματα, ν' αναπτύξουμε τη φράση του Κ. Θ. Δημαρά «ο αυθόρμητος και δίαιος αυτός Ρουμελιώτης». Πώς, πράγματα που υπάρχουν στο ήθος πρώτα, προβάλλουν στη γλώσσα ύστερα, για ν' αποδούν ένα πλέον, ήθος και ύφος.

Δεν είναι εύκολο. Αυτός που γνωρίζει το ρουμελιώτικο αυτό στοιχείο του Μακρυγιάννη, το αναγνωρίζει αλλά και το προσπερνάει ως αυτονόητο. Εκείνος που το αγνοεί, δεν το αναζητά. Πώς να προχωρήσεις λοιπόν σ' ένα τέτοιο τόπο.

Θα περιοριστώ σε κάτι νύξεις μονάχα. Δεν πιστεύω πως μπορεί να διευκρινιστεί διαφορετικά.

Μου έκαμε, θυμούμαι, μεγάλη εντύπωση κάποτε η άγνοια και σύγχυση ακολούθως ενός φίλου Μακεδόνα φιλόλογου, γνώστη και θαυμαστή κατά τ' άλλα του Μακρυγιάννη. Εξηγούσε – αφού δεν ήξερε – τελείως λανθασμένα την έκφραση του Μακρυγιάννη «αλλού πρώτος» – όπως και το «αλλού τελευταίος». Δε θυμούμαι τι έλεγε. Αγνοούσε πάντως – όπως μπορεί να συμβαίνει κι αλλού στην Ελλάδα – ότι στη Ρούμελη το «αλλού πρώτος» ή «αλλού τελευταίος» είναι συνηθισμένη έκφραση και σημαίνει «αδια-

φιλονίκητα πρώτος, απολύτως πρώτος» και το άλλο «εντελώς τελευταίος».

Κι όσο βέβαια γι' αυτό είναι, θα έλεγε κάποιος, ένα στενά γλωσσικό θέμα, πολύ συνηθισμένο στα σχετικά πράγματα, εφόσον τέτοιοι γλωσσικοί ιδιοματισμοί δρῶνται σε όλες τις ελληνικές περιοχές. Όταν, το κυρίως ζήτημα είναι άλλο. Είναι – και πώς να το πεις... – το ασύλληπτο κι απερίγραπτο εκείνο στοιχείο που υπάρχει πρώτα στο ρουμελιώτικο ήθος (όπως και σε όλα τα ήθη) και γίνεται, με τον καιρό, δαίμονας! Ένα μόνο θα πω: δεν πιστεύω ότι το «δίαιος κι αυθόρμητος», αποδιδόμενο σ' οποιονδήποτε, συνιστά πάντοτε αρετή – είναι ίσα ίσα πολύ συχνά ελάττωμα. Για να συμβεί στο Μακρυγιάννη το έκτακτο εκείνο: να μετατρέψει το ελάττωμά του σε αρετή! Όπως γίνεται με όλους τους προικισμένους ανθρώπους.

Προτού ωστόσο αναφερθώ στα ελάχιστα δείγματα των γλωσσικών, κατά κάποιον τρόπο, αυτών παρατηρήσεων, που είναι από μian άποψη, κάτι περισσότερο από γλωσσολογικά φράγματα, ένα σκόλιο για τη χαρακτηρισολογία του Έλληνα γενικά και του Ρουμελιώτη ιδιαίτερα.

Όχι, δεν το πιστεύω, πως ισχύει καμιά ριζική διαφοροποίηση ανάμεσα στο Ρουμελιώτη και τους άλλους Έλληνες. (Κι ο Έλληνας εξάλλου, όπως μας θυμίζει ο Άγγλος φίλος του Σεφέρη, ο Rex Warner, παρακολουθώντας τις πολλές... Ελλάδες της ιστορίας, δεν είναι κι αυτός ένας... Ας μην περιπλέξουμε συνεπώς την υπόθεση επιμένοντας πιο πολύ). Σε ριζική λοιπόν διαφοροποίηση των... Ρουμελιωτών (ή των άλλων) δεν πολυπιστεύω. Κακώς όμως θα υποτιμούσαμε, όσον αφορά την ποικιλία και πολυχρωμία του κόσμου μας, αυτή τη διαφορά που υπάρχει – που δεν μας χωρίζει, ούτως ή άλλως, αν δεν μας ενώνει κιόλας από άλλους δρόμους. Και είναι, από την άποψη αυτή, μοναδικής ευστοχίας το γνωστό δημοτικό:

*«Στη Ρούμελη είναι η λεβεντιά
και στο Μοριά 'ναι η γνώση».*

Τα καιρία λοιπόν αυτά, γνώση και λεβεντιά, χωρισμένα όμως! Διάλεγε και παίρνει! Λεβεντιά χωρίς γνώση, παύει, μάλλον, να είναι λεβεντιά, γίνεται – όπως συμβαίνει κιόλας, για όποιον ξέρει, σ' έναν βαθμό – στη Ρούμελη γίνεται μωροφαντασία. Ο μωροφάνταχτος άνθρωπος λέμε (για να μην παραπέμψουμε κατευθείαν στον πλατωνικό Λάχη ως προς την αληθινή ανδρεία...). Γνώση πάλι χωρίς λεβεντιά – τόσο το χειρότερο! Σου έρχεται αμέσως στο νου η γνώση και το «άλημα». Όταν, για να ξαναθυμηθούμε – για συντομία! – τους αρχαίους, το ζήτημα όλο είναι το «εύψυχον». Μπορεί ν' αρχίζουν όλα με τη γνώση, αν όμως δεν καταλήγουν στο «εύψυχον», στη λεβεντιά, τι να τα κάμεις... Μα εδώ είναι ήδη χωρισμένα! «Στη Ρούμελη» είναι η λεβεντιά για να καταλήξει, στην καλύτερη περίπτωση, στη διαιότητα και την αυθορμησία· καλές κι άγιες τον ένα καιρό, κακές και ψυχρές για τον άλλο. «Και στο Μοριά 'ναι η γνώση», για να τελειώσει στη συρρίκνωση εκείνη του «κατακαημένου Μοριά» του ανέκδοτου.

Και για ν' αφήσουμε ήσυχο το Μοριά (και την άλλη Ελλάδα). Πρέπει να είναι τυφλός κανένας για να μη βλέπει στ' Απομνημονεύματα τις εκτροπές της λεβεντιάς του στρατηγού, την ευθιξία, την αφέλεια, την εριστικότητα, την «εμπάθεια» τέλος (Κ. Θ. Δημαράς). Πώς αλλιώς όταν «θέλω να σύρω λεβεντιά, μα καζαντιά δεν έχω»! Κάτι τέτοιο εννοώ με το... ρουμελιωτισμό του Μακρυγιάννη, που αναφέρεται, φυσικά, στο ήθος του πρώτα, για να γίνει ύφος του τέλος, η... λογοτεχνία του, που γυρεύουμε πίσω από την ιστορία του – πίσω από το «ιστορικό» του.



Πίνακας του Π. Ζωγράφου

Ας τ' αναζητήσουμε στα λιγοστά «γλωσσικά» φαινόμενα που ακολουθούν.

Φράσεις στην τύχη· σχεδόν...

α) «... κόλλησε ο βασιλέας εις τον θρόνον».

Δεν... προσκολλήθηκε ο βασιλέας στο θρόνο· απλώς και μόνο ανέβηκε στο θρόνο. Όπως «κολλάει» κανένας στο δένδρο, που σημαίνει ανεβαίνει.

β) «το σκυλί οπού είναι μαθημένο εις το χασαπλιό, δεν φυλάγει ποτέ πρόβατα».

Επί λέξει η φράση, τότε αλλά και τώρα στη Ρούμελη – δεν ξέρω αν κι αλλού. Δεν ανήκει δηλαδή αποκλειστικά στο Μακρυγιάννη.

γ) «Κι από μέρος μου σιχάθηκα τέτοια λευτεριά!»

Ακούγονται παράλληλα: «σιχάθηκα τέτοια συγγένεια», «σιχάθηκα τέτοια φιλία».

δ) «Αυτός ο καλός άνθρωπος λάδι την Τετράδη και Παρασκευή δεν έτρωγε, τους ανθρώπους τους ροκάναγε».

Κι όσο για την Τετράδη, βρίσκεται, μαθαίνω, κι αλλού. Το «ροκάναγε» όμως, τους ανθρώπους προπάντων, τρώγοντάς τους με θόρυβο και διαλυτικά, δεν ξέρω αν κι αλλού, στη Ρούμελη όμως επιχωριάζει ακόμα με το παραπάνω.

ε) «στραβογέρασα», «εγίναμεν η παραλυσία του κόσμου», «δαρούσε η μουσική», «εφαρμακωθήκαμε όλοι», «γκιντί γουρνομύτη» – ύφος (το προτάσσω τώρα) και ήθος κατεξοχήν ρουμελιώτικο.

Υπάρχει στο Ζήσιμο Λορεντζάτο (το τετράδιο του Μακρυγιάννη, σσ. 83-84) το εξής χωριό για την ποίηση και το μυστηριό της:

«Για να γράψεις ποίημα χρειάζονται όλα όσα χρειάζονται για να

γράψεις ποίημα (πολλά και υπερβολικά δύσκολα) και δε φτάνουν αυτά, αλλά χρειάζεται να έχεις και κάτι παραπάνω ακόμα, απρόοπτο ή άσχετο και ολότελα αστάθμητο. Τόσο αστάθμητο και αναπάντεχο, όπως λόγω χάρη, ας πούμε, την παραδοξολογία να έχεις πάει στα Κούναξα. Το κακό είναι πως τα Κούναξα είναι το δυσκολότερο. Και αυτό κάνει ακόμα πιο δύσκολη την υπόθεση γενικά και για αυτό οι πραγματικοί ποιητές είναι τόσο λίγοι. Πολλοί ποιητές τα έχουν όλα όσα χρειάζονται. Αλλά μονάχα οι πραγματικοί ποιητές έχουν πάει στα Κούναξα».

Για να διαβάσεις λοιπόν το Μακρυγιάννη σωστά, για να είσαι καλός κι επαρκής αναγνώστης του, χρειάζονται «πολλά και υπερβολικά δύσκολα», δε φτάνουν όμως αυτά, χρειάζεται κάτι παραπάνω ακόμα, ολότελα έκτακτο. Όπως να έχεις πάει λόγω χάρη, ας πούμε (sic) στο Σερνικάκι! Στο χωριό του Σαλώνου που είναι το Σερνικάκι, κι όχι στο Σερνικάνι των πολύ αγαπητών μου κατά τ' άλλα εκδόσεων των Απομνημονευμάτων, που είναι ανύπαρκτο. Το Σερνικάκι, που δεν είναι τυπογραφικό λάθος αλλά άγνοια του πραγματικού ονόματος και χωριού, αφού σε άλλα σημεία του κειμένου τυπώνεται σωστά, Σερνικάκι, το Σερνικάνι λοιπόν είναι γι' αυτόν που δεν ξέρει το Σερνικάκι. Είτε το ένα συνεισφέρει διαβάσει, είτε το άλλο, το ίδιο του κάνει, ας αφήσουμε ότι φυσικό είναι να θεωρήσει ότι πρόκειται για δύο χωριά του Σαλώνου! (Γίνεται αμέσως η υπόθεση «από δυο χωριά»!) Κι αν ξέρει τελικά τα Σάλωνα... Γιατί μόνο στα Κούναξα πρέπει να έχει πάει ο πραγματικός ποιητής κι όχι στα... Κούναλα.

Τα πράγματα ωστόσο – πώς να το κάνουμε δηλαδή: – αλλάζουν τελείως γι' αυτόν που έχει πάει στο Σερνικάκι... «Ήταν θαρρώ... μαδιά» – συγγνώμη, ήταν Οκτώβριος, είχε δρέξει αποβραδής, κι έφευγαν τα χελιδόνια... Κάτι τέτοια θέλω να πω με το «Ο Μακρυγιάννης, ένας Ρουμελιώτης». Ένας Ρουμελιώτης και ύστερα... ποιητής.

Η
ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΙΚΗ
ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο
(1914-1939)

ΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΑ – ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΟΚΟΛΗ

Η «ποίησης» του Ανδρέα Εμπειρίκου

στον Γιώργη και τη Ρένα

του Jacques Bouchard

Μια απλή επισκόπηση των λογοτεχνικών ρευμάτων που έχουν διαμορφώσει τον εικοστό αιώνα μάς πείθει ότι στα γράμματα, αλλά και σε άλλες τέχνες, το κίνημα που ανέτρεψε τα πάντα και άνοιξε δρόμους πραγματικά καινούριους ήταν ο υπερρεαλισμός: έχει επιφέρει για τον αιώνα μας μια ποιοτική μεταβολή τόσο σημαντική όσο και η κίνηση του ρομαντισμού στον δέκατο ένατο αιώνα.

Τα πρόσωπα, οι θεωρίες, τα μανιφέστα, τα επιτεύγματα του γαλλικού υπερρεαλισμού ανήκουν πια στην ιστορία, όχι μόνο της γαλλικής λογοτεχνίας, αλλά και του διεθνούς μοντερνισμού.

Το κίνημα του André Breton ξεκινάει με μια παρέα νέων που συγκροτείται αμέσως μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο. Στην ανυπόμονη προθυμία τους να αλλάξουν την ζωή, «changer la vie» (Rimbaud), και να μεταμορφώσουν τον κόσμο, «transformer le monde» (Marx), βρίσκουν πρόσφορες δύο σχετικά καινούριες επιστημονικές θεωρίες από τις οποίες επιλέγουν μερικά πορίσματα για να εδραιώσουν επιστημολογικά τις δραστηριότητές τους: την ψυχανάλυση και το μαρξισμό. Στη δεκαετία που ακολουθεί το πρώτο μανιφέστο του Breton (1924) σημειώνονται οι περισσότερες καινοτομίες που θα επηρεάσουν ύστερα τις άλλες πρωτοπορίες.

Είναι ακριβώς τα χρόνια που ο Ανδρέας Εμπειρίκος αρχίζει κι αυτός μια περίοδο αναζητήσεων που θα τον οδηγήσουν στο Παρίσι, μετά από στάσεις στην Ελβετία και στο Λονδίνο. Ο Εμπειρίκος μάς έχει διηγηθεί με ποιον τρόπο του αποκαλύφθηκε η μαγεία της υπερπραγματικότητας μπροστά στους καταρράκτες της Ελβετίας, στο κείμενό του «Αμούρ-Αμούρ» (*Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία* [1936-1946] α' έκδ. 1960). Η θεωρία του για το «ποίημα γεγονός» διαμορφώνεται από τότε και προδιαθέτει τον νέο ποιητή για μελλοντικές ανακαλύψεις. Προσχωρεί πρώτα στον κύκλο των γάλλων ψυχαναλυτών, στην ομάδα μάλιστα του γνωστού René Laforgue, και λίγο μετά, γύρω στα 1927, στην ομάδα του André Breton. Ο Εμπειρίκος μιλάει για την ατμόσφαιρα που επικρατούσε τότε και για την παρέα των υπερρεαλιστών στο κείμενό του «Ο Βασιλιάς ο Κογκ» (1964), που δημοσιεύτηκε αργότερα στην *Οκτάνα* (1980).

Όταν ο Εμπειρίκος επιστρέφει στην Ελλάδα, στα 1931, ο

γαλλικός υπερρεαλισμός έχει ήδη εξελιχτεί σημαντικά: μερικά πειράματα, όπως η αυτόματη γραφή, θεωρούνται ξεπερασμένα πια. Δε μας παίρνει ο χρόνος να θίξουμε απόψε το θέμα της αυτόματης γραφής και να μιλήσουμε για την παρεξήγηση που προκάλεσε ο όρος αυτός στην Ελλάδα σε λογοτεχνικούς κύκλους, και όχι μόνο. Ο Ελύτης πάντως έχει διασώσει στα *Ανοιχτά χαρτιά* μερικά παραδείγματα αυτόματης γραφής, όπου διαπιστώνουμε ότι επρόκειτο για ένα παιχνίδι ή ένα πείραμα, και όχι φυσικά για δημοσιεύσιμες ποιητικές δημιουργίες.¹ Πρέπει να θεωρούμε τα πειράματα αυτά σαν τις γκάμες των πιανιστών, ή τις ασκήσεις προθέρμανσης των αθλητών.

Στα ποιήματα του Εμπειρίκου ή του Ελύτη βλέπουμε πως οι δύο ποιητές χρησιμοποιούν τις επιταγές της αυτόματης γραφής, αλλά μόνο ως μέσον, και ποτέ ολοκληρωτικά. Με άλλα λόγια, η υπερρεαλιστική ποιητική δεν ταυτίζεται με την αυτόματη γραφή ούτε και περιορίζεται σ' αυτήν, ενώ έχει πολύ λίγο να κάνει με τον αυτοσχεδιασμό που ήταν διαδεδομένος σε άλλες εποχές, όπως λ.χ. στην εποχή του Σολωμού.

Η τεχνική και η αισθητική του υπερρεαλισμού βασίζονται ουσιαστικά στη μεταφορά, όπως άλλωστε και όλη η νεωτερική ποίηση. Χάρη στην αυτόματη γραφή οι υπερρεαλιστές ποιητές δουλεύουν τη μεταφορά με έναν τρόπο που αφήνει στον αναγνώστη την εντύπωση ότι η νοηματική αλληλουχία ανάμεσα στις λέξεις εξασθενίζεται ή και είναι ανύπαρκτη, ενώ παραμένει άθικτη η λογική της συντακτικής δομής. Στην πραγματικότητα η υπερρεαλιστική μεταφορά παραθέτει, δίπλα δίπλα, λέξεις που έχουν μια μακρινή ή λανθάνουσα σχέση, βασισμένη περισσότερο στην ψυχική συσχέτιση – και όχι τόσο στη λογική – και η δύναμή της προέρχεται ακριβώς από τη φαινομενική ασυμβατότητα των συσχετισμένων όρων. Κανονικά δηλαδή για να μπορέσουμε να ανιχνεύσουμε πλήρως τους συνειρμούς που θα μας επιτρέψουν κάποια ερμηνεία, χρειαζόμαστε να μνηστούμε κάπως στην ψυχανάλυση ή να αποκτήσουμε διαισθητικές ικανότητες παρόμοιες με τις ικανότητες του ποιητή-δημιουργού.

* * *

Για να εξηγήσω πιο καθαρά τι εννοώ, προτίμησα να σχολιάσω

ένα ποίημα-κλειδί του ιδρυτή του ελληνικού υπερρεαλισμού, τον Ανδρέα Εμπειρικού.

Πρόκειται για το πολύ γνωστό ποίημα «Ἡ ποίησις εἶναι ἀνάπτυξι στίλβοντος ποδηλάτου». Εἶναι σύντομο και υποδειγματικό για την εξέταση που προτείνω της υπερρεαλιστικής ποιητικής.

Το ποίημα εἶναι το 3ο ἀπὸ 35 μικρὰ πεζόμορφα ποιήματα που φέρνουν τον κοινὸ τίτλο «Ὁ πλόκαμος τῆς Ἀλταμίρας» (1936-1937)· πρωτοδημοσιεύτηκε στη συλλογὴ *Ἐνδοχώρα* του 1945· χρησιμοποιῶ την ἀνατύπωση ἀπὸ τις ἐκδόσεις «Ἄγρα» του 1980 (σελ. 107).

Το ποίημα αὐτὸ ἔχει την καλὴ τύχη να δρῖσκειται τώρα σε σχολικὰ ἐγχειρίδια, ὅπως τα *Κείμενα Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας Α΄ Λυκείου*, που δημοσιεύει ὁ Ὄργανισμὸς Ἐκδόσεων Διδακτικῶν Βιβλίων· συγγραφεῖς εἶναι οἱ Ν. Γρηγοριάδης, Δ. Καρβέλης, Χ. Μηλιῶνης, Κ. Μπαλάσκας καὶ Γ. Παγανός. Χρησιμοποιῶ την 13ῃ ἐκδοση (1993), ὅπου γίνεται λόγος για τον Ἐμπειρικό στις σσ. 240-242.

Πρῶτα οφείλουμε να συγχαροῦμε τους συγγραφεῖς του ἀνθολογίου που ἐπέλεξαν ποιήματα του Ανδρέα Εμπειρικού για σχολικὴ χρῆση, γιατί υπήρχε ὡς τώρα γύρω ἀπὸ τον Ἐμπειρικό κάποια συνωμοσία σιωπῆς.² Ἀς το ακούσουμε.

Ἡ ποίησις εἶναι ἀνάπτυξι στίλβοντος ποδηλάτου. Μέσα της ὄλοι μεγαλώνουμε. Οἱ δρόμοι εἶναι λευκοί. Ἦ ἄνθη μιλοῦν. Ἀπὸ τὰ πέταλά τους ἀναδύονται συχνὰ μικροῦτσικες παιδίσκες. Ἡ ἐκδρομὴ αὐτὴ δὲν ἔχει τέλος.

* * *

Το ποίημα αὐτὸ μπορεῖ καταρχὴν νὰ διαβαστεῖ σαν ἕνας ὀρισμὸς της υπερρεαλιστικῆς ποίησης.³ αὐτὸ ακριβῶς ἔκαναν οἱ συγγραφεῖς του σχολικοῦ ἐγχειριδίου. Σχολιάζουν την πρῶτη πρόταση του ποιήματος με την ἀκόλουθη παρατήρηση: «Ὁ Γάλλος ποιητὴς Πολ Βαλερί (1871-1945) διατύπωσε την ἐξῆς ἀπόψη για την ποίηση: «Ἡ ποίηση εἶναι ἀνάπτυξη ἐνὸς ἐπιφωνήματος», δηλαδὴ ἔχει την ἀφετηρία της στο συναίσθημα. Ἡ σύγκριση με το ποίημα του Ἐμπειρικού μας δείχνει τὴ νέα ἀντίληψη: α) ἡ ποίηση ξεκινᾶ ἀπὸ την εἰκόνα, ἀπὸ τὴ μαγεία των πραγμάτων, β) ἔχει τὴ δύναμη να μεταμορφώνει διαρκῶς τον κόσμον σύμφωνα με τὴ φαντασία καὶ τις ἐπιθυμίες του ποιητῆ.» (σελ. 240, σμ. 1).

Οἱ συγγραφεῖς του ἐγχειριδίου μοιάζουν να ὑπονοοῦν ὅτι ἡ διατύπωση του Ἐμπειρικού πηγάζει ἀπὸ τον παρόμοιον ὀρισμὸ του Valéry. Χωρὶς να μνημονεύουν τὸ Σεφέρη, οἱ συγγραφεῖς του βιβλίου προφανῶς ἐμπνεύστηκαν ἀπὸ τὸ χωρίο ὅπου ὁ Σεφέρης, στις *Δοκίμες*, γράφει πως «ἡ ποίηση τοῦ Ἐλιοτ [...] δὲν εἶναι, ὅπως ἡ ποίηση τοῦ Μαλλαρμέ ἢ τοῦ Βαλερί, λυρική. Δὲν εἶναι ἡ «ἀνάπτυξη ἐνὸς ἐπιφωνήματος»». ⁴ Φαίνεται πως ἡ ἐκφραση αὐτὴ ἐγίνε γνωστὴ στην Ελλάδα με τὴ διατύπωση του Σεφέρη, ὅταν δημοσιεύτηκε ἡ δικὴ του μετάφραση του Ἐλιοτ, στα 1936. Ἀπὸ τότε ἀποδίδεται στον Valéry ὅτι «ἡ ποίηση εἶναι ἀνάπτυξη ἐνὸς ἐπιφωνήματος». Συνεπῶς μποροῦσε κανεὶς να εἰκάσει πως τὸ ποίημα του Ἐμπειρικού «Ἡ ποίησις εἶναι ἀνάπτυξι...» πολὺ πιθανῶς εἶχε γραφεῖ πάνω στη ρήση του Valéry.

Στην πραγματικότητα ὁμως, ὅπως φαίνεται, συμβαίνει τὸ ἀντίθετο. Δὲν εἶναι ὁ Ἐμπειρικός που πρέπει να συνδυαστεῖ με τον Valéry· εἶναι ἡ φράση του Valéry που ἔχει διασκευαστεῖ στα ελληνικὰ σύμφωνα με τὸ στίχο του Ἐμπειρικού. Ὁ Paul Valéry εἶχε γράψει ακριβῶς τὸ ἐξῆς: «Le lyrisme est le développement d'une exclamation.» ⁵ Δηλ. «Ὁ λυρισμὸς εἶναι ἀνάπτυξη ἐνὸς



Ὁ Ἐμπειρικός

ἐπιφωνήματος.» Μόνον ἡ λέξη «ἀνάπτυξη» παραμένει κοινὴ στον Valéry καὶ στον Ἐμπειρικό· ἡ σημασία της ὁμως εἶναι τόσο διαφορετικὴ στα δύο κείμενα που πρόκειται μάλλον για σύμπτωση. Θα ἐπανέλθω ἀργότερα στο θέμα αὐτό.

Οἱ συγγραφεῖς του σχολικοῦ βιβλίου προσθέτουν ἀκόμα μια δευτέρη παρατήρηση καὶ διευκρινίζουν ὅτι: «Στην υπερρεαλιστικὴ ποίηση, οἱ εἰκόνες ἀναπηδῶν αὐτόματα καὶ συμψύρονται μεταξύ τους χωρὶς ἀυστηρὴ ἀλληλουχία. Γίνεται ἐπίσης χρῆση τολμηρῶν μεταφορῶν.» Ἡ περιγραφή αὐτὴ της υπερρεαλιστικῆς ποίησης εἶναι σωστὴ. Ὅσο για την παρατήρηση για τις τολμηρὲς μεταφορὲς ἔχουν ἐπίσης δίκιο οἱ συντάκτες του σημειώματος· ὁμως δὲν τολμοῦν, κατὰ τὴ γνώμη μου, να προχωρήσουν σε μια ἐφαρμογὴ των θεωριῶν τους.

Χωρὶς να ἀπορρίψω την ἐρμηνεία που σας ἀνέφερα, θα ἤθελα να σας προτείνω μιαν ἄλλη στην ὁποία κατέληξα καθὼς μετέφραζα τὸ ποίημα αὐτὸ στα γαλλικά. ⁶ Πρόκειται για μιαν ἐρμηνευτικὴ «μέθοδο» που ἐφαρμόζω στη μετάφραση ὅλου του ποιητικοῦ ἔργου του Ἐμπειρικού ὅπου, καθὼς μεταφράζω, ἐρμηνεύω ἐπίσης. ⁷ Συγκεκριμένα γι' αὐτὸ τὸ ποίημα, στηρίζομαι στην ωραία φράση του Éluard, «L'Amour la poésie», δηλ. ὁ ἔρωτας ἡ ποίηση, χωρὶς τὸ «καί», που σημαίνει ὅτι ταυτίζονται οἱ δύο ἔννοιες. Θεωρῶ ὅτι τὸ ἐπίκεντρο της ποιητικῆς του Ἐμπειρικού εἶναι ὁ ἔρωτας, ὁ πανταχοῦ παρῶν καὶ ὁ παντοδύναμος. ⁸ Ἄλλωστε, ὁ Ἐμπειρικός ὁ ἴδιος θα διατυπώσει ἀργότερα τὴ σκέψη του για τὸν ἔρωτα στο ποίημα «Μία ριζιά ζαριῶν δὲν καταργεῖ ποτὲ τὴν τύχη», (ὁ τίτλος παρμένος ἀπὸ τον Mallarmé) τὸ ὁποῖο δημοσιεύτηκε στη συλλογὴ *Ἡ σήμερον ὡς αὔριον καὶ ὡς χθές*, Ἄγρα 1984, σελ. 99:

«Θᾶναι ἡ ποίησις σπερματικὴ
Ἀπόλυτα ἐρωτικὴ
Ἦ δὲν θά ὑπάρχη.» ⁹

Προτείνω λοιπὸν τὴν ἀκόλουθη ἀνάγνωση. Ἡ λέξη «ποίησης»



Ο Ανδρέας Εμπειρικός

είναι απορηματικό ουσιαστικό από το «ποιώ» που θα σημαίνει κυριολεκτικά, εκτός από την ποιητική δημιουργία, την πράξη του «ποιείν». Νομίζω μάλιστα πως σημαίνει πιο συγκεκριμένα, σ' αυτή την περίπτωση, «το να κάνεις έρωτα». Ο φίλος Αλέκος Αργυρίου, όταν του ανακοίνωσα την άποψή μου, με πληροφόρησε ότι παλιά στα χρόνια του οι νεαροί έλεγαν για μια κοπέλα «που το κάνει»: «αυτή είναι ποιήτρια» (= το ποιεί). Ας δούμε τώρα τη συνέχεια: «ή ποιήσεις είναι ανάπτυξι στίλβοντος ποδηλάτου». Παίρνω τη λέξη «ανάπτυξι» πρώτα με την τεχνική έννοια που έχει στα γαλλικά στην ορολογία της ποδηλασίας: είναι η «απόσταση που αναπτύσσεται με μια πενταλιά του ποδηλάτου» (σύμφωνα με το λεξικό Robert). Η σημασία αυτή δε βρίσκεται σε ελληνικά λεξικά. Ταυτόχρονα το πρόθεμα «ανα-», που ξαναβρίσκουμε πιο κάτω στη λέξη «ανάδύονται», μου φαίνεται να έχει ερωτική έννοια (άνω και ξανά) και υποδεικνύει ερωτική ανάταση. Η μετοχή «στίλβοντος» χρησιμοποιείται εδώ στην κυριολεξία, δηλ. «που λάμπει αφού έχει τριφτεί». «Ποδηλάτου» μπορεί να είναι η γενική των λέξεων «ποδηλάτου» ή «ποδηλάτης» στα *Κείμενα* (μια ενότητα των *Γραπτών*) ο Εμπειρικός προτιμάει «ποδηλατιστής» αντί για «ποδηλάτης» και διευκρινίζει «μέ τήν σταθερή περιστροφή τής ανάπτυξεως του ποδηλάτου του». ¹⁰ Οπωσδήποτε όμως, είτε για το ένα πρόκειται είτε για το άλλο, η λέξη «ποδηλάτου» περιέχει τις ρίζες «πους, ποδός» και «ελαύνω», δηλ. σπρώχνω, που ταιριάζουν με την έννοια του έρωτα. Άλλωστε ξέρουμε πως η ποδηλασία και η κωπηλασία είναι μεταφορές που σημαίνουν «κάνω έρωτα» στον Εμπειρικό. Αναπολούμε επίσης τις ωραίες ποδηλατίσες που διασχίζουν ημίγυμνες τα δρομάκια της Ένδοχώρας.

Η δεύτερη φράση του ποιήματος είναι διαφορούμενη: «μέσα της όλοι μεγαλώνουμε». Αυτό μπορεί να σημαίνει, πέρα από την ποίηση, το γυναικείο ταίρι, τη γυναίκα. Έτσι το ρήμα «μεγαλώνουμε», σχετιζόμενο με τα δύο «ανά-» των λέξεων «ανά-

πτυξι» και «ανάδύονται», μπορεί να υπαινίσσεται την ερωτική διέγερση.

Η επόμενη πρόταση «οί δρόμοι είναι λευκοί» είναι επίσης προβληματική. Όμως έχουμε παρόμοιες εικόνες δρόμου σε άλλα κείμενα του Εμπειρικού, όπως λ.χ. στο «Πολλές φορές τήν νύκτα» στην *Όκτάνα*, όπου γράφει: «Όσοι από σās γυρίζετε τήν νύκτα μέσ' στους δρόμους (...) Είναι τήν νύκτα ελεύθεροι οί δρόμοι. κλπ.», ¹¹ όπου οι δρόμοι αυτοί έχουν σαφώς ερωτική σημασία.

«Τά άνθη μιλούν». Εδώ τα πράγματα είναι ευκολότερα. Τά άνθη δεν είναι μόνο τα λουλούδια που περιστοιχίζουν τους δρόμους: στον Εμπειρικό σημαίνουν πολλές φορές το γυναικείο φύλο. Επομένως το «μιλούν» σημαίνει ότι σας λένε κάτι, είναι εύγλωττα, πείθουν.

«'Από τά πέταλά τους ανάδύονται συχνά μικρούτσικες παιδίσκες.» Τα «πέταλα» στην ερωτική γλώσσα είναι οι «νύμφες» ή τα μικρά χείλη του αιδοίου. ¹² Το επίρρημα «συχνά» παραπέμπει στον Εμπειρικό στο «συχνάζει» ερωτικά. Μίλησα ήδη για το ρήμα «ανάδύονται» που σχετίζεται με την Αφροδίτη. Οι «μικρούτσικες παιδίσκες» επιδέχονται πολλές ερμηνείες: η μικρή εγκυκλοπαίδεια του Ανδρέα Παντ. Μαρούλη, *Κώδηξ Έρωτολογίας*, που πρωτοδημοσιεύτηκε στα 1933, ερμηνεύει τη λέξη ως εξής: «παιδίσκη, ούσ. fillette, Θ. τό μικρόν κοράσιον, ως και ή νέα σύζυγος. Προσέτι δέ μεταχειρίζεται και άντι του μαγλάς.» (σελ. 271). ¹³ Εδώ, πέρα από την ποιητική μεταφορά, νομίζω πως εννοεί – με τα δύο υποκοριστικά – τα γεννητικά όργανα των λουλουδιών (στήμονες), αλλά και των κοριτσιών (κλειτορίδες).

Φτάνουμε στην τελευταία φράση του ποιήματος: «'Η έκδρομή αυτή δέν έχει τέλος.» Αν ακολουθούμε την αρχική μεταφορά της ανάπτυξης, πρόκειται για ποίηση-δόλτα με ποδήλατο. Αυτό μπορεί να θυμίσει τη γνωστή φράση του Valéry όπου η ποίηση παρομοιάζεται με τους ελιγμούς του χορού. Ο όρος «έκδρομή» αντχεί τη λέξη «δρόμοι»: έτσι ενδέχεται να έχει και ερωτική σημασία. ¹⁴ Η λέξη «τέλος» είναι αμφίσημη: η έκδρομή αυτή δεν έχει τέρμα, τελειωμό, και δεν έχει προφανή σκοπό. Αλλά, ούτε ο έρωτας, ούτε και η ποίηση έχουν τέλος. *L'Amour la poésie á l'infini...*

* * *

Αυτή η ανάγνωσή μου για την «ανάπτυξι» του ποιήματος του Ανδρέα Εμπειρικού απέχει πολύ από τις αναπτύξεις του Σεφέρη και του Valéry, και ίσως δεν ταιριάζει στα σχολικά εγχειρίδια. Υποβάλλει όμως, κατά τη γνώμη μου πάντα, μια νέα μεταφορική λειτουργία του όρου «ποιήσεις» στον Εμπειρικό. Αν η ερμηνεία μου αυτή μπορεί να σταθεί, η ανάγνωσή μου αποδεικνύει πως η μεταφορά στην υπερρεαλιστική ποιητική δεν είναι τόσο αθώα ή αφελής όπως θα περίμεναν μερικοί. Η γλώσσα του υπερρεαλισμού υπερβαίνει την απλή λογική και ανάγεται στις πηγές του ίδιου του λόγου.

Δεν έχω τη φιλοδοξία να πιστεύω ότι σας έπεισα πλήρως με την πρώτη, αφού δεν μπόρεσα λόγω έλλειψης χρόνου να σας εκθέσω την άποψη που ανέπτυξα αναλυτικά στο άρθρο μου «La séduction subliminale de la poésie d'Andréas Embiricos» που δημοσιεύτηκε στο βιβλίο *Surréalistes grecs*, εκδόσεις του Centre Georges Pompidou στα 1991. ¹⁵ Αλλά όποιος θέλει περισσότερες λεπτομέρειες μπορεί να ανατρέξει στο άρθρο αυτό.

Κατά τη γνώμη μου, οι δύο ερμηνείες που ανέφερα αλληλοσυμπληρώνονται: το ποίημα αυτό μιλάει για ποίηση και για

Διονύσης Σέρρας

Στο καταφύγιο του Ν. Καρούζου

Με κάθε φλόγα ύποπτη
στο ολονύχτιο μπλόκο—

όταν
της κατοχής τα σώματα
με της σελήνης το δρεπάνι
προγράφουν των παράνομων τα όνειρα
και της αυγής επικηρύσσουνε
τους τακτικούς ηδονιστές
(μ' αργύρια οργής κι ομόλογα οδύνης)

κι όταν
τους πόρους με μελάني φράσσουνε
για τις ανάσες της γραφής
ή με φωνήεντα φυγής τη λιπο-
τάχτισσα Σιωπή του σημαδεύουν—

μόνος
στου κύκλου τους το ναρκωπέδιο

τα σωθικά με το φιτίλι αίροντας
πιο πάνω από τη σάρκα

γλιστράει σαν δάκρυ από την κρούπη του
και στίχο-στίχο τρέχει να σωθεί

στο αίθριο υπόγειο
με τ' ακριβά εκρηκτικά
του Καπετάν-Καρούζου.

Έτσι

τις ήττες του σπλίζει με φτερά
απ' τον κρυφό ερυθρογράφο Του
(μ' όλες τις στάλες του λυγμού
για το στυπόχαρτο του ήλιου)—

κρατώντας άδυτο το χάδι Του

και στο κενό μεσουράνας
τις λέξεις Του φωτοβολίδες.

έρωτα. Έχει δίκιο ο Daniel Delas όταν γράφει στο μεθοδικό του οδηγό για την ποίηση: «Le poète parle d'autre chose que ce dont il a l'air de parler mais il parle tout de même de ce dont il a l'air de parler.»¹⁶ Ο ποιητής μιλάει για κάτι άλλο από αυτό που μοιάζει να μιλάει, κι όμως μιλάει και για αυτό που μοιάζει να μιλάει.

Ας ευχηθούμε μόνο μια τέτοια ερμηνεία σαν τη δική μου να μην έχει ως συνέπεια να αποσυρθεί το ποίημα του Ανδρέα Εμπειρικού από τα σχολικά εγχειρίδια.

1. Ο. Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*, «Ίκαρος», 3, 1987, σσ. 142-153.

2. Δεν μπορούμε να εξηγήσουμε εύκολα την απουσία του Εμπειρικού από δύο ανθολογίες, μη σχολικές, που είχαν όμως τη φιλοδοξία να παρουσιάσουν τότε ένα πανόραμα της νεοελληνικής λογοτεχνίας: πρόκειται για το *Domaine grec* του Robert Levesque, Γενεύη 1947, και το *Permanence de la Grèce*, Cahiers du Sud, 1948, από τον Levesque πάλι.

3. Πρβλ. Γ. Δ. Παγανός, «Η ποίηση είναι ανάπτυξη στίλβοντος ποδηλάτου», *Νεοελληνική Παιδεία*, τχ. 8, χειμώνας 1987, σσ. 51-59.

4. Γ. Σεφέρης, *Δοκιμές*, τόμ. Α (1936-1947), «Ίκαρος», Αθήνα 1992, σελ. 38.

5. P. Valéry, *Œuvres*, (Bibliothèque de la Pléiade), τόμ. II, Παρίσι, Gallimard, 1960, σελ. 549. Η σκέψη αυτή είναι παρμένη από τη συλλογή «Littérature» δημοσιεύτηκε πρώτα στο *Commerce*, XX, καλοκαίρι 1929, μετά στις *Adrienne Monnier* (Les Amis des Livres) στα 1929, ύστερα στον Gallimard στα 1930, και τελικά στο *Tel Quel I*, Παρίσι, Gallimard, 1941, σελ. 179. Ευχαριστώ το φίλο Κωνσταντίνο Μακρή που είχε την καλοσύνη να με βοηθήσει να εντοπίσω την παραπομπή του Valéry.

6. Βλ. τα άρθρα μου «Les son, le sens et le silence en traduction poétique: le cas Embiricos», *Revue des Études Néo-Helléniques*, Paris-Athènes, 1992/1,2, p. 215-224, επίσης «Traducteur transe-ducteur», *Journal du Centre de la Traduction Littéraire de l'Institut Français d'Athènes* (CTL), αρ. 19, Ιούνιος 1994, σελ. 4, και «Une Leçon inaugurale», CTL, αρ. 21, Ιανουάριος 1995, σελ. 4.

7. Andréas Embiricos, *Haut Fourneau*, poésie traduite du grec par Jacques Bouchard, Institut Français d'Athènes / Actes Sud, 1991. Η μετάφρασή μου της *Ενδοχώρας* τυπώνεται σύντομα στους ίδιους εκδότες. Βλ. και «Andréas Embiricos, Poèmes, choix et traduction de Jacques Bouchard», *Συντέλεια*, 4-5, άνοιξη-καλοκαίρι 1991, σσ. 2-15.

8. Βλ. τα άρθρα μου «Η ερωτική σύνταξη του Ανδρέα Εμπειρικού», *Συντέλεια*, 2-3, φθινόπωρο 1990-χειμώνας 1991, σσ. 50-52, και «Ανδρέας Εμπειρικός, ο μύσσης του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα», *Γράμματα και Τέχνες*, αρ. 67, Οκτ.-Δεκ. 1993, σσ. 38-41.

9. Πρβλ. «La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas.» A. Breton, *Nadja*, in fine.

10. Α. Εμπειρικός, *Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία*, «Άγρα», 1980, σελ. 49.

11. Α. Εμπειρικός, *Όκτάνα*, «Ίκαρος», 1980, σσ. 49-61.

12. P. Guiraud, *Dictionnaire érotique*, Paris, Payot & Rivages, 1993, σελ. 491.

13. Ανατύπωση: εκδ. «Δελφίνι», 1994.

14. Σύμφωνα με την ετυμολογία, «εκδρομή» (δηλ. τρέχει έξω) θα μπορούσε να καλύψει τον όρο «εκαπεριμάτωση».

15. *Surréalistes grecs*, sous la direction de Kety Tsékénis et Nanos Valaoritis, «Cahiers pour un temps», Παρίσι, Centre Georges Pompidou/Fondation Basil et Élise Goulandris, 1991, σσ. 29-37.

16. D. Delas, *Guide méthodique pour la poésie*, Παρίσι, Nathan, 1990, σελ. 19.

Στις απαρχές του ελληνικού υπερρεαλισμού

του Βαγγέλη Χατζηβασιλείου

Αν μου ζητούσαν, δίχως υποθέσεως εργασίας, να καταρτίσω έναν σύντομο αλλά αντιπροσωπευτικό κατάλογο των έργων με τα οποία ο υπερρεαλισμός έκανε ιστορικά την εμφάνισή του στην Ελλάδα, τα πρώτα που θα σκεφτόμουν δεν θα ξεπερνούσαν, το δίχως άλλο, τη δεκάδα. Απαριθμώ: *Στου γλυτωμού το χάζι* (1930) του Θεόδωρου Ντόρρου· *Υψικάμινος* (1935) του Ανδρέα Εμπειρίκου· *Προσανατολισμοί* (1936) του Οδυσσέα Ελύτη· *Συμβόλαιο με τους δαίμονες* (και πάλι 1936) του Νίκου Καλαμάρη· *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν* (1938) του Νίκου Εγγονόπουλου· και *Αμοργός* (1943) του Νίκου Γκάτσου. Σύνολο έξι – κι αυτά μόνο με ένα καθαρώς ιστοριογραφικό-περιγραφικό κριτήριο.¹ Διότι αν εξετάσουμε την ίδια εξάδα υπό το πρίσμα της σημερινής προοπτικής – με όσα ξέρουμε για τα χρόνια που μεσολάβησαν –, τότε σίγουρα θα χρειαστεί να ξανακάνουμε τον λογαριασμό.

Ας το δούμε καλύτερα. Τώρα που μπορούμε να διακρίνουμε το περιστασιακό από το μόνιμο και το αρχικό ή προδρομικό φανέρωμα από το πάγιο μόρφωμα και το σταθερό φαινόμενο, τι απομένει άραγε στον κατάλόγό μας; Να θυμηθούμε τι ακριδώς συνέβη κατά τη διάρκεια της εξηκονταετίας που μας χωρίζει από τη γέννηση του ελληνικού υπερρεαλισμού; Ο Ντόρρος και ο Γκάτσος δεν προχώρησαν πέρα από το ένα βιβλίο, αφήνοντας εκκερητή ή και ανολοκλήρωτη την αρχική τους κίνηση. Έτσι, ο μεν Ντόρρος εφάρμοσε τη συνειρμική μέθοδο χωρίς να προλάβει να συνδεθεί οργανικά με τα γηγενή στοιχεία της υπερρεαλιστικής μεθόδου, ο δε Γκάτσος στάθηκε περισσότερο κοντά στον Λόρκα και στο δημοτικό τραγούδι παρά στον Μπρετόν και την αυτόματη γραφή του. Και ο Καλαμάρης, όμως, από τη μεριά του, δεν εξέτεινε τις μαζιστικές ή φουτουριστικές καταβολές του ως το σημείο της ριζικής μετεξέλιξης και μεταγωγής τους στο σύστημα το οποίο καθόρισε τις βασικές επιλογές ή προτιμήσεις των καθ' ορκισμένων όρκων υπερρεαλιστών. Όσο για τον Ελύτη, πολύ γρήγορα αποκόπηκε από το ρεύμα της λογικής διαταραχής του στίχου και της αυτονομίας της λέξης, για να περάσει σ' ένα είδος προωθημένου λυρισμού, που συνταίριαξε το αίτημα του οικουμενικού ελληνισμού με τη φροντίδα για τη δημιουργία ενός ποιητικού κόσμου εν μέτρω, τάξει και αρμονία.²

Φαντάζομαι ότι δεν πρέπει να μασήσω άλλο τα λόγια μου. Ο κατάλογος μίκρυνε υπερβολικά και λίγα περιθώρια αμφιβολίας επιτρέπει για το ποιοι όχι μόνο εισηγήθηκαν, αλλά και μέχρι κεραίας υποστήριξαν και υπερασπίστηκαν τον υπερρεαλισμό στα καθ' ημάς. Απ' ό,τι φαίνεται, ο Εμπειρίκος και ο Εγγονόπουλος έριξαν σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα τον σπόρο του

στην ελληνική ποίηση της δεκαετίας του '30 – και με ανάλογο τρόπο τον καλλιέργησαν και εν συνεχεία, ως την ώριμη φάση και την οριστική κατάληξη της δουλειάς τους: σε απόσταση από τις αναζητήσεις των υπολοίπων σημαντικών εκπροσώπων της γενιάς τους και σε απόκλιση από το κοσμοείδωλο του μάλλον κανονιστικού μοντερνισμού τους.

Το κλειδί, νομίζω, για να καταλάβουμε τη διαφορά που προσδιορίζει το παιχνίδι του Εμπειρίκου και του Εγγονόπουλου από το αντίστοιχο του Ελύτη ή του Σεφέρη (για να μιλήσουμε με παραδείγματα κορμού) είναι η σχέση με την παράδοση και, μέσω αυτής, η αντίληψη την οποία διαμορφώνουν οι δύο υπερρεαλιστές για τον ρόλο της τέχνης τους. Τι κάνουν ο Εμπειρίκος και ο Εγγονόπουλος όταν ο Ελύτης μετατρέπει την παράδοση σε ιδέα για το έθνος (εντάσσοντας το Βυζάντιο και τους αρχαίους σ' ένα απολύτως ομοιογενές τοπίο, με προτεταμένη την αξία της αδιάσπαστης συνέχειας) και ο Σεφέρης αναβιδάζει το παρελθόν ή την Ιστορία στο επίπεδο ενός ζωτικού για την επιδίωξη του εθνικού πολιτισμού μύθου;³

Για να δώσουμε μια απάντηση που να ανταποκρίνεται στο ουσιαστικό πνεύμα των πρωτοπόρων του ελληνικού υπερρεαλισμού, θα πρέπει να πάμε περίπου στην αντίθετη πλευρά. Η στάση του Εμπειρίκου και του Εγγονόπουλου απέναντι στον λόγο της παράδοσης είναι στάση εγνωσμένης αταξίας και ευφορικής (μολονότι ελεγχόμενης) τρέλας. Εκεί όπου ο Σεφέρης θεσπίζει πάγιο λογοτεχνικό κανόνα (με την έννοια του τι καλείται να πράξει ο ποιητής στον καιρό του και εν το έργω του), αντλώντας τη σύλληψη για την υπεροχή και τις θεραπευτικές (ή έστω παρηγορητικές) ιδιότητες του παρελθόντος από τη «μυθική μέθοδο» του Έλιοτ, κι εκεί όπου ο Ελύτης κατανοεί τον δικό του κανόνα ως ευτυχή συνεύρεση του ελληνογενούς με το αληθές, στο με τη σειρά του μυθοποιημένο πεδίο της φύσης, ο Εμπειρίκος και ο Εγγονόπουλος απλώς διαλύουν το σύμπαν ή, για να το πω με μεγαλύτερη ακρίβεια, το διαλύουν για να το αναστήσουν έκπαγλο και πλημμυρισμένο από το φως ή το χρώμα μιας πολύσημης εικόνας, που ανατρέχει στο βάθος της καταγωγής της όχι για να διδάξει ή να θεομοθετήσει, αλλά για να υπηρετήσει μιαν αυστηρώς προσωπική (όχι ιδιωτική) υπόθεση και ένα αμιγώς ατομικό (όχι εγωτιστικό) φρόνημα. Φρόνημα το οποίο αγνοώντας ως εκ συστάσεως κάθε αισθητική ή ιδεολογική νόρμα εκδηλώνεται διττώς: στον Εμπειρίκο ως ένα είδος θριαμβικής ερωτικής ουτοπίας, που κάποια στιγμή αποκτά και έντονα πολιτικές διαστάσεις· και στον Εγγονόπουλο ως ελεύθερη συνείδηση παιδείας, που εύλογα καταλήγει

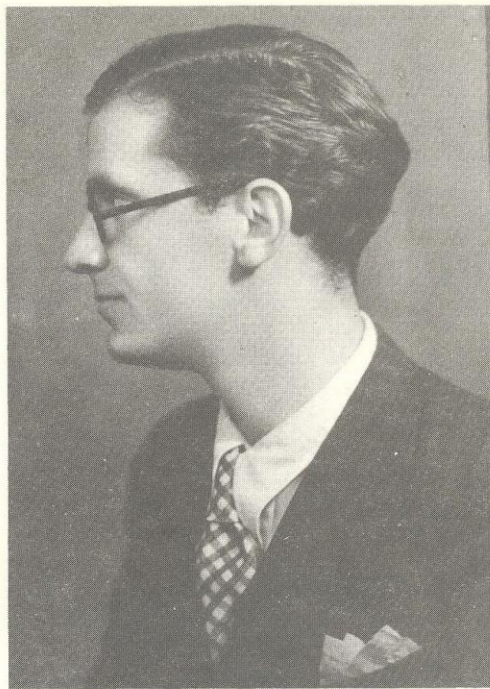


στην καλλιτεχνική αυτοαναφορά και στην αυτοβιογραφία.

Προτού, όμως, εξετάσουμε με λεπτομέρειες το πώς και το τι αυτής της πορείας, θα πρέπει να ανασυστήσουμε στοιχειωδώς το περιβάλλον μέσα στο οποίο δοκίμασαν τα πρώτα τους δήματα οι δύο ποιητές. Τι περιλαμβάνονταν στις άμεσες παρακαταθήκες τους; Ένα σύνολο εντελώς διαφορετικό από όσα προλάβαμε μέχρι στιγμής να επισκοπήσουμε. Από τη μία πλευρά ήταν η κυριαρχία του συμβολισμού και του μπωντλαϊρισμού, εκπεφρασμένη στο αίσθημα της φθοράς και της παρακμής που εξέθρεψε το μεσοπολεμικό κλίμα του Ουράνη και του Δρίδα ή του Καίσαρα Εμμανουήλ και του 'Αγρα' από την άλλη στεκόταν (στενά συνδεδεμένος με τα προηγούμενα) ο άπιστος, χολερικός και θανατόφιλος καρυωτακισμός, διανύοντας ήδη τη φάση της κόπωσης και της καθόδου. Ο Εμπειρικός και ο Εγγονόπουλος απάντησαν στην ηττοπάθεια του μεσοπολέμου και στην καρυωτακική εξάντληση με μια πλήρη αναστροφή: μεταγράφοντας τη γλωσσική απορρύθμιση και την επανάσταση του ασυνειδήτου των γάλλων υπερρεαλιστών σε μια γραμματεία που δάλτωνε στον αυτοκαταστροφικό σαρκασμό και τη συντηρητική κατάπτωση της μορφής ή στον ναρκισσιστικό αισθητισμό και τον ομφαλοσκοπικό λυρισμό των χαμηλών τόνων, έφεραν κυριολεκτικά τα πάνω κάτω, αφού στη θέση του παγιδευμένου και οριακού μικρόκοσμου των προκατόχων τους έβαλαν την ανάταση των αισθήσεων και του σώματος, όπως και τη γιορτινή περιήγηση στη διαχρονία της ευρωπαϊκής και της αρχαιοελληνικής ή νεοελληνικής κουλτούρας.

Θα προτιμούσα να μην καθυστερήσουμε στις αντιδράσεις τις οποίες προκάλεσαν (από τον Κωνσταντίνο Τσάτσο και τον Κλέωνα Παράσχο ως τον Ι. Μ. Παναγιωτόπουλο) τα καινά δαιμόνια του ελληνικού υπερρεαλισμού, αλλά να πάμε κατευθείαν στην καρδιά του ζητήματος που μας απασχόλησε από την αρχή. Κατ' αυτόν τον τρόπο ίσως αντιμετωπίσουμε δια της πλαγίας και τους επικριτές. Η αναψηλάφηση της επαφής του Εμπειρικού και του Εγγονόπουλου με την παράδοση θα μας δείξει πόσο μακριά από την υπερρεαλιστική πραγματικότητα βρέθηκαν οι αιτιάσεις τους, τουλάχιστον κατά ένα (και οπωσδήποτε όχι το πλέον ασήμαντο) σκέλος τους. Τα μανιφέστα του Μπρετόν δεν ήλθαν στην Αθήνα, όπως πολλοί τότε διάστηκαν να παρατηρήσουν, με τη δύναμη του ακαταμάχητου ή του πέραν πάσης αμφιβολίας πρωτοτύπου, αλλά ως πηγές μιας δυναμικής η οποία για να αποκτήσει την πλήρη ισχύ της όφειλε απαραίτητως να ενοφθαλμιστεί στα επιτόπια σήματα και δεδομένα, υπό τον όρο ότι προηγουμένως θα διέστρεφε την καθιερωμένη πρόσληψη και υποδοχή τους με την αναβάπτιση στα νάματα της ποιητικής πρωτοπορίας.⁴ Για να συνεννοηθούμε, εντούτοις, καλύτερα στο σημείο αυτό, θα πρέπει να μιλήσουμε κατά περίπτωση.

Πώς μεθοδεύει και πώς οργανώνει την πορεία του ο Εμπειρικός από την *Υψικάμινο* και την *Ενδοχώρα* (1934-1937) ως την *Οκτάνα* (1980) και τη *Σήμερα ως αύριον και ως χθες* (1984); Ξεκινώντας από την έμφαση στην καθαρή λέξη και τη συνακόλουθη υπονόμευση της σύνταξης και του νοήματος,⁵ με αδιάκοπες παραπομπές στα φροϋδικά σύμβολα και με μια εικονοπλασία που οδεύει άλλοτε προς τον Ντε Κίρικο και άλλοτε προς τον Ερνστ, χρησιμοποιεί τις παρισινές παραγγελίες για να τις διοχετεύσει σε μια μυθολογία την οποία αρύεται εξ ολοκλήρου από την ιστορία της ελληνικής γλώσσας και ποίησης. Μια ιστορία, ωστόσο, που, όπως το λέγαμε και πρωτότερα, δεν ανασυντίθεται για να πλάσει ή να υποστυλώσει τη δραματική ταυτότητα του σύγχρονου ποιητή (Σεφέρης), αλλά για να παίξει σαν



Ο Νίκος Εγγονόπουλος

ένα τεράστιο κολλάζ σε μια πολυσυλλεκτική και προς κάθε κατεύθυνση ανοιχτή γκάμα. Και τα ψηφία ή τα κομμάτια αυτού του κολλάζ στήνουν έναν χορό χωρίς κανένα φραγμό και όριο: ο καθαρεύων στίχος παρακάμπτει ειρωνικά την κοινή καθαρεύουσα των χρόνων του, οι σπασμένοι δεκαπεντασύλλαβοι ανακατεύονται με κολουρους ιάμβους,⁶ ο Θουκυδίδης και ο Ξενοφών και ο Ηρόδοτος ή ο Πίνδαρος συγκατοικούν με τους λαϊκούς μεσαιωνικούς θρύλους και τα δημοτικά παραμύθια, ενώ η αναβίωση του δακχικού οίστρου συναντά, αίφνης, τον Κάλβο και τον Καδάφη. Και εδώ ο Εμπειρικός επιστρέφει με όσα συνέλεξε στην αφετηρία του, για να δημιουργήσει μια πατέντα που ταιριάζει μόνο στον ίδιο, ως αναφαίρετη και απαργωνίσιμη σφραγίδα. Η αναρχική ανάδυση της παράδοσης θα συμπλεύσει τώρα με την ηθική αποθέωση του οργασμού και της επιθυμίας (με την ψυχανάλυση να υποχωρεί ατάκτως στο εσωτερικό της) και περνώντας μέσα από τον υπερρεαλιστικό κοσμοπολιτισμό (μ' ένα ταξίδι που εξαπλώνεται από την Άνδρο και τον Δούναδη ως την Αγγλία και τις Ινδίες) θα εξακτινωθεί (να πω εκτιναχθεί;) σ' ένα εκρηκτικό όραμα του θαυμαστού⁷ μέλλοντος, όπου ο έρωτας θα μετασηματιστεί σε πολιτική απελευθέρωση από τα δεσμά τόσο του θανάτου όσο και της οιασδήποτε κοινωνικής αναληγής. Αψευδής, υποθέτω, επί τούτου μάρτυρας, ο κάπως συμβολικός πλην εύγλωττος «Ευφράτης» από την «Οκτάνα»:

Είναι αληθές ότι η πλήρης μοναξιά είναι βαρεία και ότι η έρημος είναι ανχηρά και ταλανίζει. Αλλά, αλλά, ου μην αλλά (όπως του Ισλάμ το Ιλ Αλλά, των χριστιανών το Έχει ο Θεός και των αθέων αι νηηλαί αι σκέψεις), κανείς ιδρώς, καμμία δίψα, δεν εξαντλούν τον μυστικόν Ευφράτην, που και εν τη ερήμω ακόμη, και εντός και πέραν της σιγής, εντός και πέραν πάσης μοναξιάς και πάσης μεψιμοιρίας, ποτίζει τα πάντα, πάντοτε, χωρίς να φαίνεται η πηγή του, όπως το μέγα Φως, το άκτιστον, φωτίζει τα πάντα εις τον αιώνα,

χωρίς να φαίνεται η εστία, τα πάντα, τα πάντα, ακόμη και τα πιο μικρά, όσον και το εκστατικόν, το ανέσπερον, το μέγα παφλάζον Σύμπαν.

Το «μέγα παφλάζον Σύμπαν» θα θρέψει εξ ίσου και τη φαντασία του Εγγονόπουλου, ο οποίος ως προς το πάντρεμα των υπερρεαλιστικών οφειλών του με την ελληνική παράδοση δεν θα διαφοροποιηθεί από τον Εμπειρικό στο παραμικρό. Τα περισσότερα είναι κοινά εδώ: η σχεδόν παρανοϊκή περιπλάνηση σε μια υπερεθνική ιστορική σκηνή (από τις Μυκήνες και το Φανάρι ως το Βολπαραίσο και την Καστοριά ή τον Ροβεσπιέρο και τον Ρήγα Φεραίο)⁸. η διαβρωτική ορμή της καθαρεινιστικής εξαλλοσύνης· η ακανόνιστη χρήση του δημόδου ποιητικού ρυθμού· η αρμονική συνύπαρξη των πλέον αντιθετικών επιρροών (από τον Ουίτμαν και τον Λωτρεαμόν ως τον Σολωμό και –εντελώς απροσδόκητα– τον Καρυωτάκη)· κι ακόμη, το πλήθος των ισχυρών μεταφορών και οι βίαιες νοηματικές ανατροπές, που κρατούν τον αναγνώστη σε άγρυπνη, διαρκή ετοιμότητα.

Όπου κι αν σταθούμε –στο «Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν» (1938), στα «Κλειδοκύμβαλα της σιωπής» (1939), στον «Μπολιβάρ» (1944) ή στην «Κοιλάδα με τους ροδώνες» (1978), για να πάρω τυχαία δείγματα– το συμπέρασμα δεν αλλάζει: όπως και στον Εμπειρικό, Ευρώπη και Ελλάδα ή Δύση και Ανατολή συγκαταοικούν, χωρίς προτεραιότητες και διαβαθμίσεις, στον ίδιο (έναν, μοναδικό και ενιαίο) χώρο: τον χώρο όπου τραγουδά και πανηγυρίζει η ποίηση –πέραν έξωθεν αναθέσεων και εκτάκτων καθηκόντων. «Σταγών» αναλόγου πανηγύρεως, το «Γυνή και φρουρά» (*hommage á apollinaire*) από τα «Κλειδοκύμβαλα της σιωπής»:

Μύκονος
Μυκήνες
μύκητες
τρεις
λέξεις
όμως
δυο
μόνο
φτερά
σαν ασθέστης
σαν γυναίκεια
παλάμη
που λάμπει
μέσα
στη νύχτα
σα σαρκόδορο
διολί

κι' ίσως
–ακόμη–
ωσάν τα γυάλινα
τρομπάνια
μέσα στους
λεπτούς
εγκεφάλους
των
ποιητών

Παρόλα αυτά, η τελική διεξοδος για τον Εγγονόπουλο δεν θα

είναι οραματική και δεν θα ταυτιστεί με την υπέρβαση της πραγματικότητας. Οι ήρωες των ποιημάτων του –ιδίως στον «Μπολιβάρ»– εκπροσωπούν μόνο τον εαυτό του και οι καταστάσεις εντός των οποίων εξεικονίζονται δεν υποδεικνύουν τίποτε άλλο από τα δεινά που του φόρτωσε η λογοτεχνική συντεχνία. Κι έτσι πικρός και δύστροπος, ωστόσο, ο ποιητής δεν θα απομακρυνθεί ούτε λεπτό από τα ζητούμενά του: την ελευθερία και την ανεξαρτησία μιας τέχνης, που σαρκώνεται στο πρόσωπο του δημιουργού της για να αντιστρέψει τον κόσμο και να φύγει ολόθερμη μαζί του, μ' ένα σκοπό του ταξιδιού – προς τ' άστρα.

1. Βλ. την αντίστοιχη κωδικοποίηση (εξαιρείται ο Ντόρρος) του Αλέξ. Αργυρίου στο «Διδαδοχικές αναγνώσεις ελληνών υπερρεαλιστών». Εκδόσεις «Γνώση», 1985, σ. 15.

2. Βλ. τις χαρακτηριστικές παρατηρήσεις του Λίνου Πολίτη στη «Συνολική Ιστορία της Νέας Ελληνικής Λογοτεχνίας». Τρίτη έκδοση, Θεσσαλονίκη, 1981, σσ. 69-78.

3. Βλ. σχετικές συγκρίσεις και στη μελέτη του Αναστάσιου Βιστωνίτη «Για τον Εγγονόπουλο και τον υπερρεαλισμό». Περ. Ο Χάρτης, τ. 25-26 (αφιέρωμα στον Νίκο Εγγονόπουλο), 1987, σσ. 173-195.

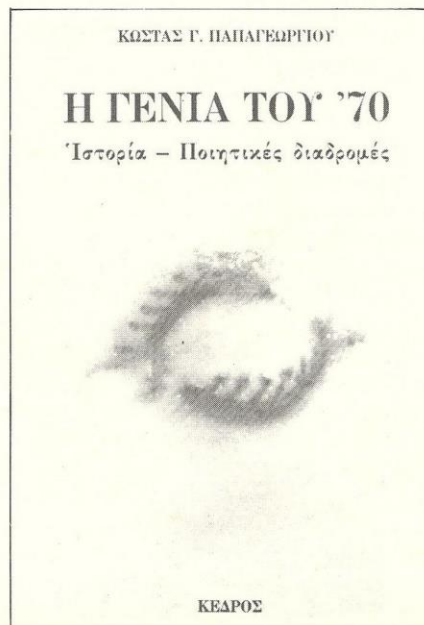
4. Βλ. και τις πολύ εύστοχες επισημάνσεις της Νίκης Λοιζίδη στο άρθρο της «Η υπερρεαλιστική άρθρωση της εικόνας στο ζωγραφικό έργο του Ν. Εγγονόπουλου». Περ. Νεοελληνική Παιδεία, τ. 8 (αφιέρωμα στον υπερρεαλισμό), 1987, σσ. 41-49.

5. Για μια ευσύννοπη περιγραφή της τεχνικής του Εμπειρικού, βλ. Mario Vitti «Η γενιά του Τριάντα. Ιδεολογία και μορφή» («Η πρωτοπορία στην ποίηση»). Εκδόσεις «Ερμής», 1978, σσ. 85-193.

6. Για μετρικά ζητήματα στον Εμπειρικό, βλ. Νάνου Βαλαωρίτη «Ανδρέας Εμπειρικός. Ο Ρήγας Φεραίος μιας εποχής». Περ. Ο Χάρτης, τ. 17-18 (αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό), 1985, σσ. 678-699.

7. Για το υπερρεαλιστικό «θαναστό», βλ. Γιώργη Γιατρομανωλάκη «Αποκάλυψη και αναγέννηση στον Ανδρέα Εμπειρικό». Ο Χάρτης, όπ.π., σσ. 649-668.

8. Για τον ρόλο των πόλεων, όπως και της πολυκλαδικής πολιτισμικής διαστρωμάτωσης στο έργο του Εγγονόπουλου, βλ. τα βιβλία της Φραγκίσκης Αμπατζοπούλου «Νίκος Εγγονόπουλος. Η ποίηση στον καιρό του τραβήγματος της ψηλής σκάλας», Αθήνα, 1987, και της Ρένας Ζαμάρου «Ο ποιητής Νίκος Εγγονόπουλος. Επίσκεψη Τόπων και Προσώπων», εκδόσεις Καρδαμίτσα, 1993.



Μετά την επιστροφή

Του Αναστάση Βιστωνίτη

Ακινήτω κοιτώντας πάντα το ίδιο σημείο. Ο ήλιος χαρταετός που του 'βαλαν φωτιά, τον βλέπω μέσα από το τζάμι αλλά έτσι δεν δηνοθετείς μια ζωή που τρέχει έξω από το παράθυρο, πες μου εκείνο που ήδη γνωρίζω για τούτο το δειλινό, γι' αυτή τη δύση που δεν αλλάζει.

Περάστε κύριε Δημοσθένη και κύριε Γαβριήλ, φαίνεστε τρομαλέοι, τρομαγμένοι ήθελα να πω, η κατάληψη είναι σίγουρη, όχι πλέον διασπορά ψεύτικων ειδήσεων, το πράγμα μιλάει από μόνο του, χάσαμε το παιχνίδι.

Η υπόθεση ήταν λάθος από την αρχή, αυτό το ξέραμε, προς τι το ψεύδος και οι δικαιολογίες, ένα είναι σίγουρο: έχουμε χάσει.

Είναι γλυκιά η απάτη, πιο γλυκιά κι από το βάζο της μαμάς σας, μην κλειδώνεις το γλυκό, φωνάζατε πριν από χρόνια, τώρα μυρμήγκια σκαρφαλώνουν ψηλά, τα μυρμήγκια λατρεύουν τη ζάχαρη, προσέξτε το ζαχαρένιο στόμα σας, κινδυνεύετε να γίνετε βορά των εντόμων.

Το δέντρο που έσπειρες κοντά στα ερείπια δεν έχει φυτρώσει. Κατέβηκε βαθιά ο ασβέστης κι έφαγε το σπόρο, ενώ εσύ φαντασιόπληκτος, μανιακός της νικοτίνης ανέκαθεν, κάπνισες ένα ολόκληρο εργοστάσιο, περίμενες βραβείο για τις επιδόσεις σου, ένας αθλητής του θανάτου που κατεβαίνει και καίει τα πνευμόνια, αλλά το δέντρο μεγάλωσε μέσα σου, ήρθες να βρεις ένα φάντασμα και βρήκες το ίδιο τοπίο.

Το μικρό σας χαλίκι κύριε Δημοσθένη και προσέξτε το δόντι σας παρακαλώ, κι εσείς κύριε Γαβριήλ, το ξέραμε όλοι πόσο περιέργος τύπος είσαστε –νομίζω ότι ήδη τα είπαμε όλα.

Κι αν χάσαμε το παιχνίδι ο πόλεμος συνεχίζεται, δεν με παρατάτε με τους στρατηγούς σας, παντού ανακαλύπτετε πεδία μάχης, κινήσεις στο χάρτη, με το αστείο μπάλωμα στο μάτι σας, με τα κόκκινα αντιά και το πιστό σας βλέμμα, είπαμε να δάλουμε κάποια όρια, μέρα νύχτα ονειρεύεστε και μου τηλεφωνείτε, αν έχετε να πείτε κάτι τελειώνετε.

Ο κήπος υπήρχε πριν από μας. Ο κήπος ήταν χρυσαφένιος και σημάδευε την ώρα του μεσημεριανού, ο κήπος είναι του ήλιου, μου είπες τότε που εγώ δεν μπορούσα να ξεχωρίσω το χρώμα από το φως, που θαμπωμένος άκουγα τον ουρανό ν' ανοίγει, όμως το σύμπαν φύτρωνε και μεγάλωνε στη δική σου καρδιά και τώρα δεν είσαι εδώ ν' ακούσεις.

Θα δοθεί και πάλι η μάχη, θα φανεί ο εχθρός, θα συλλάβουμε αιχμαλώτους, στην ταφή των νεκρών θα με πεις αδερφό της αράχνης και φωνή του χαμένου, αν βρούμε μπροστά θ' αντικρύσουμε τα ίδια υψίπεδα, αν μείνουμε πίσω θα δούμε καπνούς, τα χαρτιά ν' ανεβαίνουν ψηλά και το φως να μετράει αποστάσεις, και το μάτι να παίζει με σύννεφα που για πρώτη φορά θ' ανατείλουν, που θα βγουν μες στη μέρα φαντάσματα να σου πουν, να σηκώσουν τα τρόπαια.

Αφήστε εδώ δίπλα το σώμα, σταματήστε τους θρήνους.

Ακινήτω κοιτώντας πάντα το ίδιο σημείο. Πέρασε καιρός που γύρισα εδώ. Κανείς δεν με γνώριζε. Νόμιζαν όλοι πως είχα πεθάνει, πως το σώμα μου είχε καιί, πως μια μεγάλη γιορτή με πήρε στα φτερά της. Όσοι με ήξεραν από παλιά είπαν δεν μπορεί, κάποιο λάθος, εμείς τον στείλαμε αλλού, αυτό που γυρίζει μοιάζει να τράφηκε από το ψέμμα της ίδιας σπατάλης που μας σκόρπισε εδώ και καιρό.

Όμως εγώ άκουγα τη φωνή των αλόγων, σαν μόλις χθες να πέρασα από τη στενή καταπακτή, θυθίζοντας το σώμα μου στην κάτω λάσπη, δεν με αναγνωρίζετε, φώναξα, με κοίταξαν βαθιά στα μάτια να βρουν πού έγινε το λάθος, αν λέω ψέματα εγώ ή αν το μυθικό θηρίο που μας έθρεψε σαλεύει πάντα μες στο στήθος τους, αν το ίδιο νύχι σπαράζει τη δική τους καρδιά.

Μες στη σκόνη και τον κρότο, μέσα στο μαύρο σύννεφο που κρύβει το φως, μες σε τούτη την ξέρα το πέρασμα. Ξερό, στεγνό πηγάδι χωρίς τη χαρά του νερού, όπου ο Άδης που ήξερες θα μετρά τα δήματά σου, όπου στέγνα θα πει τρέλα και μίσος, θα σε συναντήσω ξανά, θα πεις την παλιά ιστορία του χρόνου που χάθηκε, του τσακαλιού που το 'χονε γδάρει, θα μου πεις για την αλεπού που διέσχισε το χιόνι και την αγάπησαν οι κυνηγοί σαν τη μάνα τους, γιατί έπαιξαν μαζί της μικροί το ίδιο παιχνίδι.

Περάστε λοιπόν κύριε Δημοσθένη και κύριε Γαβριήλ, σας θυμάμαι, παρ' όλα τα χρόνια που έχουν περάσει κι ας αλλάζει το ρούχο σας, κι ας μου λέει άλλα ο καθρέφτης, κι ας ραγίζει το πρόσωπο – τσεκουριές του καιρού, μαχαιριές της αφάνειας.

Ακινήτω κοιτώντας συνεχώς το ίδιο σημείο. Πάντα κοιτούσα σ' ένα άσπρο σημείο, με μαύρη σημαία στο χέρι. Κι αν φυσά, η σημαία στο χέρι. Κι αν βρέχει, η σημαία παράμερα. Κι αν αθροίζει ο φρουρός, με το δήμα κρατάω το πέρασμα του χρόνου. Περάστε λοιπόν. Καθίστε εδώ που γνωρίζετε. Παίρνει καιρό για να καταλάβει κανείς. Απέναντι στον ήλιο. Απέναντι στη φωνή μου που πήρε φωτιά. Είμαστε ξένοι τώρα πια, άλλοι θα μιλήσουν για μας. Και θα πουν ψέματα ομόλογα της αλήθειας. Στο σωρό που καπνίζει και με ψεύτικα δάκρυα.

Άλκηστις Σουλογιάννη

Κική Δημουλά

Η εφηβεία της λήθης.

«Στιγμή» 1994

Το τελευταίο μέχρι στιγμής έργο της Κικής Δημουλά αποτελεί ένα ακόμα αδιαφιλονίκητο τεκμήριο ατομικής ποιητικής γραμματικής, που προβάλλει έναν ισχυρότατο δημιουργό λόγου.

Η θεματική και σ' αυτό το έργο (όπως εν πολλοίς και στα προηγούμενα) είναι οργανωμένη γύρω από τους βασικούς άξονες που αντιπροσωπεύουν η αντιπαράθεση του ατόμου προς εαυτό και προς το περιβάλλον ως διαδικασία που οδηγεί προς την αυτογνωσία, η μόνωση του ατόμου στην αιτιοκρατική σχέση της με τον θάνατο, ο θάνατος ως παραστατικό όριο μεταξύ παρόντος και παρελθόντος, στη θετική εκδοχή ως μνήμη και στην αρνητική εκδοχή ως λήθη, όπου η μνήμη ενίοτε «διεκπεριαιώνεται» με το όνειρο ως παραμυθία και υπόμνηση της πραγματικότητας, και η λήθη λειτούργει ως συνώνυμο της φθοράς.

Στη λειτουργία μιας διακειμενικής σταθεράς, ο παράγων χρόνος προσδιορίζει την ανάπτυξη αυτών των θεμάτων. Ο χρόνος ισχύει στη διάσταση (κυρίως) του παρελθόντος ως δυναμική εμπλοκή της μνήμης, και στη διάσταση του παρόντος, το οποίο όμως χρησιμοποιείται ως προβολή και πάλι του παρελθόντος κάτω από την εξουσιαστική κυριαρχία της μνήμης. Με τον τρόπο αυτό, το παρελθόν ισχύει ως μία δυναμική κατάσταση και όχι ως στατική καταχώρηση γεγονότων. Επομένως, υπονομεύεται η τελεσιδικία αρνητική εμπλοκή της λήθης, η οποία εδώ αναγνωρίζεται ως ένα συμβατικό μέγεθος προς υπέρβαση ή προς ανατροπή, δηλ. ως μία δυναμική κατάσταση, πράγμα που εν τέλει σημαίνει μνήμη. Αυτό ακριβώς είναι και το σημασιολογικό αντίκρουσμα του ευρηματικού τίτλου του βιβλίου: η εφηβεία της λήθης είναι η μνήμη, δηλ. μία κατάσταση δυναμική, ανατρεπτική, πλήρης ενστάσεων και με έντονη την παρουσία του ερωτικού στοιχείου καθ' υπέρβαση του συμβατικού ανθρώπινου ορίου που αντιπροσωπεύει ο θάνατος. Αυτή η θέση της Δημουλά δηλώνεται ήδη από την αρχή του έργου, στο πρώτο ομότιτλο ποίημα (πβ. σ. 11), και με τον τρόπο αυτό δεσμεύει την εξέλιξη των σημειωμένων.

Η οργάνωση των πληροφοριών στη σημασιολογική επιφάνεια που συνθέτουν τα σαράντα ένα ποιήματα του βιβλίου, βασίζεται συχνά και σε νοητικά σχήματα που αντιπροσωπεύουν οι συνδυασμοί χρόνος (κυρίως παρελθόν) και μνήμη (πβ. π.χ. τα ποιήματα: *Στέρησις δικαιομάτων, Έχουν αποδειχθεί, Χρόνια πολλά, Μονόκλινο σύμπωμα, Της Διακαινησίμου, Μας αγάπησαν, Ήμαρτον Θέ μου που μεγάλωσα, Εύφημος μνεία στην αφάνεια, Η αντίζηλος φθορά*), χρόνος και απερίφραστο (πβ. το ποίημα *Βιάζομαι*), όνειρο και μνήμη (πβ. π.χ. τα ποιήματα: *Συγέντευξις, Ατροφικό ένστικτο, Ονειροκρίτης, Διονυσιασμός του στείρου*), μνήμη και ανεκπλήρωτο (πβ. το ποίημα *Ονειροκρίτης*), μνήμη και θάνατος (πβ. π.χ. τα ποιήματα: *Συζυγικοί καθγάδες άφθαρτοι, Κάθε Σάββατο*), μνήμη και φθορά (πβ. π.χ. τα ποιήματα: *Η αντίζηλος φθορά, Κάθε Σάββατο*), λήθη και φθορά (πβ. το ποίημα *Κάθε Σάββατο*), μόνωση και ανικανοποίητο (πβ. το ποίημα *Εν στενοχωρία με επλάτυνας*), απουσία και απόσταση (σχεδόν σε όλα τα ποιήματα).

Σ' αυτό το πλαίσιο, ομολογη και διαρκής είναι η οπτική απόδοση των σημειωμένων, αυτή η ατομική «ζωγραφική λέξεων» της Κικής Δημουλά.

Η γλωσσική μορφή ως όχημα των σημειωμένων ανήκει, επίσης, στο γνωστό κλίμα της ποιητικής γραμματικής της Δημουλά. Η έντονα υπαινικτική γραφή υποστηρίζεται από την αφηγηματικότητα που διαθέτει τη στέρεη οικονομία του πεζού λόγου. Η οποία όμως δεν έρχεται ουδ' επί στιγμή σε αντίθεση με τον εγγενή ρυθμό των κειμένων της Δημουλά. Αντιθέτως μάλιστα, τα ρυθμικά στοιχεία, και κυρίως ο συνδυασμός των μηκών των γλωσσικών μονάδων και η θέση του τόνου, υποστηρίζουν ακόμα περισσότερο τη συνοχή της γλωσσικής μορφής και επιπλέον αποδεικνύουν με τον εναργέστερο τρόπο την υψηλή αισθητική αντίληψη και τεχνική της Δημουλά. Ως τεκμήρια αυτής της αισθητικής λειτουργούν οι άψογοι δεκαπεντασύλλαβοι με την τομή μετά την όγδοη συλλαβή, που παρεμβαίνουν και διακόπτουν σε καίριες θέσεις την ορμητική ροή των ελευθερων στίχων, πβ. π.χ. ενδεικτικά: *Στις σκαλωσιές του αθέατου τριζόνια μαστορεύαν* σ. 32, *[Εγώ σურρέω μνημνική]/γι' άλλο κεφάλι έφηβο διστακτικά ωραίο* σ. 38, *Μικρό αγγείο χάλκινο που σαν παγούρι μοιάζει* σ. 48, *[προτιμώ να θυμάμαι]/Όχι πως μου στερέψανε οι ζωντανές εικόνες* σ. 50, *[Τέτοιο ρηχά θάνατο νερό που σου προτείνω/θαρέθηκες να πίνεις.] Το ήπιες μια το ήπιες δυο/είδες πως ήταν άδειο [-ρουφούσα εγώ από λαθραίο/*

στόμιο...] σ. 87. Στο τελευταίο αυτό παράθεμα η τομή του δεκαπεντασύλλαβου μετά την όγδοη συλλαβή «οπτικοποιείται», καθώς συμπίπτει με το τέλος του στίχου.

Σ' αυτό το πλαίσιο, ο ρεαλισμός της διατύπωσης κυριαρχείται από πληθώρα υπερρεαλιστικών στοιχείων. Ο υπερρεαλισμός της Κικής Δημουλά εξυπηρετείται (κυρίως) από τα φαινόμενα της μεταφοράς και των αποκλίσεων. Η μεταφορά, κυρίως στα σχήματα (α) της απόδοσης αφηρημένων εννοιών με ιδιότητες εμψύχων και (β) της απόδοσης μιας έννοιας με ιδιότητες μιας άλλης, είναι βασικό στοιχείο της ρητορικής της Δημουλά, πβ. π.χ. *είδα κι εγώ έναν Κένταυρο.../Ήταν από τη μέση και πάνω χρόνος/κι από τη μέση και κάτω χρόνος* σ. 36, καθώς και άλλα εντυπωσιακά τεκμήρια, σσ. 10, 14, 16, 29, 33, 39, 40, 43, 44-45, 47-50, 52, 54, 56, 58, 59, 63, 64, 67, 68, 71, 73-75, 76-78, 85-88. Η μεταφορά συχνά συνδυάζεται με το σχήμα κατά το νοούμενο, σε μια πρωτότυπη εκδοχή, πβ. σσ. 10, 24, 39, 46, 52, 84.

Στο σχήμα κατά το νοούμενο βασίζονται συχνά και οι απροσδόκητοι σημασιολογικοί/λεκτικοί συνδυασμοί που αντιπροσωπεύουν οι αποκλίσεις από την κοινή χρήση της γλώσσας και συχνά φθάνουν και ως την υπερβολή (πβ. π.χ. τα ποιήματα: *Το σπάνιο δώρο, Έκθεσις ιδεών, Συζυγικοί καθγάδες άφθαρτοι, Κωνσταντίνου και Ελένης*).

Οι αποκλίσεις χαρακτηρίζουν πολλές φορές και τη χρήση του επιθέτου, στο πλαίσιο της γενικότερα ενδιαφέρουσας και πρωτότυπης εκμετάλλευσης αυτού του γλωσσικού στοιχείου από τη Δημουλά, πβ. οπωσδήποτε σχετικά με την εν γένει χρήση του επιθέτου: *πληθυντική ανάγκη* σ. 10, *αλανιέρα γλώσσα* σ. 10, *βλεμμάτινη κλωστή* σ. 11, *φευγαλέα/γωνιώδης τετράγωνη μακρουλή πανσέληνη/ελλειπτική κατατομή* σ. 13, *σκιά αναμνηστική* σ. 19, *μονόκλινο σύμπωμα* σ. 44, *ατροφικό ένστικτο* σ. 46, *ψιλοτάκουνη αγκαλιά* σ. 61, *αντίζηλος φθορά* σ. 68, *αχανής μοναχικότητα* σ. 76, *πουπουλένια κλάματα* σ. 80.

Ιδιαίτερα ενδιαφέρον και χαρακτηριστικό της ποίησης της Δημουλά είναι το φαινόμενο, κατά το οποίο ένα ουσιαστικό χρησιμοποιείται σε λειτουργία επιθέτου σχηματίζοντας πρωτότυπες συνταγματικές-σημασιολογικές μονάδες, στις οποίες το ουσιαστικό συμμετέχει ως επιθετικός ή ως κατηγορηματικός προσδιορισμός, πβ. *πανσέληνη [ελλειπτική] κατατομή* σ. 13, *πόνος μεταφορέας* σ. 26, *δημιουργός φωνή* σ. 36, *μεταπράτης αντίλαλος* σ. 36, *τραγουδιστής καιρός* σ. 37, *κεφάλι έφηβο* σ. 38, *σκασιάρχης χρόνος* σ. 39, *σπίτια άμιλλα*,

Γιώργος Αράγης

Τάσεις στη νεότερη διηγηματογραφία μας

Χριστόφορος Μηλιώνης

Γιώργος Αράγης

Αλέξ. Αργυρίου

Η κριτική και ο κριτικός

Τα κείμενα των Γ. Αράγη, Χριστόφ. Μηλιώνη και Αλέξ. Αργυρίου διαβάστηκαν στην εκδήλωση που διοργάνωσε το περιοδικό *Γράμματα και Τέχνες* προς τιμήν του Γιώργου Αράγη στις 11 Μαΐου 1995 στο «Σπίτι της Κύπρου» με τη χορηγία του Υπουργείου Πολιτισμού.

Γιώργος Αράγης



Ο Χριστόφορος Μηλιώνης και ο Γιώργος Αράγης

του Χριστόφορου Μηλιώνη

Το περιοδικό *Γράμματα και Τέχνες* είναι ένα περιοδικό περίπου μοναδικό στο είδος του, αφού στηρίζεται κυρίως στη δοκιμογραφία. Το ίδρυσε και το διευθύνει ο γνωστός λογοτέχνης Κώστας Παπαγεωργίου, που το κράτησε, δώδεκα χρόνια τώρα, κυριολεκτικά με τα δόντια. Όσοι έχουν κάποια εμπειρία, καταλαβαίνουν τι ηρωισμός χρειάζεται για τέτοιες προσπάθειες. Ήδη έχει αναλάβει το πρακτικό μέρος της έκδοσης ο Παναγιώτης Σοκόλης, ο γνωστός εκδότης των *Ανθολογιών-Γραμματολογιών* της νεοελληνικής Ποίησης και Πεζογραφίας.

Απόψε λοιπόν το περιοδικό *Γράμματα και Τέχνες*, με την ενίσχυση του Υπουργείου Πολιτισμού, έχει καλέσει από τα Γιάννενα για μια ομιλία στο πάντα ανοιχτό «Σπίτι της Κύπρου» τον δοκιμογράφο και κριτικό της λογοτεχνίας Γιώργο Αράγη, που θα αναπτύξει το θέμα: «Τάσεις στη νεότερη διηγηματογραφία μας». Ως μέλος της Συντακτικής Επιτροπής του περιοδικού, αλλά και ως συμπατριώτης, παλιός φίλος και συνεργάτης του ομιλητή, θα σας δώσω ορισμένες πληροφορίες, βιογραφι-

κές και εργογραφικές, και στη συνέχεια ο Πρύτανης της νεοελληνικής κριτικής, ο Αλέκος Αργυρίου, θα σας παρουσιάσει το κριτικό έργο του Γιώργου Αράγη.

Ο Γιώργος Αράγης γεννήθηκε το 1936 στο Μεγάλο Περιστέρι του Νομού Ιωαννίνων, όπου διδάχτηκε τα πρώτα γράμματα, και έβγαλε το Γυμνάσιο στα Γιάννενα. Τι ήταν η Παιδεία σ' εκείνα τα μαύρα χρόνια, μόνο εμείς ξέρουμε, που την υποστήκαμε. Στη συνέχεια σπούδασε ιατρική στην Αθήνα και ειδικεύτηκε στη δερματολογία.

Στη λογοτεχνία πρωτοπαρουσιάστηκε μ' ένα ποίημα στο Γιαννιώτικο περιοδικό *Ηπειρωτική Εστία*, το 1954. Φοιτητής ακόμη της ιατρικής αρχίζει να συνεργάζεται ταχτικά με το περιοδικό *Ενδοχώρων* των Ιωαννίνων, όπου δημοσίευε στην αρχή ποιήματα και έπειτα πεζά – δοκίμια και κριτικά κείμενα. Από τα πιο αξιολογημένα του αυτής της περιόδου είναι η παρουσίαση της ποίησης του Μανόλη Αναγνωστάκη (τ. 3235/1965). Από το 1962 ως το 1967 (οπότε η *Ενδοχώρα* διέκοψε την έκδοσή της) ήταν μέλος της Εκδοτικής της Ομάδας.

Κείμενά του έχει δημοσιεύσει στα περιοδικά *Διαγώνιος*, *Τραμ*, *Εντευκτήριο*, *Εκθόλος*, *Αντί*, *Γράμματα και Τέχνες*, *Διάζω* κ.ά., καθώς και στις εφημερίδες «Καθημερινή», «Αυγή» και «Ηπειρωτικός Αγών» (των Ιωαννίνων). Τα τελευταία χρόνια είναι ταχτικός συνεργάτης στο περιοδικό *Πλανόδιον* ως κριτικός της πεζογραφίας.

Έχει εκδώσει τα βιβλία *Ζητήματα λογοτεχνικής κριτικής* (Γιάννενα 1980, που έχει κάνει άλλες δύο εκδόσεις), *Ζητήματα λογοτεχνικής κριτικής Β'* (Δωδώνη 1988) και *Ασκήσεις κριτικής* (Σοκόλης 1990). Έγγραψε επίσης την εκτενή Εισαγωγή στην *Ανθολογία της Δεύτερης Μεταπολεμικής Ποιητικής Γενιάς* του Ανέστη Ευαγγέλου και παρουσίασε πεζογράφους στην *Ανθολογία Πεζογραφίας των εκδόσεων «Σοκόλης»*. Κατά τη γνώμη μου από τις πιο αξιολογικές μελέτες του είναι η εργασία του για τον Γιώργο Ιωάννου, όπου ιδιαίτερα εξετάζεται η τεχνική του.

Από το 1978 ζει μόνιμως στα Γιάννενα. Είναι παντρεμένος κι έχει μια κόρη.

Με τον Γιώργο Αράγη με συνδέει φιλία

πάνω από 30 χρόνια. Αφορμή στάθηκε η συνεργασία μας στο περιοδικό *Ενδοχώρα* στις αρχές της δεκαετίας του '60 – ένα περιοδικό που με τα κείμενά του, αλλά και τον θαρραλέο έλεγχο που ασκούσε, είχε κατορθώσει να γίνει υπολογίσιμο και στην πρωτεύουσα, παρ' όλο που τα περισσότερα μέλη της Εκδοτικής του Ομάδας και οι πιο πολλοί συνεργάτες της ήταν ακόμη άγνωστοι στη λογοτεχνική πιάτσα.

Η δεκαετία του '60 ήταν εξάλλου, όπως ξέρετε, μια περίοδος που ο τόπος μας ξυπνούσε από τον πολιτικό λήθαργο και υπόσχονταν μian 'Ανοιξη που –κατά τον κοινό τόπο– πήγε χαμένη. Με τον Αράγη και άλλους φίλους βρισκόμασταν τότε συχνά στην Αθήνα, ιδίως μετά το 1965. Οι παραλίες του Πόρτο-Ράφτη (σχεδόν ερημικές ακόμη), η ταβέρνα του «Σαμπάνη» στην πλατεία Καραμανλάκη, ο κινηματογράφος ΑΡΤ στον Άγιο Λουκά, ήταν οι συνηθισμένοι μας χώροι. Και η λογοτεχνία, τα έργα (και οι ημέρες) των υπαρχιστών, τα πρωτοποριακά έργα του κινηματογράφου

και του θεάτρου (κυρίως του Κουν), οι κοινοί μας τόποι, γύρω από τους οποίους περιστρέφονταν οι συζητήσεις μας, στις οποίες ο Αράγης διακρίνονταν για τη διαλεκτική –και συχνά αδιάλλακτη– στάση του. Και βέβαια τα πολιτικά πράγματα που τότε πυρπολούσαν τους δρόμους της Αθήνας. Ήμασταν τα παιδιά της Κατοχής και του Εμφυλίου και είχαμε σηκώσει ένα βαρύ φορτίο δυστυχίας, για το οποίο την ευθύνη την είχαν αυτοί που διαχειρίζονταν τότε τα πράγματα, τα πολιτικά και τα πνευματικά. Αυτό μας έδινε το δικαίωμα να είμαστε άτεγκτοι στην κριτική μας και αυτό –όσο θυμάμαι– ήταν το κοινό συμπέρασμα. Θυμάμαι ακόμη πως ήταν ο Γιώργος Αράγης που ήρθε στο σπίτι μου, στο Ν. Ηράκλειο, από το Γουδί, την ημέρα της 21ης Απριλίου.

Είχα λοιπόν τις ευκαιρίες και τη δυνατότητα να γνωρίσω καλά τη σκέψη του και τη δουλειά του –κι εκείνος τη δική μου. Καμιά φορά μάλιστα είχα την εντύπωση ότι μέσα από τα κείμενά μας συνεχιζόταν

κάποιος διάλογος που κάποτε είχαμε ξεκινήσει. Και πρέπει να προσθέσω – αν αυτό έχει γενικότερη σημασία για τις σχέσεις λογοτεχνίας και κριτικής– πως όσο καλύτερα γνώριζα τη δική του δουλειά, τόσο πιο πολύ ανακάλυπτα τη δική μου.

Θα ήθελα επίσης, συντομότερα, να πω ότι την κριτική του τη χαρακτηρίζει η λεπτολόγος διερεύνηση των κειμένων, η εμμονή στη διασάφηση των εννοιών και των όρων, η απαίτηση για τεκμηρίωση και η απόλυτη συνέπεια στις απόψεις του. Οι ιδιότητες αυτές συνοδεύονται από επαρκή ενημέρωση στα θέματα της Θεωρίας της Λογοτεχνίας, αλλά και από οξύ αισθητήριο που του επιτρέπει να αξιολογεί με ασφάλεια τη λογοτεχνικότητα των κειμένων – πράγμα που συνήθως αποφεύγουν οι ακαδημαϊκοί κριτικοί μας. Σ' αυτά αξ προσθέσουμε την απεριφραση ειλικρίνειά του και το αδέκαστο στις κρίσεις του.

Αλλά γι' αυτά θα σας μιλήσει πιο έγκυρα, ως ειδικός, ο κ. Αλέκος Αργυρίου.

Η κριτική και ο κριτικός

Του Αλέξ. Αργυρίου

Να μιλήσει ένας κριτικός για ένα κριτικό μοιάζει πιο δύσκολο παρά ένας Αλεξανδρινός για Αλεξανδρινό. Κι εδώ που τα λέμε, το ίδιο ισχύει για ένα φιλόλογο από ένα φιλόλογο και ας υποτίθεται ότι πρόκειται για επιστήμονες, οι οποίοι εργάζονται, υποτίθεται στο διαλεγόμενο πεδίο της επιστήμης τους. Αλλά μήπως τάχα και ο χώρος των θετικών επιστημών δεν έχει πεδία αμφισβητούμενα; Δεν χρειάζεται να επικαλεστώ την πείρα μου για το θέμα, τη στιγμή που άσκησα μια ζώη εφημεροσμένα μαθηματικά. Αυτά προκαταρκτικά ως δείγματα απόρριψης της κάθε λογής αυθεντίας. Όμως για να μην κουραζόμαστε θα περιοριστώ στο αρχικό μου ερώτημα.

Αν ο φιλόλογος μπορεί να επικαλεστεί τις σπουδές του και τα διπλώματά του, προκειμένου να μιλήσει για ένα έργο λογοτεχνίας, ο κριτικός δεν έχει να επικαλεστεί *αδιαφιλονίκητα* εφόδια. Είναι σχεδόν ένας αυτοδιορισμένος κριτής των άλλων – αυτό ισχυρίζονται οι επικριτές του, συνήθως θιγόμενοι ποιητές και πεζογράφοι –

να προσθέσουμε και τους φιλόλογους; Και η άποψη αυτή φαίνεται λογικά εξαγόμενη: Με ποιο δικαίωμα ένας *αδιόριστος* κριτής αποφαινεται για την αξία ενός λογοτέχνη; Μια απορία που μοιάζει εύλογη. Ένας ποιητής, ένας πεζογράφος, ένας θεατρικός συγγραφέας, εκδίδουν ένα έργο που το έβγαλαν με «καιρό και κόπο», καθώς έλεγε ο Σολωμός, ενώ ένας κριτικός δημοσιεύει τις απόψεις του και την αξιολόγησή του, σε μια στήλη εφημερίδας ή περιοδικού. Ο *κόπος* του ποιητή φαίνεται να μην αντιστοιχεί με τον *κόπο* του κριτικού. Και ο αναγνώστης που διαβάξει διαδοχικά τα ποιήματα του ποιητή, και έπειτα την κριτική (περί αυτών) του κριτικού, αν μετράει τον κόπο του ενός και τον κόπο του άλλου, φυσικό είναι να τάσσεται με το μέρος του ποιητή, αφού αυτός μοιάζει να κουράστηκε περισσότερο. Φυσικό είναι. Είναι όμως και λογικά εξαγόμενο;

Αν όμως θέλουμε να μιλάμε με λογικές κατηγορίες, πρέπει να πάρουμε τα πράγματα με τη σειρά και από τις αφετηρίες τους. Ας

αρχίσουμε λοιπόν με ένα ερώτημα που δείχνει «ρητορικό»: Ο ποιητής ή ο πεζογράφος όταν ξεκινάνε δεν είναι «αυτοδιοριζόμενοι» ποιητές ή πεζογράφοι; Πότε έχουν αποδείξει την ιδιότητα που επικαλούνται; Όλοι όσοι γράφουν ποιήματα ή πεζογραφήματα είναι πράγματι ποιητές ή και πεζογράφοι; Και ποιος θα το κρίνει; Η εύκολη απάντηση, είναι: *το αναγνωστικό κοινό*. Πράγμα που συνεπάγεται ότι προκειμένου να αξιολογήσουμε ένα πεζογράφο –παίρνω την εύκολη περίπτωση, διότι ο ποιητής είναι πολύπλοκη υπόθεση– θα λάβομε υπ' όψη το ποιος πούλησε περισσότερα αντίτυπα. Και για να προχωρήσουμε το θέμα, θα έχομε ένα κατάλογο όχι πρώτου και δεύτερου πεζογράφου, αλλά πρώτου και δεύτερου πεζογραφήματος, με αποτέλεσμα η αξιολόγηση των πεζογράφων να ανεβοκατεβαίνει ανάλογα με την εκδοτική επικαιρότητα. Τώρα μάλιστα που έχομε και την τηλεόραση με τις ακροαματικότητες, σκεφθείτε που οδηγούμαστε



με τέτοιο κριτήριο. Στον παραλογοισμό. Διότι τότε κρίνεται η αξία ενός συγγραφέα από την αποδοχή του από αγνώστους. Και αν υποθέσουμε ότι η κρίση των πολλών αγνώστων είναι η σωστή, ας αναρωτηθούμε αν έτσι έχει προκύψει η αξιολόγηση της περασμένης λογοτεχνίας. Έτσι δηλαδή κρίθηκε η αξία των Ομηρικών επών, του Αισχύλου, του Σαίξπηρ, του Γκαίτε, και για να έρθουμε πιο κοντά: του Σολωμού, του Κάλδου, του Παλαμά, του Σικελιανού, του Βάρναλη, του Καζαντζάκη, για να σταματήσω εδώ – πονηρά – μια και μας προκύπτει εδώ, με το κριτήριο των πολλών – εδώ ξένων – ο Καζαντζάκης σημαντικότερος από τον Σικελιανό.

Αρκετά μάκρυνε ο πρόλογος που μάλλον απευθύνεται σε ανίδεους και χορτάτους, όπως τους έκρινε ο Σεφέρης προ χρόνων. Θέλω όμως τώρα που μπαίνουμε στα βαθιά νερά να μαρτυρήσω ότι η άρνηση της αξίας και της σημασίας της κριτικής των ειδικών είναι άποψη αστόχαστη, ενώ έχει λόγο: η άρνηση ενός συγκεκριμένου κριτικού. Δηλαδή δικαιούται κανείς να μιλάει για καλούς και για κακούς κριτικούς όπως και για καλούς και κακούς πεζογράφους. Όπως λοιπόν υπάρχει πρόβλημα να δρούμε τους καλούς πεζογράφους, υπάρχει το πρόβλημα να δρούμε τους καλούς κριτικούς. Το πρόβλημα υπάρχει αλλά η λύση του απόκειται «εν γούνασι θεών», όπως θα έλεγαν οι αρχαίοι μας πρόγονοι – αν είμαστε πράγματι απόγονοί τους.

Μια όμως που το ρίξαμε στην αλφαβήτα, ας ρωτήσουμε πως βγαίνει κάποιος ως κριτικός. Και επειδή υπάρχουν λογίων λογίων κριτικοί, θα μιλήσω για μια περίπτωση που δεν τη θεωρώ μοναδική. Αρχίζει κανείς ως αναγνώστης έργων λογοτεχνίας, και σε κάποιους αυτό το είδος τέχνης τους πάει, όπως σε άλλους η μουσική, ή η ζωγραφική, ή – γιατί όχι – το μπάσκετ. Αυτή όμως η «ροπή» – ως την ονομάσω έτσι – προς τη λογοτεχνία, μετασχηματίζεται, σιγά σιγά και ανεπαίσθητα, σε *φανατική αναγνωστική μανία*. Η λογοτεχνία παίρνει τον χαρακτήρα της *απόλαυσης* και καταλήγει σε *στάση ζωής*.

Συγχρόνος ο φανατικός για γράμματα αναγνώστης διαβάζει και θεωρητικούς και κριτικούς λόγους για τα λογοτεχνικά έργα, με συνέπεια να αρχίζει διάλογο με άλλες κρίσεις και αξιολογήσεις. Ένας διάλογος που γίνεται *ατέρμων* και μεταβάλλει τον αναγνώστη σε «άνθρωπο των γραμμάτων», δηλαδή σε *καλαμαρά* και *χαρτοφύλακα* ποικίλων εντύπων: φυλλαδίων, βιβλίων και συναφών. Σας φαίνεται περίεργο που αυτός ο *παράξενος* και *προβληματικός*



Ο Αλέξ. Αργυρίου

αναγνώστης κάποτε αισθάνεται την ανάγκη να ανακοινώσει τις αντιδράσεις του από τα διαβάσματά του; Να, κάπως έτσι γεννιέται ο κριτικός, ή έστω *ένα είδος του*. Είναι ο άνθρωπος που διαβάζοντας ένα μυθιστόρημα, αίφνης, δεν λέει απλώς: μου άρεσε ή δεν μου άρεσε – είναι και αυτή η απλή έκφραση γνώμης: κριτική – αλλά σκαρώνει ένα δίκτυο συλλογισμών με τους οποίους επιχειρεί να εξηγήσει *γιατί* κάποιο έργο του άρεσε ή δεν του άρεσε.

Η κρίση του κριτικού δεν συνεπάγεται ότι αποδίδει την αλήθεια – να την πω – ενός έργου. Και η αξία του δεν εξαρτάται από τις εύστοχες κρίσεις του, αλλά κυρίως από τον επαγωγικό τρόπο που μας διδάσκει για να διαβάσουμε τη λογοτεχνία. Ωστόσο – κρίνοντας από απόσταση ιστορίας – ισχυρίζομαι ότι αν ένας κριτικός έχει πέσει σε λιγότερα λάθη στην αξιολόγηση που δικαιώνεται από τον χρόνο, τη διαχρονική – που λέμε – αξία των έργων της λογοτεχνίας, νομίζω ότι ο κριτικός αυτός, εκτός από σοφός και επαρκής αναγνώστης της λογοτεχνίας, είναι και *ευαίσθητος* απέναντι στο λογοτεχνικό φαινό-

μενο, στην επισήμανση της «λογοτεχνικότητας» του κειμένου που έλεγε ο Ρόμαν Γιάκομπσον. Αυτό που αλλιώς λέγεται σήμερα κατά κόρον: *αναγνώριση* της δομής του λογοτεχνικού ιδιώματος. Για να γίνει συγκεκριμένος με παραδείγματα.

Δεν αμφισβητώ την κριτική ικανότητα του Αιμ. Χουρμούζιου, τη συλλογιστική του, η οποία έχει «εσωτερική συνέπεια» όπως λέμε στα μαθηματικά, αμφισβητώ όμως την ευαισθησία του, επειδή του δρίσκω «σωρεία λαθών» στην κρίση του για τις αστοχίες του Χουρμούζιου, μπορεί βέβαια και να σημαίνει απλώς το ασύμβατο των μεταξύ μας αισθητικών κρίσεων, που μας πάει αλλού. Γενικώς πάντως ισχυρίζομαι για να μην παρεξηγηθεί η θέση μου ότι δεν πιστεύω ότι υπάρχει αντικειμενική κρίση στη λογοτεχνία – αν και αμφισβητώ τη δυνατότητα αντικειμενικής κρίσεως σε όποια περιοχή του πνεύματος. Όμως υπάρχουν κρίσεις που μπορούν να θεωρηθούν αντικειμενικές, όταν συμφωνούν με το άθροισμα των δικαιωμένων κρίσεων. Εμπειρική απόδειξη. Όπως συμβαίνει με



Ο Γιώργος Αράγης

τις ηθικές κρίσεις.

Ξέρω εδώ την ένσταση που θα μου λεχθεί. Δεν υπάρχουν διαχρονικά κρίσεις για συγγραφείς και έργα που οι επαρκείς κριτικοί διχάζονται; Βεβαίως, και αυτό ισχύει διότι στα θέματα που επηρεάζονται από *ιδέες, αισθητικές αντιλήψεις*, οι κρίσεις εξαρτώνται από τη συμμετοχή μας στο ένα ή στο άλλο πεδίο ιδεών. Άλλη μια απόδειξη της υποκειμενικότητας των κρίσεων. Κοιταγμένο το θέμα των διαφοροποιήσεων αξιολογών κριτικών και φιλόλογων ως προς την αξιολόγηση ενός συγγραφέα και/ή ενός έργου, το θέμα νομίζω καλύπτεται από τη θεωρία της *πολυσημίας* ή και της *αμφισημίας* ενός πολυδύναμου έργου.

Είναι αυτό που λέμε ότι ένα «υψηλής ποιότητας έργο» είναι «ανοιχτό» σε σημασίες, πολύ πιο ανοιχτό ακόμη και από τις εξηγήσεις που μας δίνει ο ίδιος ο δημιουργός του. Έχει σωστά υποστηριχθεί ότι η ερμηνεία του συγγραφέα δεν μας δεσμεύει, όσο κι αν όπως είπε κάποτε ο Παλαμάς: «όσα ξέρει ο νοικοκύρης δεν τα ξέρει ο κόσμος όλος». Ναι όσα ξέρει, αλλά επί ποίου

πεδίου; Του πεδίου της γένεσης; έστω ναι. Όχι όμως επί του «πεδίου της ερμηνείας» για τον τρίτο –που είναι πάντοτε μοναδικός–, και του «πεδίου της αξίας» –πάλι για κάθε τρίτο και μοναδικό, ο οποίος θα κάνει τις εκτιμήσεις του, πάντοτε προς ίδιον λογαριασμό. Θέλω να πω ότι ο κάθε επαρκής αναγνώστης έχει δικαίωμα στην προσωπική του κρίση. Διευκρινίζω όμως: ο επαρκής αναγνώστης, ο φανατικός αναγνώστης και όχι ο τυχαίος, που έχει διαβάσει στη ζωή του συνολικά δέκα βιβλία, και μπορεί η ανάγνωσή του να θρίσκεται έξω από την περιφέρεια του έργου, και είναι «ασύμβατη» με αυτό καθεαυτό. Διότι οι αναγνώσεις ενός έργου δεν είναι «άπειρες». Εδώ χωράει και το ότι: όπως έχουμε παραλογοτεχνία, έχουμε και παρακριτική, της οποίας κάποιες εποχές πυκνώνουν οι παρουσίες.

Δεδομένης της ποικιλίας και της νομιμότητας των διαφορετικών προσεγγίσεων των έργων λογοτεχνίας, με ποια έννοια υπάρχει διάλογος κριτικού με κριτικό; Πιστεύοντας ότι κάθε αξιολογός και αξιόπιστος κριτικός –που εργάζεται κάτω από

ένα πλέγμα αρχών, θεωριών και αντιλήψεων, οι οποίες του καθορίζουν ένα ιδεολογικό μόρφωμα με εσωτερική συνέπεια –αποτελεί μια οντότητα αραγή, και δεν παίζω με τις λέξεις. Ο κόσμος του, αν έχει γνωρίσει πολλά άσπετα και νέες ανθρώπων, και πολλά σκεφθεί, είναι *συμπαγής*. Πώς λοιπόν επικοινωνείς με τον κλειστό κόσμο του. Είναι όμως τόσο κλειστός ο κόσμος ενός κριτικού που έχει καταστρώσει το σύστημά του; Θα ήταν όμως έτσι εάν και εφ' όσον η στάση του κριτικού απέναντι σε ένα συγγραφέα:

αποφασίζεται με λογικές κατηγορίες και όχι με την ευαισθησία, τον ασάθμητο αυτόν παράγοντα που πιστεύω ότι είναι εκείνος ο οποίος τελικά έχει τον «κρίσιμο λόγο».

Για τα δικά μου μέτρα –και δεν έχω άλλα– ο κριτικός Γιώργος Αράγης –τον οποίο είχα κατά νουν σκιαγραφώντας το είδος στο οποίο σταθμίζω ότι ανήκει– είναι ένας από τους νεότερους μου κριτικούς που με ενδιαφέρει. Λέω νεότερους μου. Αλλάζουμε δηλαδή γενιά/εμπειρίες, και ας αμφισβητεί τον όρο ο ίδιος. Σωστά τον αμφισβητεί από την αλόγιστη χρήση του που για κάποιους πάει να γίνει αξιολογικό κριτήριο και εφόδιο προβολής.

Ας πω λοιπόν άλλη μια φορά ότι ο όρος έχει αποκλειστικά –όταν τον χρησιμοποιώ– *χρονική διάσταση*. Ορίζει *συνηλικιώτες* –όπως το είπε ο ιστορικός Σπύρος Ασδραχάς– οι οποίοι έζησαν, στα χρόνια που τους διαμόρφωσαν, κάποια κοινά –λίγο ή πολύ– *κοινωνικά και αισθητικά* –τονίζω το: *αισθητικά*– συμφοραζόμενα. Στα οποία όμως, συμπεριλαμβάνονται τα *μεταβλητά* στοιχεία με τα *σταθερά* από τις επιλογές των οποίων πολλά κρίνονται. Οι προσλαμβανόμενες παραστάσεις των δυο διαδοχικών γενεών, έχουν, κάποτε, συγγενή σημεία επαφής. Πάει να πει ότι οι μεταβολές από γενιά σε κοντινή γενιά δεν συνιστούν ένα ολοκληρωτικά διάφορο ορίζοντα είτε κοινωνικό είτε αισθητικό. Εξου και ο διάλογος «γενιάς με γενιά» είναι δυνατός. Και πάντως ας μην ξεχνάμε: ότι μιλάμε για *μέσους όρους*. Οι εξαιρέσεις μένουν στον διάδρομο.

Ωστόσο συμφωνώ με τον Αράγη, πως όταν/και εφ' όσον ο όρος χρησιμοποιείται πρέπει να ορίζουμε το περιεχόμενό του. Έτσι όμως που το πήγα με αυτό το φαινομενικά απλό θέμα, έδωσα ήδη το πρώτο συγκεκριμένο στοιχείο της κριτικής αντιλήψης του Γιώργου Αράγης. Την σημασία που αποδίδει στη σαφήνεια του κριτικού λόγου και τον ορισμό του χώρου όπου αναπτύσσ-



σεται. Ότι ο κριτικός λόγος πρέπει να φροντίζει ώστε να δημιουργεί τις προϋποθέσεις για μια γλώσσα που να επικοινωνεί τόσο με τον αναγνώστη, όσο και με τον συγγραφέα. Να συντηρείται ο κώδικας επικοινωνίας με αυτούς τους φυσικούς αποδέκτες. Πράγμα που ισοδυναμεί, κατά τον Αράγη, με το ότι ο κριτικός λόγος απαιτείται να βασίζεται σε ελεγμένες αρχές, πειραματικές εφαρμογές, και τα συναφή, όπως ο επιστημονικός λόγος, κατά το δυνατόν.

Ιδού λοιπόν ένα σημείο που κάνει την κριτική να είναι και επιστήμη, όπως η φιλολογία, έστω με διαφορετικά μέσα. Και αν νομίζετε, κάποιες από τις αρχές της να είναι δανεισμένες από τη φιλολογία, χωρίς όμως και να κρυπτοφιλολογεί – νόθο είδος.

Ο κριτικός βίος του Γ. Αράγη ξεκίνησε χωρίς να περάσει από το στάδιο της κριτικής σημειωματογραφίας. Που ο ασκών υποχρεώνεται να γράφει επί παντός τρέχοντος έργου το οποίο στέλλεται σε περιοδικό ή εφημερίδα. Υποχρέωση που μοιάζει αβάσταχτο χρέος, καθώς υποχρεώνεται να

γράφεις και για πίτουρα. Φαντάζομαι ότι από μια τέτοιας λογής κριτική, η κριτική χαρακτηρίστηκε ως *ψυχοφθόρο επάγγελμα*.

Αντίθετα επιλέγοντας τα πρόσωπα και τα έργα με τα οποία καταπιάνεσαι υπάρχει μια *σχέση συμπάθειας* με το αντικείμενο της μελέτης σου.

Πόρισμα: Ο Αράγης άσκησε το κριτικό του έργο χωρίς επαγγελματικές φθορές. Και εμείς ως αναγνώστες του, εισπράττομε τις ανιδιοτελείς προτιμήσεις και αξιολογήσεις του. Σε τέτοιες περιπτώσεις κριτικής αποτίμησης πιστεύω πως όταν συναντάσαι με θέσεις του που διαφωνείς, έρχεται ως επακόλουθο: να αναρωτηθείς αν εκείνος σφάλει ή εσύ, και να μελετήσεις με ιδιαίτερη προσοχή την επιχειρηματολογία του. Αυτή είναι μία από τις *αρετές* της κριτικής του, και γενικά: της κριτικής.

Για έλλειψη *αρετής* λοιπόν πιστεύω ότι δεν μπορεί να χρεωθεί ο Αράγης. Αλλά φαντάζομαι ότι ούτε και για έλλειψη *τόλμης*, αφού συχνά αναθεωρεί παγιωμένες αξιολογήσεις. Και όσο κρίνουν οι τόλμες του δεν οφείλονται σε προκλητική διάθεση,

που θα την έλεγα «χολερική», – συχνό το φαινόμενο από αργόσχολους ή ουρανοκατέβατους κριτικούς – , αλλά σε διαφορά αισθητικής αντίληψης, με συνέπεια: άλλοτε να ορίζει ένα «μη κοινό τόπο» – που ανατρέπει άλλη θέση, στο όνομα αρχών, φυσική συνέπεια της ετερότητάς του, – και άλλοτε να προτείνει μια διαφορετική αντιμετώπιση που μας δγάζει από τους συμβατικούς εφησυχασμούς. Σεβαστή και αξιέπαινη πρωτοβουλία. Καιρός του σπείρειν, καιρός του θερίζειν: *απομυθοποιήσεις*.

Τελειώνοντας με όσα ρητά είπα και με όσα υποδηλώθηκαν, θέλησα να υποστηρίξω ότι: η γενικότερη παιδεία, η επαρκής γνώση του αντικειμένου, η αρετή και η τόλμη, αλλά και η ευαισθησία, τις οποίες διαθέτει ο Γιώργος Αράγης τον κατασταίνουν έναν επαρκή κριτικό λογοτεχνίας, από τον οποίο πολλά ωφεληθήκαμε, πολλά μπορούμε να ωφεληθούμε, και η γνώμη του και οι αξιολογήσεις του προσθέτουν χρήσιμα στοιχεία στο σώμα της γραμματείας μας, η οποία παρουσιάζεται με πολλά κενά και με αδιερεύνητα κεφάλαια, ενώ πάμε καλά με τα σχολαστικά.



Ο Γ. Αράγης, ο Αλ. Αργυρίου και ο Χρ. Μηλιώνης

Τάσεις στη νεότερη διηγηματογραφία μας

Του Γιώργου Αράγη

Στα μεταπολεμικά χρόνια και ιδίως από τη δεκαετία του '60 και μετά, στον τομέα της μικροαφήγησης, έχουν σημειωθεί ορισμένες εξελίξεις, κυρίως δομικές, που είχαν άμεσο αντίκτυπο στη μορφική συγκρότηση των κειμένων.

Σύμφωνα με την παραδοσιακή αντίληψη, διήγημα θεωρούμε κάθε σύντομη σχετικά μυθολογική αφήγηση που παρουσιάζει αυτοτέλεια και το υλικό της διαρθρώνεται χρονολογικά. Παρουσιάζει αυτοτέλεια και το υλικό της διαρθρώνεται χρονολογικά σημαίνει ότι έχει αρχή, μέση και τέλος και συνεπώς έχει θεματική οργάνωση και ενότητα. Τα διηγήματα π.χ. «Ψυχολογία συριανού συζύγου» του Ροϊδη, «Ο Μοσκώβ-Σελήμ» του Βιζηνιού, «Όνειρο και κύμα» του Παπαδιαμάντη, είναι αφηγήσεις σχετικά σύντομες, αυτοτελείς και διαρθρωμένες κατά χρονολογική ακολουθία. Όπως είναι φανερό αυτός ο ορισμός του διηγήματος προϋποθέτει τρεις όρους: τη συντομία, την αυτοτέλεια και τη χρονολογική ακολουθία. Εντούτοις από τη δεκαετία του '60 και μετά άρχισαν να εκδίνονται η μία μετά την άλλη συλλογές αφηγηματικών κειμένων, που είτε δεν ανταποκρίνονται στους δύο από τους παραπάνω όρους, είτε δεν ανταποκρίνονται στον έναν. Γεγονός που είχε ως συνέπεια να διστάζουν πολλοί συγγραφείς να χαρακτηρίσουν τα κείμενά τους διηγήματα.

Ας δούμε όμως πώς εξελίχθηκαν ιστορικά τα πράγματα.

Στην Ευρώπη οι συζητήσεις, αναφορικά με το τεχνικό μέρος του αφηγηματικού λόγου, είχαν έρθει στην επιφάνεια από τον περασμένο αιώνα. Με κύριο στόχο αρχικά τη λεγόμενη *αντικειμενική αφήγηση*. Την αφήγηση δηλαδή κατά την οποία απουσιάζει η παρεμβατική παρουσία του συγγραφέα. Έτσι ώστε τα εξιστορούμενα να φαίνονται ότι εξελίσσονται αυτοδύναμα και ερήμην του συγγραφέα.¹ Παράλληλα με αυτή την τάση της εξαφάνισης του συγγραφέα από τα κείμενα, στα τέλη του 19ου αιώνα και στις αρχές του εικοστού, σημειώθηκαν ραγδαίες εξελίξεις αναφορικά με τον αφηγηματικό χρόνο. Τον αφηγηματικό χρόνο ως συνεκτικό παράγοντα με τον οποίο υφαίνεται η αφηγηματική δράση – το στημόνι, θα λέγαμε, του αφηγηματικού ιστού. Μιλώντας για ραγδαίες εξελίξεις στον τομέα του αφηγηματικού χρόνου έρχεται βέβαια στο νου το έργο του Προυστ *Αναζητώντας το χαμένο χρόνο*. Περισσότερο όμως ρηξικέλευθα, σχετικά με το συγκεκριμένο ζήτημα, υπήρξαν μερικά άλλα έργα, όπως *Οι δάφνες κόπηκαν* (1887) του E. Dujardin, *Σημειώσεις του Μάλτε Λάουριτς Μπρίγκε* (1910) του Ρίλκε και προπάντων ο *Οδυσσέας* (1922) του Τζόης. Με τα βιβλία αυτά έχουμε σχεδόν πλήρη ανατροπή της παραδοσιακής εκδοχής του αφηγηματικού χρόνου. Το νέο στοιχείο που εισάγεται τώρα

είναι η διάσπαση της χρονικής ακολουθίας με κύριο μέσο το συνειρμό. Έτσι που η αφηγηματική δράση να μεταφέρεται από μια άλφα χρονική στιγμή σε μια άλλη, κοντινή ή μακρινή αλλά όχι συνεχόμενη της. Από ένα κάποιο παρόν π.χ. σ' ένα παρελθόν και αντίστροφα. Φυσικά μ' αυτόν τον τρόπο έχουμε διάσπαση της θεματικής ενότητας των κειμένων, ενώ ταυτόχρονα ανοίγεται ο δρόμος για το ανολοκλήρωτο, το ατελές, το χωρίς αρχή, μέση και τέλος, κείμενο. Αυτή η προοπτική της ελεύθερης κατάληξης ενός γραφτού, χωρίς ν' ακολουθεί τον κανόνα της ολοκληρωμένης ιστορίας όπως τον θέσπισε η παραδοσιακή αφήγηση, θυμίζει τους θεωρητικούς του ρωμαντισμού. Ενωώ την άποψή τους ότι τα κείμενα πρέπει να γράφονται χωρίς να δεσμεύονται από τους κανόνες του κλασικισμού και μάλιστα, όταν έτσι το υπαγορεύει η έμπνευση, να μένουν αποσπασματικά. Και είναι αλήθεια πως στα νεότερα χρόνια βλέπουμε συχνά πεζά κείμενα με αποσπασματική ή «ανολοκλήρωτη» μορφή. Να σημειωθεί πάντως πως η συνειρμική διάσπαση της θεματικής ενότητας των κειμένων δεν υπήρξε πρωτοτυπία του αφηγηματικού λόγου, μια και ο ποιητικός την εφάρμοζε ήδη από τα αρχαία χρόνια.

Στην Ελλάδα ο τύπος της αντικειμενικής αφήγησης δεν συζητήθηκε, ούτε πολύ περισσότερο υποστηρίχθηκε ως ιδιαίτερα αληθοφανής τρόπος μυθοπλασίας. Στην πράξη ωστόσο, από ενδιαφέρητη ροπή πιστεύω και όχι από θεωρητικό προβληματισμό, δεν έλλειψαν τα έργα που εφάρμοσαν τις προδιαγραφές της. Τέτοια είναι π.χ. από τα νεότερα οι *Κεκαρμένοι* του Κάσδαγλη, *Το κιδώτιο* του Αλεξάνδρου, η *Αντιποίησης αρχής* του Κοτζιά, *Ο Ωραίος λοχαγός* του Κουμανταρέα κ.ά. Αντίθετα, σχετικά με τη διάσπαση του αφηγηματικού χρόνου και της θεματικής ενότητας, έγιναν αρκετές συζητήσεις και δημοσιεύτηκαν πολλά αντιπροσωπευτικά έργα. Με τη διαφορά ότι οι συζητήσεις ξεστράτισαν προς την κατεύθυνση του εσωτερικού μονόλογου, ενώ στην πραγματικότητα δεν είχαμε να κάνουμε ακριδώς με εσωτερικό μονόλογο. Κανένα ή σχεδόν κανένα από τα έργα που συζητήθηκαν ως εφαρμογή του εσωτερικού μονόλογου δεν είχε υφή εσωτερικού μονόλογου. Στην πλειονότητά τους ωστόσο παρουσίαζαν διασπασμένη τη συνοχή του παραδοσιακού αφηγηματικού χρόνου και τη θεματική ενότητα. Τα καινά δαιμόνια αυτής της αλλαγής τα εισήγαγε η θεσσαλονικιά πεζογραφική πτέρυγα της γενιάς του '30 (Ξεφλούδας, Δέλιος, Γιαννόπουλος, Πεντζίκης), καθώς επίσης ο Σκαρίμπας και η Αξιώτη. Από όλους όμως περισσότερο ο νεότερος, ο πληθωρικός, ο ερευνητικότερος και ο πιο ανήσυχος, δηλαδή ο

Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης. Ο Πεντζίκης δεν διέσπασε απλώς τη χρονολογική συνοχή του αφηγηματικού χρόνου, αλλά και οδήγησε τη διάσπαση αυτή, και ταυτόχρονα την εφαρμογή του συνειρμού και το αποσπασματικό ή ατελές κείμενο, ως τις έσχατες συνέπειές τους. Δείχνοντας έτσι, θετικά και αρνητικά, τα όρια της μεθόδου του. Το παράδειγμα του Πεντζίκη, αν και δεν ακολουθήθηκε πιστά, φαίνεται πως άσκησε σημαντική επίδραση στους νεότερους. Κυρίως γιατί φανέρωσε μια άλλη προοπτική. Ρίχνοντας μια ματιά στη νεότερη πεζογραφική παραγωγή παρατηρούμε ότι η διάσπαση τουλάχιστο της χρονολογικής ακολουθίας έχει σε μεγάλο βαθμό καταστεί κοινός τόπος. Φυσικά δεν αποκλείονται επιδράσεις έξω από τον Πεντζίκη, ακόμα και απευθείας από ξένους πεζογράφους. Το ζήτημα πάντως είναι ότι έτσι ή αλλιώς η παραδοσιακή άποψη πάνω στη δομή του αφηγηματικού λόγου αναθεωρήθηκε σημαντικά με ανάλογες συνέπειες στο πρακτικό επίπεδο.

Στα προηγούμενα μίλησα για ορισμένες εξελίξεις στην πεζογραφία χωρίς να κάνω διάκριση ανάμεσα στις μικροαφηγήσεις και στις μεγαλοαφηγήσεις. Είναι γνωστό πως οι εξελίξεις που παρατηρούνται στην ποίηση και στην πεζογραφία δεν συμβαδίζουν πάντα και το κάθε είδος διατηρεί σε μεγάλο βαθμό την αυτονομία του. Αντίθετα οι εξελίξεις που συντελούνται στις μεγαλοαφηγήσεις και στις μικροαφηγήσεις είναι ταυτόσημες. Καθόλου παράξενο μια και η ειδολογική τους διαφορά είναι κατεξοχήν, ή μόνο, ποσοτική και όχι ποιοτική. Ό,τι προανάφερα σχετικά με τις πρωτοβουλίες του Πεντζίκη και των άλλων νεοτερικών πεζογράφων αφορά, τόσο τις μεγαλοαφηγήσεις, όσο και τις μικροαφηγήσεις. Αν μιλούμε κυρίως για εξελίξεις στο μυθιστόρημα είναι γιατί η μυθιστορηματική παραγωγή αυτών των συγγραφέων, συγκριτικά με τα μικρά κείμενά τους, υπήρξε πολύ μεγαλύτερη. Πάντως οι ίδιοι πεζογράφοι έγραψαν και διηγήματα με την ίδια τεχνική. Ιδιαίτερα βέβαια ο Σκαρίμπας, ο Γιαννόπουλος, ο Δέλιος και ο Πεντζίκης. Κοντά σ' αυτούς και ο Γιώργος Κιτσόπουλος έγραψε διηγήματα με παρόμοια τεχνική. Αυτοί οι πέντε πεζογράφοι θα μπορούσαν να θεωρηθούν πρόδρομοι της μετέπειτα ακμής που παρουσίασε η νεοτερική διηγηματογραφία. Συμβατικό όριο θα έβραζε το 1960, από το οποίο και μετά εμφανίστηκε ένας σημαντικός αριθμός συγγραφέων αυτής της κατηγορίας. Θυμίζω: Νίκος Καχτίσης, Γιώργος Ιωάννου, Κώστας Λαχάς, Μάριος Χάκκας, Χριστόφορος Μηλιώνης, Ηλίας Παπαδημητριάδης, Τόλης Καζαντζής, Δημήτρης Νόλλας, Αντώνης Σουρούνης, Μαρία Μήτσορα, Μαριάννα Τζιαντζή, Ζυράννα Ζατέλη, Δημήτρης Πετσετίδης, Νατάσα Κεσμέτη, Γιώργος Σκαμπαρδώνης κ.ά. Τα γραφτά των πεζογράφων αυτών είναι νεοτερικά με την έννοια ότι δεν ανταποκρίνονται σε έναν ή σε δύο από τους τρεις ειδολογικούς όρους του παραδοσιακού διηγήματος που προανάφερα. Γεγονός που έκανε τους ίδιους να διατάζουν να χαρακτηρίζουν τα κείμενά τους διηγήματα. Έτσι άλλοι απέφυγαν να δάλουν ειδολογικό υπότιτλο στα βιβλία τους (Καχτίσης, Λαχάς, Παπαδημητριάδης, Μήτσορα, Ζατέλη). Μερικοί προτίμησαν τον πολύ γενικό υπότιτλο *πεζογραφήματα*² (Ιωάννου, Τζιαντζή). Μερικοί υιοθέτησαν τον προσδιορισμό διηγήματα (Μηλιώνης, Καζαντζής, Κεσμέτη, Σκαμπαρδώνης). Και ορισμένοι τέλος άλλοτε χρησιμοποίησαν ως υπότιτλο τη λέξη διηγήματα και άλλοτε όχι (Χάκκας, Νόλλας, Σουρούνης, Πετσετίδης). Αρκετά επιφυλακτική στάθηκε επίσης και η κριτική να δεχτεί τον χαρακτηρισμό διηγήματα για τα κείμενα μερικών από τους προηγούμενους συγγραφείς. Κάνει εντύπωση ότι οι πεζογράφοι και οι κριτικοί δέχθηκαν σχετικά

εύκολα τον όρο μυθιστόρημα για εκτεταμένα αφηγήματα, εκπροσώπων της γενιάς του '30 και μεταγενέστερων, γραμμένα με έντονα νεοτερική τεχνική. Ενώ δεν συνέθηκε το ίδιο για τα αντίστοιχα σύντομα κείμενα ως προς τον χαρακτηρισμό διηγήματα. Προσωπικά πιστεύω ότι ανάλογα με τις μεγαλοαφηγήσεις θα πρέπει να αντιμετωπιστούν και οι μικροαφηγήσεις. Όπως δηλαδή θεωρήθηκε ότι οι πρώτες αποτελούν νεοτερική μορφή του μυθιστορήματος, θα πρέπει εξίσου να θεωρηθούν νεοτερική μορφή του διηγήματος κι οι δεύτερες.

Τι κάνει όμως ακριβώς τη διαφορά ανάμεσα στα νεοτερικά και στα παραδοσιακά διηγήματα; Έχω ήδη σημειώσει πως οι τρεις όροι, που αφορούν τη δομή του παραδοσιακού διηγήματος, είναι η σχετική συντομία των κειμένων, η αυτοτέλεια και η χρονολογική ακολουθία.

Όλα τα νεοτερικά διηγήματα ανταποκρίνονται στον πρώτο όρο της συντομίας, κάποτε μάλιστα και κάπως υπερβολικά. Συνεπώς εδώ δεν υπάρχει διαφορά.

Πολλά ωστόσο νεοτερικά τελειώνουν χωρίς να ολοκληρώνουν ορισμένο κύκλο δράσης. Κάτι που δεν συμβαίνει στα παραδοσιακά. Το διήγημα π.χ. «Ο Μοσκώβ-Σελήμ» του Βιζυηνού, που εξιστορεί τη ζωή του ομώνυμου ήρωα, τελειώνει όταν ο Μοσκώβ-Σελήμ πεθαίνει. Στο κείμενο αυτό η τελευταία τελεία μπαίνει όταν η αφηγηματική δράση έχει κλείσει τον κύκλο της. Το ίδιο γίνεται αναλογικά με το διήγημα του Παπαδιαμάντη «Στο Χριστό, στο Κάστρο», του Χατζή «Ο Σιούλας ο ταμπάκος» κ.λπ. Στο διήγημα όμως του Καχτίση «Ποιοι οι φίλοι» η αφήγηση δεν αποδίνει μια ολοκληρωμένη ιστορία, με αρχή, μέση και τέλος, και σταματάει σ' ένα σημείο που θα μπορούσε να συνεχιστεί. Αυτό άλλωστε υποδηλώνουν και οι δυο τελευταίες σειρές με αποσιωπητικά. Παρόμοια το κείμενο του Ιωάννου «Ο φόβος του ύψους» ή του Χάκκα «Οι εξαιρετικές μου στιγμές» σταματούν κάπου ενώ θα μπορούσαν άνετα να συνεχιστούν. Βέβαια το ότι τα διηγήματα αυτά δεν συνεχίζονται πέρα από ένα σημείο δεν είναι τυχαίο. Σημαίνει ότι για το συγγραφέα τους ειπώθηκε ό,τι ήταν να ειπωθεί. Ούτε μπαίνει ασφαλώς εδώ ζήτημα ποιοτικής διαφοράς ανάμεσα στις δυο μορφές διηγηματογραφίας. Απλώς είναι θέμα διαφορετικής αντίληψης πάνω στο αντικείμενο του αφηγηματικού λόγου. Στη μια περίπτωση το αντικείμενο αυτό υιοθετείται με γνώμονα την ιστορική εμπειρία και αντλεί την υφή του από την υφή των ολοκληρωμένων ιστορικών γεγονότων. Ενώ στην άλλη περίπτωση υιοθετείται με γνώμονα την εσωτερική συνειδησιακή εμπειρία του ατόμου και παρουσιάζει ανάλογη υφή. Διηγήματα που έχουν σχέση με τη δεύτερη περίπτωση, που είναι δηλαδή «ανολοκλήρωτα» ή σχετικά «ανολοκλήρωτα», με την έννοια που προσπάθησα να δείξω, συναντούμε σε όλους τους νεοτερικούς διηγηματογράφους, αλλά όχι σε όλα τα γραφτά τους.

Η ουσιαστικότερη όμως αναντιστοιχία ανάμεσα στην παλαιότερη και στη νεότερη διηγηματογραφία αφορά τον τρίτο όρο, της χρονολογικής ακολουθίας. Στο παραδοσιακό διήγημα η δράση ακολουθεί χρονολογική τροχιά και από την πλευρά αυτή εξελίσσεται ευθύγραμμο. Και όταν γίνονται αναδρομές στο παρελθόν γίνονται για να συμπληρωθούν κενά της ίδιας τροχιάς. Αντίθετα στο νεοτερικό διήγημα η χρονολογική ακολουθία της δράσης διασπάται, σε μικρότερα ή μεγαλύτερα μέρη, με συνέπεια να προκύπτει μια σαφώς τεθλασμένη τροχιά. Η διάσπαση πραγματοποιείται με χρονικά άλματα, κοντινά ή μακρινά, από το εκάστοτε παρόν στο παρελθόν ή το μέλλον και αντίστροφα, χωρίς αριθμητικό περιορισμό. Μπορεί σ' ένα κεί-

μενο να υπάρχουν τρία τέτοια άλματα, σε άλλο δέκα κλπ. Στις πιο ρηξικέλευθες μάλιστα περιπτώσεις το κείμενο αποτελείται μονάχα από το υλικό αλυσιδωτών χρονικών αλμάτων. Στο κείμενο το κάθε άλμα αντιστοιχεί στη διατύπωση ορισμένης συνειρμικής λειτουργίας, κατά την οποία σχετίζονται δύο πόλοι: ένας πρώτος που συνείρει κι ένας δεύτερος που συνείρεται. Υπάρχουν ασφαλώς άπειροι τρόποι συνειρμικής λειτουργίας. Κι οι τρόποι που χρησιμοποιούν οι συγγραφείς, ως προϊόντα ευρηματικότητας και επινόησης, είναι κάθε φορά μοναδικοί. Μολαταύτα, μελετώντας τα κείμενα με βάση τη λεκτική κάλυψη των δύο πόλων, είναι δυνατό να διακρίνουμε ορισμένες γενικότερες μορφές. Στην περίπτωση αυτή η διάκριση δεν γίνεται με βάση τους γνωστούς τέσσερις νόμους του συνειρμού, αλλά με βάση τη λεκτική αναφορά στους πόλους, που άλλοτε είναι περισσότερο και άλλοτε λιγότερο ευκρινής. Παρακάτω θα ξεχωρίσω πέντε τέτοιες γενικές μορφές και θα δώσω λίγα συναφή παραδείγματα από τα κείμενα.

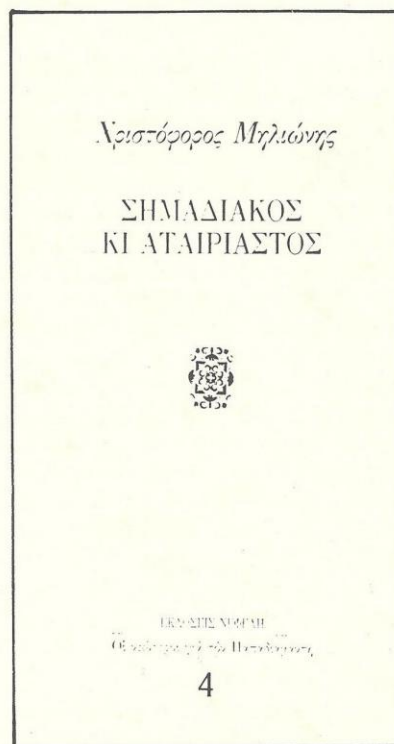
α) Η πιο κλασική, αν μπορώ να την πω έτσι, είναι εκείνη που οι δύο πόλοι της συνειρμικής λειτουργίας δηλώνονται ευθέως και είναι ομώνυμοι, έχουν δηλαδή το ίδιο όνομα. Στο διήγημα π.χ. του Μηλιώνη «Ο τσαλαπετεινός» το κεντρικό πρόσωπο βρίσκεται σε διακοπές σε κάποιο νησί του Αιγαίου. Ένα μεσημέρι πηγαίνει σ' ένα ταβερνάκι για φαγητό. «Ήταν γεμάτο παιδιά, αγόρια και κορίτσια, με μπικίνι, ριγμένα ανέμελα στις πλαστικές καρέκλες κάτω από την κληματαριά. Η δική τους κληματαριά ήταν πιο μεγάλη, μα τσουρουφλίστηκε, όταν έκαψαν οι Γερμανοί το σπίτι. Την άνοιξη ο Βαγγέλης πήρε το πριόνι κι έκοψε τα στεγνά».³ Και το κείμενο συνεχίζεται με όσα φέρνει στο νου του πρωταγωνιστή η κληματαριά του σπιτιού του στο χωριό του, ώσπου ν' ακολουθήσει άλλος συνειρμός. Παρόμοια στο διήγημα της Μήτσουρα «Το ξαφνικό δωμάτιο» η πρωταγωνίστρια περνάει την οδό Συγγρού, στην Αθήνα, προς την Καλλιθέα. Βλέποντας ξαφνικά την πινακίδα «Οδός Ιφιγενείας» ξεδιπλώνεται μέσα της ο γνωστός δρόμος που είχε γνωρίσει στα παιδικά της χρόνια εκεί στην Καλλιθέα.⁴

β) Σε μια δεύτερη μορφή ο πρώτος από τους δύο πόλους μένει παντελώς αδήλωτος. Έτσι η αναφορά στον δεύτερο φαίνεται από πρώτη άποψη αυθαίρετη. Στην πραγματικότητα ο πρώτος πόλος λανθάνει, χωρίς εντούτοις να παύει να 'ναι ενεργός. Έτσι π.χ. στο διήγημα του Νόλλα «Τα καλύτερα χρόνια» το κεντρικό πρόσωπο, που είναι ένας μάλλον αποτυχημένος ηθοποιός, έχει την έμμονη ιδέα να πουλήσει το πατρικό του σπίτι. Φοβάται όμως μήπως ο ξάδερφός του Κωνσταντίνος, που έχει τα μισά δικαιώματα, δεν συγκατατεθεί. Κάνει λοιπόν διάφορα σχέδια πώς να του φέρει το ζήτημα. Τελικά τον παίρνει μια μέρα τηλέφωνο μεθυσμένος. Κι όταν πάει να κάνει λόγο για το σπίτι ο ξάδερφος τον κόβει με την ερώτηση «Ποιό σπίτι;». Η ερώτηση αυτή τον βρίσκει απροετοίμαστο και το κείμενο συνεχίζεται ως εξής. «Ξανάδε τη θεία Καίτη να τον κρατάει σφηνωμένο ανάμεσα στο μισάνοιχτο φύλλο της πόρτας και το γόνατό της, και το κουτάλι της σούπας με το παχύρρευστο, δυναμωτικό υγρό να κατεβαίνει απειλητικά προς το σφραγισμένο στόμα του.»⁵ Η εικόνα αυτή έρχεται από τα παιδικά χρόνια του αφηγηματικού ήρωα και είναι ψυχολογικά ανάλογη με την τωρινή στιγμή του. Στο διήγημα της Τζιαντζή «Από το άλλο πλευρό», η ηρωίδα, στα πλαίσια μιας ερωτικής πραγματικότητας που την αφήνει ανικανοποίητη κάνει «αυθαίρετες» ονειροπολήσεις, στις οποίες η ερωτική της σχέση εξιδανικεύεται.⁶

γ) Μια τρίτη μορφή έχει το χαρακτηριστικό ότι ο πρώτος πόλος δηλώνεται με έμμεσο φραστικό τρόπο και ο δεύτερος ως

μνήμη, με τη χρήση του οικείου ρήματος ή με διατυπώσεις παρόμοιας σημασίας. Στο διήγημα του Παπαδημητράκου «Καλοκαιρινό απομεινόμερο» ο κεντρικός ήρωας βλέπει στην απέναντι ταράτσα κάποιον να κάνει βόλτες στο καρτσάκι ένα μωρό. Αμέσως μετά το κείμενο συνεχίζεται με τις φράσεις. «Θυμήθηκε τότε τη μητέρα του. Προσπάθησε να τη φαντασθεί πώς τα θγάζει πέρα εκείνη, τι κάνει» κλπ.⁷ Στο διήγημα επίσης της Ζατέλη «Περσινή αρραβωνιαστικιά», ένας γείτονας μαγαζάτορας δίνει στην αφηγήτρια ένα λουκούμι να την παρηγορήσει για το χαμό του αγαπημένου της γάτου. Το κείμενο συνεχίζεται με δυο σελίδες, όπου η αφηγήτρια θυμάται μια ολόκληρη τελετουργία που «'έκοβε' τον τρόμο της ψυχής» και ήταν γο γλείψιμο μελιού πάνω σε τσεκούρι.⁸

δ) Μια άλλη γενική μορφή είναι εκείνη που ο πρώτος πόλος δηλώνεται με έμμεσο φραστικό τρόπο και ο δεύτερος αποτελείται από συλλογισμούς ή σχόλια. Σε πολλά κείμενα του Ιωάννου και του Χάκκα συχνά μια παράγραφος αρχίζει με συλλογισμούς που έχουν θετική ή αρνητική σχέση με την αμέσως προηγούμενη παράγραφο. Στο «Κοινόδιο» του Χάκκα π.χ. ο αφηγητής επισκέφεται το εκκλησάκι του 'Αη-Γιώργη του Κουταλά στον Υμηττό και κοιτάζει τη φτωχή διακόσμηση. «Φτωχός άγιος» συλλογίζεται «χωρίς δική του παράσταση, έστω μ' ένα κουτάλι στο χέρι, αν βέβαια το "κουτάλι" έχει σχέση με τα κουτάλια που μπορεί να έσφαχνε -εκδοχή της καλόγριας- για να θγάξει το ψωμί του».⁹ Και εξακολουθεί να πιθανολογεί πάνω στη ζωή του αγίου. Στο διήγημα του Καζαντζή επίσης «Το κουζούμ» ο αφηγητής μιλάει για τον κακό χαρακτήρα της κεντρικής ηρωίδας. Και μετά από ένα χαρακτηριστικό επεισόδιο της μ' έναν εκκλησιαστικό επίτροπο της συνοικίας, το κείμενο συνεχίζεται χωρίς άλλη εξήγηση με τις ακόλουθες φράσεις. «Σκέψου τώρα το γιο της τον Αντωνάκη. Σήκω-σήκω, κάτσε-κάτσε, τον είχε. Απ' το σπίτι στο μαγαζί και τίποτ' άλλο.»¹⁰ Φράσεις με τις οποίες αλλάζει η ροή της αφήγησης.



ε) Τέλος μια μορφή συνειρμικής σχέσης δύο δεδομένων, η οποία δεν απαντάει συχνά στα κείμενα, αντλείται από την υφή των ονείρων. Την συναντούμε στα διηγήματα «Ενύπνιον» του Καχτίτση, «Πλατεία αγίων ασωμάτων» του Νόλλα, «Ο χιονοδρόμος» της Κεσμέτη κ.ά.

Αυτοί οι πέντε γενικοί τρόποι εφαρμογής του συνειρμού, αποτελούν, αν διακρίνω σωστά, πέντε δυνάμει γενικούς κανόνες οι οποίοι επιτρέπουν στον κάθε συγγραφέα να αυτενεργήσει και να οργανώσει το λόγο του με τον δικό του προσωπικό τρόπο. Μάλιστα αφήνουν μεγάλα περιθώρια να συνδυάσει κανείς, κατά τη δική του έμπνευση, τη συνειρμική μέθοδο με τη θεματική. Κοιτάζοντας από την άποψη αυτή τα δοσμένα κείμενα παρατηρούμε ότι εκδηλώνονται δυο ακραίες τάσεις. Στη μία, όπως συμβαίνει σε κείμενα του Ιωάννου, του Λαχά, του Χάκκα, της Μήτσορα και άλλων, ο συνειρμικός λόγος τείνει η κυριαρχήσει. Στην άλλη, όπως συμβαίνει στα κείμενα του Καζαντζή, του Σουρούνη, του Πετσετίδη, του Σκαμπαρδώνη, έχουμε πολύ περιορισμένη χρήση συνειρμών. Στο μεγαλύτερο βέβαια όγκο των γραφών επικρατεί ένας συγκερασμός των δύο τάσεων. Γενικά πάντως πρόκειται για έναν γόνιμο συνδυασμό δύο διαφορετικών αφηγηματικών μεθόδων: της θεματικής και της συνειρμικής. Στην πραγματικότητα δηλαδή έχουμε, αν μπορώ να το πω έτσι, ένα αφηγηματικό υβρίδιο. Με την έννοια ότι τα κείμενα περιέχουν, σε κυμαινόμενη ποσότητα, διάφορα θεματικά μέρη τα οποία συνδέονται μεταξύ τους με συνειρμικούς κρίκους. Αυτός ο συνδυαστικός τρόπος αφήγησης αποτελεί το κυρίαρχο ρεύμα της σύγχρονης διηγηματογραφίας. Υπάρχουν όμως και ταλαντούχοι νέοι διηγηματογράφοι, όπως ο Δημητρίου, ο Καλούτσας, ο Τσιαμπούσης, που χρησιμοποιούν παραδοσιακό τρόπο γραψίματος.¹¹

Οι νεοτερικοί διηγηματογράφοι προτιμούν να τοποθετούν τη δράση των έργων τους σε τόπους και χρόνους που έζησαν οι ίδιοι και συνεπώς γνωρίζουν από πρώτο χέρι. Αυτή η δράση, λόγω της μικτής τεχνικής των κειμένων, πλέκεται μεταξύ παρόντος, παρελθόντος και μέλλοντος. Στην πράξη η συμμετοχή του μέλλοντος στα κείμενα, με τη μορφή συνήθως υποθετικών αναφορών, είναι πολύ περιορισμένη. Έτσι μπορούμε να πούμε πως η δράση των έργων εκτυλίσσεται στο σύνολο της σχεδόν μεταξύ παρόντος και παρελθόντος. Το παρόν αντιπροσωπεύεται από το εκάστοτε τώρα της αφήγησης και το παρελθόν από το πριν αυτού του τώρα. Μέσα στα κείμενα το τώρα της αφήγησης αντιστοιχεί χοντρικά στο παρόν των σύγχρονων μεγάλων πόλεων, της Αθήνας κυρίως και της Θεσσαλονίκης. Ενώ το παρελθόν αντιστοιχεί περίπου στην εποχή των παιδικών και των εφηβικών χρόνων των συγγραφέων. Είναι έντονη και θα 'λεγα χαρακτηριστική η προσήλωση των συγγραφέων αυτών στην εποχή της νεανικής τους ηλικίας. Μια εποχή από την οποία αντλούν το μεγαλύτερο μέρος από το πραγματολογικό υλικό των έργων τους. Έτσι για όσους πέρασαν τα παιδικά και τα εφηβικά χρόνια στην επαρχία την εποχή της κατοχής και του εμφύλιου, όπως ο Μηλιώνης, ο Παπαδημητράκοπουλος, ο Πετσετίδης, το υλικό προέρχεται από την επαρχία εκείνων των χρόνων. Για όσους την ίδια εποχή μεγάλωσαν σε συνοικίες της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης, όπως ο Ιωάννου, ο Χάκκας, ο Καζαντζής, το υλικό προέρχεται από τις συνοικίες αυτές. Πάντως η συνάρτηση παρόντος παρελθόντος μέσα στα γραφτά δημιουργεί μια αμφίδρομη ανταπόκριση, θετική ή

αρνητική, μεταξύ της εποχής που οι συγγραφείς ήταν νέοι και της εποχής που πέρασαν στην ωριμότητα. Δεν είναι βέβαια η μοναδική σχέση που εκφράζεται μέσα στα γραφτά τους, αλλά η πιο συνηθισμένη.

Είναι χαρακτηριστικό επίσης ότι τα κείμενα διατυπώνονται συνήθως σε πρώτο γραμματικό πρόσωπο. Κι ακόμα πως όταν διατυπώνονται σε δεύτερο ή τρίτο ανάγονται άνετα στο πρώτο. Αυτή η ρητά ή δυνάμει πρωτοπρόσωπη αφήγηση των συγκεκριμένων συγγραφέων, μαζί με την τάση τους να αναφέρονται σε τόπους και χρόνους που έζησαν οι ίδιοι, δίνει την εντύπωση ότι έχουμε να κάνουμε με στενά αυτοβιογραφικά έργα. Η εντύπωση αυτή ενισχύεται και από το γεγονός ότι πολλές φορές οι συγγραφείς χρησιμοποιούν ήρωες που έχουν το δικό τους επάγγελμα και κάποτε το όνομά τους. Αν καλομελετήσουμε ωστόσο τα κείμενα θα καταλήξουμε, νομίζω, στο συμπέρασμα ότι δεν πρόκειται ακριβώς για αυτοβιογραφικά γραφτά, αλλά για λογοτεχνικά έργα στα οποία υπεισέρχονται και αρκετές προσωπικές εμπειρίες των συγγραφέων. Πράγμα πολύ διαφορετικό από τον αυτοβιογραφικό πεζογραφικό λόγο.

Γενικότερα πάντως, αναφορικά με την οργάνωση του υλικού, κάνει εντύπωση ότι στη νεότερη διηγηματογραφία μας δεν συναντούμε παρά ελάχιστα στοιχεία αυτοαναφορικότητας. Αν εξαιρέσουμε λιγοστά σημεία και γραφτά του Ιωάννου, του Χάκκα και της Κεσμέτη, στους άλλους συγγραφείς η πρακτική της αυτοαναφορικότητας απουσιάζει σχεδόν παντελώς. Από την πλευρά αυτή οι νεότεροι διηγηματογράφοι μας δεν ακολούθησαν το παράδειγμα του Πεντζίκη και μαζί μια από τις βασικότερες τάσεις της σύγχρονης πεζογραφίας διεθνώς.

Πρέπει να επαναλάβω ότι δεν υπάρχει ζήτημα ποιοτικής διαφοράς ανάμεσα στο παραδοσιακό και στο νεοτερικό διήγημα. Καλά και κακά κείμενα έχουν γραφτεί, τόσο με τη μια μορφή, όσο και με την άλλη. Από τεχνική άποψη ωστόσο η νεοτερική παρουσιάζει ορισμένα πλεονεκτήματα. Ένα τέτοιο πλεονέκτημα είναι ότι επιτρέπει, κατά την αφηγηματική ροή, την άμεση μετάβαση από ένα εξωτερικό γεγονός σ' ένα εσωτερικό και αντίστροφα. Από ένα υπαίθριο επεισόδιο, για παράδειγμα, στο ψυχικό ανάλογο ενός διηγηματικού ήρωα. Εξίσου σημαντικό είναι και το πλεονέκτημα της ακαριαίας σύνδεσης ομολογών καταστάσεων που απέχουν χρονικά. Μιας τραυματικής παιδικής εμπειρίας, ας πούμε, με μια ομολογία εμπειρίας της ώριμης ηλικίας. Αυτά τα δυο τεχνικά πλεονεκτήματα δίνουν στο μικτό τρόπο αφήγησης εξαιρετικές δυνατότητες στην εκλογή και στη σύνθεση του υλικού. Ιδίως αναφορικά με την ανάδειξη ζωτικών αφανών σχέσεων μεταξύ διαφόρων καταστάσεων, συμβάντων, διαθέσεων κλπ. Επιπλέον, επειδή η μικτή τεχνική επιτρέπει να συνδέονται τα σημαντικά και τα καιρία με συνοπτικό τρόπο, παρέχει μεγάλα περιθώρια δομικής οικονομίας. Κι είναι αλήθεια πως τα κείμενα της νεοτερικής διηγηματογραφίας είναι, συνολικά κρίνοντας, πιο οικονομικά διαρθρωμένα. Άλλωστε και ως προς την έκτασή τους είναι γενικώς συντομότερα. Είναι δηλαδή περισσότερο μικρογραφήματα από τα παλαιότερα.

Πέρα από αυτά, αν θέλουμε να επιμείνουμε σε ειδολογικές αποχρώσεις, θα έλεγα πως η νεοτερική διηγηματογραφία βρίσκεται πιο κοντά στην ποίηση. Από το ένα μέρος γιατί έχει δανειστεί από την ποίηση το συνειρμικό τρόπο έκφρασης. Και από τ' άλλο, ίσως όχι άσχετα από το δάνειο αυτό, γιατί τα κεί-

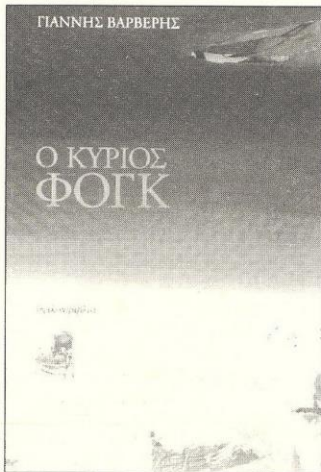
μενά της τα χαρακτηρίζει μια κάποια λυρική ποιότητα.

* * *

Φαίνεται πως στη χώρα μας η διηγηματογραφία έχει την εύνοια των θεών. Είναι κοινό μυστικό ότι στο ποιοτικό τουλάχιστο επίπεδο υπερέρχει αισθητά έναντι της μυθιστορηματογραφίας. Το φαινόμενο έχει προκαλέσει συζητήσεις και αρκετή δυσφορία για την ποιοτική ένδειξη της μυθιστορηματικής μας παραγωγής. Προσωπικά δεν συμμερίζομαι αυτή τη δυσφορία που πηγάζει πιθανότατα από συγκρίσεις με ξένα πρότυπα. Η πραγματικότητα με τη δική της σοφία μας έχει δείξει ποιά είναι η δύναμή μας και ποια θα πρέπει να είναι η αποδοχή μας. Αν η εθνική μας κράση, ή δεν ξέρω τι, αντίθετα με άλλων λαών, ευνοεί το διήγημα, τότε δεν έχουμε παρά να είμαστε ικανοποιημένοι από το υψηλό επίπεδο της διηγηματογραφίας μας. Μέχρι σήμερα δεν έχει υποστηριχτεί και πολύ περισσότερο δεν έχει αποδειχτεί πως ο διηγηματικός λόγος είναι υποδεέστερος από τον μυθιστορηματικό. Από την άποψη αυτή θεωρώ εξαιρετικής σημασίας την άνθιση που παρουσίασε η διηγηματογραφία μας τις τελευταίες δεκαετίες.

1. Δες π.χ. Rene Wellek-Austin Warren, *Θεωρία λογοτεχνίας*, μετάφραση Σταύρος Γεωργίου Δεληγιώργης, «Δίφρος», Αθήνα, σσ. 284-286. Και Γιώργος Αράγης, *Ασκήσεις κριτικής*, Σοκόλης, Αθήνα 1990, σσ. 34-36.
2. *Πεζογραφήματα* είχε ονομάσει κι ο Κρυστάλλης τη μοναδική συλλογή διηγημάτων που εξέδωσε όσο ζούσε.
3. Χριστόφορος Μηλιώνης, *Καλαμάς κι Αχέροντας*, «Στιγμή», Αθήνα 1985, σελ. 42.
4. Μαρία Μήτσουρα, *Άννα να ένα άλλο*, «Άκμων», Αθήνα 1978, σελ. 118.
5. Δημήτρης Νόλλας, *Τα καλύτερα χρόνια*, Καστανιώτης, Αθήνα 1984, σελ. 38.
6. Μαριάννα Τζιαντζή, *Την άλλη φορά Μαργαρίτα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1984, σελ. 24.
7. Ηλίας Χ. Παπαδημητρακόπουλος, *Θερμά θαλάσσια λουτρά*, «Μικρή Εγνατία», Θεσσαλονίκη 1980, σελ. 71.
8. Ζυράνα Ζατέλη, *Περσινή αρραβωνιαστικά*, «Σιγαρέτα», Αθήνα 1984, σελ. 22.
9. Μάριος Χάκκας, *Το κοινόδιο*, «Κέδρος», Αθήνα 1972, σελ. 21.
10. Τόλης Καζαντζής, *Ενηλικίωση*, «Ερμής», Αθήνα 1980, σελ. 26.
11. Ολωσδιόλου διαφορετική είναι η περίπτωση του Τάκη Κουφόπουλου, όπου η διάσπαση της θεματικής ενότητας συντελείται κατά υπερρεαλιστικό και σχεδόν παράλογο τρόπο.

Τά ποιητικά βιβλία του ΓΙΑΝΝΗ ΒΑΡΒΕΡΗ

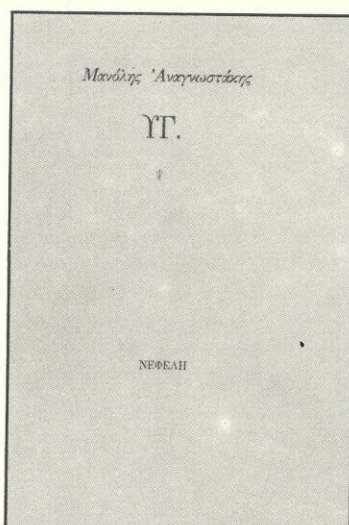


Μόλις κυκλοφόρησε

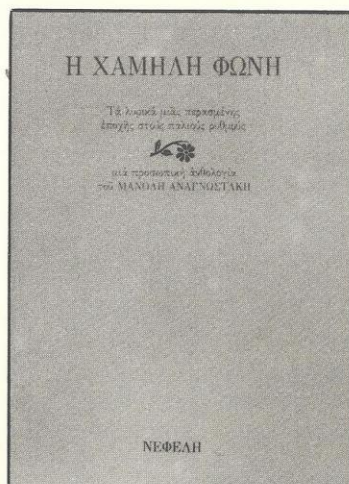
- ΠΙΑΝΟ ΒΥΘΟΥ
- Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟ ΣΤΡΩΝΕΙ
- ΑΝΑΠΗΡΩΝ ΠΟΛΕΜΟΥ
- ΤΟ ΡΑΜΦΟΣ – ΕΝ ΦΑΝΤΑΣΙΑ, ΚΑΙ ΛΟΓΩ,

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΥΨΙΛΟΝ Ζ. Πηγής 34. Τηλ.: 3638257

ΜΑΝΟΛΗΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΚΗΣ



Υ.Γ.



Η ΧΑΜΗΛΗ ΦΩΝΗ

Τά λυρικά μιᾶς περασμένης
ἐποχῆς στους παλιούς ρυθμούς

Μιά προσωπική ἀνθολογία
τοῦ ΜΑΝΟΛΗ ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΚΗ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΝΕΦΕΛΗ

...Προωθούν το ελληνικό βιβλίο

ΑΣΚΛΗΠΙΟΥ 6, ΑΘΗΝΑ 106 80. ΤΗΛ. 3607744

αυτοκίνητα πρόδοος, φθόνοι ουρανοξύστες σ. 52, μεγαθήρια αποκαΐδια σ. 54, συμπληγάδες χρόνοι σ. 54, δότες αντικατοπτρισμοί σ. 61, δότες φίλοι εφηουχασμοί σ. 61, αξιωματούχος χωρισμός σ. 61, το [πρωινό, το μεσημεριανό, το] δείπνο ψέμα σ. 64, χελώνα λέξη σ. 67, Νυμφία λέξη σ. 71, [αχανής] μοναχικότητα αλάνα σ. 76, ο κρυφτούλης ήχος σ. 80.

Και καθώς με απασχολούν τα πρωτότυπα συντάγματα της Δημουλά, θεωρώ σκόπιμο και ιδιαίτερα χρήσιμο να επισημάνω και ορισμένους άλλους συνδυασμούς με ειτερόπτωτους προσδιορισμούς, πθ. πχ. *ευρυχωρία αναμονής* σ. 14, *απόμακρα ψαχνά των ουρανών* σ. 22, *κομμένη γλώσσα των καρπών* σ. 24, *βόμβος σκόνης* σ. 64, ή με (πρωτότυπη) παραγωγή επιθέτου από ουσιαστικό: *οι μοσχολίβανες μαλάξεις* σ. 74 και από επίρρημα: *αλίμονες συγκρίσεις* σ. 60.

Άλλωστε, γενικά, η παραγωγή πρωτότυπων λεξικών μονάδων είναι σύννηθες φαινόμενο στην ποιητική παραγωγή της Δημουλά. Στην προκειμένη περίπτωση απαντούν επιπλέον ως σχηματισμοί κατ' αναλογία δύο επιρρήματα-επινοήσεις της Δημουλά: *κατάκοπα [μεγάλος]* σ. 69 και *[τα πράγματα και τα] ψευδοπράγματι [στολιστικά]* σ. 82, και δύο ουσιαστικά: *λαθραϊότης* σ. 35 (κατ' αναλογία προς το: *ματαιότης*, που υποβάλλεται από το μείζον σημασιολογικό κλίμα του κειμένου) και *[μία] παραμέρα [αργότερα]* σ. 73 (κατ' αναλογία προς το προτασόμενο να *ρχομαι μέρα παρά μέρα εννοούσε*).

Γενικά, όλη αυτή η διαδικασία χρήσης (με όλες τις προεκτάσεις της) των λεξικών μονάδων ανήκει στο κλίμα των παντοίων αποκλίσεων από την κοινή χρήση της γλώσσας που εφαρμόζει η Δημουλά στα κείμενά της (κατ' εξοχήν τεκμήριο της ποιητικής γραμματικής της).

Ένα άλλο φαινόμενο που τείνει να καθιερωθεί ως βασική υφολογική σταθερά της Δημουλά, είναι η χρήση του ουσιαστικού, πέρα από το πλαίσιο της κοινής γραμματικής. Χρησιμοποιείται κατ' αρχήν το (σύννηθες) ουσιαστικοποιημένο επίθετο, κυρίως σε γένος ουδέτερο, πθ. π.χ. *το ξεκάθαρο* σ. 52, *το λίγο* σ. 54, *το ανεκπλήρωτο* σ. 60, *το απερίφραστο* σ. 67, *το αντιμέτωπον* σ. 69, *το ανικανοποίητο* σ. 77, και μία περίπτωση σε γένος αρσενικό: *ο [μέγας] επικίνδυνος* σ. 23.

Εξαιρετικά ενδιαφέρουσα και λειτουργική είναι η αναγωγή σε ουσιαστικό επιρρημάτων, πθ. *το καθόλου* 55, *το [ευδιάκριτο] αδιακρίτως* σ. 80, *το έκτοτε* σ. 84, ρημάτων, πθ. *το ξεχνιέσαι* σ. 61, *το αποκλείεται* σ. 87,

αλλά και μιας πρότασης: *το μπα δεν είσαι* σ. 88. Τα ουσιαστικοποιημένα γλωσσικά στοιχεία αυτής της δεύτερης κατηγορίας ανήκουν στο γενικότερο καθεστώς των αποκλίσεων που έχει επιβάλει η Δημουλά με τα κείμενά της, και δηλώνουν, πέρα από μια αισθητική εξαιρετικά υψηλού επιπέδου, την πρόθεση του συγγραφέα να διευρύνει στο έπακρο τις λειτουργικές δυνατότητες της γλώσσας, δημιουργώντας έτσι «νέα γλωσσική ενέργεια από κοινό γλωσσικό υλικό».

Σ' αυτό το πλαίσιο εντάσσονται και ορισμένες ιδιαιτερότητες στη σύνταξη, πθ. π.χ. *Ενώ ετούτη η κασέτα θα παρατείνεται/τουλάχιστον όσο χειμώνα διαρκέσω* εγώ σ. 37, όπου η λέξη *χειμώνα* λειτουργεί ως επιρρηματικό κατηγορούμενο, και *τι κάνεις εδώ μέσα όλοι εσύ* σ. 88, όπου το σύνταγμα *όλοι εσύ* παραπέμπει στο προτασόμενο *Σύνεδρος θωρακίζεσαι/σε στρογγυλό τραπέζι που λιμνάζει./Οι άλλοι έξι ολόγυρα εσύ 'σαι πάλι ο ίδιος* σ. 87 και δηλώνει το πολυσημάντο ή πολυδιάστατο της ατομικής ύπαρξης, ακόμα και κατά παραβίαση του συμβατικού ορίου που αντιπροσωπεύει ο θάνατος, όπως αναγνωρίζεται από τα μείζονα σημαινόμενα του κειμένου. Με τον τρόπο αυτό, η Δημουλά αποδεικνύεται (για άλλη μια φορά) πραγματικός δημιουργός λόγου. Επιπλέον, όλα αυτά τα στοιχεία, συνυπολογιζόμενων των παντοίων αποκλίσεων και των πρωτότυπων σχηματισμών, προσδίδουν στα κείμενα της Δημουλά εξαιρετικά υψηλό βαθμό πληροφορητικότητας και συμβάλλουν στην άμεση αποδεκτότητά τους.

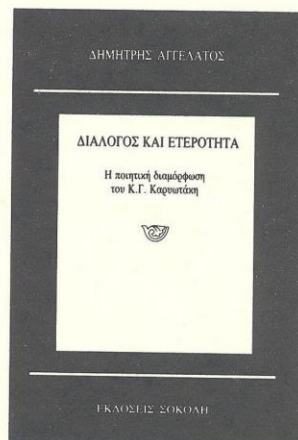
Μεταξύ των βασικών κειμενικών λειτουργιών που παρέχουν σαφή τεκμήρια στην οργάνωση της λογοτεχνίας της Δημουλά, είναι και η διακειμενικότητα, που εκδηλώνεται ως χρήση παραθέματος (σ. 30: στίχοι από τραγούδι του Μητροπάνου, 33: στίχοι από τραγούδι της Τανάγρη, 41: αρχαία επιγραφή από το Μουσείο της Ολυμπίας) και ως παρακειμενικότητα με τη χρήση μόττο (σ. 32: η λέξη *Τσαγκαράδα* ως τοπογραφικό σήμα αναφοράς του κειμένου που προσδιορίζεται, 87: δύο πρωτότυποι στίχοι της Δημουλά).

Ένα άλλο, τέλος, στοιχείο που προσδιορίζει τη γλωσσική μορφή των κειμένων της Δημουλά, είναι η μεταγλωσσικότητα, στη διάσταση της μεταγλωσσικής ποίησης, πθ. τα ποιήματα: *Σαν να διαλέξεις, Αντίποινα, Προτομή πιθανότητας, Γενεά υπάγει και γενεά έρχεται, Η αντίζηλος φθορά*, ολόκληρο το ποίημα *Διονυσιασμός του στείρου*, ακόμα: *Υπόμνημα* (όπου χρησιμοποιείται ο τύπος υπηρεσιακού εγγράφου), *Ρί-*

ψασπις, ενώ απαντά και ένα στοιχείο αυτοαναφορικότητας της γραφής, πθ. το ποίημα *Η έρημος των σημασιών α'*.

Επιμένω ιδιαίτερος στη γλωσσική μορφή των κειμένων της Δημουλά, όχι μόνον ως ένα πρωτότυπο όχημα σημαινομένων που αντιπροσωπεύει μια δυναμική περί γλώσσας αντίληψη, αλλά και ως αυθύπαρκτο σημαινόμενο που αποτελεί διακήρυξη δημιουργικής γραφής. Άλλωστε με τη γλωσσική μορφή, δικήν λυδίας λίθου, ελέγχεται στην ουσία μία λογοτεχνική παραγωγή.

Πάντως, η Δημουλά με την υπερτεσσαρακονταετή παραγωγή της έχει ήδη καθιερώσει μία ιδιαίτερη, εξαιρετικά ενδιαφέρουσα ποιητική γραμματική που αντιστοιχεί σε ένα πρωτότυπο, ομόλογο και ολοκληρωμένο μυθικό σύμπαν. Με τον τρόπο αυτό, η Δημουλά διατηρεί σταθερά (εδώ και καιρό) τη θέση της μεταξύ των (ελαχίστων) πανίσχυρων της μεταπολεμικής (και όχι μόνον) ποίησης. Και επειδή, καθώς φαίνεται σαφώς, η Δημουλά βρίσκεται στην καλύτερη της εποχή, αυτής της ποιητικής γραμματικής προσδοκούμε πολλά ακόμα τεκμήρια.



Ο Εμίλ Ζολά και η συνεργασία του με τον Αγγελιαφόρο της Ευρώπης της Αγίας Πετρούπολης

της Τατιάνας Τσαλίκη-Μηλιώνη

Ο Εμίλ Ζολά υπήρξε ένας από τους συγγραφείς εκείνους που αποτέλεσαν αντικείμενο βίαιης κριτικής και κατά την εποχή που έζησαν και στους κατοπινούς καιρούς. Από τη μια οι κριτικοί της εποχής του τον άσκησαν σκληρή κριτική, (τον «στόλισαν» με διάφορους χαρακτηρισμούς (πορνογράφος, φιλόδοξος, νεόπλουτος)), τα περιοδικά και οι εφημερίδες τον γελοιογράφησαν και τα θέατρα στις παραστάσεις τους τον σατίριζαν μ' ασυνήθιστη κακεντρέχεια. Από την άλλη είχε φανατικούς υποστηρικτές και υπήρξε από τους λίγους συγγραφείς που πολυδιαβάστηκε και αγαπήθηκε από το πλατύ του κοινό. Το λογοτεχνικό του έργο κρίθηκε αμφίβολης αξίας, χωρίς βάση ηθικής και η αστική τάξη, σοκαρισμένη στην καθιερωμένη αντίληψή της για την ηθική και τον άνθρωπο, περιφρουρώντας τις δικές της αξίες, φρόντισε να τον απομακρύνει από το προσκήνιο της πνευματικής ζωής στην Γαλλία.

Για ιδεολογικούς λοιπόν λόγους και για πολλές δεκαετίες, κριτικοί, πανεπιστημιακοί, η καθολική εκκλησία και άλλοι θα του προσάψουν την κατηγορία πως με το έργο του και τη στάση του εξευτέλιζε την τέχνη του λόγου και υποβίβασε το ανθρωπινό είδος (*Démoralisateur des Peuples*). Εξοστρακίστηκε από την επίσημη εκπαίδευση, ο δε πολύς Brunetiere θα γράψει το γνωστό «όποιος γράφει το κάνει γι' αυτούς που σκέφτονται». Μα και η κριτική της αριστεράς δεν στάθηκε ξεκάθαρη απέναντί του. Ο Engels και ο Πολ Λαφάργκ του καταλόγισαν την παρουσίαση μιας πραγματικότητας παραμορφωμένης, ο δε Λούκατς τον απέρριψε εν ονόματι του Ρεαλισμού. Ωστόσο η εφημερίδα *Le Cri du Peuple* αναδημοσιεύει το πολυσυζητημένο *Ζερμινάλ* και η αναρχική *Révolution* αναγνωρίζει τις ταξικές συγκρούσεις στα έργα του. Όλο και περισσότερο ένα ευρύτερο κοινό ενδιαφέρεται για το έργο του Ζολά και οι επιτυχίες του πολλαπλασιάζονται. Για την ολοκληρωτική σχεδόν απουσία του την εικοσαετία 1930-1950 ο Αντρέ Ζιντ θα σημειώσει τα εξής στο *Ημερολόγιό* του το 1932: «Θεωρώ την τωρινή προσπάθεια να μειωθεί η υπόληψη του Εμίλ Ζολά τερατώδη αδικία που δεν τιμά καθόλου τους σύγχρονους κριτικούς της λογοτεχνίας. Δεν υπάρχει πιο αντιπροσωπευτικός και προσωπικός Γάλλος συγγραφέας από τον Ζολά». Το 1949 οι πανεπιστημιακοί Castex και Suret τυπώνουν στις εκδόσεις Hachette το πρώτο βιβλίο για σχολική χρήση (για το Ζολά) που αποτελεί και την πρώτη προσέγγιση της σειράς *Les Rougon-Macquart* (1871-93).

Από το 1952 και μετά, το ενδιαφέρον των φιλολόγων αυξάνεται για το συγγραφέα, η αντίστροφη μέτρηση για την αποκατάστασή του έχει ήδη αρχίσει.

Η σειρά των μυθιστορημάτων του γράφτηκε σε μια εποχή που η λογοτεχνία αναθεωρείται κάτω από το πρίσμα της επιστήμης. Τα πρώτα βιβλία της σειράς αυτής δεν παρουσιάστηκαν καν στον παρισινό τύπο. Ίσως τα συγκλονιστικά γεγονότα της περιόδου αυτής, όπως ο γαλλοπρωσικός πόλεμος, η Κομούνα και η Τρίτη Δημοκρατία να ήταν αιτία, χωρίς αυτό να εμποδίζει τη σύσταση ενός ευρέως αναγνωστικού κοινού.

Αν όμως αυτά συνέβαιναν στη Γαλλία και δεν ήταν πρόσφορο το έδαφος για μια σωστή εκτίμηση του λογοτεχνικού του έργου, στη Ρωσία τα πράγματα ήταν διαφορετικά.

Στο άρθρο μου αυτό θα παρουσιάσω τις ανταποκρίσεις του Ζολά από το Παρίσι στον Mikhail Stassulevich, διευθυντή του περιοδικού *Ο Αγγελιαφόρος της Ευρώπης* (*Viestnik Evropy*) της Αγίας Πετρούπολης. Φυσικά οι πληροφορίες μου γι' αυτές τις ανταποκρίσεις καθώς και για την υποδοχή τους από το ρωσικό κοινό, βασίζονται στη γαλλική βιβλιογραφία.¹ Καταρχήν πρόκειται για 64 Επιστολές (Ανταποκρίσεις) από τις οποίες 46 δημοσιεύτηκαν είτε στον Παρισινό τύπο – *Le Bien public, Le Figaro, Le Sémaphore de Marseille, Le Voltaire* – είτε ο ίδιος ο Ζολά τις συμπεριέλαβε στους κριτικούς του τόμους – *Le roman expérimental, Les Romanciers Naturalistes, Le Naturalisme au théâtre, Contes et Nouvelles, Les Documents Littéraires, Nos Auteurs Dramatiques*, ή και τα δύο. Οι 64 Επιστολές του (*Parizkije Pisma*) από το Παρίσι είναι μεταφρασμένες στα ρωσικά και βρίσκονται στο Ινστιτούτο της Ρωσικής Λογοτεχνίας της Ακαδημίας των Επιστημών της Πετρούπολης. Εξεδόθησαν και σε τόμο (1877-82) με την φροντίδα του M. Stassulevich, όχι όμως και στη Γαλλία. Τα χειρόγραφα του Ζολά έχουν σχεδόν όλα χαθεί, τρία ανήκουν στη συλλογή του Dr. Jacques Emile Zola. Ο Αμερικανός μελετητής, Philip Duncan ανεζήτησε μερικές ανέκδοτες Επιστολές και τις μετέφρασε από τα ρωσικά στα γαλλικά, άλλες όμως παραμένουν άγνωστες.

Το 1872 ο Ζολά έχει στερεώσει τη φήμη του ως νατουραλιστής

* Ανακοίνωση στο συνέδριο του τμήματος Γαλλικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής Αθηνών, τον Μάιο 1994 με θέμα: «Η μεταφραστική δραστηριότητα – Πορεία προς την Ενωμένη Ευρώπη».

συγγραφέας και με τον πρόλόγο του στη δεύτερη έκδοση της Thérèse Raguin (1868), οριοθετεί τις θέσεις του για το νατουραλιστικό μυθιστόρημα. Στις 22 Δεκεμβρίου του ίδιου χρόνου δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Le Corsaire* άρθρο του με τον τίτλο «Η επομένη της κρίσης» (*Le lendemain de la crise*) που είχε έντονο αντιμοναρχικό χαρακτήρα. Η εφημερίδα έκλεισε με διαταγή του δούκα ντε Μπρόγι (De Broglie), στρατιωτικού Διοικητή του Παρισιού. Μετά απ' αυτό δεν δέχονταν συνεργασία του στις εφημερίδες και στα περιοδικά. Ήταν δε τόσο άθλια η οικονομική του κατάσταση, ώστε «προσωπικά του αντικείμενα πουλήθηκαν σε παλαιοπώλες». Τότε περίπου γνωρίστηκε και με τον Ρώσο συγγραφέα Ιβάν Τουργκένιεφ (1874) στο σπίτι του κοινού τους φίλου Φλωμπέρ και η γνωριμία αυτή του στάθηκε πολλαπλά πολύτιμη. Η οικονομική ανέχεια του Ζολά ώθησε τον Τουργκένιεφ να ζητήσει συνεργασία γι' αυτόν από το φίλο του Mikhaïl Stassulevich, διευθυντή του *Αγγελιαφόρου της Ευρώπης*.

Αναφέρουμε ότι από το 1872 κυκλοφορούσαν ήδη στη Ρωσία τα πρώτα μυθιστορήματα της σειράς *Rougon-Macquart: La Curée* και *La Conquête de Plassans*, στη «Ρωσική Εφημερίδα» το πρώτο και στην «Γκαζέτα του Χρηματιστηρίου της Πετρούπολης» το δεύτερο. Η φήμη του απλώνεται και ο Τουργκένιεφ τον διαβεβαιώνει «πως μόνον αυτόν διαβάζουν στη Ρωσία».² Πράγματι οι Ρώσοι κριτικοί τον θεώρησαν λογοτέχνη που ανανέωσε τη μυθιστορηματική τέχνη με την μεθόδου του και το ταλέντο του. Ο τύπος άλλωστε της Πετρούπολης, φιλελεύθερος και ριζοσπαστικός στην πλειοψηφία του, ήταν συμπάθης προς τις πολιτικές ιδέες του Ζολά, όπως αυτές διαγράφονταν μέσα από τα μυθιστορήματά του. Ο Τουργκένιεφ κλείνει συμφωνία με τον Stassulevich και στις 31 Οκτωβρίου 1874 του γράφει: «Ελπίζω πως οι αναγνώστες σας θα σας ευχαριστήσουν για τη συνεργασία αυτή». Οι όροι ήταν οι εξής: Μια ανταπόκριση το μήνα, 24 σελίδες το πολύ, προς 15 φράγκα τη σελίδα, με ανέκδοτα κείμενα.³ Τέτοιο ήταν το τελευταίο μυθιστόρημά του *Το λάθος του αββά Μουρέ* (*La faute de l'abbé Mouret*) που δημοσιεύτηκε στον *Αγγελιαφόρο* από τον Γενάρη ως το Μάρτη του 1875 και ένα μήνα μετά, στις 10 Απριλίου στη Γαλλία. Σημαντικό γεγονός η κυκλοφορία, για πρώτη φορά, βιβλίου ξένου συγγραφέα στην Πετρούπολη πριν διαβαστεί από τους Γάλλους αναγνώστες.

Ο Τουργκένιεφ είχε μεσολαβήσει λοιπόν για την πρόσληψη του Ζολά ως φιλολογικού ανταποκριτή, που θα μπορούσε να καλύψει θέματα επικαιρότητας, ποικίλου χαρακτήρα: την καλλιτεχνική, κοσμική, κοινωνική, φιλολογική ζωή της Γαλλίας. Ο *Αγγελιαφόρος* είχε ιδρυθεί από το γνωστό συγγραφέα και μεταρρυθμιστή Καραμζίν το 1802 και ασχολείτο και με την πολιτική. Ο Καραμζίν φιλοδόχησε να απομακρύνει τη ρωσική γλώσσα από τη λατινική και τη σλαβονική και να την πλησιάσει στη γαλλική. Ήταν μια τάση εξευρωπαϊσμού που καθρέφτιζε τη νέα τάξη πραγμάτων. Στον *Αγγελιαφόρο* πρωτοδημοσιεύτηκαν το 1814 τα πρώτα ποιήματα του Πούσκιν και το 1879 τα πρώτα πεζά ποιήματα του Τουργκένιεφ.

Ο Ζολά θεώρησε επιβεβλημένο να συμβουλευτεί τον Stassulevich ως προς τη θεματολογία των ανταποκρίσεων. Άμοιρος των προτιμήσεων του ρωσικού του κοινού αφέθηκε στις υποδείξεις του.

Η πρώτη Επιστολή-ανταπόκριση καταφθάνει από το Παρίσι τον ίδιο μήνα Μάρτη, που τελειώνει η δημοσίευση του *Το λάθος του αββά Μουρέ*, δημοσιεύεται δε με τον τίτλο «Ένας νέος Ακαδημαϊκός» σχετικά με την υποδοχή του Αλεξάνδρου

Δουμά, υιού στην Γαλλική Ακαδημία» (1η έκδοση 1877, η 2η έκδοση 1882). Ένα χρόνο μετά ο Stassulevich του γράφει: «τώρα οι Επιστολές σας συγκροτούν έναν πλήρη τόμο, αν δεν αλλάξατε την πρόθεσή σας να τις εκδώσετε στο πρωτότυπό τους... Προσελκύουν πάντα την προσοχή των αναγνωστών μου και σχολιάζονται πολύ από τα ρωσικά φύλλα. Η επιτυχία του τελευταίου μυθιστορηματός σας ήταν πολύ μεγάλη και την άξιζε» (Απρίλιος 1876). Η τελευταία Επιστολή του Ζολά δημοσιεύεται τον Δεκέμβριο του 1880 και τον Νοέμβριο του 1881 λήγει και η συνεργασία οριστικά. Οι ανταποκρίσεις του Ζολά, όπως είπαμε, έχουν ποικίλο θεματικό χαρακτήρα. Πιο αναλυτικά αναφέρουμε:

1. – Φιλολογικά πορτραίτα των Σταντάλ, Μπαλζάκ, Σάνδη, αδελφών De Cerncourt, Φλωμπέρ, Νταντέ, Ουγκώ, Σατωδριάνδου, Μοσέ, Γκωτιέ, Σαιντ-Μπερ, Α. Δουμά, υιού. Αυτές οι μελέτες ενσωματώθηκαν στο κριτικό του βιβλίο *Documents Littéraires* και ο ίδιος τις χαρακτηρίζει στην εισαγωγή ως λογοτεχνική καμπάνια.

2. – Θέματα κοινωνικής ζωής: Γάμος, εκλογές, τύπος, εκθέσεις, κριτική της τέχνης. Ειδικότερα: Η σύγχρονη κριτική, περί της ηθικότητας στη λογοτεχνία, σύγχρονοι ποιητές, το χρήμα στη λογοτεχνία, το πειραματικό μυθιστόρημα, ο Νατουραλισμός στο Θέατρο.

3. – Κείμενα πολιτικού χαρακτήρα: Η Δημοκρατία και η Λογοτεχνία, Περί Θιέρσου.

4. – Φιλολογικά και καλλιτεχνικά νέα: Έκθεση ζωγραφικής στο Παρίσι. Η Γαλλική Σχολή Ζωγραφικής στην έκθεση του 1878, Δύο Εκθέσεις τέχνης τον Μάιο, ο Νατουραλισμός στο Salon.

5. – Διηγήματα και Νουβέλες. Από τις 64 Επιστολές οι 20 είναι Νουβέλες κι αυτό σηματοδοτεί την επιλογή του Ζολά, το ενδιαφέρον του για τη λογοτεχνία. Το 1928 μεταφράστηκαν από τα ρωσικά στα γαλλικά.⁴ Επειδή ακριβώς οι σχέσεις του Γάλλου συγγραφέα με το ρωσικό του κοινό ήταν διαφορετικές απ' ό,τι με το γαλλικό και τα βιώματα δεν ήταν κοινά, τα κείμενα αυτά είναι εκτεταμένα και περιγραφικά. Οι Ρώσοι αναγνώστες θα αισθάνονταν περίεργα διαβάζοντας τις *Παρισινές Επιστολές* και θα αναζητούσαν να ανακαλύψουν μέσα από τις γραμμές τους τα θέατρα στο Παρίσι, τον Ιππόδρομο, την ατμόσφαιρα των εκλογών, τους ποιητές, τις εκθέσεις ζωγραφικής, τους αρτίστες-ποέμ, τον τρόπο που παντρεύονται οι Γάλλοι κι έκαναν φυσικά τις αναπόφευκτες συγκρίσεις. Ο Ζολά στην αλληλογραφία του με τον Stassulevich, τη σχετική με τις ανταποκρίσεις, σημειώνει κάποιες κρίσεις του ως εξής: Για τον Μπαλζάκ μας λέει πως η «Αλληλογραφία» του, που τότε είχε κυκλοφορήσει, προκάλεσε μεγάλη συγκίνηση στη Γαλλία. Για τους Γκονκούρ, πως ενδιαφέρεται να κάνει μια μεγάλη μελέτη γιατί στη Ρωσία τους γνωρίζουν λίγο. Μετά τη δημοσίευση των *Επιστολών* για τους Γκονκούρ, η εκδοτική κυκλοφορία του *Αγγελιαφόρου* ανέβηκε πολύ. Για τον Σατωμπριάν γράφει: «Λογαριάζω να μιλήσω γι' αυτόν με την ευκαιρία του αγάλματος που του στήνουν στο Σαιν-Μαλό. Η ώρα δεν είναι κατάλληλη για να μελετήσω λογοτεχνικά και πολιτικά το συγγραφέα του «*Le génie du Christianisme*». Νομίζω πως θα έχω πολλά και ενδιαφέροντα να πω». Για τον Ιππόλυτο Ταιν και το νέο βιβλίο του *Περί Γαλλίας* εκφράζει την απογοήτευσή του για το συντηρητικό του πνεύμα. Στην *Επιστολή* με τον τίτλο «Τρεις σελίδες της ιστορίας του Θεάτρου και της Σύγχρονης Λογοτεχνίας», ο Ζολά γράφει: «Πρόκειται για τρία θεατρικά έργα που ξετρε-

λαίνουν το Παρίσι: *Mme Caverlet, Les Danicheff* και *L' étrange* του Δουμά, υιού.

Η Επιστολή του για τον γάμο στη Γαλλία φέρει τον τίτλο «Πώς παντρεύονται» και φαίνεται πως ήταν ένα από τα θέματα που άρεσαν πολύ στο ρωσικό λαό, γιατί ακολούθησε το «Πώς πεθαίνουν».

Ο ίδιος τέλος κρίνει το διβλίο του *Η Αυτού Εξοχότης Ευγένιος Rougon* ως εξής: «Το διβλίο αυτό – γράφει – είναι από τα πιο περιεργα που έχω γράψει ποτέ, ως προς τη μοντέρνα και νατουραλιστική του πλευρά, κυρίως λόγω του «νέου κόσμου» που παρουσιάζει. Περιμένω να «προκαλέσει θόρυβο» και σε άλλο του γράμμα: «Χίλια ευχαριστώ για τον Rougon, επιθυμώ να έχει επιτυχία στη Ρωσία, γιατί είμαι ευχαριστημένος από πολλά αποσπάσματα του έργου».

Είναι αναμφισβήτητο ότι η επιτυχία του Ζολά ήταν μεγάλη και τα ρεπορτάζ αυτά συνέδεσαν τους Ρώσους με τη Γαλλία των κοινωνικών επαναστάσεων και του λογοτεχνικού αναβρασμού και ζυμώσεων. Οι Rougon-Macquart εκτιμήθηκαν δηλαδή και ως κοινωνικό μυθιστόρημα και πρέπει να δούμε κι αυτή τη διάσταση στην εκτίμηση που κάνουμε για το Ζολά. Ο μεγάλος αριθμός των μεταφράσεων αυτών, στη δεκαετία 1872-81, ήταν πρωτοφανής για έναν ξένο συγγραφέα. Θεωρήθηκε ένας ανάμεσα στους πέντε πρώτους που είχαν απήχηση στην πνευματική ζωή της Ρωσίας. Η μεσαία τάξη της φιλελεύθερης πολιτικής είδε στα χρονογραφήματα του Ζολά την εικόνα της και τη δικαίωσή της, σε μια περίοδο μάλιστα καταπίεσης και καταστολής των ελευθεριών. Η ήδη στραμμένη από παλιά προς τη Γαλλία ρωσική κοινωνία παρουσίαζε αναλογίες με τη γαλλική, αφού οι απόψεις του Ζολά για το επιστημονικό μυθιστόρημα συνέπιπταν με τις αναζητήσεις των Ρώσων συγγραφέων. Βρήκε δηλαδή ένα πρότυπο στους Rougon Macquart: ένα σημείο αναφοράς. Το πνεύμα του θετικισμού, η επιστημονική μέθοδος, η χρήση όρων όπως χημικός, ανατόμος, πειραματικό μυθιστόρημα, που ανάγονται στην περίοδο της συγγραφής των θεωρητικών του δοκιμίων, κι αυτά σε σχέση με τη Λογοτεχνία, υπονόμειαν στη Ρωσία το θεοκρατικό κι αυταρχικό πνεύμα που επικρατούσε εκεί. Υπενθυμίζουμε ότι λίγο αργότερα επί Αλεξάνδρου του Τρίτου το 1884, με αυτοκρατορική διαταγή, τα διβλία του Ζολά απαγορεύτηκαν στις δημόσιες βιβλιοθήκες και στα αναγνωστήρια, ανάμεσα σε άλλα. Οι Ρώσοι τον θεώρησαν «δικό τους» συγγραφέα, επειδή οι απόψεις του θύμιζαν τις απόψεις των δικών τους νατουραλιστών, των επηρεασμένων από τον Belinski γύρω στα 1840-50.

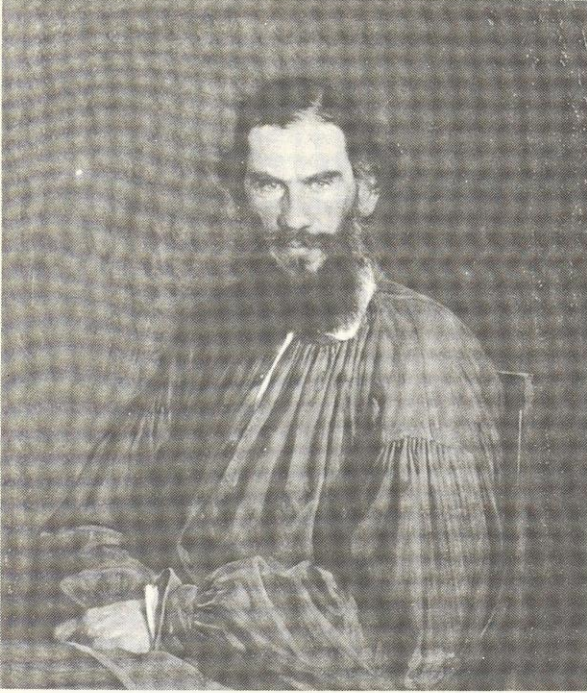
Παραθέτουμε τώρα μερικές από τις θετικές και αρνητικές κριτικές των Ρώσων κριτικών για το Ζολά: «Θεωρώ ότι είναι ένας από τους καλύτερους κριτικούς» μας λέει ο Vladimir Stasov· κι ο Α. Souvorine: «Το κοινό πέφτει στα πόδια του». «Μοναδικός ταλαντούχος συγγραφέας, που θα μπορούσε να ονομαστεί στη Ρωσία *génie*», γράφει ο S. S. Okrejsui. Ο Α. Vengeron συνιστούσε την ανάγνωση του Ζολά στο «Νέα Εποχή» (*Novoje Vremia*): «με πόση εμβάθυνση μας εξηγεί τη μέθοδο της Ρεαλιστικής Σχολής... μόνο που απορεί κανείς που δεν τις δημοσιεύει στη μητρική του γλώσσα... Μπορεί να προβλέψει κανείς γι' αυτές λαμπρή επιτυχία στη Ρωσία, μόνο ο Belinski έγραψε έτσι». ⁵ Άλλοι όμως κριτικοί δυσφόρησαν για την καταδίκη από τον Ζολά των Γάλλων Ρομαντικών, όπως διαφαίνεται στα πορτραίτα των Ουγκώ και Σάνδη και το 1877 ο Ν. Κ. Μίχαϊλοβσκι επετέθη στον Ζολά όταν τυπώθηκε ο πρώτος τόμος των *Επιστολών*. Γράφει για τη Σάνδη και Ουγκώ: «Συγγραφείς που προσέλκυσαν κόσμο και έβαλαν τη σφραγίδα τους για όλη τη



Ο Εμίλ Ζολά

ζωή ενώ ο Ζολά και οι νατουραλιστές, αν και ταλαντούχοι, διαβάζονταν απλώς με μικρότερο ή μεγαλύτερο ενδιαφέρον». Επίσης η εκτίμηση που ο Ζολά είχε στον Μπαλζάκ ενόχλησε όσους τον έβλεπαν σαν την έκφραση του αντιδραστικού «bourgeois». Η ριζοσπαστική εφημερίδα «Slovo» έγινε το όργανο της προώθησης της νατουραλιστικής θεωρίας γύρω στα 1878. Έκλεισε το 1882 από τον Αλέξανδρο τον Τρίτο για τις δήθεν σχέσεις της με τους επαναστάτες ναρόντνικους. Μαρτυρεί την έλξη που ασκούσε η νατουραλιστική θεωρία στη ριζοσπαστική νεολαία της Ρωσίας. Αντίθετα ο Ζολαϊσμός (Zolaïsmus) ήταν φύλλο που καταδίκαιζε το Νατουραλισμό, ο οποίος κατά τη γνώμη του συνιστούσε μεγάλο κίνδυνο για τη Ρωσία.

Συνοψίζοντας υποστηρίζουμε πως τα μυθιστορήματα του Ζολά ενθουσίασαν του Ρώσους αναγνώστες ενώ τα θεωρητικά του δοκίμια απέσπασαν και αρνητικές κριτικές, για την έλλειψη ηθικής δάσης και για τις αφηρημένες τους θέσεις. Ο V. Basardin θεώρησε το πειραματικό μυθιστόρημα «διαστροφή των λέξεων». Με το πέρασμα του χρόνου οι σχέσεις των Ζολά και Stassulevich ψυχράνθηκαν για δυο λόγους: ο ένας ήταν οι περικοπές που γίνονταν στα κείμενα του Ζολά και για τις οποίες ο Stassulevich επέρριψε τις ευθύνες στη λογοκρισία και ο άλλος το ότι κι άλλοι εκδότες και διευθυντές περιοδικών έσπευσαν να εξασφαλίσουν τη συνεργασία του Ζολά, όπως ο Saltycof Chitchédrine για το περιοδικό *Τα Χρονικά της Πατρίδας*. ⁶ Ο Stassulevich αντέδρασε αστραπιαία, γράφοντας στο Ζολά τα εξής: «Ο Τουργκένιεφ μού ανακοινώνει την πρόθεσή σας να γράφετε τέσσερις φορές τον χρόνο σε άλλο περιοδικό. Αν δεν υπάρχει τρόπος να μας ανήκετε, παρακαλώ να διαλέξετε». Για λίγο διάστημα ο Ζολά υποχωρεί και η ταρίφα ανεβαίνει. Το Δεκέμβριο του 1880 ο Ζολά του στέλνει την τελευταία Ανταπόκρισή του που έχει τον τίτλο «Η Μονομαχία» από τη συλλογή *Le Capitaine Burle*. Το Νοέμβριο του 1881 η συνεργασία έχει λήξει. Όμως ο Ζολά δεν ξέχασε την οφειλή του στο



Ο Λ. Τολστόι

ρωσικό κοινό του και εξέφρασε την ευγνωμοσύνη του στην εισαγωγή τού βιβλίου του *Το Πειραματικό Μυθιστόρημα*. Το δε 1893 γράφει στον Jules-Huret στη Figaro: «Το περιοδικό *Le Corsaire* έκλεισε με διαταγή του δούκα De Broglie εξαιτίας του άρθρου μου “Η επομένη της κρίσης”· πέθαινα της πείνας και μου έριχναν λάσπη από παντού και τότε ο Τουργκένιεφ μού άνοιξε την πόρτα της Μεγάλης Ρωσίας, όπου τόσο με αγάπησαν».⁷

Την ίδια χρονιά, 1893, στο περιοδικό *Το Νέον Πνεύμα*, που εξεδίδετο στην Αθήνα από τα καταστήματα της «Ακροπόλεως» του Βλάση Γαβριηλίδου και στο τεύχος Σεπτεμβρίου-Δεκεμβρίου, δημοσιεύεται άρθρο με τίτλο: «Τολστός, Περί των Ιδεών του Ζολά». Το άρθρο αναφέρεται στον *Λόγο προς τους Φοιτητές* του Ζολά (*Discours aux Étudiants*) τον οποίο εξεφώνησε στις 18 Μαΐου του 1893 στη Συνεστιάση της Γενικής Συνέλευσης των Φοιτητών.

Ο Τολστόι απαντά στις θέσεις του Ζολά στο περιοδικό *Severnoi Vestnik*.

Στην εισαγωγή της μετάφρασης ο ανώνυμος Έλληνας μεταφραστής σημειώνει: «Πρό τινος χρόνου, ο Ζολά εξέφώνησε λόγον, εν ᾧ εξέφωρεν ικανάς ιδέας του εν εἶδει συμβουλῶν πρὸς τὴν νεότητα. Μεμφόμενος τὴν τάσιν τῆς Γαλλικῆς νεολαίας πρὸς τὸν μυστικισμόν, ὁ Ζολά συνιστᾷ εἰς τοὺς νέους νά πιστεύωσι μᾶλλον εἰς τὴν σύγχρονον ἐπιστήμην καὶ τὴν ἐργασίαν». Εν πάσῃ περιπτώσει είχαν προηγηθεί και στην Ελλάδα οι συζητήσεις περί του Νατουραλισμού. Η ανταλλαγή απόψεων Α. Βλάχου-Α. Γιαννόπουλου, 1879-1880, και η δημοσίευση του άρθρου του Τολστόι ανταποκρινόταν προφανώς στην επικαιρότητα του θέματος. Ο Τολστόι αντικρούει τον «επιστημονισμό» της Φυσιοκρατικής Σχολῆς του Ζολά και τα βασικά σημεία του άρθρου του είναι τα εξής: «... Ὁ κ. Ζολά ἀποδοκιμάζει τὸ γεγονός ὅτι οἱ νεώτεροι διδάσκαλοι τῶν νέων διδάσκουσιν αὐτούς νά πιστεύωσιν εἰς τι ἀόριστον καὶ ἀμυδρόν, καὶ

εἰς τοῦτο ἔχει κάπως δίκαιον· ἀλλὰ δυστυχῶς καὶ αὐτὸς τὸ καθ' ἑαυτὸν προτείνει αὐτοῖς πίστιν εἰς κάτι ἀοριστότερον καὶ ἀμυδρότερον, ἤτοι πίστιν εἰς τὴν ἐπιστήμην καὶ τὴν ἐργασίαν. Ὁ Ζολά θεωρεῖ τὸ ζήτημα περὶ πίστεως εἰς ἣν δὲν πρέπει νά παύσῃ τις νά πιστεῦῃ ὡς λελυμένον καὶ μὴ ὑποκείμενον εἰς οἰανδήποτε ἀμφισβήτησιν. Ἔργασία ἐν ὀνόματι τῆς ἐπιστήμης. Ἄλλ' ἡ οὐσία τοῦ πράγματος εἶνε ὅτι ἡ λέξις ἐπιστήμη ἔχει εὐρυτάτην καὶ λίαν ἀόριστον σημασίαν ὥστε ὅ,τι θεωρεῖται παρὰ τισιν ὡς σπουδαιότατον ἀντικείμενον ἐπιστήμης, παρ' ἄλλοις καὶ παρὰ τοῖς πλείστοις, παρ' ὅλην τὴν ἐργατικὴν τάξιν, νομίζεται ὡς ματαιόλογος μωρία καὶ δὲν δύναται τις νά εἴπῃ ὅτι τοῦτο προέρχεται ἀπὸ τὴν ἀμάθειαν καὶ ἀπαιδευσίαν τῆς ἐργατικῆς τάξεως, ἀνικάνου νά κατανοήσῃ τὸ βάθος τῆς διανοίας τῆς ἐπιστήμης, διότι αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι τῆς ἐπιστήμης ἀποκηρύττουσι καὶ ἀναιρούσιν ἀλλήλους... Δέν ἔπαυσα νά ἐκπλήττωμαι διὰ τὴν παράδοξον γνώμην, τὴν ἐπικρατούσαν κυρίως ἐν τῇ Δυτικῇ Εὐρώπῃ, ὅτι ἡ ἐργασία εἶνε τι ὅμοιον μὲ τὴν ἀρετὴν, καὶ πολὺ πρὶν ἀναγνώσω τὴν γνώμην τὴν ἐκφρασθεῖσαν σαφῶς ἐν τῷ λόγῳ τοῦ Ζολά, ἐξεπληττόμην διὰ τὴν ἔκτακτον ταύτην σπουδαιότητα, τὴν ἀποδιοδομένην εἰς τὴν ἐργασίαν... Ὁ κ. Ζολά λέγει ὅτι ἡ ἐργασία ποιεῖ ἀγαθὸν τὸν ἄνθρωπον. Τὸ ἐπ' ἐμοὶ παρατήρησα πάντοτε τὸ ἐναντίον. Ἡ ἔχουσα συνείδησιν ἑαυτῆς ἐργασία, ἡ ὑπερηφάνεια τοῦ μύρμηκος ἐπὶ τῇ ἰδίᾳ ἐργασίᾳ, καθιστᾷ, οὐ μόνον τὸν μύρμηκα, ἀλλὰ καὶ τὸν ἄνθρωπον σκληρόν... Ἡ ἐργασία ὄχι μόνον δέν εἶνε ἀρετὴ, ἀλλ' εἰς τὴν πλημμελῶς ὀργανισμένην κοινωνίαν εἶνε κατὰ τὸ πλείστον ἀναισθησιακὸν φάρμακον, καθὼς τὸ κάπνισμα ἢ ὁ οἶνος, ὅπως κρύπτωμεν ἀφ' ἡμῶν αὐτῶν τὴν ἀταξίαν καὶ ἀκολασίαν τῆς ζωῆς μας... Ἐάν οἱ ἄνθρωποι τοῦ καιροῦ μας δέν εἶχαν τὴν διαρκῆ δικαιολογίαν τῆς ἐργασίας, ὅφ' ἦς ὅλοι ἀποροφῶνται, δέν θά ἠδύναντο νά ζῶσι τώρα. Μόνον διότι ἀποκρύπτουσιν ἀφ' ἑαυτῶν τὰς ἀντιφάσεις ἐν αἷς ζωῆς, καὶ ὡς τοιοῦτο μάλιστα φάρμακον συνιστᾷ τὴν ἐργασίαν ὁ Ζολά εἰς τοὺς ἀκροατάς του. Λέγει δέ διαρρήδην: “Τοῦτο εἶναι μόνον ἐμπειρικὸν φάρμακον ὅπως διᾶγει τις ἐντιμον καὶ ἤσυχον βίον. Ἀλλὰ δέν ἀρκεῖ τοῦτο, δέν ἀρκεῖ ν' ἀποκτήσῃ τις καλὴν σωματικὴν καὶ ψυχικὴν ὑγίαν, καὶ ν' ἀποφεύγῃ τὸν κίνδυνον τῶν χιμαϊρῶν, λύσιν διὰ τῆς ἐργασίας τὸ ζήτημα τῆς μάλιστα προσιτῆς τῷ ἄνθρωπῳ εὐτυχίας;”».

1. — Jean Triomphe, «Zola collaborateur du *Messageur de l'Europe*», in *Revue de Littérature Comparée*, XVII, no 4, 1937, σσ. 754-765.

2. — Henri Mitterand, *Zola journaliste*, Paris, A. Colin 1962, σ. 186. Τα γράμματα του Τουργκένιεφ στο Ζολά φυλάγονται στην Εθνική Βιβλιοθήκη του Παρισιού.

3. — H. Mitterand, «La Correspondance (inédi e) entre Emile Zola et Michel Stassulévitch, 1875-1881», in *Les Cahiers Naturalistes*, no 22, 1962, σ. 260.

4. — Από τη Sylvie Luneau, *E. Zola, Oeuvres Complètes*, La Pléiade, intr. Παράδοξο βέβαια ένας συγγραφέας να μεταφράζεται στη μητρική του γλώσσα.

5. — Ph. A. Duncan, «The fortunes of Zola's Parizskie Pis' main Russia», in *The Slavic and East European Journal*, V. III, no 2, 1959, σ. 111.

6. — Ph. A. Duncan, *Lettres de Paris*, choix d'articles traduits du russe et présentés par Ph. Duncan-Vera Erdeln, Genève, Droz et Paris Minard, 1963, σσ. 18-19.

7. — E. Zola, *Le Roman expérimental*.

8. — Α. Βλάχος, «Εστία», 1879, T. III, τ. 203, σ. 789.

Τα Ελληνικά Γράμματα του Κωστή Μπαστιά

Του Γιάννη Κ. Μπαστιά

Ορμώμενος από το εναρκτήριο άρθρο του ιστορικού της λογοτεχνίας Αλέξανδρου Αργυρίου, «1927. Ένα έτος τομή» (*Γράμματα και τέχνες*, τχ. 73, Ιαν.-Απρ. 1995), για τα λογοτεχνικά γεγονότα της εποχής εκείνης, στάθηκα στα τέσσερα περιοδικά που εξετάζει (*Λογοτεχνική Επιθεώρηση* του Ανδρέα Ζεβγά [= Αιμ. Χουρμούζιος], *Ελληνικά Γράμματα* του Κωστή Μπαστιά, *Αναγέννηση* του Δημ. Γληνού και *Νέα Εστία* του Γρ. Ξενόπουλου) και στις «αγεφύρωτες», όπως τις αποκαλεί, ιδεολογικές αντιδικίες τους. Ερευνώντας την εποχή αυτή στην προσπάθειά μου να συντάξω μία βιβλιογραφία του Κ. Μπαστιά, ήρθα κι εγώ σε επαφή με τις ιδεολογικές αυτές αντιδικίες και συγκεκριμένα με την αντίδραση που ξεσήκωσε η έκδοση των *Ελληνικών Γραμμάτων* του Μπαστιά τον Ιούνιο του 1927.

Για να κατανοήσουμε πιθανόν καλύτερα το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο πραγματοποιείται η έκδοση των *Ελληνικών Γραμμάτων* θα έπρεπε να θυμηθούμε ότι τον Μάρτιο του 1927, ο Εκπαιδευτικός Όμιλος, που είχε δημιουργηθεί το 1910, σχεδόν ταυτόχρονα με το κίνημα του Γουδί, διεσπάσθη. Τον Όμιλό διήυθναν ο γλωσσολόγος Μανόλης Τριανταφυλλίδης, ο παιδαγωγός Αλ. Δελμούζος και ο εκπαιδευτικός Δημ. Γληνός. Μεταξύ των μελών του συμπεριλαμβανόνταν κατά καιρούς οι Βλάσης Γαβριηλίδης, Παύλος Νιρβάνας, Νίκος Καζαντζάκης, ο γιατρός του Βόλου Δημ. Σαράτσης και ο Αλέξανδρος Παπαναστασίου με τους ιδρυτές της Κοινωνιολογικής Εταιρείας. Την διάσπαση προκάλεσε ο Δελμούζος, αποχωρώντας με την ομάδα του (Π. Παϊδούσης, Τέλλος Άγρας, Κ. Θ. Δημαράς κ.ά.) λόγω των σοσιαλιστικών πολιτικών προεκτάσεων, που είχε δώσει στο σωματείο ο Γληνός. Ο Μπαστιάς στεγάζει την ομάδα Δελμούζου ή την ομάδα των «συντηρητικών», όπως την αποκαλεί αμέσως η *Αναγέννηση*

του Γληνού, στο νέο του περιοδικό. Από τον Μάιο του 1927 ο Μπαστιάς δημοσιεύει επίσης σειρά τριών άρθρων («Εθνισμός και διεθνικός ταξισμός») στο περιοδικό μελέτης και έρευνας της Αλεξάνδρειας *Ερμής*, απαντώντας σε κριτική του Γιάν(ν)η Κορδάτου για το διδύλιο του Αλέξ. Δελμούζου *Δημοτικισμός και Παιδεία*, παραθέτοντας εκεί και τις προσωπικές αντικομμουνιστικές του θέσεις.

Με την έκδοση των *Ελληνικών Γραμμάτων* τα υπόλοιπα περιοδικά, όπως η *Νέα Εστία* του Γρ. Ξενόπουλου, η *Αναγέννηση* του Δημ. Γληνού, *Το Φραγκέλιο* του Νίκου Βέλμου, η μαρξιστική *Νέα Επιθεώρηση* του Ανδρέα Ζεβγά (Αιμ. Χουρμούζιος), η *Πνοή* (Άγγελος Τερζάκης κ.ά.), η κομμουνιστική *Νέα Αγωγή*, η *Λογοτεχνική Επιθεώρηση* (Α. Κουκούλας, Αιμ. Χουρμούζιος, Γιάν(ν)ης Κορδάτος, Π. Πικρός), ο αριστερά του ΚΚΕ *Σπάρτακος* του Σεραφείμ Μάξιμου και η *Πρωτοπορία* του Φώτου Γιοφύλλη, επιτίθενται στο περιοδικό και προσωπικά στον Μπαστιά: «αντιπροσωπεύουν την αντίδραση» (*Αναγέννηση*)¹, «ύπουλος καιροσκοπισμός» (*Λογοτεχνική Επιθεώρηση*)², «μόνος υπεύθυνος ο νεαρός ασήμαντος διευθυντής των» (Γρ. Ξενόπουλος - *Νέα Εστία*)³, «τι αηδία» (*Το Φραγκέλιο*)⁴, «απηχούν τις σπασμωδικές φροντίδες της αντιδραστικής αστικής τάξης για την προφύλαξη των ιδανικών της» (*Η Νέα Αγωγή*)⁵, «αντιδραστικοί» (*Νέα Επιθεώρηση*)⁶, «επιχορηγείται απ' την εδώ Καθολική Αρχιεπισκοπή για λόγους εβλόγους» (*Πνοή*)⁷, «Παπικά Γράμματα» (*Πρωτοπορία*)⁸.

Αλλά οι αντιδράσεις στα *Ελληνικά Γράμματα* δεν περιορίζονται μόνο στα σχόλια που τους επιφύλαξαν τα άλλα περιοδικά. Διαφημιστικά έντυπα και δελτία εγγραφής του περιοδικού που ταχυδρομήθηκαν επιστρέφονται ως απαράδεκτα, με σχόλια όπως: «Απαράδεκτον

ως μαλλιαρόν», «Σκοπός ανθεθνικός καταχθόνιος», «Για δεν εντρέπεσθε με τους Δελμούζους και Γληνούς. Ας λείπουν τα φύτα σας αγράμματου», «έπρεπε να ομιλείτε περί μαλλιαρικών γραμμάτων και ουχί ελληνικών», «Δεν γίνομαι συνδρομητής αχρειότητας μαλλιαροκομμουνιστών διαφθορέων της γλώσσης μας», «Είναι έγκλημα η συνδρομή εις περιοδικά έμμεσον έχοντα σκοπόν τον εξευτελισμόν της εθνικής των Ελλήνων γλώσσης».

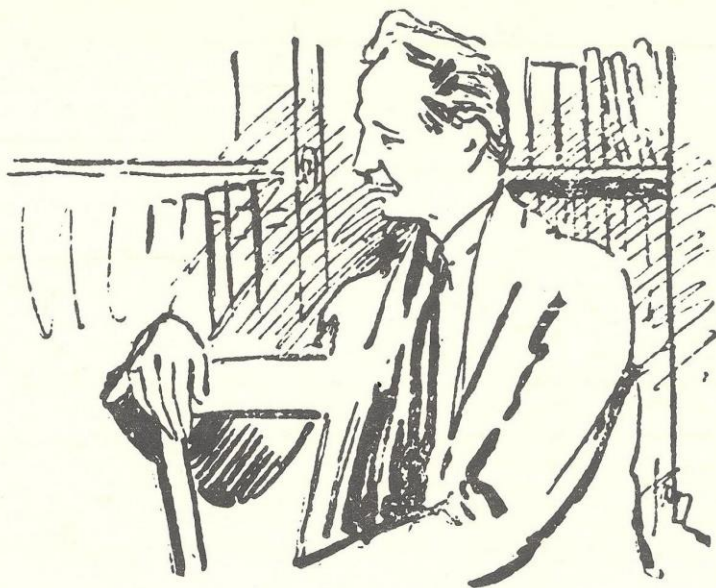
Εκτός όμως από τις επιθέσεις των αριστερών λογοτεχνικών περιοδικών, λόγω των αντικομμουνιστικών θέσεων του Μπαστιά, και από τις επιθέσεις των συντηρητικών «γλωσσαμυντόρων», λόγω της υποστήριξης της δημοτικής από τα *Ελληνικά Γράμματα*, το περιοδικό δέχεται επίθεση και από μία άλλη πλευρά. Ο «πατριάρχης» της ελληνικής ποίησης Κωστής Παλαμάς σε άρθρο του στο «Ελεύθερον Βήμα» (20 Ιουνίου 1927), με μια οξύτητα ασυνήθιστη για το ύφος του, κατηγορεί τα *Ελληνικά Γράμματα* για τον «ανήθικο διασυσμό του έργου μου». Εδώ θα έπρεπε να εξηγήσουμε ότι το περιοδικό, εκτός από τη συνεργασία του με την ομάδα Δελμούζου, είναι πνευματικά υποστηρίχτο στο πλευρό του καθηγητή της νεοελληνικής λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης Γιάννη Αποστολάκη και του κριτικού και θεατράνθρωπου Φώτου Πολίτη. Βρισκόμαστε σε εποχή που το παλαμικό έργο συχνά αμφισβητείται από τους νεότερους αλλά και από τον Γιάννη Αποστολάκη, που είναι ο κατ' εξοχήν αρνητής του Παλαμά. Ο Παλαμάς πιστεύει ότι τα *Ελληνικά Γράμματα* είναι άλλο ένα όργανο άρνησης του έργου του και ενοχλείται που στους συνεργάτες του περιοδικού συμπεριλαμβάνεται ο Αλέξ. Δελμούζος, τον οποίο εκτιμά.

Πάντως στα *Ελληνικά Γράμματα* συνεργάστηκαν τα σημαντικότερα ονόματα στον χώρο των γραμμάτων και των τεχνών της εποχής εκείνης όπως οι Τέλλος Άγρας,

Νίκος Αθανασιάδης, Τάσος Αθανασιάδης, Κ. Άμαντος, Γιάννης Αποστολάκης, Ηρ. Αποστολίδης, Μάριος Βάρβογλης, Σπ. Βασιλείου, Αιμ. Βεάκης, Ηλίας Βενέζης, Γιάννης Βλαχογιάννης, Ηλίας Βουτιερίδης, Δ. Γαλάνης, Αλ. Δελμούζος, Κ. Θ. Δημαράς, Απόστολος Δοξιάδης, Στρατής Δούκας, Ν. Εγγονόπουλος, Γιώσεφ Ελιγιά, Δ. Α. Ζακυθινός, Ηλ. Φ. Ηλιού, Αύρα Θεοδοροπούλου, Κ. Καδάφης, Α. Καραντώνης, Κ. Καρθαίος, Π. Κατσέλης, Κλ. Κλώνης, Δ. Κόκκινος, Φ. Κόντογλου, Γιώργος Κοτζιούλας, Σ. Κουγέας, Λέων Κουκούλας, Μανόλης Κριαράς, Δ. Λουκόπουλος, Σπ. Μελάς, Τάκης Μπαρλάς, Ρίτα Μπούμη, Παύλος Νιρβάνας, Κώστας Ουράνης, Π. Παϊδούσης, Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, Θ. Παπακωνσταντίνου, Τ. Κ. Παπατσώνης, Δ. Πικιώνης, Γ. Ν. Πολίτης, Λ. Πολίτης, Φ. Πολίτης, Γ. Πράτοικας, Α. Πρωτοπάτης, Μαν. Πρωτοψάλτης, Δ. Ροντήρης, Κ. Α. Ρωμαίος, Β. Ρώτας, Βάλιας Σεμερτζίδης, Γιάννης Σκαρίμπας, Σωτήρης Σκίπτης, Γερ. Σπαταλάς, Πάνος Δ. Ταγκόπουλος, Αθηνά Ταρσούλη, Β. Τατάκης, Αντ. Τραυλαντώνης, Άλκης Τροπαιάτης, Κ. Φαλτάιτς, Μένος Φιλήντας, Αγγελική Χατζημιχάλη, Π. Χάρης κ.ά.

Ήταν φυσικό οι κρίσεις για ένα νέο λογοτεχνικό περιοδικό με παρόμοιο επιτελείο να μην περιορίζονταν μόνο στις αρνητικές αντιδράσεις των αριστερών κατά κύριο λόγο περιοδικών ή των συντηρητικών «γλωσσασμντόρων». Οι αθηναϊκές ημερήσιες εφημερίδες έδωσαν μία εντελώς διαφορετική εικόνα των *Ελληνικών Γραμμάτων*.

- Το «Ελεύθερον Βήμα» του Δημ. Λαμπράκη (13.6.1927): «φαίνεται ότι τα *Ελληνικά Γράμματα* θ' ασκήσουν σφοδράν πολεμικήν εναντίον ωρισμένων αξιών του πνευματικού μας κόσμου».
- Το «Εμπρός» του Δ. Καλαποθάκη (16.6.1927): «Εάν το πνεύμα αυτό της καταπολεμήσεως των κατά συνθήκη ψευδών από τα οποία είναι παραγεμισμένη ασφαλώς η πνευματική μας ζωή εξακολουθήσει να εμπνέη τα *Ελληνικά Γράμματα* δεν διστάζομεν να μαντεύσωμεν ότι ταχέως το νέον περιοδικόν θα καλύψη ένα αισθητόν κενόν».
- Η αντιβενιζελική «Καθημερινή» του Γ. Α. Βλάχου (16.6.1927): «Η έκδοσις του περιοδικού αυτού υπόσχηται σοβαράν συμβολήν εις την πνευματικήν κίνησιν του τόπου».
- Ο «Ελεύθερος Λόγος» που υποστήριζε τον Γ. Παπανδρέου (16.6.1927): «Τα *Ελληνικά Γράμματα* αποτελούν πλέον



Ο Αλέξανδρος Δελμούζος. Μετά την αποχώρησή του από τον «Εκπαιδευτικό Όμιλο» συνεργάστηκε με τα *Ελληνικά Γράμματα*. Σχέδιο του Αντώνη Πρωτοπάτη.

σταθμόν εις την Ελληνικήν διανόησιν».

- Η αντιβενιζελική «Πρωία» των αδελφών Γ. και Σ. Πεσμαζόγλου (16.6.1927): «Πρόκειται περί της σοβαρωτέρας ίσως προσπάθειάς που σημειούται εις τον περιοδικόν τύπον της Πατρίδος μας».
- Το βενιζελικό «Έθνος» του Σπύρου Νικολόπουλου (17.6.1927): «Πρόκειται περί φιλολογικής επιθεωρήσεως που έρχεται να τονώσει την πνευματικήν ζωήν του τόπου μας».
- Ο Φώτος Πολίτης στην αντιβενιζελική «Πολιτεία» του Θ. Νικολούδη (24.6.1927): «Είθε να εξακολουθήσει έτσι το δρόμο του πάντα ακλόνητο από τις λυσσαλέες επιθέσεις που θα δεχθή. Η νίκη είναι δική του, γιατί δεν νικούν ποτέ οι ηλίθιοι όσο κι αν επικρατούν κάποτε προσωρινά».

Σε μαγνητοφωνημένη συνομιλία μας το 1988 και με την απόσταση πλέον του μισού αιώνα, ο ιστορικός της νεοελληνικής λογοτεχνίας Κ. Θ. Δημαράς μου είχε πει: «Όταν κοιτάξεις για περιοδικά ιδεών δεν βρίσκεις άλλο. Η *Νέα Εστία* ήταν μία καλή επιχείρηση χωρίς ιδεολογική τοποθέτηση. Τα *Ελληνικά Γράμματα* είχαν μία ελληνοκεντρική τοποθέτηση βασισμένη στις ιδέες του Α. Δελμούζου, του Γ. Αποστολάκη και του Φώτου Πολίτη [...] Το κλίμα μας την εποχή εκείνη ήταν αντιπαραλαμικό και εγώ ήμουν και πολύ αντιαριστερός. Πολύ εναντίον του Κορδάτου».

Ο Α. Αργυρίου στη μελέτη του για το 1927 θίγει δύο ακόμη θέματα για τα *Ελλη-*

νικά Γράμματα που θα άξιζε να εξετάσουμε βάσει των στοιχείων που συνέλεξα για τον Μπαστιά στην έρευνά μου στις εφημερίδες και τα περιοδικά της εποχής του Μεσοπολέμου. Το πρώτο είναι ο «καθολικισμός» του περιοδικού – κάτι που τονίζεται και στις επιθέσεις των περιοδικών *Πνοή* και *Πρωτοπορία* που το αποκαλούν «Παπικά Γράμματα».

Ο Συριανός Κ. Μπαστιάς γεννήθηκε στην Ερμούπολη το 1901 και ήταν φυσικό να έρθει γρήγορα σε επαφή με τον καθολικισμό λόγω της μεγάλης καθολικής παροικίας της νήσου. Αν και ορθόδοξος, σπούδασε κατά διαστήματα σε καθολικά σχολεία στη Σύρο και παρακολούθησε τη Β' τάξη του Ελληνικού στο καθολικό σχολείο «École St. Paul» του Πειραιά. Τα καθολικά σχολεία προσέφεραν τότε γερή γνώση της γαλλικής γλώσσας και έτσι άνοιγαν την πόρτα της ευρωπαϊκής διανόησης για τους νέους της Ερμούπολης, που περίμεναν με αγωνία κάθε εβδομάδα να έρθει το πλοίο από την Μασσαλία και να προμηθεύσει το παλιό πρακτορείο εφημερίδων του Κυριαζόπουλου και το νέο πρακτορείο στο μαζάρι του Καλουτά με διδλία, εφημερίδες και περιοδικά από το Παρίσι. Το 1924 ο Μπαστιάς ασπάζεται επισήμως τον καθολικισμό και τελεί τον πρώτο του γάμο σε καθολική τελετή σε ένα μικρό παρεκκλήσι των Ηνωμένων Καθολικών στην οδό Αχαρνών. Ως αρχισυντάκτης της πρωινής ημερήσιας εφημερίδας «Δημοκρατία» του

Αλέξ. Παπαναστασίου (1925-1926) και ως διευθυντής συντάξεως της απογευματινής παπαναστασιακής «Εσπέρας» των αδελφών Πουρνάρα (1925-1926), συχνά δημοσιεύει άρθρα υπερασπιζόμενος τους ελληνορθόρρυθμους καθολικούς και το 1929 εμφανίζεται ως μέλος της Κεντρικής Οργάνωσης του Τμήματος Ελληνορθόρρυθμων Αθηνών της Καθολικής Νεολαίας. Στα *Ελληνικά Γράμματα* που τυπώνονταν στις εγκαταστάσεις της Καθολικής Εξαρχείας στην οδό Αχαρνών παρατηρούμε κατά καιρούς κείμενα για τους Έλληνες καθολικούς, κάτι ασυνήθιστο στον υπόλοιπο αθηναϊκό Τύπο. Ο Κ. Θ. Δημαράς, που συνεργαζόταν με το περιοδικό, στη συνομιλία μας που μνημονεύω πιο πάνω μου είχε πει ότι: «Μαζί με τον Μπαστιά πλεύριζα κι εγώ στον καθολικισμό». Στη δεκαετία του '30 ο Μπαστιάς απομακρύνεται σταδιακά από τον καθολικισμό και επιστρέφει στην ορθοδοξία αν και η δυτική θρησκεία και θεολογία δεν παύει να τον γοητεύει. Η «καθολική» εποχή του Μπαστιά, σχεδόν άγνωστη σήμερα, υπήρξε και αυτή λόγος για ιδεολογικές επιθέσεις το 1927.

Το δεύτερο θέμα που θίγει ο Α. Αργυρίου και θα ήθελα επίσης να εξετάσουμε είναι «οι αντιδικίες: και γενεών και ιδεολογικές» μεταξύ των *Ελληνικών Γραμμάτων* και της *Νέας Εστίας* του Ξενόπουλου. Εδώ θα ήθελα να παρατηρήσω ότι η αντιδικία Ξενόπουλου-Μπαστιά – αντιδικία γενεών και ιδεολογική – ξεκινάει πριν από την έκδοση των περιοδικών τους. Από το 1924 ο Μπαστιάς γράφει στη μόνιμη στήλη του στη «Δημοκρατία» (17.7.1924) για τα θεατρικά έργα του Ξενόπουλου: «Ελαφρά έργα, θεματάκια νοικοκυρεμένα, δια την παρακολούθησιν και κατανόησιν των οποίων δεν ήτο καμμία ανάγκη να δαπανήσωμεν φαιάν ουσίαν».

Για την «Δίκη του Θανάση» του Ξενόπουλου που ανεβάξει η Κυβέλη το 1925 γράφει («Δημοκρατία», 29.7.1925): «δεν πρόκειται ποσώς περί θεατρικού έργου αλλά περί μιας κοινής ποινικής δίκης περιορισμένου ενδιαφέροντος». Και όταν ο Ξενόπουλος εορτάζει την συγγραφική τριακονταετηρίδα του, ο Μπαστιάς γράφει («Δημοκρατία», 2.9.1925): «... θα τον συγχωρούσαμε ακόμη αν είχε και την αδυναμία να υπερασπίση λίγο το ατροφικόν του έργον λέγοντάς μας ότι αυτός δεν φιλοδοξεί παρά τον τίτλον του ανθρώπου που έγινε η γέφυρα από την οποία έπρεπε κατά μοιραίον λόγον να περάση το θέατρο από την ατμόσφαιρα της σκοτεινής μούχλας των προκατόχων του Ξενόπουλου εις την σφαιραν της υγείας που θα ήρχετο να δη-

μιουργήσουν οι μεταγενέστεροί του [...] Ο κ. Ξενόπουλος θα μου δηλώση άλλην μίαν φοράν ότι δεν θα με ξαναχαιρέτηση».

Τόν Οκτώβριο του 1926 ο Μπαστιάς αρχίζει την δημοσίευση σειράς 33 συνεντεύξεων με προσωπικότητες της πολιτικής και πνευματικής ζωής στον «Ελεύθερο Τύπο» του Χρ. Καβαφάκη με τίτλο «Τα μεγάλα προβλήματα της ελληνικής ζωής». Στον επίλογο της έρευνας (1.1.1927), όπου προσπαθεί να τοποθετήσει πολιτικά τους συμμετέχοντες στην έρευνα από το μαρξιστικό στρατόπεδο έως τους εκπροσώπους της γλωσσικής αντίδρασης, γράφει: «οι Παλαμάς και Ξενόπουλος δεν μας απεκάλυψαν τι είναι. Είναι με όλους και δεν είναι με κανένα. Ο δε κ. Ξενόπουλος αποτελεί φαινόμενο, διότι πιστεύω ότι είναι ο μόνος που όχι μόνον δεν βλέπει κρίσεις αλλά αντιθέτως βλέπει τα πάντα ρόδινα και διαπνέεται από ακράτητον αισιοδοξίαν. Δια τον κ. Παλαμάν και Ξενόπουλον ημπορεί να λεχθή, ότι μάλλον απέφυγαν να ομιλήσουν».

Η *Νέα Εστία* κυκλοφορεί στις 15 Απριλίου 1927 και δύο μήνες μετά κυκλοφορούν τα *Ελληνικά Γράμματα*, απευθυνόμενα στο ίδιο περίπου κοινό. Ο Ξενόπουλος είναι τότε 60 ετών και ο Μπαστιάς 26. Με οργή τον χαρακτηρίζει ως «νεαρό ασήμαντο διευθυντή» περιοδικού. Αλλά η αντιδικία Ξενόπουλου-Μπαστιά δεν κρατάει πολύ. Σύντομα συνδέονται φιλικά και σε άρθρο του στο περιοδικό *Πειθαρχία* (8.3.1931) ο Μπαστιάς γράφει: «αν κάποτε δρεθήκαμε αντιμετώποι κι έτυχε ν' ανταλλάξωμε λόγια θυμού, τούτο ποτέ δεν εμείωσε το θαυμασμό μου προς τον καλλιτέχνη». Τον επόμενο χρόνο συνεργάζονται στενά στο νεοσυσταθέν «Εθνικό Θέατρο», ο Μπαστιάς ως Γενικός Γραμματέας και ο Ξενόπουλος ως μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου με πρώτο σκηνοθέτη τον Φώτο Πολίτη.

Τα *Ελληνικά Γράμματα* κυκλοφόρησαν ως δεκαπενθήμερο περιοδικό έως τον Μάιο του 1929 οπότε μεγάλωσε το σχήμα τους, καθιερώθηκε έγχρωμο εξώφυλλο και έγιναν εβδομαδιαία. Στις 15 Φεβρουαρίου 1930 διεκόπη η έκδοσή τους έχοντας συμπληρώσει 87 τεύχη.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Δήλωση. Περ. *Αναγέννηση*, τεύχ. 9/10, Μάιος-Ιούνιος 1927.
2. Παράγραφος. Περ. *Λογοτεχνική Επιθεώρηση*, τεύχ. 4, Μάιος-Ιούνιος 1927.

Αλέξης Β. Σταυράτης

ΟΤΑΝ

Όταν
φρόντιζε τόν κήπο του
δρῆκε θαμμένα όνειρα,
ώς εκεί ἔφταναν
οί ρίζες τῶν ξεραμένων
λουλουδιῶν.
Θά σᾶς ποτίσω
δάκρυ τῆς σελήνης εἶπε
στά περιτέρεια καθῶς
κρυφά κοίταγαν
ἀπό ἴνα διβλίο
ἀνοιγμένο ζωγραφιές.
Ἵστερα ἔκλεισε
τά μάτια
ἀναγκαστικά
συμφώνησε.

ΟΥΛΕΣ

Ἵσσιωπή σου
οὐρλιάσματα σκύλων,
οὐλές στή γαλήνη
τῆς μετέωρης μνήμης.
Ἰγέρας ποῦσπρωχνε
τά μαῦρα σύννεφα
βαθιά στήν ψυχή,
κραυγές που δέν ἔδβαιναν
πληγές που δέ φαίνονταν,
στενή ὁδός γιά ἕναν ὁδοιπόρο
μόνον καί μόνον.

3. [Γρηγόριος] Ξ[ενόπουλος]. Κακοπιστία και Συκοφαντία. Περ. *Νέα Εστία*, 1 Αυγούστου 1927.

4. [ἀτίτλο σχόλιο]. Περ. *Το Φραγκέλιο*, 20 Αυγούστου 1927.

5. Οραματισμός και πνευματική αναγέννηση. Περ. *Η Νέα Αγωγή*, τεύχ. 7/8, Ιούλιος-Αύγουστος 1927.

6. Επίλογοι. Περ. *Νέα Επιθεώρηση*, Μάρτιος 1928.

7. Γιάννης Δ. Φωτίου. Για να μπούμε μερικοί στη θέση τους. Περ. *Πνοή*, τεύχ. 8/9, Ιούνιος-Ιούλιος 1929.

8. Σταράτα. Περ. *Πρωτοπορία*, Ιούνιος-Ιούλιος 1929.

ΜΙΚΡΗ ΓΑΛΛΙΚΗ ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ ΘΑΝΑΤΟΥ

Επιλογή – Απόδοση: ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΑΡΒΕΡΗΣ

AUGUSTE BRIZEUX
(1803-1858)

Η γιορτή των νεκρών

Καμπάνες πένθιμες ήχουν.
Κι ἐγὼ ἔχω φύγει πέρα, στίς κοιλάδες
Νά μήν ἀκούω, νά μήν ἀκούω
Τ' ἀπεγνωσμένα τους μηνύματα.
"Ὅμως παντοῦ ἡ ομίχλη τώρα ξεδιπλώνει
Τά νεκρικά σεντόνια της
Θρηνοῦν οἱ ἱτιές
Κι ἀπ' τίς ὠχρές φιλύρες
Ἐνας θλιμμένος ψίθυρος ὄλο ἀνεβαίνει.
Ἦρθε φθινόπωρο:
Γιορτάζουν οἱ νεκροί
Τὴν πένθιμη, μονότονη γιορτή τους.
Ἐπόψε ὄλοι οἱ νεκροί ἐν χορῶ
Ἐπ' τὰ φέρετρα σηκώθηκαν
Κι ἡ γῆ πού αἰώνια τοὺς φιλοξενεῖ
Πῆρε τὴ θέση τους στοῦ πένθος
Ἐνῶ ψηλά, στοῦ σιωπηλοῦ στερέωμα
"Ὅλα τ' ἀστέρια ἔχουνε σῆσει.

Κι ἐγὼ γυρίζω στοῦ χωριό.
"Ὅλοι κοιμοῦνται
Κι ὄλα μέσ στή σκοτεινιά.
Οἱ πένθιμες καμπάνες μόνο ἤχουνε.

SAINT-EVREMOND
(1610-1703)

Στο θάνατο της Μάριον Ντελόρμ

Ἐδώ οἱ ἔρωτες πενθοῦν
Κι εἶν' ἡ Ἡδονή περιλίπη.
Γιατί γύρω ἀπ' τό φέρετρο
"Ὅσο κι ἂν ψάξεις
Ἐπὸ κείνην δέ θά βρεῖς
Παρά τὴ σκιά της.

BOUFFLERS
(1738-1815)

Το επιτύμβιό του
γραμμένο από τον ίδιο

Ἐνθάδε κεῖται ἱπότης πού γεννήθηκε ἐν κινήσει
Κι ἔζησε πλάνης στοὺς μεγάλους δρόμους ὡς νά ξεψυχήσει
Γιὰ ν' ἀποδείξει πὼς δέν εἶν' ἄλλο τίποτε ἢ ζωὴ
Παρά, ὅπως εἶπε ἕνας σοφός, τοῦ ταξιδιοῦ ἢ δοῆ.

AUSONE CHANCEL
(1805-1878)

Τετράστιχο

Μπαίνεις, φωνάζεις
Μέ ζωὴ μοιάζεις.
Νυστάζεις, θγαίνεις
Κι ἔτσι πεθαίνεις.



(συνεχίζεται)

Γιώργου Βέη

Δημήτρη Νόλλα

Ο άνθρωπος που ξεχάστηκε
Εκδόσεις Καστανιώτη,
Αθήνα 1994.

«Μας χρειάζονται οι νεκροί όπως τά
πουλιά στους δάλτους»
Θανάσης Τζούλης

Ο Γεράσιμος ή Μάκης ή Μαξ Φραγκούλης, ο κεντρικός ήρωας του τελευταίου μυθιστορήματος του Δημήτρη Νόλλα που επιγράφεται *Ο άνθρωπος που ξεχάστηκε* επιστρέφει στην Ελλάδα, πενήντα πια ετών, μετά από απουσία τριάντα περίπου χρόνων στο εξωτερικό. Ένα ύποπτο σάρκωμα στην κάτω γνάθο, μία δεύτερη, όχι και τόσο πιστή, πολύ μικρότερη απ' αυτόν σύζυγος και – το κυριότερο – οι εφιάλτες από τα ταραγμένα, έντονα πολιτικοποιημένα χρόνια της νεότητάς του δεν του επιτρέπουν να ησυχάσει, αλλά ούτε και να συμπιλωθεί με τις τρέχουσες συνθήκες που επικρατούν στην Αθήνα του '90, παρά το ότι καταβάλει πολλές φιλότιμες προσπάθειες.

Έχοντας ολοκληρώσει στην Αγγλία την αυτοεξερεύνησή του κι έχοντας κλείσει τους λογαριασμούς του με νεοειροπολήσεις, εσωτερικούς διχασμούς, ιδεολογικές συγχύσεις και αντιπαραγωγικούς έρωτες με αντιεξουσιαστικά κινήματα, ο Μαξ Φραγκούλης μεταμορφώθηκε σταδιακά σ' έναν επιτυχημένο επιχειρηματία, που ξέρει να εκμεταλλεύεται στο έπακρο «τις επιστροφές των αλλεπάλληλων επιμορφωτικών σεμιναρίων σε διάφορες ευρωπαϊκές πόλεις».

Ένα φάντασμα όμως από το παρελθόν δεν φαίνεται να έχει πιεί το αίμα που του αναλογεί. Και γι' αυτό θα επιστρέψει. Η αγωνία του Μαξ φτάνει στο αποκορύφωμά της όταν (νομίζει ότι) συναντά τυχαία στο δρόμο τον Μανόλη Νράβαλο ή Δούκα, έναν παλιό συνεργάτη και ομοϊδέατη τον οποίο κυριολεκτικά πούλησε τριάντα χρόνια πριν, οδηγώντας τον εκ του ασφαλούς στα χέρια της ασφάλειας. Λίγο μετά ο Δημήτρης Νόλλας, με την ευχέρεια που τον διακρίνει, θα εισάγει στη σκηνή τον συγγραφέα-δημοσιογράφο Στρατή Ωρεόπουλο, ο οποίος θα εξυφάνει τη δική του φυγή

παραλλαγή της αντικειμενικής πραγματικότητας χωρίς όμως να χάνει ποτέ από τα μάτια του τα αληθινά όρια του δράματος. Και το τονίζω αυτό γιατί μόνον από τον Στρατή Ωρεόπουλο, αυτό το αγόρταγο, αδίστακτο τέρας των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, θα μάθουμε μ' ένα καλοστημένο τέχνασμα του συγγραφέα μόλις στην 209η σελίδα, την τρίτη από το τέλος του διβλίου, ότι ο Δούκας, που είχε στο μεταξύ καταδικαστεί σε ισόβια για τρομοκρατικές ενέργειες, από το δικτατορικό καθεστώς της περιόδου 1967-1974, έχει σκοτωθεί σε αυτοκινητικό δυστύχημα λίγους μήνες μετά την απελευθέρωσή του, το καλοκαίρι του 1974.

Όσο κι αν βαστάει καλά φυλαγμένα τα μυστικά του τόσες δεκαετίες ο Μάκης Φραγκούλης στο τέλος θα σπάσει: η ρήξη του με το παρόν είναι η ρήξη με τον μύθο του. Η ακαριαία πτώση του είναι η συντριβή ενός ολόκληρου κόσμου που δεν μπόρεσε ν' αντέξει τη νιτσεική κληρονομιά της απόλυτης Νίκης. Έχουμε δηλαδή εδώ την αντιστροφή του παλαιότερου, σχεδόν ρομαντικού μοντέλου: «Για έναν Έλληνα, το ταξίδι στην Ελλάδα είναι γοητευτικό, εξαντλητικό μαρτύριο, και μετατρέπεται σε επίπονη, επίμονη αναζήτηση της ελπίδας» (Ζήσιμος Λορεντζάτος, φερ' ειπείν). Η αναζήτηση του (φανταστικού) Δούκα δεν αποδίδει επ' ουδενί στην αυτολύτρωση του Μάκη Φραγκούλη – αυτό έχει σχεδόν αποκλειστεί από την αρχή, από την πρώτη μέρα που έφτασε στην Ελλάδα: «Δεν θα ήθελα να είναι έτσι τυπικά τα πράγματα. Είμαι στον τόπο μου, διάολε» (σελ. 41, υπογραμμίζω εγώ). Κι αυτά σε άμεση συνάρτηση με την αποστροφή της σελίδας 14 επ. όταν τα κουρασμένα πόδια του πατούσαν ακόμα, λίγες μέρες πριν, το άψογο βρετανικό γρασίδι κάπου σ' ένα αποστειρωμένο λονδρέζικο προάστιο: «Γιατί συμβαίνει πάντα σε τέτοιες στιγμές να αναδύονται μόνο μπερδεμένα πράγματα από τον πάτο των αναμνήσεων, σκέφτηκε ο Μαξ με μια πικρή γέυση στο στόμα, που σίγουρα θα του χαλούσε την συνέχεια της ημέρας αν η Κλαιρ δεν ερχόταν να χυθεί στην αγκαλιά του».

Ο Μαξ με την πάροδο των χρόνων πιστεύει ασφαλώς ότι έχει γίνει ένας καθαρόαιμος ρεαλιστής. Δεν εννοεί να του ξεφύγει τίποτα. Ο έμπειρος αφηγητής δεν παραλείπει άλλωστε να τονίζει συχνά ότι ο κεντρικός ήρωάς του έχει διακριθεί στην ευρωπαϊκή οικονομική-εμπορική σκηνή. Κι ο ρεαλισμός του θα είναι (εύχεται) το τελευταίο, απαραβίαστο οχυρό του. Ως αντιπρόσωπος ενός ξένου επενδυτικού οργανισμού που θα διαπραγματευθεί, στην Αθήνα τώρα, την αγορά μιας εταιρείας του ελληνικού Δημοσίου, την Κλοστέλ, ο Μαξ θα στραφεί άλλη μια φορά μ' εμπιστοσύνη στα διδάγματα του ρεαλισμού και θα ζητήσει από εκεί προστασία. Η πανωλεθρία του όμως θα σημάνει εκείνη ακριβώς τη στιγμή που νομίζει ότι μπορεί να αισθάνεται απόλυτος κύριος του παιχνιδιού. Ο διφυής, αυτοϊπερβατικός λόγος του Δημήτρη Νόλλα, που ανάγει τον μινιμαλισμό σε ισχυρό εκφραστικό μέσο πολλαπλών χρήσεων, τραβάει με δύναμη το χαλί κάτω από τα πόδια του προδότη. Η τιμωρία είναι αναπότρεπτη, η τάξη των πραγμάτων θα αποκατασταθεί: η δικαιοσύνη είναι τυφλή, όπως τυφλός από τη ζάλη των μυθευμάτων είναι προς το τέλος της ιστορίας ο ίδιος ο θύτης/θύμα, ο Μαξ, που θα καρφώσει το αυτοκίνητό του μια βροχερή νύχτα πάνω σε μια βαριά νταλικά φορτωμένη σιδερόβεργες, που τον περίμενε στο τέρας μιας απότομης κατηφόρας. Το σκηνικό κλείνει με αίμα.

Ο κύκλος της τραγωδίας είναι συνεπής αλλά όχι δυναστικός. Εδώ έγκειται άλλη μια φορά η επιτυχία του Δημήτρη Νόλλα: η δομική διάθροση είναι τέτοια ώστε η ασύγγωστη επιπολαιότητα τού είναι να μην προλέγει μαθηματικά, να μην ξεσκεπάσει από την αρχή της ιστορίας το πεπρωμένο. Ο Ωρεόπουλος βέβαια αυτοσχεδιάζει πάνω στα λείψανα ενός ψευδεπίγραφου τοπίου αλλά στο τέλος βρίσκει μαζί με τον ανυποψίαστο αναγνώστη, παγιδευμένον από ένα διαρκώς ανατρεπτικό είδος αφήγησης, τον μίτο της ανθρωποθυσίας: ο Μάκης έχει σκοτώσει (μόνο μέσα του) με τα ίδια του τα όνειρα τον στενό του φίλο Δούκα. Γι' αυτό κι ο τελευταίος σε πείσμα της «απόδρασης», του δολοφόνου του στην Εσπερία εξακολουθεί να ζει μέσα στον Μάκη – εξ ου και η όλη «σύγχυση» που στοιχειώνει το γράψιμο. Αλλά πρέπει να προσέξουμε και κάτι άλλο: η ψυχωσική πολυτυπία του Μάκη Φραγκούλη, στο «δάθος της ψυχής του οποίου φωλιάζουν δύο διαφορετικοί άνθρωποι μ' έναν βαθύ γκρεμό ανάμεσά τους» (σελ. 162) μας δίνεται κατ' οικονομίαν. Η γραφή είναι φειδωλή, ελλειπτική, γεμάτη συγκοπές. Τα πρόσωπα διαχέονται μέσα στην ρευστή ουσία των δρώμενων χωρίς να χάσουν την πολυπόθητη αυτονομία τους. Τα διαφορετικά πρίσματα της εξιστόρησης δεν αλληλοεξουδετερώνονται αλλά συναρρούνται προς το μέσον του διβλίου. Η σμίλη του Δημήτρη Νόλλα ανάδειξε άλλη μια φορά τις καλύτερες πτυχές μιας περίπλοκης πρωτογενούς μυθιοποιητικής ύλης με φρόνηση και

γούστο. Από την άποψη αυτή ο *Ανθρωπος που ξεχάστηκε* συνιστά ένα ακόμα επίτευγμα της τεχνικής του κι ένα άλλο απόκτημα της νεωτερικής πεζογραφίας μας.

Παραφράζοντας στη συνέχεια τον Φρόντ θα έλεγα ότι στην περίπτωση του Μάκη η ανικανοποίητη επιθυμία για τον αληθινό φόνο υποκινεί τελικά την ίδια του τη ζωή, κάθε φαντασίωση είναι η υποστασιοποίηση του αίματος. Το τραγικό αδιέξοδο είναι ένας παραμορφωμένος λόγος του Ζήνωνα του Ελεάτη: «η ανθρώπινη ζωή είναι όπως ένας παράξενος αγώνας δρόμου: το τέρμα δεν είναι στο τέλος αλλά στη μέση. Δεν το καταλαβαίνεις ποτέ κι ούτε πρόκειται να το καταλάβεις, γι' αυτό και συνεχίζεις να τρέχεις προς ένα τέρμα που είναι πίσω σου» (μιλάει ο Δούκας, σελ. 144). Ένας άλλος ορισμός του τραγικού αδιεξόδου είναι η συνέπεια της ολοκληρω-

τικής άρνησης του Φραγκούλη να παραδεχθεί το έγκλημα μέσα του. Έχουμε, δηλαδή, να κάνουμε μ' έναν κλασικό αντιήρωα που στέκεται στο τέλος του εικοστού αιώνα ανήμπορος να δει κατάματα το «μίσος της μικρής διαφοράς» που τον χωρίζει από το φυλετικό ζώο, το εμφυλιακό ον των εθνοοικογενειακών μας συρράξεων. Αυτή η πολιτισμική μυωπία του Μάκη είναι το στραβό δεκανίκι του κόσμου. Η φευγαλέα μορφή του εννοιακού θύματος, του Δούκα, δείχνει με τη σειρά της την επιστροφή μας' έναν χώρο έμπρακτης αθωότητας: οι αντιτίξεις αν και δεν είναι τόσο εμφανείς κατοχυρώνουν μια απεγνωσμένη ηθική εξέγερσης.

Ο Δούκας, αυτός ο αντίπους, το alter ego μιας κατακερματισμένης κοσμικής εποχής, είναι ο άνθρωπος που αρνείται, όχι και τόσο μάταια, να ξεχαστεί.

προσωπεύει τον συγγραφέα, από την αρχή έως το ανώτατο στάδιο της εξέλιξής του στη Δημόσια Διοίκηση. Το διακειμενικό Εγώ κατέχει διαρκώς την εστίαση της αφήγησης, ακόμα και όταν τα κειμενικά γεγονότα φαίνεται να μην τον αφορούν αμέσως.

Ρεαλισμός και παραβολικός λόγος, (αυτο-)σαρκασμός και θυμοσοφία διατυπώνουν τα σημειώματα του βιβλίου, με κεντρική σταθερά την υπακοή ως δίοδος για την επιβίωση. Η διεκπεραίωση της αφήγησης γίνεται με έναν ρέοντα ρυθμό που προσδίδει στο κείμενο σχεδόν προφορικό χαρακτήρα.

Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, αναδύονται τα πραγματικά στοιχεία που αφορούν κυρίως πρόσωπα και καταστάσεις, αναγνωρίσιμα σχεδόν στο σύνολό τους από τους «παροικούντες την Ιερουσαλήμ». Πάντως, ο Ζωρογιαννίδης δεν περιορίζεται απλώς σε μια πιστή περιγραφή γεγονότων, αντιθέτως προβαίνει σε μια μυθοπλαστική διαδικασία, χρησιμοποιώντας συχνά προσδιοριστικά-περιγραφικά ψευδώνυμα (κυρίως για πρόσωπα που ισχύουν ακόμα στον χώρο), ενώ τα πραγματικά ονόματα απαντούν (κυρίως) στις περιπτώσεις των αποχωρησάντων, κυριολεκτικά και μεταφορικά. Στον λεπτομερή κατάλογο των προσώπων-παραγόντων της Δημόσιας Διοίκησης που συμμετέχουν στον «κειμενικό κόσμο» του βιβλίου (προσοχή: δεν συνοπologίζω Υπουργούς, άλλωστε ως γνωστόν οι Υπουργοί ανήκουν στην εκάστοτε πολιτική ηγεσία και διατηρούν μια σταθερή διαλεκτική σχέση με τη Δημόσια Διοίκηση παρεκκλίνοντας συχνότατα και σε έναν διάλογο αντεγκλήσεων), αναγνωρίζονται και ορισμένα ισχυρότατα μεγέθη εν οίς ο Γιώργος Μαραγκίδης, «μυθικός» Διευθυντής Μορφωτικών Σχέσεων και στη συνέχεια Γενικός Διευθυντής του Υπουργείου Πολιτισμού.

Τα σχόλια του συγγραφέα που διακόπτουν την εξέλιξη της αφήγησης, συχνά δίνουν την εντύπωση ότι πρόκειται για έναν λόγο προς εαυτόν ως απολογισμό και έλεγχο ζωής, που συνδυάζεται και με μια απόπειρα ανατομίας του φαινομένου που αντιπροσωπεύουν οι οριζόντιες και κυρίως οι κάθετες σχέσεις στον χώρο της Δημόσιας Διοίκησης. Σ' αυτήν ακριβώς την ανατομία παραπέμπει και η λεπτομέρεια από το «Μάθημα Ανατομίας» του Ρέμπραντ στο εξώφυλλο του βιβλίου μέσα σε ένα εκτυφλωτικό πλαίσιο. Δεν γνωρίζω αν το χρώμα του εξωφύλλου είναι συνειδητή επιλογή, πάντως η συνδήλωση του συνδυασμού είναι σαφής.

Δάφνη Χρ. Θεοδώρου

Νίκος Ζωρογιαννίδης

Εγώ, ο υπουργός σου

Εκδόσεις Αρσενίδη 1995

Ο Νίκος Ζωρογιαννίδης υπήρξε, ως γνωστόν, στέλεχος του Υπουργείου Πολιτισμού, προερχόμενος από το Υπουργείο Προεδρίας, και εξάντλησε όλη την πυραμίδα της Δημόσιας Διοίκησης, καταλήγοντας στον βαθμό του Γενικού Διευθυντού, από τον οποίον και αποχώρησε ολοκληρώνοντας την καριέρα του.

Το βιβλίο ανήκει στο παλαιό και χρήσιμο λογοτεχνικό είδος μαρτυρία-χρονικό. Ο Ζωρογιαννίδης συνεχίζει την επίσης παλαιά και δόκιμη, διεθνή συνήθεια δημοσίως προσώπων να καταθέτουν τον βιωματικό τους κόσμο από τη θητεία τους στον δημόσιο τομέα προβαίνοντας στην άμεση

ή έμμεση παροχή αναγνωρίσιμων στοιχείων.

(Π.χ. σύγχρονη κορύφωση αυτής της παραγωγής, τηρουμένων όλων των αναλογιών και των διαφορών, είναι η αγγλική δημιουργία «Μάλιστα, κ. Υπουργέ».)

Το βιβλίο του Ζωρογιαννίδη αποτελείται από τριάντα ένα αυτοτελή αλλά νοηματικά συγγενή κείμενα με ιδιαίτερους προσδιοριστικούς τίτλους, τα οποία λειτουργούν ως σπόνδυλοι ενός ενιαίου συνόλου πληροφοριών. Οι πληροφορίες αυτές, κατανεμμένες στο επίπεδο της δήλωσης και στο επίπεδο των υπαινιγμών, αποδίδουν την πορεία του διακειμενικού Εγώ που αντι-

Το πλεονέκτημα των πολλαπλών ερμηνευτικών προσεγγίσεων

Του Βαγγέλη Αθανασόπουλου

Συνήθως το πρόβλημα για την ερμηνεία ενός λογοτεχνικού κειμένου θεωρείται πως αποτελεί η έλλειψη επαρκούς γνώσης και η ανεπιτηδειότητα στην εφαρμογή μιας μεθόδου. Στην πραγματικότητα, όμως, η δυσκολία για μια όσο γίνεται πιο ολοκληρωμένη και συγκροτημένη ερμηνεία υφίσταται και πέρα από αυτό το στάδιο: στην επαρκή γνώση και ικανότητα εφαρμογής κατά το δυνατόν περισσότερων ερμηνευτικών μοντέλων και στην επιλογή εκείνου ή εκείνων που εμφανίζονται κατ' αρχήν ως προσφορότερα ή τελικά αποδεικνύονται αποτελεσματικότερα για την ερμηνεία του συγκεκριμένου λογοτεχνικού κειμένου.

Για να δώσω ένα δείγμα του φάσματος των σχετικών επιλογών αλλά και των δυνατών συνδυασμών τους θα επιχειρήσω μια πολλαπλή ερμηνευτική προσέγγιση του διηγήματος του Βιζυηνού «Το μόνον της ζωής του ταξείδιον» που περιέχεται στο διδακτικό βιβλίο *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* της Γ' Γυμνασίου (σσ. 179-191), σύμφωνα με τις πιο γνωστές μορφές ή εκδοχές της εφαρμοσμένης κριτικής.

Ένας τέτοιος σκοπός δεν αφορά δεβαίως μόνο στην εφαρμοσμένη κριτική, επειδή προϋποθέτει μιαν αντίληψη που έχει άμεση σχέση με την κριτική θεωρία και υποδηλώνει την αποδοχή ενός κριτικού σκεπτικισμού τον οποίο θέλει να ενσωματώσει και αφομοιώσει μέσα στην εφαρμοσμένη κριτική. Αυτή η στάση αναπόφευκτα οδηγεί στη μερική τουλάχιστον αναθεώρηση απόψεων που θεμελιώθηκαν από τη φορμαλιστική ορθοδοξία του μεσοπολέμου, ανάμεσα στις οποίες είναι κι εκείνη του εξοβελισμού του προσώπου αλλά και της έννοιας του συγγραφέα. Το γεγονός, επομένως, πως στη συνέχεια ανάμεσα στις προτεινόμενες μορφές της εφαρμοσμένης κριτικής συγκαταλέγεται και η βιογραφική κριτική, δεν αποτελεί συνέπεια συγκατάβασης και κριτικού ενδοτισμού που υπαγορεύεται από κάποιες ρεαλιστικές απαιτήσεις της διδασκαλίας της λογοτεχνίας στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση, αλλά έκφραση της επίγνωσης ότι καμιά προγραμματική «αρχή» οποιασδήποτε κριτικής σχολής ή τάσης δεν είναι απαλλαγμένη από την κριτική προκατάληψη.

Για τους παραπάνω λόγους θα αρχίσω από την περισσότερο καταδικαστέα μορφή εφαρμοσμένης κριτικής, την βιογραφική. Το διήγημα λοιπόν αυτό, όπως και τα περισσότερα από τα διηγήματα του Βιζυηνού, είναι δυνατό να αναγνωστεί ως ισχυρότατο τεκμήριο του ισχυρού συνδέσμου, της στενής αλληλεξάρτησης και του διαρκούς αλληλοπροσδιορισμού της ζωής και του έργου του συγγραφέα. Αυτή η αλληλοστοίχιση ζωής και έργου υφίσταται σε τέτοιο βαθμό, ώστε να δίνεται η εντύπωση μιας έμμεσης δοκιμής για αυτοβιογράφηση.

Τα δεδομένα που μπορεί να προσκομίσει μια τέτοια ανάγνωση του διηγήματος είναι κάποιου μύθου που εμφανίζονται στο έργο αλλά και στη ζωή του, και δεν αποτελούν ένα περιστασιακό φαινόμενο της ζωής ή μια απλή θεματολογική επιλογή του έργου. Αντίθετα, οι μύθοι αυτοί κυριάρχησαν και τελικά καθόρισαν και τα δυο, και με τον τρόπο αυτόν έγιναν συνειδητά οι προσωπικοί μύθοι του. Αυτοί οι προσωπικοί μύθοι υπήρξαν η κινητήρια δύναμη του έργου και της ζωής του, αλλά τελικά κατέληξαν να γίνουν και ο βασικότερος παράγοντας αναστολής του πρώτου και ακύρωσης της δεύτερης.

Οι μύθοι αυτοί μέσα στο διήγημα εμφανίζονται κάτω από τη μορφή κάποιων αφηγηματικών θεμάτων ή και μοτιβίων. Το βασικότερο σχετικό θέμα είναι εκείνο της «απουσίας ασφαλούς συνείδησης του πραγματικού». Είναι άξιο παρατήρησης το γεγονός πως ενώ ο Βιζυηνός αξιώνει για την αφήγησή του μια πραγματολογική διάσταση την οποία επιχειρεί να εξασφαλίσει κυρίως μέσω της καταφυγής του σε αυτοβιογραφικό αφηγηματικό υλικό και στην αναφορά ιστορικών και λαογραφικών στοιχείων, παράλληλα δεν επιδιώκει να συστήσει ή έστω να σκηνοθετήσει μιαν ασφαλή συνείδηση του πραγματικού. Η απουσία μιας τέτοιας συνείδησης φαίνεται πως είναι προγραμματική: αυτό που ο Βιζυηνός θέλει να παρουσιάσει ως συνείδηση του αφηγητή και του χαρακτήρα του παππού για το πραγματικό δεν είναι παρά μια συνείδηση ενός φανταστικού που αυτοί το εκλάμβαναν ως πραγματικό.

Η παρουσία δύο χαρακτήρων από τους οποίους ο ένας έχει συνείδηση της μιας πραγματικότητας ενώ ο άλλος έχει συνείδηση μιας άλλης πραγματικότητας αποτελεί τη μια μορφή της παράλληλης ύπαρξης αλλά και λειτουργίας δύο διαφορετικών έως και αντίθετων πραγματικότητων. Την άλλη μορφή αποτελεί εκείνη της παρουσίας των δύο πραγματικότητων στον ίδιο τον αφηγητή. Και στις δύο περιπτώσεις, αλλά ιδιαίτερα στη δεύτερη, ο Βιζυηνός επιχειρεί μια προβολή της πραγματικότητας σ' ένα επίπεδο ψευδαισθήσης. Στο εγχείρημά του αυτό προχωρεί με μιαν αναμφισβήτητη αυστηρότητα και συναίσθηση της σοβαρότητας των συμπερασμάτων στα οποία είναι δυνατό να φτάσει αυτό το εγχείρημα. Δεν αφήνεται σ' αυτό με φιλοπαίγμονα διάθεση, ή με ανέμελη αδιαφορία, ή με επιτηδευμένο σκεπτικισμό, αλλά προχωρεί προσεκτικά, με πλήρη επίγνωση πως δοκιμάζει και πειραματίζεται πάνω στην ίδια του τη συνείδηση του πραγματικού, καθώς και στη συνείδηση της προσωπικής του ταυτότητας.

Η λειτουργία του θέματος της διπλής πραγματικότητας παίρνει μέσα στο διήγημα τη μορφή των αφηγηματικών μοτιβίων της

διάψευσης, της ματαιώσης και της στέρησης της αγάπης. Με τον τρόπο αυτόν γίνεται φανερό πως όλοι οι επιμέρους μύθοι της ζωής και του έργου του ανάγονται σε έναν και μόνο μύθο που συναιρεί όλους τους άλλους και συνιστά την απόλυτη συνάρτηση μέσα στη ζωή και το έργο του: τον μύθο της διπλής πραγματικότητας και της διπλής αλήθειας.

Συναφής με τη βιογραφική κριτική – δηλαδή την κατανόηση του έργου μέσω της εξέτασης των εξωτερικών και εσωτερικών γεγονότων και των κινήτρων στη ζωή του συγγραφέα – είναι η ψυχολογική ή ψυχαναλυτική κριτική με την οποία επιχειρούμε να εξηγήσουμε την ασυνείδητη νοητική δραστηριότητα του συγγραφέα, τη δομή αλλά και τους μυθιστορηματικούς χαρακτήρες του έργου σύμφωνα με ψυχολογικούς όρους.

Η λακανική ψυχαναλυτική ανάγνωση του διηγήματος μας παρουσιάζει την περίπτωση ενός παιδιού που συνειδητοποιεί τον εαυτό του ως άτομο, με μια ταυτότητα φύλου και χωρισμένο από τον κόσμο και τους άλλους ανθρώπους, κατά την περίοδο που αυτό αποκτά την ικανότητα της ομιλίας, και πιο συγκεκριμένα της διήγησης του ταξιδιού η οποία επιχειρείται απέναντι στον πιο πρόσφορο αποδέκτη: το αγαπημένο πρόσωπο του παππού. Διαπιστώνουμε, λοιπόν, πως η αντίληψη της ατομικότητας του παιδιού αρχίζει όταν αναγνωρίζει διάφορες απουσίες ή ελλείψεις πραγμάτων (η απουσία της μάνας, η στέρηση του αντικειμένου του πόθου, η τραυματική φοβία του ευνουχισμού μέσα από την εικόνα των τρομερών ενούχων του παλατιού). Στο διήγημα η χαρακτηριστική αίσθηση της ενηλικίωσης εμφανίζεται να επιτυγχάνεται μέσω της βίωσης στιγμών που οριστικοποιούν πως αυτά τα χαμένα πρόσωπα και πράγματα δεν είναι δυνατό να ξαναγυρίσουν ποτέ πια. Πως η ύπαρξη παίρνει μορφή μέσω της απουσίας που δεν είναι δυνατό να αποκατασταθεί. Ο Lacan ονομάζει αυτόν τον πριν από την απόκτηση φύλου και γλώσσας αυτοεστιαζόμενο κόσμο του παιδιού με τον όρο «φανταστικό», ενώ τον νέο κόσμο στον οποίο μπαίνει τον ονομάζει το «συμβολικό». Το συμβολικό είναι ο ασταθής κόσμος της γλώσσας, της ομιλίας, της αφήγησης (όπως εκείνων του παππού), όπου όλες οι σημασίες – συμπεριλαμβανομένων και αυτών του «εγώ» – πρέπει να δημιουργηθούν.

Μέσα από μια φροϋδική ψυχαναλυτική ανάγνωση του διηγήματος μέσω της γιαγιάς έρχεται στην επιφάνεια η κακή εικόνα της μάνας, η αυστηρή και απαγορευτική, που συμπληρώνει την καλή εικόνα της μάνας η οποία συναντιέται τόσο συχνά στα άλλα διηγήματα του Βιζηνίου. Με τον τρόπο αυτόν εμφανίζεται εδώ το μορφοειδωλό της στερεητικής γυναίκας που κρύβει μέσα του το αυταρχικό και τιμωρητικό μορφοειδωλό της αρχαϊκής γυναίκας.

Στο πρόσωπο του παππού αναγνωρίζουμε το συναίσθημα της έλλειψης του πατέρα από τον αφηγητή, καθώς και του άμεσου ανδρικού προτύπου που αυτός παρέχει σε έναν γιο. Την έλλειψη αυτή ο αφηγητής προσπαθεί να καλύψει μέσω του παππού που λειτουργεί ως υποκατάστατο του πατέρα. Για τον λόγο αυτόν ο αφηγητής εξιδανικεύει τη μορφή του παππού προσπαθώντας έτσι να στηρίξει πάνω του όλες τις σχετικές προσδοκίες. Η προσπάθεια ωστόσο της υποκατάστασης αυτής αποτυγχάνει και οι προσδοκίες διαψεύδονται, επειδή ο παππούς αποτελεί μια ανδρική εικόνα που έχει ακυρωθεί από το μορφοειδωλό της γυναίκας μια και το ταξίδι της αναζήτησης και απόκτησης του ανδρικού γένους του δεν ολοκληρώθηκε ποτέ.

Συναφής με την ψυχαναλυτική κριτική είναι η αρχετυπική κρι-

τική η οποία επιχειρεί μια ανάγνωση του έργου πάνω στη βάση οικογενειακών πανανθρώπινων θεμάτων, αρχετυπικών εικόνων και μύθων. Σύμφωνα με μια τέτοια ανάγνωση του διηγήματος αναζητούμε μέσα σ' αυτό τη λειτουργία της αρχετυπικής εικόνας της μητέρας-γης και το ρόλο στη διαδικασία-ταξίδι της μήσης-περάσματος στην ανδρική ηλικία. Η αρχετυπική προσέγγιση μας προσφέρει μια διπλή μορφή ή εκδοχή αυτής της διαδικασίας: εκείνη του παππού και εκείνη του νεαρού αφηγητή. Η πρώτη παρουσιάζεται ως ατελέσφορη έως και τη στιγμή του θανάτου, ενώ η δεύτερη εμφανίζεται ως επιχειρούμενη μέσα από μεγάλες αντικειμενικές δυσκολίες. Έτσι, η μετάβαση του αφηγητή από το πατρικό ή μάλλον το μητρικό χωριό του στη μεγάλη πόλη (Κωνσταντινούπολη) και η επιστροφή του και πάλι στη γενέθλια γη, μπορεί να διαβαστεί ως μια τελετουργία διάβασης από την παιδική στην ανδρική ηλικία με κύριο χαρακτηριστικό της τη συνειδητοποίηση της παιδικής αυταπάτης, την τραυματική εμπειρία της απομάκρυνσης από τον προστατευμένο και προστατευτικό χώρο της οικογένειας. Η μετάβαση στην Κωνσταντινούπολη είναι το μυθικό περιπετειώδες ταξίδι της γνώσης, δηλαδή της διάψευσης της παιδικής, αισιόδοξης και αθώας αντίληψης του κόσμου, ένα ταξίδι στο οποίο αντί των μυθικών όντων των διηγήσεων του παππού (οι Σκυλοκέφαλοι, η Φώκια που θγαίνει στον αφαλό της θάλασσας, το σπήλαιο της Μάγισσας) και της βασιλοπούλας, γνώρισε τον γέρο καταπιεστικό αρχιχρόατη και τον «πιναρό, ρικνοπρόσωπο, πλατύστομο γέρο-Αράπη».

Μια άλλη αποτελεσματική κριτική προσέγγιση μπορεί να αποτελέσει η στρουκτουραλιστική – ή, όπως ονομάζεται στις μέρες μας, αφηγηματολογική – ανάλυση, σύμφωνα με την οποία αναζητούνται οι αφηγηματικές μονάδες/μέρη του έργου, οι συνδυασμοί μέσα από τους οποίους υφίστανται αυτές οι αφηγηματικές μονάδες, καθώς και οι λόγοι για τους οποίους οι αφηγηματικές μονάδες συνδυάζονται με αυτούς και όχι με κάποιους άλλους τρόπους. Η ανάλυση αυτή, εάν εφαρμοστεί με τρόπο όχι μηχανιστικό αλλά γόνιμο, μπορεί να συνεργαστεί με τις πιο παραδοσιακές μορφές της κριτικής επειδή η εξέταση των τεχνικών στοιχείων της αφήγησης (όπως αυτό της σύνθεσης, της οργάνωσης της πλοκής, της αφηγηματικής σκοπιότητας) συνδυάζεται με την εξέταση των θεματικών στοιχείων που αποτελούν αντικείμενο έρευνας των άλλων μορφών κριτικής.

Πρώτο χρήσιμο στοιχείο μιας τέτοιας ανάλυσης αποτελεί η εξακρίβωση της ιδιόουσας αφηγηματικής σκοπιότητας η οποία προσπαθεί να αποδώσει όλα τα περιστατικά και τα πρόσωπα μέσα από μια αποτελεσματική εμμεσότητα. Αυτό κατορθώνεται μέσω της επιλογής της πρωτοπρόσωπης αφήγησης ενός παιδιού-αφηγητή που διηγείται μέσα από τη δική του σκοπιά. Αυτή η εστίαση της αφήγησης σχετίζεται άμεσα με την εξήγηση που ο συγγραφέας προσπαθεί να δώσει – ή πιο σωστά με την εξήγηση που προσπαθεί να αποφύγει – σχετικά με το πρόβλημα της διάστασης που παρατηρείται ανάμεσα στο φύλο και στο γένος του παππού. Με την εστίαση αυτή θέλει ο συγγραφέας να δώσει μια παιδικά φαινομενολογική περιγραφή αυτής της παθολογικής περίπτωσης, είτε επειδή δεν θέλει να προχωρήσει σε κριτική ενός αγαπημένου προσώπου, είτε επειδή δεν τολμά να κάνει μια τέτοια κριτική γιατί το πρόσωπο αυτό, παρ' όλες τις αντιδράσεις του αφηγητή, τελικά λειτουργεί έστω και μερικώς ως ανδρικό πρότυπό του, οπότε ο συγγραφέας με μια πρωτοπρόσωπη αφήγηση ενός ενήλικου αφηγητή όπως εκείνου των άλλων διηγημάτων, ο οποίος θέλει να εξηγήσει και να διαλευκάνει μυστήρια

(Ποιο ήταν το αμάρτημα της μητέρας του; Ποιος ήταν ο φονιάς του αδελφού του; Ποιες ήταν οι αιτίες της συμπεριφοράς του Πασχάλη; Γιατί ο Τούρκος Σελήμ ζούσε ως Ρώσος μέσα σε μια τουρκοελληνική περιοχή;) θα κινδύνευε να καταλήξει σε μια αυτοχειριαστική κριτική.

Αυτή η διαφορετική αφηγηματική σκοπιά του διηγήματος αποκτά ακόμη μεγαλύτερο ενδιαφέρον από τη στιγμή που συνδυάζεται με ένα αφηγηματικό σχέδιο που είναι σταθερό στα διηγήματα του Βιζυηνού: την κυκλική δομή. Αυτή η κυκλική δομή ενώ αποτελεί ένα πολύ ταιριαστό και βολικό αφηγηματικό σχέδιο για τα άλλα διηγήματα (επειδή σ' εκείνα ο ενήλικος αφηγητής-εξηγητής μπορεί με τρόπο αληθοφανή να ολοκληρώσει τον κύκλο της αφήγησης-εξήγησης), στο «Μόνον της ζωής του ταξιδιού» είναι ιδιαίτερα δύσκολο γιατί απαιτεί την καταφυγή σε τρόπους εξήγησης αρχαϊκούς, όπως εκείνον του παραμυθιού στο οποίο πιστεύει και με το οποίο αντιλαμβάνεται ο μικρός αφηγητής την πραγματικότητα, ή εκείνον των ονείρων με τα οποία αυτός σχηματίζει την εικόνα του παππού του ως ανδρικού προτύπου.

Άλλη μορφή κριτικής που είναι δυνατό να εφαρμοσθεί στο διήγημα είναι η κοινωνιολογική ή ιστορική κριτική που δέχεται το λογοτεχνικό έργο ως αντανάκλαση και προϊόν του κοινωνικού και ιστορικού περιβάλλοντος. Από την άποψη αυτή το διήγημα μπορεί να διαβαστεί ως ένα ντοκουμέντο για τη ζωή των χαμηλότερων κοινωνικών στρωμάτων των Ελλήνων στην Κωνσταντινούπολη και τις επαρχιακές πόλεις της Ανατολικής Θράκης στα μέσα του 19ου αιώνα. Μια τέτοια κριτική προσέγγιση δίνει την εντύπωση πως δέχεται το λογοτεχνικό κείμενο ως πηγή άντλησης πληροφοριών για μια ιστορική περίοδο ή μια κοινωνική κατάσταση, αλλά αυτό εξαρτάται και πάλι από τον γόνιμο ή όχι τρόπο εφαρμογής της, επειδή η ιστορική ερμηνεία του λογοτεχνικού έργου μπορεί να αλληλοσυμπληρωθεί με την ψυχαναλυτική κριτική, εφόσον οι ιδεοληψίες και τα συγκινησιακά μοντέλα που εμφανίζονται στο έργο αποτελούν τα δεδομένα μιας ψυχαναλυτικής προσέγγισης, ενώ παράλληλα παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον για την ιστορική προσέγγιση γιατί αυτές οι ιδεοληψίες και τα πρότυπα αναπτύσσονται μέσα στα πλαίσια μιας κοινότητας, ενός ιστορικού χρόνου και τόπου, και με τον τρόπο αυτόν δεν μπορούν παρά να αποτελούν τον αφηγηματικό μικρόκοσμο του ιστορικο-κοινωνικού μακρόκοσμου.

Μια άλλη μορφή της εφαρμοσμένης κριτικής της λογοτεχνίας – αρκετά παραδοσιακή αυτή – είναι η ηθικιστική κριτική, σύμφωνα με την οποία το λογοτεχνικό έργο κατανοείται και εκτιμάται ως διαμορφωτικός παράγων της ηθικής εξέλιξης του ανθρώπου. Είναι χαρακτηριστικό πως ανάμεσα στις ερωτήσεις που ακολουθούν το κάθε κείμενο στα «Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας», υπάρχει μια ερώτηση που προσανατολίζει προς μια τέτοια – έστω και μερική – προσέγγιση του διηγήματος (εφόσον, δεδαίως, δεχτούμε πως οι ερωτήσεις αυτές λειτουργούν ως οδηγοί ερμηνείας ή έστω ανάγνωσης): «Ποια είναι η συναισθηματική σχέση ανάμεσα στον παππού και στο παιδί; Υπάρχει και στη εποχή μας μια τέτοια σχέση;» (σελ. 191).

Μια ακόμη μορφή της εφαρμοσμένης κριτικής είναι η αισθητική ή μπρεσιονιστική η οποία συνελάγεται την προσωπική ανταπόκριση του κριτικού στο έργο. Με αυτή την κριτική προσέγγιση έχουμε μια περιγραφή του έργου που ουσιαστικά αποτελεί μια καταγραφή των προσωπικών αντιδράσεων, μιας εκλεκτικής



Ο Εμμ. Ροΐδης

απόλαυσης. Η καταγραφή αυτή δεν δείχνει κάποιο ενδιαφέρον για τις αιτίες των ιδιοτήτων που επισημαίνει μέσα στο έργο, ούτε για τις ιστορικές συνθήκες που καθόρισαν την παραγωγή του έργου. Η συγκινησιακή αντίδραση αποτελεί εδώ το βασικό κριτήριο – που είναι, φυσικά, υποκειμενικό. Η μπρεσιονιστική κριτική μπορεί να μην προσφέρει αξιόπιστες ερμηνείες, αλλά αποτελεί πολύτιμο ερευνητικό υλικό για την έρευνα της πρόσληψης ενός έργου από μια εποχή ή ένα κύκλο κριτικών. Αυτή η μορφή κριτικής είναι η πλέον δημοφιλής ανάμεσα στους ανώνυμους αλλά και επώνυμους Έλληνες κριτικούς της λογοτεχνίας. Οι λόγοι πρέπει να αναζητηθούν στην απουσία θεωρητικού προσανατολισμού και μεθοδολογικού προβληματισμού και περιγράφονται με μελανά χρώματα από τον Δημήτρη Δημηρούλη στο κεφάλαιο «Τι συμβαίνει με την ελληνική κριτική;» στο βιβλίο του *Το φάντασμα της θεωρίας*.

Η παρουσίαση που επιχειρήσα νομίζω πως κάνει φανερό πως ενώ στο θεωρητικό επίπεδο οι αποκλίσεις ανάμεσα σε διαφορετικές κριτικές τάσεις εμφανίζονται ως θεμελιώδεις σε βαθμό που να καθορίζονται πάνω στη διαφορά τους από τις άλλες, στο επίπεδο της εφαρμοσμένης κριτικής οι διαφορετικές προσεγγίσεις συχνά εμφανίζονται να συνεργάζονται και να αλληλοσυμπληρώνονται. Διαπιστώσαμε, για παράδειγμα, ότι η εξέταση της αφηγηματικής σκοπιάς μπορεί να φωτίσει την ψυχολογική εμπλοκή του συγγραφέα – μέσω του αφηγητή – με το θέμα του, και με τον τρόπο αυτόν γίνεται δυνατό να εντοπιστεί μέσα από εσωκειμενικά τεκμήρια η αυτοβιογραφική αναφορά αλλά και η κοινωνική και ιστορική άποψη του διηγήματος. Αυτό αποδεικνύει πως το λογοτεχνικό κείμενο ως υποδηλούμενος τρόπος αντίληψης και εξήγησης δεν λειτουργεί διαφοροποιητικά, και πως η ερμηνεία του πρέπει να συμμορφωθεί σ' αυτή τη φύση του.

Πρώτες προσπάθειες συγκέντρωσης παραμυθιών. Η περίπτωση του Νικολάου Πολίτη

του Γιάννη Παπακόστα

Τον Ιανουάριο του 1880 ο Νικόλαος Πολίτης δημοσιεύει ένα εκτεταμένο άρθρο σε τρεις συνέχειες στο περιοδικό *Εστία* με τον τίτλο «Δημόδη παραμύθια» και την ένδειξη «Εν Μονάχω 1879».¹ Είναι η περίοδος που ο μετέπειτα λαμπρός λαογράφος ολοκλήρωνε τις μεταπτυχιακές του σπουδές στα πανεπιστήμια του Μονάχου και Ερλάγγεν και οσονούπω θα αναγορευόταν διδάκτωρ.

Στο μεταξύ, το 1871, φοιτητής ακόμη της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών και σε ηλικία δέκα εννέα ετών, μετέχει με ψευδώνυμο στο Ροδοκανάκειο φιλολογικό διαγωνισμό και θραβεύεται για το έργο του *Μελέτη επί του βίου των νεωτέρων Ελλήνων*, έργο γνωστό πλέον με το γενικό τίτλο: *Νεοελληνική Μυθολογία*, που θα κυκλοφορήσει σε δυο τόμους το 1871 και το 1874.

Το 1882 εκλέγεται υφηγητής στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και στη συνέχεια επιδίδεται στη συγκέντρωση και έκδοση μνημείων του λαϊκού βίου, όπως: παροιμιών, παραδόσεων, δημοτικών τραγουδιών και άλλων συναφών ειδών. Στη συγκέντρωση παραμυθιών ο Πολίτης δεν επιδόθηκε. Η στάση του όμως απέναντι στο λαϊκό αυτό είδος υπήρξε άκρως θετική και δεν έπανε να επισημαίνει τη μεγάλη σημασία του, θεωρώντας το αξιολογότερη πηγή για θέματα «γλωσσολογίας, της των θρησκειών ιστορίας, της γραμματολογίας, της εθνολογίας και άλλων επιστημών εις ίαση», όπως χαρακτηριστικά σημειώνει στο ανωτέρω σχετικό του άρθρο.²

Το άρθρο γράφτηκε απ' αφορμή την έκδοση δύο συλλογών παραμυθιών που έγιναν από ξένους λόγιους, παρεπιδημούντες κατά καιρούς στην Ελλάδα. Ο ένας ήταν ο προξενικός εκπρόσωπος της Αυστρίας στη Σύρο, Hahn, ο οποίος το 1864 εξέδωσε στα γερμανικά συλλογή παραμυθιών με τον τίτλο «Νεοελληνικά παραμύθια»,³ και ο άλλος, ο γνωστός Δανός ελληνοστής Ιωάννης Πίος, ο οποίος, στηριζόμενος στις σημειώσεις του Hahn, εξέδωσε το 1879 στην Κοπεγχάγη ανάλογη συλλογή.⁴ Αλλά εκείνο που ενδιαφέρει στην προκειμένη περίπτωση δεν είναι τόσο η αξιολόγηση των εν λόγω έργων, που επιχειρεί ο Πολίτης, όσο οι ειδικότερες απόψεις που διατυπώνει για το παραμύθι, ως είδους του λαϊκού βίου, για τη σημασία του και τη θέση που αυτό κατέχει ανάμεσα στα άλλα μνημεία του προφορικού λόγου, ενώ παράλληλα επισημαίνει την ανάγκη καταγραφής και συγκέντρωσής τους.

«Μέχρι των αρχών του παρόντος αιώνας», γράφει ο Πολίτης, «τα προϊόντα της δημόδους φιλολογίας περιεφρονούντο, όσα δε τυχόν ηξιούντο τινος διωρθούντο και μετεσκευάζοντο, κατά τις απαιτήσεις και την φιλοκαλίαν των ανεπτυγμένων αναγνω-

στών. Διότι υπό μίαν μόνον εξητάζοντο έποψιν, απλώς ως έργα φιλολογικά θεωρούμενα, και δια τούτο το χυδαίον γλωσσικό περίδλημα αυτών, το άξεστον και άτεχνον του συνόλου, τα απεστέρον παντός γοήτρου [...]. Δυστυχώς όμως», συνεχίζει ο Πολίτης, «μείζων ην ο αριθμός των διασκευαστών, οίτινες, μηδέν προστίθεντες, κατέστρεφον τουναντίον παν πλεονέκτημα των δημοτικών ασμάτων και μύθων, και δια των ιδίων προσθηκών δυσχερεστάτην καθίστων την διάκρισιν του γνησίου από του νόθου, των δημιουργημάτων της των λογίων κατασκευαστών φαντασίας από των αμέσως εκ του λαού απορρεόντων, των δυναμένων να χρησιμοποιηθώσι προς επιστημονικές ερεύνas. Ούτω δε τα πάσης αξίας αμοιρούντα φιλολογικά συνονθυλεύματα εστερούντο απολύτως του ενδιαφέροντος, όπερ ενέχουσι τα έργα του λαού πάντοτε».⁵

Η προτροπή του Πολίτη για συγκέντρωση παραμυθιών δε φαίνεται να βρήκε ανταπόκριση τότε. Το έργο του Π. Ι. Φέρμπερμου *Μύθοι*,⁶ που εκδόθηκε το 1884, σε πολυτελή και απλή παράλληλα έκδοση, δεν πρέπει να εντάσσεται στο είδος αυτό, γιατί πρόκειται για ένα μικρό βιβλίο, το οποίο περιέχει διάφορους μύθους, που αποδίδονται με τρόπο έμμετρο, και όχι για συγκέντρωση λαϊκών παραμυθιών. Ας σημειωθεί ότι από τα 1876 ήδη ο Δημ. Βικέλας και ο Ν. Γ. Πολίτης είχαν αρχίσει να μεταφράζουν Andersen.⁷ Έκτοτε και ίσαμε το 1893 καμιά προσπάθεια συγκέντρωσης δημοτικών τραγουδιών δεν πρέπει να παρατηρήθηκε και αυτό το κενό, προφανώς, έρχεται να το καλύψει ο Πολίτης και ο κύκλος του περιοδικού *Εστία*. Του περιοδικού αυτού, που δέσποσε για είκοσι ολόκληρα χρόνια στον πολιτισμικό μας βίο κατά τα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα (1876-1895), ο Πολίτης υπήρξε τακτικός συνεργάτης και μάλιστα από το 1889 ίσαμε το 1891 υπήρξε και διευθυντής του μαζί με τον Γ. Δροσίνη. Αποχώρησε λόγω του ότι το 1890 εκλέχτηκε καθηγητής, πρώτα έκτακτος και κατόπιν, το 1892, έγινε τακτικός.

Τούτο όμως δε σημαίνει ότι σταμάτησε και τη συνεργασία του με το περιοδικό. Και ήδη το 1893 το όνομά του συνδέεται στενά με την προκήρυξη διαγωνισμού για τη συγκέντρωση ή «έγγραφοι διήγησιν» παραμυθιού. Έτσι, τον Ιανουάριο του 1893 διαβάζουμε στην *Εστία*:

«Μικροί αγώνες της *Εστίας*. Κατά μήνα τελούμενοι.

Συγγραφή Παραμυθιού.

Όλοι οι αναγνώσται της *Εστίας* γνωρίζουν βεβαίως παραμύθια, τα οποία κατά την παιδικήν των ηλικίαν ήκουσαν, πολλοί δε και τώρα ακόμη ίσως έχουν την ευτυχίαν ν' ακούσουν τοι-

αύτα κατά τας χειμερινάς νύκτας από στόματος γραίας μάμμης ή τροφού.

Εκ τούτων ας ειλέξη ο καθείς το καλύτερον, το ολιγώτερον κοινόν και ας το γράψη διατηρών όσον δύναται την αφέλεια της διηγήσεως.»

Τα «χειρόγραφα», διευκρινίζεται στην ανακοίνωση, «πρέπει να ληφθώσιν εν τω γραφείω της *Εστίας* μέχρι της 31 Ιανουαρίου, θα κριθώσι δε υπό της Διευθύνσεως και θα δοθί εις το πρωτεύον αμοιβή δραχμών 25. Θα δημοσιευθώσι δε και τούτο και τα σχετικώς καλύτερα εις την *Εστίαν*».⁸

Και πρώτα δυο παρατηρήσεις στο κείμενο της προκήρυξης:

α) Ο τίτλος «Μικροί αγώνες» αντιδιαστέλλεται προφανώς προς έναν παλαιότερο διαγωνισμό της *Εστίας*, δημιουργήμα κι εκείνος του Πολίτη. Πρόκειται για το «Διαγώνισμα προς συγγραφήν ελληνικού διηγήματος», που είχε προκηρυχτεί πριν από δέκα χρόνια από τις στήλες του ίδιου περιοδικού και που η συμβολή του στην καλλιέργεια και διαμόρφωση του ανύπαρκτου ίσαμε τότε νεοελληνικού διηγήματος υπήρξε ουσιαστική.⁹

β) Με τον όρο «συγγραφή» δεν υπονοείται βέβαια η δημιουργία νέων παραμυθιών, αλλά πρόκειται για «έγγραφον διήγησιν δημόδους παραμυθίου», όπως άλλωστε διευκρινίζεται και σε μεταγενέστερη αναφορά του περιοδικού.¹⁰

Και τώρα τα ειδικότερα.

Στο διαγωνισμό υποβλήθηκαν τριάντα δύο χειρόγραφα κείμενα¹¹ (στην εισήγηση αναφέρονται 26)¹² και οι κριτές που καλούνταν να τα αξιολογήσουν ήσαν τρεις γνωστοί και έγκυροι επιστήμονες, κριτικοί και λογοτέχνες. Ήτοι: ο Ν. Γ. Πολίτης, ο Κωστής Παλαμάς και ο διευθυντής του περιοδικού, Γ. Δροσίτης.

Έτσι, πριν από την εισήγηση, σε σύντομο κείμενο του περιοδικού σημειώνονται τα εξής: «Δημοσιεύεται κατωτέρω η επί των αποσταλέντων εις τον αγώνα κρίσις, ήτις από κοινού εγένετο υπό των κ.κ. Ν. Γ. Πολίτου, Κ. Παλαμά και του διευθυντού της *Εστίας*. Η έκθεσις δημοσιεύουσα την κοινήν και ομόφωνον των τριών γνώμην εγράφη υπό του κ. Παλαμά, ευμενώς αναλαβόντος να διατυπώση ως ίδιον γλαφυρότατον άρθρον την ξηράν ταύτην ευμηγορίαν. Ο τυχών του μικρού βραβείου παρακαλείται να ζητήσει τούτο παρά του ταμείου της *Εστίας*».¹³

Η εισηγητική έκθεση είναι αρκετά αναλυτική και περιλαμβάνει δύο μέρη: το θεωρητικό και το ειδικό και συγκεκριμένα όσον αφορά τα κρινόμενα έργα. Ενδιαφέρουσες είναι οι απόψεις του Παλαμά για το παραμύθι, οι οποίες, όπως αναφέρθηκε ήδη, απηχούν τις απόψεις και την ομόφωνη γνώμη και των δύο άλλων μελών της επιτροπής. «Οι ονειροφάντοι κόσμοι της λαϊκής φαντασίας», γράφει ο Παλαμάς, «ως εκχύνεται αγνή και ανόθευτος εις τα παραμύθια», και «οι κόσμοι ούτοι δεν ελκύουν μόνον τα παιδιά, αλλά και τους προ πολλού αποχαιρετήσαντας την χρυσήν ηλικίαν [...]. Η αληθινή ωραιότης της ζωής εκ των ονειρών μας απορρέει· και φεύγουν τον περιστοιχούντα κόσμον και αναπαύονται γλυκύτατα εις το φανταστόν και το απίθανον. Αλλά τι το φανταστόν και τι το απίθανον εν τω κόσμω; Εις το φανταστόν τούτο εμφανίζεται ο αιώνιος άνθρωπος αληθέστερος ή όσον παρίσταται εις τα ιστορικά γεγονότα· και το πνεύμα ενός λαού πού αλλού δυνατάι τις να το ψηλαφήση παρά εις του μύθου τας απιθανότητας; Ο μύθος είναι ως ο μαγικός λόγος του Αλλαδίνου· όλα τα κλείθρα ανοίγονται δι' αυτού. Από καταβολής κόσμου μέχρι των ημερών μας πάσα εποχή και πάσα ψυχή υψίσταται την γοητείαν του. Άνευ του μύθου καμμία φιλολογία δημιουργική, και αυτή η καταγινομένη εις την ως ένεστι

πιστήν αντιγραφήν των πραγμάτων, δεν δύναται να υπάρξη· και οι φανατικώτεροι των πραγματιστών συγγραφέων διασκειάζουν κατά το μάλλον ή ήττον τα πράγματα, χύνουν δηλονότι επ' αυτών, όταν θέλουν να τα αναστήσουν, μίαν ή δύο σταγόνας από το αθάνατον νερόν του παραμυθίου». Τέλος: «Χωρίς φαντασίαν ανθρωπίνη ζωή δεν υψίσταται, ουδέ τέχνη» αποφαίνεται επιγραμματικά ο Παλαμάς. «Κατά βάθος τι είναι οι θεοί, οι προφήται, οι ήρωες; όντα θαυμαστά, ως οι νεραίδες, οι πεντάμορφες και οι ανδρειωμένοι· το παραμύθι είναι η ιστορία που διηγείται ο πάππος εις τον έγγονον, και η ιστορία το παραμύθι που εκθέτει ο άνθρωπος εις τον άνθρωπον».

Αλλά πόσο βαθύτατα αληθινός και ανθρωπίνος είναι πράγματι ο Παλαμάς. Ας τον ακούσομε: «Και να μη λησμονούμεν ότι τα παραμύθια δεν μας εμπνέουν μόνον την λήθην της πραγματικότητας, αλλά και μας ενθαρρύνουν δια να την υψιστάμεθα ως οίον τε γενναιότερον».¹⁴

Ύστερα από τις αποφάνσεις του αυτές, που τρόπον τινα αποτελούν κι έναν εσωτερικό μονόλογο, διατυπωμένο με κραιμασμό και συγκίνηση, αλλά και με οξύτατη διεισδυτικότητα, ο Παλαμάς αξιολογεί τα κρινόμενα έργα, ενώ παράλληλα θέτει ζητήματα θεωρητικά για τον τρόπο συγκέντρωσης των παραμυθιών, ανάλογα με εκείνα που είχε θέσει πριν από δεκατρία χρόνια στο γνωστό άρθρο του και ο Πολίτης. Θεωρεί ότι ο καταγραφέας, ο «μυθογράφος», όπως τον αποκαλεί, πρέπει να βρίσκειτα πίσω από την προφορική αφήγηση, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι αρκείται σε πιστή καταγραφή. Παρεμβαίνει διακριτικά και ενίοτε διακοσμεί την αφήγηση κι επίσης οικονομεί τα πράγματα, ώστε να αποφεύγονται οι πλατασμοί και οι επαναλήψεις.

Από το σύνολο των υποβληθέντων κειμένων η κριτική επιτροπή καταλήγει σε δύο: τον «Χαρτοπαίκτη» και την «Ελεημοσύνη». «Και τα δύο», γράφεται, «τέλεια εις το είδος των. Το πρώτον ευφύεστατον και χαριέστατα εκτεθειμένον, κατοπτρίζει του ελληνικού λαού την είρωνα και άκακον φιλοπραγμοσύνην, ήτις δεν φείδεται ουδέ αυτού του θείου.

Το δεύτερον με λιτότητα και γοργότητα παραδειγματικήν εκτυλίσσει γνησίως λαϊκόν παραμύθι, ολόκληρον δράμα ευφάνταστον ποιητικώς παραστατικόν, απολήγον εις τον θρίαμβον του κάλλους και της αγαθότητος, δύο χαρισμάτων, τα οποία ταυτίζονται εις τα παραμύθια μας».¹⁵

Τελικά προκρίθηκε το δεύτερο, το οποίο έλαβε και το βραβείο, ενώ ο «Χαρτοπαίκτης» έλαβε έπαινο. «Μυθογράφος» του πρώτου, για να θυμηθούμε και τον όρο του Παλαμά, είναι ο Θεόδωρος Δρακάκης, από τη Σύρο, ενώ ο δεύτερος υπογράφει το χειρόγραφο του με το ψευδώνυμο Άνεμος, η ταύτιση του οποίου δεν κατέστη δυνατή.

Όσον αφορά τον Θεόδωρο Δρακάκη, όπως με πληροφόρησε και ο Μάνος Ελευθερίου, ήταν ένας λόγιος δικηγόρος του δέκατου ένατου αιώνα, ο οποίος ζούσε στη Σύρο, χωρίς ωστόσο να έχει αφήσει γραπτό έργο.

Το παραμύθι είναι σύντομο και αντί άλλης αναφοράς το παραθέτομε:

ΕΛΕΗΜΟΣΥΝΗ

Βραδευθέν παραμύθι.

Εΐτανε μιά φορά, μιά γρηά ζητιάνα, κ' είχε μιά κόρη, μιά κοπέλλα πού όποιος τήν έβλεπε πήγαινε νά τά χάση· όλα τ' άρχοντόπουλα είχανε νά κάνουνε μέ τήν όμορφάδα της.

Μιά φορά τής πήγε ή γρηά μάννα της ένα καρδελάκι ψωμί και τής λέει:

— Βλέπεις θυγατέρα αυτό τό καρδελάκι, νά τό φυλάγης και νά



Ο Νικόλαος Πολίτης

τό θυμιάνης τρείς φορές τήν ημέρα.

Ἡ γρηά ἄμα εἶπε αὐτά τά λόγια ἔφυγε καί πήγε πάλι στή ζήτλια.

Σέ λίγη ὥρα, νά καί πηγαίνει ἕνα καλογεράκι, γεροντάκι, γεροντάκι πού τά γένεια του τά κάτασπρα φθάνανε ὡς τά γόνατα, καί τά μάτια του ἦτανε βουλιαγμένα ἀπ' τά πολλά τά χρόνια.

– Ὅμορφή μου κόρη, δώσε μου νά φάγω! Πεινώ! εἶμαι τρείς μέρες νηστικός.

– Καλῶς τό καλογεράκι, καλῶς το. Νά, καλογεράκι μου, αὐτό τό ψωμί. Καί τοῦ τῶδωκε ἡ κοπέλλα μέ τή μεγαλειότερη εὐχαρίστηση.

– Ὁ Θεός νά σοῦ τό δώσει διπλό καί τριδίπλο κοπέλλα μου! Ἐχε γειά!

– Στό καλό, γεροντάκι μου.

Τήν ἄλλη μέρα τῆς πήγε πάλι ἡ μητέρα τῆς κι ἄλλο καρβελάκι καί τῆς εἶπε νά τό κρύψει μαζύ μέ τᾶλλα.

Ξαναπήγε ὁ καλόγερος καί τοῦδωσε καί τᾶλλο ψωμί ἡ κοπέλλα.

Στήν τρίτη φορά τῆς λέει ἡ μητέρα τῆς: «ἄνοιξε κόρη μου τήν κασέλα νά διῶ τά καρβελάκια καί νά βάλω κι' αὐτό μαζί». Ἄνοίγει τήν κασέλα τό κορίτσι, μήτε καρβέλια μήτε τίποτα.

– Μωρή, πού εἶνε τά καρβελάκια;

– Τᾶδωκα ἐλεημοσύνη!

– Ἐλεημοσύνη τᾶδωκες! Στάσου νά σοῦ δεῖξω ἐγώ. Τήν πιάνει στό ξύλο, νά καί τούτη, νά κ' ἐκείνη, τή σάπισε τήν κακομοῖρα. Ἄνοίγει τήν πόρτα καί τή θγάξει στό δρόμο.

Ἐκλαιγε τό κορίτσι, πού νά πάη νύχτα ὥρα. Πήγαινε ἀπό δῶ πήγαινε ἀπ' ἐκεῖ, δέν ἤξερε πού νά πάη. Ἐκεῖ πού περπατοῦσε, βλέπει τό καλογεράκι κ' ἐρχόντανε κοντά τῆς καί τῆς λέει.

– Τί ἔχεις καί κλαῖς; κόρη μου.

– Τό καί τό, καλόγερέ μου.

Καί κάθεται καί τά λέει ὅλα.

– Ἐννοια σου κοπέλλα μου, μή κλαῖς, μόνο νά αὐτό τό κουβάρι τό χρυσάφι καί πήγαινε τό σέ κείνο κεί τόν πύργο. Κ' ἄμα σοῦ ποῖνε: Πόσο τό πουλεῖς; νά πῆς: ὅσο βαρεῖ. Σ' αὐτό τόν πύργο παντρεύεται ὁ βασιλέας καί θά τό πάρη. Καί τῆς εἰδείξεν ἕνα πύργο ὀλόφωτο.

Παίρνει τό κουβάρι ἡ κοπέλλα καί τό πηγαίνει στόν πύργο. Τή βλέπουνε στρατιῶτες πού ἦτανε στήν πόρτα καί τῆς λένε:

– Τί θές, κορίτσι μου;

– Αὐτό τό χρυσάφι πουλῶ.

– Καί πόσο τό πουλεῖς;

– Ὅσο βαρεῖ.

Τό πηγαίνουνε οἱ στρατιῶτες τοῦ βασιλέα. Τοῦ ἄρρεσε τό χρυσάφι καί τῶβαλε στή ζυγαριά νά τό ζυγίση. Βάζει χρήματα ὁ βασιλέας μέσα στή ζυγαριά, δέν ἐδάραιναν καθόλου. Βάζει ὄλο του τό διός ὁ βασιλέας, τίποτα. Μπαίνει ὁ ἴδιος μέσα καί ἔτσι γύρισε ἡ ζυγαριά.

– Φωνάζετέ τῆς, λέει ὁ βασιλιάς.

Πηγαίνουνε καί τῆς φωνάζουνε.

Ἄμα τήν εἶδε ὁ βασιλέας πήγε νά τά χάση ἀπ' τήν ὀμορφιά τῆς. Διόχνει τή νύφη καί παιζνεῖ αὐτή γυναικα.

Ἄμα ἔμαθε ἡ γρηά μάνα τῆς, ἡ κακοῦργα, πῶς ἡ κόρη τῆς πήρε τό βασιλέα ἄντρα, πήγε καί τήν ἤρε.

Ἡ κόρη τῆς ἡ καυμένη τή δέχτηκε μέ τή μεγαλειότερη χαρά, τῆς ἔδωκε φαγιά, χρήματα καί τήν ἔστειλε στό σπίτι τῆς. Τήν ὥρα πούθελε νά φύγη τῆς λέει:

– Θυγατέρα, τί τᾶκαμες τά καρβελάκια;

– Σῶπα, καλέ μάνα, δέν βλέπετε τόσα πλούτη ἐδῶ, μόνο μ' ἐρωτᾶς γιά τά καρβελάκια.

– Ἐχε γειά, κόρη μου!

– Στό καλό, μάνα.

Κεῖ πού κατέβαινε τίς σκάλες γκρέμισε ἡ γρηά καί ἐσκοτώθηκε. Τήν πήρανε οἱ στρατιῶτες καί πήγαινε καί τή θάψανε μέσα στόν κῆπο. Κεῖ πού τή θάψανε βγήκεν ἕνας καλαμιώνας, μά τί καλαμιώνας; θεόρατος, φονητωτός καί πράσινος, πράσινος. Ἄμα τόν εἶδανε, ἄλλο δέν ἐλέγανε παρᾶ γιά τόν καλαμιώνα. Τῶμαθε αὐτό ὁ βασιλέας καί εἶπε τῆς κοπέλλας νά πάνε νά τόν δοῦνε. Πήγαινε καί καθίσανε ἀποκάτου ἀπ' τόν καλαμιώνα ὁ βασιλέας μέ τή γυναικα του. Κλίνει σιγά σιγά ὁ καλαμιώνας καί ψιθυρίζει σ' αὐτή τῆς κόρης.

– Θυγατέρα, τί τᾶκανες τά καρβελάκια;

Ἡ κοπέλλα χαμογέλασε. Τή βλέπει ὁ βασιλέας καί τῆς λέει:

– Γιατί γελάς;

– Μοῦ φανήκανε τά γένειά σου, ἀφέντη βασιλέα, σάν τό φροκαλάκι τῆς κουζίνας μας.

Νά τᾶκούση αὐτά τά λόγια τά πικρά ὁ βασιλέας, τοῦ κόστισε πολύ μά πάρα πολύ.

– Πᾶμε νά μοῦ δεῖξης τό φροκαλάκι τῆς κουζίνας σας.

– Πᾶμε, ἀφέντη μου.

Καβαλλικεύουνε στά μουλάρια, πηγαίνανε πηγαίνανε, πέρασαν βουνά, πέρασαν λαγκάδια, πού νά πάνε. ἤξερε αὐτή ἡ κακομοῖρα πού νά τόν πάη! Τῆς ἤρθε νά πάρη τῶν ὀμματιῶν τῆς.

– Μά πού εἶνε τό σπίτι σου; λέει ὁ βασιλέας.

– Ἐδῶ κοντά, βασιλέα μου. Μόνο ἔχασα τό δρόμο. Νά πάγω ἐδῶ ἀπό κάτω ἀπ' τή ρεμματιά νά δῶ πᾶς καί δῶ κανένα σημάδι.

Ἦυρε αὐτή τήν πρόφαση ἡ κοπέλλα γιά νά φύγη. Σεκαβαλλικεύει καί πηγαίνει ἀπό κάτω ἀπ' τή ρεμματιά γιά νά πάρη κατά τά μάτια τῆς.

Στό δρόμο τήν ἀπαντάει τό καλογεράκι, καί τῆς λέει:

– Ποῦ πᾶς, κοπέλλα μου;

– Ὅπου μέ θγάλει ἡ ἄκρη. Καί κάθεται καί τοῦ τά λέει:

– Νά αὐτά τά σαράντα κλειδιά, θά πᾶς στό τάδε μέρος καί θά βρῆς ἕνα πύργο καί θανοίξεις τίς κάμαρες καί στήν τελευταία κάμαρα θᾶνε τό φροκαλάκι.

Τά παίρνει χαρούμενη μέ χίλιες εὐχαρίστησες καί πηγαίνει πάλι καί καβαλλικεύει.

– Τόν ἤρε τό δρόμο, ἀφέντη μου. Ἄπό τοῦτο δῶ τό μέρος θά πᾶμε καί θά βρεθοῦμε στό σπίτι μου.

Ἄρχισαν πάλι, περπατοῦσανε, περπατοῦσανε, φθάσανε

στόν πύργο.

Τί πύργος εΐτανε αυτός! Τί νά ιδής. Δούλες, δούλους, πράμματα, θάματα, περιβόλια, όλες οι κάμαρες εΐτανε στολισμένες μέ βελούδο. Σάστισε πλειά ό βασιλιάς.

— Καλά όλ' αυτά, μά θέλω νά μου δείξης και τό φροκαλάκι τής κουζίνας.

Πηγαίνουνε σ' εκείνη τήν κάμαρα που εΐχε πει ό καλόγερος και βλέπουνε τό φροκαλάκι όλο διαμάντι και μαργαριτάρι στολισμένο.

Χύνεται ό βασιλέας, τήν άγκαλιάζει, τή φιλεί.

— Ευχαριστώ! τής λέει.

Και ζήσανε αυτοί καλά και μεΐς καλλίτερα.

Εν Σύρω

ΘΕΟΔ. Α. ΔΡΑΚΑΚΗΣ

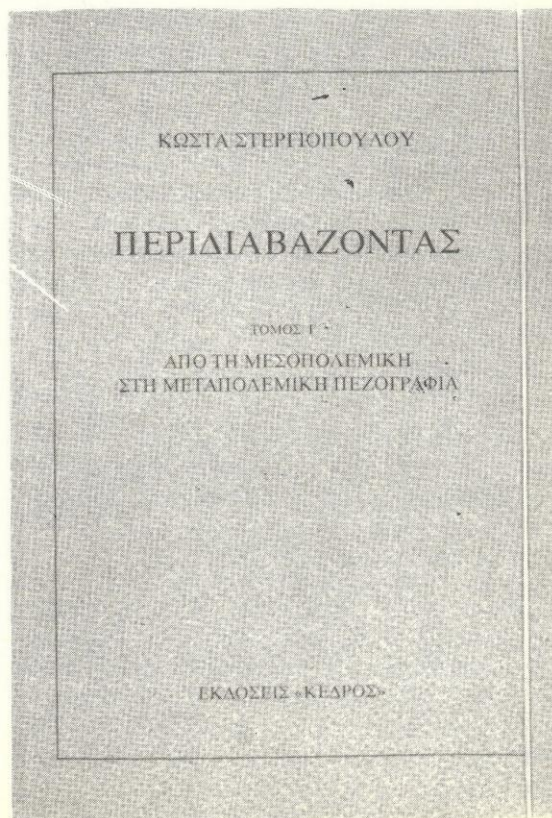
Ύστερα από τη διερεύνηση, που με κάθε συντομία έγινε, προκύπτει το ερώτημα: Για ποιους λόγους καθυστέρησε τόσο πολύ η κρίση του διαγωνισμού και γιατί δεν επανελήφθη, αφού, σύμφωνα με τις εξαγγελίες, αυτός θα διεξαγόταν κάθε μήνα; Συναφές με το ερώτημα αυτό είναι και ένα γενικότερο ερώτημα: ενώ για άλλες μορφές του λαϊκού δίου είχε εκδηλωθεί αρκετά νωρίς ενδιαφέρον (για τα δημοτικά τραγούδια, για παράδειγμα), γιατί το παραμύθι δεν τράβηξε ταυτόχρονα το ενδιαφέρον των επιστημόνων και συγκεκριμένα του Νικολάου Πολίτη; Έχω την εντύπωση ότι αυτό συνδέεται με την ιδεολογία της εποχής. Το παραμύθι από τη φύση του, λόγω της οικουμενικότητάς του, δεν προσφέρεται για την προβολή θεμάτων ελληνικότητας και ιστορικής συνέχειας, όπως απαιτούσαν οι περιστάσεις, για τούτο και ο Πολίτης δεν του έδωσε το προβάδισμα. Θεωρείται ωστόσο σημαντική η παρότρυνση που έκανε προς την κατεύθυνση αυτή στους μαθητές του, και ιδίως τον Γ. Μέγα, ο οποίος, με τη σειρά του μετέδωσε το ζήλο και στους μαθητές του. Ενδεικτική περίπτωση ο Μιχάλης Μερακλής. Ας αναφερθεί επίσης εδώ η πρόσφατη προσπάθεια καταγραφής και επεξεργασίας δημοτικών τραγουδιών που έγινε στην περιοχή της Φλώρινας από τον Μίμη Σουλιώτη, πράγμα που σημαίνει ότι ο χώρος είναι ακόμη ανεξερεύνητος.

Μπορεί βέβαια, για να ξαναγυρίσουμε στους προβληματισμούς μας, παρόμοιοι διαγωνισμοί να μην επαναλήφθηκαν, το ενδιαφέρον όμως για το είδος παρέμενε αμείωτο. Έτσι παρατηρούνται συχνά μεταφράσεις παραμυθιών από έγκυρους λογίους, όπως είναι ο Βικέλας, ο οποίος, όπως είπαμε, δημοσιεύει παραμύθια του Andersen, ο Π. Αξιώτης, ο οποίος, ως ρωσομαθής, μεταφράζει απευθείας από τα ρώσικα μύθους του Κριλώφ,¹⁷ ενώ ανάλογη δραστηριότητα είχε αρχίσει να αναπτύσσει και ο ίδιος ο Πολίτης, ο οποίος μεταφράζει Andersen¹⁸ ή δημοσιεύει παραδόσεις και παροιμίες. Πρόκειται, όπως είναι φανερό, για ένα πλήθος παραμυθιών, των οποίων αναμένεται η καταγραφή, σε περίπτωση που δεν περιλαμβάνονται στη σχετική έρευνα του Μέγα.

Παράλληλα η προσοχή στρέφεται και προς άλλες μορφές του λαϊκού δίου, όπως είναι η προσπάθεια του Πολίτη να προσανατολίσει τους λόγιους της εποχής προς την περιγραφή των Αλόκρων ή της Πρωτομαγιάς, ενώ πολύ συχνή είναι η δημοσίευση και αφηγηματικών κειμένων με λογοτεχνικό χαρακτήρα, όπως είναι τα αφηγήματα του Αργύρη Εφταλιώτη που καταχωρίζονται στον ίδιο τόμο με τον γενικό τίτλο *Παραμύθια με λίγα λόγια*,¹⁹ οι παραδόσεις του Κερκυραίου λόγιου Ηλία Σταύρου «Λαογραφικά. Το μαμαρωμένο καράβι, (Κερκυραϊκή παράδοση)», «Δύο άνθρωποι. Μύθος»,²⁰ ή «Ο έξορκισμός του Νίχτουρα» του Μ. Ι. Μαρκόπουλι και αρκετά άλλα, που εκμεταλλεύονται καθαρά το στοιχείο του παραμυθιού.²¹ Έχουμε

δηλαδή το δεύτερο στάδιο, κατά το οποίο το παραμύθι αποτελεί πλέον πηγή δημιουργικής μετάπλασης και έμπνευσης, πράγμα το οποίο απαντά στις λογοτεχνίες και την τέχνη όλων των λαών και αποτελεί την πιο στέρεη πηγή, γιατί αντικατοπτρίζει τη γνησιότερη έκφραση της καλλιτεχνικής ευαισθησίας, όπως είναι η λαϊκή.

1. Ν. Γ. Πολίτη, «Δημόδη παραμύθια», περ. *Εστία*, τόμ. 9 (1880), σσ. 9-12, 22-23, 43-47.
2. Όπ.π., σελ. 43.
3. J. — G. von Hahn, *Griechische und albanesische märchen*, τ. I-II, Leipzig 1864.
4. Jean Pio, *Νεοελληνικά Παραμύθια. Contes populaires grecs publiés d'après les manuscrits du Dr. J. — G. de Hahn et annotés par —*, Copenhagen 1879.
5. Περ. *Εστία*, τόμ. 9 (1880), σελ. 9.
6. Παναγιώτου Ι. Φέριπου, *Μύθοι*. Εν Αθήναις. Εκ του Τυπογραφείου Ανδρέου Κορομηλά, 1884.
7. Περ. *Εστία*, τόμ. 1 και 2 (1876), σσ. 189-191, 302-304 και 455-459, όπου δημοσιεύονται τα διηγήματα: «Ιστορία μιας δραχμής», «Η σακορογάφα», «Ιστορία μιας φιάλης».
8. Περ. *Εστία*, τόμ. 35 (1893), σελ. 15.
9. Γιάννη Παπακώστα, *Το περιοδικό Εστία και το διήγημα*, εκδ. Κωστέα-Γεϊτονα, Αθήνα 1982.
10. Περ. *Εστία*, τόμ. 36 (1893), σελ. 111.
11. Όπ.π., σελ. 111.
12. Όπ.π., σελ. 355.
13. Όπ.π., σελ. 355.
14. Όπ.π., σσ. 355-356.
15. Όπ.π., σελ. 357.
16. Όπ.π., σσ. 358-359.
17. Περ. *Εστία*, τόμ. 21 (1886), σελ. 48· τόμ. 23 (1887), σελ. 159· τόμ. 25 (1888), σελ. 352· τόμ. 35 (1893) 397.
18. Βλ. όπου και στη σημ. 7.
19. Περ. *Εστία*, τόμ. 36 (1893), σσ. 61, 156, 163, 212, 238 κλπ.
20. Όπ.π., σσ. 205-206.



Η ελληνική ποίηση

ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ
ΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΑ



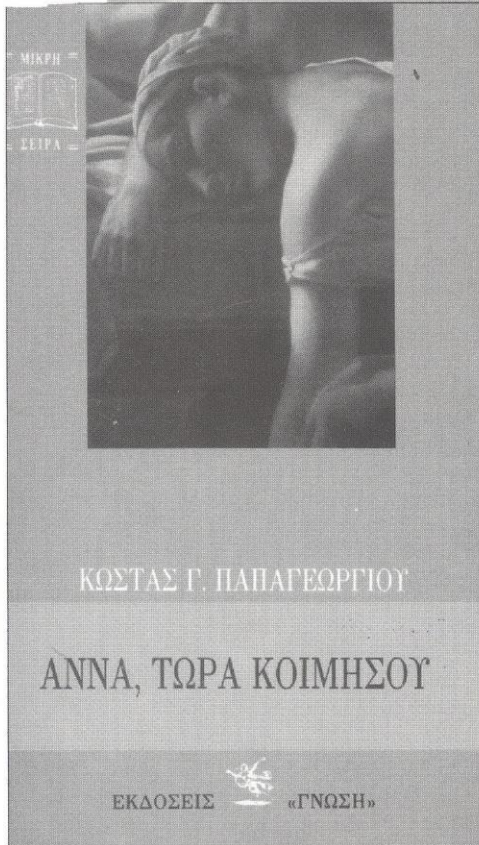


ΒΙΒΛΙΑ ΠΟΥ ΞΕΧΩΡΙΖΟΥΝ

ΚΩΣΤΑΣ Γ. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ

Άννα, τώρα κοιμήσου

Το ερωτικό παραλήρημα ενός άνδρα που συνειδητοποιεί ότι η αγάπη του άλλου, είναι ο μοναδικός ιστός του σώματος και της ψυχής του... και ότι η απώλεια αυτής της αγάπης τον καταβυθίζει σε ένα τεράστιο κενό που ανοίγεται ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν και καταργεί μπροστά στα μάτια του, τα όρια ανάμεσα στο όνειρο και την πραγματικότητα.



Μια συναρπαστική νουβέλα
του ποιητή
Κώστα Παπαγεωργίου

εκδόσεις «γνώση»

Ιπποκράτους 31, 106 80 Αθήνα

Τηλ.: 3620941 – 3621194

Fax: 3605910