

γράμματα

ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΤΕΧΝΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ
ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΥ

και τέχνες



Χριστόφορος Μηλιώνης,
Γεώργιος Βιζυηνός

Βαγγέλης Αθανασόπουλος,
Η ποίηση του Σολωμού
και τα ποιήματα του Κάλβου

Μαρία Ψάχου,
Ο ποιητικός συμβολισμός του
Κωσταντίνου Χατζόπουλου

- **Lucia Marcheselli Loukas,**
Ο Δημήτρης Χατζής από τη «σιωπή»
στο *Διπλό βιβλίο*
- **Αριστοτέλης Νικολαΐδης,**
Ο διχασμός και η ποιητική τοπική
του Οδυσσέα Ελύτη
- **Ελισάβετ Κοτζιά,**
Προϋποθέσεις για μια αξιόπιστη
βιβλιοκριτική σημειογραφία
- **Γιάννης Βαρόνης,**
Γαλλική ποιητική ανθολογία θανάτου

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

Lucia Marcheselli Loukas, Ο Δημήτρης Χατζής από τη «σιωπή» στο Διπλό βιβλίο	1
Αριστοτέλης Νικολαΐδης, Ο διχασμός και η ποιητική τοπική του Οδυσσέα Ελύτη	10
Ελισάβετ Κοτζιά, Προϋποθέσεις για μια αξιόπιστη βιβλιοκριτική σημειογραφία	16
Γιώργης Μανουσάκης, Δύο ποιήματα	18
Μικρή Γαλλική ανθολογία θανάτου	19
Βαγγέλης Αθανασόπουλος, Η ποίηση του Σολωμού και τα ποιήματα του Κάλβου	20
Persy Byssche Shelley, Η μουσική, Όταν σβήνουν οι άλλες φωνές	22
Γιώργος Παπαντωνάκης, Ειρωνεία, μεταχρωματισμοί και μεταμορφωτικές διαδικασίες στην ποίηση του Γ. Κοντού	23
Χριστόφορος Μηλιώνης, Γεώργιος Βιζυηνός	29
Μαρία Ψάχου, Ο ποιητικός συμβολισμός του Κωσταντίνου Χατζόπουλου	42



ΚΡΙΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΥ

Κώστας Παπαγεωργίου, Ανάμεσα σε δύο κόσμους και Ζέφης Δαράκη, Η θλίψη καίει τις σκιές μας	38
Γ. Π. Παγανός, Κώστας Στεργιόπουλος, Περιδιαβάζοντας ..	39

Ο Δημήτρης Χατζής από τη «σιωπή» στο Διπλό Βιβλίο

της Lucia Marcheselli Loukas

Στην πρώτη έκδοση της *Ιστορίας της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, που δημοσιεύτηκε από τις εκδόσεις ERI του Τορίνου το 1970, ο M. Vitti έγραφε: «[...] ο Χατζής, [...] εξόριστος πίσω από το “σιδηρούν παραπέτασμα”, αφού εξάντλησε το απόθεμα από τα επεισόδια του χωριού και της επαρχίας που είχε φυλάξει στη μνήμη του, πέρασε στη σιωπή.»

Η δημοσίευση, το 1976, του *Διπλού βιβλίου* ήταν λοιπόν έκπληξη και για τους ειδικούς.

Το *Διπλό βιβλίο* (1η έκδοση 1976 Αθήνα, Εξάντας, 2η έκ. Ζώδιο, 1993) είναι πιθανά το αριστούργημά του, αν και ο Χατζής είχε ήδη κατακτήσει μια θέση στην ιστορία της νεοελληνικής πεζογραφίας με τα πρώτα του διηγήματα: πράγματι θεωρείται ομόφωνα ο αρχηγός ενός ολόκληρου ρεύματος της μεταπολεμικής πεζογραφίας σταθερά δεμένης με τις παραδόσεις και τη νοσταλγία για τις επαρχιακές πατρίδες του βορρά (Θεσσαλονίκη, Γιάννενα), που τις καταδρόχισε η απόλυτη πολιτιστική εξουσία της Αθήνας.

Αυτό το σπουδαιότερο μυθιστόρημα είναι στην πραγματικότητα ένα βιβλίο παραπάνω από διπλό – ή τέλος πάντων είναι ένα βιβλίο διπλό για διάφορους λόγους: είναι οι ποικίλες διαστάσεις αυτού του βιβλίου που θα μου άρεσε να εξερευνήσω εδώ μαζί σας.

Ας γυρίσουμε, όμως, στο *Διπλό Βιβλίο*, και ας προσπαθήσουμε πριν απ' όλα να εντοπίσουμε την εξωτερική δομή, μέσα από μια περιγραφή της υπόθεσης κεφάλαιο προς κεφάλαιο.

Στο μυθιστόρημα μπλέκονται δυο χωρο-χρονικές αφηγήσεις, η Ελλάδα (θεσσαλο-μακεδονο-ηπειρωτική επαρχία), από την εποχή της Αντίστασης μέχρι την μεγάλη μεταπολεμική μετανάστευση και η Γερμανία από το τέλος της δεκαετίας του '60 μέχρι τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '70.

Κύριοι πρωταγωνιστές:

– Ο Κώστας, ο μετανάστης γιος, «ανύπαρκτος» και στην πατρίδα και στη Γερμανία·

– Ο φτωχός ράφτης, πατέρας του, ήδη νεκρός όταν αρχίζει η αφήγηση, έρχεται στη μνήμη σαν έμβλημα της μοίρας μιας ολόκληρης γενιάς και σαν κλειδί ανάγνωσης των γεγονότων της Ελλάδας από το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο μέχρι τη δικτατορία·

– Η Αναστασία, η μοναχική «μικρή Διοτίμα», αδελφή και κόρη των παραπάνω προσώπων, που κακοπαντρεύτηκε από υποχώρηση και ανάγκη·

– Οι φίλοι του ελληνικού καφενείου στη Στουτγκάρδη, με τις

ιστορίες τους για ξεριζωμούς και βασιανιστική μοναξιά που καλλιεργούν τη νοσταλγία για μια πατρίδα που υπάρχει τώρα πια μόνο στα όνειρά τους·

– και τέλος ο συγγραφέας, αινιγματικός και διφορούμενος σκηνοθέτης των αφηγηματικών γεγονότων, που ο Κώστας τα ξανασκεφτείται και τα ξαναερμηνεύει με πείσμα και που, παρ' όλη τη χαμηλή του κουλτούρα και το «μικρό μυαλό», δεν υποχωρεί από το να προσπαθήσει να καταλάβει τον κόσμο που τον περιβάλλει, και να ψάξει σ' αυτόν τη θέση του, παρόλο που αισθάνεται νικημένος εξ αρχής από ένα μηχανισμό που είχε μπει σε λειτουργία πριν από τη γέννησή του.

Τα γεγονότα αρθρώνονται σε 9 κεφάλαια:

1. *ΑΟΥΤΕΛΑ - ΑΟΥΤΟ ΕΛΕΚΤΡΙΚΑ* (Εισαγωγή στα γεγονότα: πρώτες εντυπώσεις της ζωής της Στουτγκάρδης - Το εργοστάσιο, ο σταθμός, ο κεντρικός δρόμος, το ελληνικό καφενείο: περίληψη της μετέωρης ζωής ενός μετανάστη στα ελάχιστα όρια αυτογνωσίας).

2. *Το ξυλάδικο του Βόλου* (Αναμνήσεις της προηγούμενης ζωής: ο αυτοσχεδιασμός, η σύγχυση, οι δυσκολίες εργασίας και ζωής στην Ελληνική επαρχία).

3. *Ο Κάσπαρ Χάουζερ στην έρημη χώρα* (Αποσπάσματα από τη ζωή των μεταναστών: προσπάθειες προσαρμογής και ένταξης τους στους μηχανισμούς μιας ξένης και παράξενης ζωής, τόσο περισσότερο ακατανόητης όσο λιγότερο κατανοούνται οι ρίζες και τα πραγματικά χαρακτηριστικά της ζωής που άφησαν: ο Κάσπαρ Χάουζερ, ο άνθρωπος χωρίς μνήμη, τριγυρίζει στην «Έρημη Χώρα» που αναφέρεται στον Έλιοτ, αναζητώντας πάνω απ' όλα τον εαυτό του).

4. *Ρέκνιμ για ένα φτωχό ράφτη* (Πίσω στον χώρο και το χρόνο, η ιστορία του πατέρα του πρωταγωνιστή και τα γεγονότα που προηγήθηκαν από την τωρινή κατάσταση).

5. *Από το φίφτυ φίφτυ στον έρωτα* (Συνάντηση με την Έρικα, μια Γερμανίδα: αδυναμία τους, στα πλαίσια μιας αλλοτριωμένης ζωής, να ζήσουν το πάθος με θετικό τρόπο).

6. *Η τελευταία αρκούδα της Πίνδου* (Μοναξιά και οριστικός ξεριζωμός του μετανάστη Σκουρογιάννη, που έζησε για είκοσι χρόνια στη Στουτγκάρδη με τον μύθο της πατρίδας, χωρίς καν να προσπαθήσει να ενσωματωθεί στη Γερμανία: όταν γυρίζει, ανακαλύπτει πως το μυθικό του χωριό Ντομπρίνοβο έχει γίνει ένα χωριό φάντασμα και οι λίγοι που απόμειναν έχουν στο μυαλό

→

τους την κατανάλωση και τους σύγχρονους μύθους, ακριβώς όπως οι υπόλοιποι Ευρωπαίοι).

7. *Τα γουδοχέρια* (Η ανακάλυψη της συλλογικής ζωής στο εργοστάσιο και της ενδεχόμενης αλληλεγγύης).

8. *Η Αναστασία των Μολάων* (Η ευαίσθητη και ονειροπόλα Αναστασία, κόρη του αντάρτη που τον τσάκισε η ήττα, ζει στους Μολάους, χωριουδάκι στην καρδιά της πιο δεξιάς Πελοποννήσου, την πιο ήρεμη μοναξιά της και την προσωπική της εξορία στην πατρίδα. Παντρεύτηκε μ' έναν που είχε δυο αδελφια που τα είχαν σκοτώσει οι αντάρτες· η γριά πεθερά της, κλεισμένη μέσα στο πένθος της, τη βλέπει με δυσπιστία).

9. *Επίλογοι του πρώτου βιβλίου. Μικρός πρόλογος του δεύτερου* (Ο συγγραφέας που πεθαίνει με τους πρωταγωνιστές του. Ο πρωταγωνιστής που μετατρέπεται σε συγγραφέα).

Παράλληλα με τα εννιά κεφάλαια του βιβλίου, μπορούμε κι εμείς να διακρίνουμε τα επίπεδα στα οποία εμφανίζεται η πολυπλοκότητα αυτού του πυκνότετου σε πλεγμένα και στοιδιαγμένα θέματα μυθιστορήματος:

1. Ο συγγραφέας και ο πρωταγωνιστής του

Κατά τη διάρκεια της εξέλιξης της αφήγησης, οι αφηγηματικές φωνές του Κώστα και του Συγγραφέα μπλέκονται, μερικές φορές συζητώντας μεταξύ τους (όπως στο 3ο κεφάλαιο. *Ο Κάσπαρ Χάουζερ στην Έρημη Χώρα*): (σελ. 94)

Ο συγγραφέας χαμογελάει. Ο Κάσπαρ Χάουζερ στην έρημη χώρα, μου λέει. Γι' αυτό τον έβαλε και τον τίτλο σ' αυτό το τρίτο κεφάλαιο του βιβλίου του. Και μου εξηγεί και μένα για τον Κάσπαρ Χάουζερ αυτόν, πως ήταν ένα παιδί που δρέθηκε, λέει, στη Γερμανία, μέσα στο δάσος. Βρέθηκε - δεν ήρθε. Και μεγαλωμένο, πια, παλλικάρι, δεν ήξερε να μιλήσει καθόλου - καμιάν ανθρώπινη γλώσσα. Όχι πως ήταν βουβό - να μιλήσει δεν ήξερε. Φαινότανε δηλαδή πως είχε ζήσει χωρίς τους ανθρώπους, μακριά τους - δεν είχε μιλήσει με τους ανθρώπους δεν τους ήξερε. Κανένας δεν έμαθε πώς έζησε τόσα χρόνια, πού κρυβόταν, πώς δεν βρήκε ποτέ τους ανθρώπους. Άχρηστο ολότελα μέσα σ' αυτούς, ανίκανο για το καθετί, κατάπληκτο μέσα στα πράγματα τ' άγνωστα που 'τανε γύρω του, πέθανε γρήγορα - το σκότωσαν; - κ' έφυγε παίρνοντας μαζί του για πάντα το μυστικό του ερχομού του, της σιωπής, της καρδιάς του...

Μικρέ μου Κάσπαρ Χάουζερ... Αναρωτιέμαι για σένα - θα σ' εξοντώσουν τάχα και σένα σε κάποια απ' αυτά τ' αδιέξοδα; Κι αναρωτιέμαι για μένα - με τι μπορώ να σε προστατέψω εγώ, να σε προφυλάξω;

μερικές φορές δίνοντάς του το λόγο ανοιχτά (όπως στο κεφάλαιο *Ρέκδιεμ για ένα μικρό ράφτη*): (σελ. 95, 96)

Και σε τούτο το κεφάλαιο ο συγγραφέας τον έχει βάλει τον τίτλο. Εγώ δεν ήξερα τι θα πει - την έμαθα τώρα κι αυτή τη λέξη. Και δεν έβαλε μόνο τον τίτλο - αυτό το κεφάλαιο, λέει, δε με χρειάζεται, θα το γράψει ο ίδιος, ολόκληρο.

[...]

Ο συγγραφέας δγήκε κι αυτός από πίσω μου, έρχεται, στέκεται δίπλα μου.

«Αφήσέ τα τα παρακάτω», μου λέει, «θα τα γράψω εγώ».

2

Στο τέλος γίνεται ο ένας συγγραφέας του άλλου, αλλάζοντας μεταξύ τους ρόλους: στο 9ο κεφάλαιο είναι ο Κώστας που «δημο-

σιεύει» τις σκόρπιες σημειώσεις του, τα κομμάτια που άφησε ο χαμένος συγγραφέας: (σελ. 199)

Σχέδια μισοτελειωμένα, σχόλια, παραλειπόμενα, συμπληρώματα στις ελληνικές ιστορίες αυτού του βιβλίου - όσα δεν τέλειωσε ο συγγραφέας, δεν πρόφτασε να τελειώσει. Τ' αντιγράφω, όπως είτανε στο τετράδιο, χωρίς βέβαια να πειράξω τίποτα - τι να πειράξω εγώ;

[...] (σελ. 218)

Κανένας δεν τον ξανάδε από τότε, δεν έμαθε τι απόγινε - πέθανε εκεί; - κρύφτηκε; σώπασε; - για πάντα;

[...] (σελ. 219)

Στης Αναστασίας τα χέρια έμεινε και το μικρό του τετράδιο με τα σχόλια, τα σχέδια, τα συμπληρώματα στις ελληνικές ιστορίες - αυτά που βάλαμε στην αρχή σ' αυτό το κεφάλαιο, όπως μπορούσαμε βέβαια εμείς να το κάνουμε.

Μέσα σ' αυτό το τετράδιο είχε κ' ένα φύλλο ξεχωριστό κ' έγραφε για μένα. Είταν πολύ καθαρογραμμένο, χωρίς καθόλου σβησίματα, εύκολα μόρρεσα και τ' αντίγραψα:

Είναι ο Κώστας που γράφει το τέλος του συγγραφέα και το τέλος του βιβλίου, είναι λοιπόν αυτός που επωμίζεται το μέσο έκφρασης που εγκατέλειψε ο διανοούμενος της γενιάς των γονιών, της χαμένης γενιάς του φτωχού ράφτη από τη Σούρπη, ενώ ο συγγραφέας επιλέγει τη σιωπή, ανίκανος να ξεμπλέξει από τις αντιθέσεις και από το βάρος των λαθών του παρελθόντος: (σελ. 206)

Η σιωπή;

[...] - ένας κόσμος που φεύγει. Ανήκω σ' αυτόν - να φύγω μαζί του: Ο συγγραφέας, λοιπόν, που πεθαίνει κι αυτός μαζί με τα πρόσωπα του βιβλίου του που πεθαίνουν.

Έτσι.

Μια από τις άλλες απόψεις της διττότητας του *Διπλού Βιβλίου* βασίζεται στην ηθελημένη αποσπασματικότητα της δομής αυτού του μυθιστορήματος.

2. Ο διάλογος του συγγραφέα με τον εαυτό του

Εκείνο που στα προηγούμενα κεφάλαια εμφανίζεται σαν διάλογος, ή σαν αντίστιξη ανάμεσα στις απόψεις του συγγραφέα και του πρωταγωνιστή του, στο 9ο κεφάλαιο παρουσιάζεται αντίθετα σαν ένας εσωτερικός διάλογος του συγγραφέα με τον εαυτό του, με μια σειρά σχόλια και σημειώσεις στο κείμενο, και σε πρώτο και σε τρίτο πρόσωπο: (σελ. 200)

Μια λύση αισιόδοξη: Γυρίζει ο Κώστας και τους προφταίνει, τους περιμαζεύει, αγοράζουν, με τα λεφτά του Σκουρογιάννη αν θέλεις, έναν τόρνο, μια κορδέλα, εργαλεία και στήνουν μαζί το μικρό μαραγκούδικο. Όλα πάνε καλά. Όχι - φυλάξου. Απόκρουσέ τες τις αισιόδοξες λύσεις, τις μικρές παρηγορίες που θολώνουν την εικόνα σου - του κόσμου που φεύγει.

[...] (σελ. 202)

Μ' αυτή την ξαδέρφη και τη θεία μαζί σκέφτηκα κάτι να προσπαθήσω, λίγο περισσότερο να πω για τη σημερινή ελληνική επαρχία. Η μικρή της πόλη μεγαλώνει, ο κόσμος ανακατεύεται, αλλάζει, οι κοινοί παρονομαστές λιγοστεύουν. Οι δυνάμεις ωστόσο της αντοχής, της αναστολής υπάρχουν ακόμα - ένας πυρήνας συντήρησης μέσα στην αλλαγή και το σκόρπισμα των ανθρώπων. Αυτόν τον πυρήνα θέλω να κοι-



Ο Δημήτρης Χατζής

τάξω καλύτερα, το χαρακτήρα του, τα θετικά και τ' αρνητικά του. Μου ξεφεύγει.

Τους βλέπω πολύ καλά τους σπασμένους αρμούς του διβλίου μου. Και βλέπω πίσω απ' αυτούς την ουσιαστική του ανεπάρκεια. Η εικόνα που δεν τελειώνεται μέσα στη σημερινή ελληνική κοινωνία, η σημερινή ελληνική κοινωνία που δεν τελειώνεται μέσα σ' αυτήν. Δεν μπορώ να προχωρήσω, να τα δέσω πρόσωπα και καταστάσεις σε μια ενότητα. Τα πρόσωπα σπάζουν, το σκηνικό που 'ναι πίσω δεν φαίνεται καθαρά – οι δυνάμεις, οι διαρθρώσεις, οι ροπές, οι αντιστάσεις. Το σκηνικό... Δεν είναι ακριβώς ερείπια – είναι κομμάτια, ψηφια σκορπισμένα. Και δεν ενώνονται το 'να με τ' άλλο.

Τ' αφεντικό. Σωστά τα λογάριασε. Την «άρπαξε την καλή» – (τη σιχάινωμαι φοβερά αυτή την έκφραση). Βάλε τον να πουλάει τώρα για οικόπεδα τους χέρσους τόπους που αγόραζε και να λογαριάζεται πολύ πλούσιος άνθρωπος. Και να λογαριάζεται κ' έξυπνος. Είναι. Είναι απ' αυτούς που ξέρουν καλά την Ελλάδα. Κάτι σαν ένστικτο, πείρα παλιά κατασταλαγμένη τους οδηγεί; Να μην αφήσουν το ρομείο να γίνει κράτος σωστό.

[...] (σελ. 203)

Ο Σταύρος. Δεν έχω καμιά συνέχεια γι' αυτόν – δεν αλλάζει πια τίποτα. Απόμεινε κει, στο μαγέρικό του, με το γυναικείο κτήνος από πάνω του, σωπασμένος, νικημένος, παρατημένος απ' όλα. [...] Φοβισμένος από γεννησιμιού του τον είπε αυτόν η Αναστασία. Είταν. [...] Κάμε το εδώ να φαίνεται καθαρά ποιος τον φόβισε.

[...] (σελ. 204, 205)

... Τα πρόσωπά μου, αυτά τα λίγα πρόσωπα του διβλίου μου, που τόσο τ' αγάπησα. Δεν τα τέλειωσα, δεν τα ολοκλήρωσα, το ξέρω. Είναι όλα γύρω μου απόψε και με κοιτούν. Μια δικαίωση περιμένουν από μένα. Δεν έχω να τους τη δώσω. Το μικρό δωμάτιο της μοναξιάς μου γέμισε από τη λύπη τους. Να την πάρω απάνω μου. Όλη... Δυο γενιές νικημένες. Την παίρνω.

Ο καλός μου ο Σκουρογιάννης. Δέρνεται ακόμα με τη χαμένη του υπόθεση, ανάμεσα στην απελπισία και την ανάγκη – το Ντομπρίνοδο με την αρκουδίτσα που θα ξυπνήσει την άνοιξη – το καθαριστήριο, ο Τράκας, ο ξάδερφος που τον κυνηγούν – κ' η ερημιά που 'ναι ανάμεσα, απ' όπου κι αν πάει. Κάμε το εδώ να φαίνεται πίσω του η κοινωνία που σπάνε τα πλαίσιά της.

Ο Βασίλης. Πρέπει να του δώσω μια μικρή συνέχεια [...]

Πίσω, λοιπόν, απ' αυτόν το Βασίλη, κάμε να φαίνεται ένας κόσμος της στέρησης και της φτώχειας που γνωρίζεται τώρα ξαφνικά με το χρήμα, ζαλίζεται, αγριεύει και μην έχοντας ρίζα καμιά – χάνεται.

Η ερημιά μου – εγώ τη ζήτησα; – μονάχη της ήρθε; – με διαρκάει τον τελευταίο καιρό. Δεν μπορώ να ζήσω μέσα στην αγριάδα της και πού να προσφύγω. Νιώθω βαθιά για μένα τον ίδιο απόψε τη μοναξιά των προσώπων του διβλίου μου. Μέρρες τώρα πολλές δεν άγγιξα τα χαρτιά μου, αυτό το διβλίο. Δεν ξέρω πώς να τελειώσω. Κάποτε μου φαίνεται σωστά τελειωμένο, έτσι απόμεινε μισοτελειωμένο, κάποτε σκέφτομαι πως τιμιότερο θα 'ταν να το κατάστρεφα.

Αυθόρμητα και χωρίς δυσκολία ο νους μας πάει στους *Ελεύθερους Πολιορκημένους* του Σολωμού: στο 4ο κεφάλαιο μάλιστα, η παραπομπή είναι ρητή:

Ο συγγραφέας μας λέει πως δεν το 'χει σκοπό να γράψει τώρα την ιστορία της εποχής, να περιγράψει τα γεγονότα πώς γίνανε σ' αυτή την περιοχή ή σε μιαν άλλη. Ούτε να γράψει έναν ύμνο για τον καιρό της αντίστασης. Ούτε να φκιασεί έναν ήρωα. Θέλει μονάχα να πει, πως ο μικρός άνθρωπός του, αυτός ο άνθρωπος που 'ταν ο πατέρας μου, το 'κανε τέσσερα χρόνια αυτό που νόμιζε χρέος του. Πιστά για τους άλλους, τελειωμένα γι' αυτόν τον ίδιο. Και πως χαϊρότανε πάρα πολύ κάνοντάς το – μια καινούρια χαρά, που δεν την ήξερε ως τότε. Ο μεγάλος κόσμος μαζευτόταν όλος σε κείνο το αλωνάκι του δικού του ελάχιστου χρέους «για τα ύψιστα συμφέροντα της ανθρωπότητας». Και το αλωνάκι του δικού του Μεσολογίου φωτιζότανε κάθε πρωί από 'ναν ήλιο που ξανανέβαινε από πρωί σε πρωί καινούριος και πάλι καινούριος.

Το *Διπλό Βιβλίο* είναι λοιπόν από μια άποψη η ιστορία των *Ελεύθερων Πολιορκημένων* του καιρού μας: ας μην ξεχνάμε πως ο πρώτος τίτλος των *Ελεύθερων Πολιορκημένων* ήταν *Ποίημα του Χρέους*. Ο «μικρός κύκλος του Μεσολογίου του», για το ράφτη, και οι σημειώσεις του συγγραφέα για τον εαυτό του, κατά τον τρόπο του Δ. Σολωμού, είναι το σημείο αναφοράς της γενιάς των γονιών. Σ' αντιπαράθεση, *Η Έρημη χώρα* του Τ. Σ. Έλιοτ είναι η μεταφορά του σημερινού κόσμου, που έχει την ερημιά μέσα στις κυρίαρχες εκφράσεις του, μαζί με την απώλεια προσωπικότητας και την αλλοτρίωση της γενιάς των απογόνων, είτε είναι μετανάστες στη Γερμανία, είτε επαναπατριστούς.

Έτσι, στο πιο εμφανές επίπεδο διττότητας του μυθιστορημάτος, μπλέκονται οι ιστορίες δυο γενιών.

3. Γονείς και παιδιά

Οι γονείς και τα παιδιά τους παρουσιάζονται ρητά σα να είναι μέρος δυο ηττημένων γενιών: νικημένος από την ιστορία ο φτωχός ράφτης από τη Σούρπη, που είχε πιστέψει στην αντίσταση νικημένος από την κοινωνία ο Μάστρος νικημένο μακροπρόθεσμα, από κείνους που είχαν πλουτίσει από τις κατεργαριές του, και το αφεντικό του ξυλάδικου νικημένος, τέλος, από τ' όνειρό του να ξαναγυρίσει σε μια πατρίδα ανύπαρκτη, και ο Σκουρογιάννης, που έζησε είκοσι χρόνια στη Γερμανία χωρίς να δελεαστεί από την καταναλωτική κοινωνία, αλλά και χωρίς να κοιτάξει γύρω του.

Στη γενιά των παιδιών ανήκουν ο Κώστας, ο Σταύρος, ο Βασίλης, ο Θανάσης με τ' άσπρα μάτια: απ' όλους αυτούς ο λιγότερο ίσως ηττημένος είναι ακριβώς ο Κώστας, παρόλο που είναι ο μόνος που δεν πλούτισε. Είναι όμως ο μόνος που απέκτησε αυτογνωσία, και από πρόσωπο έγινε συγγραφέας – που, σε τελευταία ανάλυση, κατάλαβε τι του γινόταν πράγμα που, σε μια εποχή αλλοτρίωσης και σύγχυσης, δεν είναι και λίγο, όπως θα μπορούσαμε να σκεφτούμε.

Ανάμεσα στους νικημένους της γενιάς των γονιών υπάρχουν, φυσικά, και οι γυναίκες: γυναίκες που δεν εμφανίζονται νικημένες καθαυτές, αλλά με πληρεξούσιο, όπως η γυναίκα του ράφτη, που τον είχε υποστηρίξει και δεν είχε μετανοιώσει – δεν είχε υπογράψει, δηλαδή, καμιά δήλωση μετάνοιας, ίσως και γιατί κανένας δεν της την είχε ζητήσει.

Οι ηττημένες γυναίκες της γενιάς των παιδιών κινδυνεύουν, αντίθετα, τουλάχιστον στην Ελλάδα, να είναι διπλά ηττημένες, και γιατί είναι κόρες των γονιών τους, και για λογαριασμό τους. Κι αυτή είναι η περίπτωση της Αναστασίας, της αδελφής του Κώστα.

4. Η «διπλή ζωή» της Αναστασίας

Η «διπλή ζωή» της Αναστασίας προμηθεύει μιαν άλλη από τις πλοκές στο *Διπλό Βιβλίο*: Η Αναστασία είναι, όπως θα λέγαμε τώρα, μια ευαίσθητη κοπέλα. Αν είχε μορφωθεί θα μπορούσε να ήταν μια ποιήτρια, ή μια καλλιτέχνης. Αντίθετα είναι φτωχή και αγράμματη, κι επιπλέον περιθωριοποιημένη στο χωριό εξαιτίας του παρελθόντος του πατέρα της και της φτώχειας της. Έτσι παρόλο που έχει συνείδηση πως η διαφορετικότητά της, – η ικανότητά της να ονειρεύεται την ομορφιά, να έχει φιλοδοξίες ίσως παραπάνω από τους άλλους –, είναι πλούτος, δεν έχει τα μέσα να επιβεβαιώσει την προσωπικότητά της, παρόλο που την αισθάνεται (8ο κεφ.): (σελ. 187)

»[...] Μέσα σε κείνη τη στέρηση, την ορφάνια, τη λύπη. Και τα χαιρόμουν. Χαιρόμουν εμένα την ίδια – μέσα σ' αυτή τη διπλή τη ζωή μου – από δω τ' όνειρό μου, η αλήθεια της απ' την άλλη – και δεν το σκεφτόμουνα να τα ζευγαρώσω, δεν ήξερα τότε τι θα 'τανε το ζευγάριμα, σε τι μπορεί να χρειάζεταιται.»

Ο πειρασμός να μείνει για πάντα «το μισοπάλαβο του ράφτη», ελεύθερη και μοναδική στη μοναξιά της, υποχωρεί κάποια στιγμή, υπονομευμένη από το βάρος μιας ζωής σκληρής και καταπιεσμένης και από εξωτερικούς παράγοντες, όπως η Δικτατορία που επιβλήθηκε στην Ελλάδα προς το τέλος της δεκαετίας του Εξήντα.

Έτσι, από μια διπλή ζωή που της επιβλήθηκε αρχικά από τις περιστάσεις (το «μισοπάλαβο του ράφτη», με τον καιρό, έμαθε



Ο Δ. Χατζής

να είναι και μια καλή νοικοκυρά, προσεκτική και οικονόμα, και να υπομένει τη σκληρή πειθαρχία της χειρονακτικής μισθωτής εργασίας), κάποια στιγμή απαρνείται τη διαφορετικότητά της για να προσαρμοστεί – παντρεύεται χωρίς έρωτα και φτιάχνει μια συμβατική οικογένεια, με μια πεθερά που δεν της μιλά και στο πρόσωπό της μισεί την κόρη του αντάρτη με δυο παιδιά που δεν κατορθώνει να τα αιστανθεί δικά της κι ένα σύζυγο απασχολημένο ολοκληρωτικά στις δουλειές του, που την αγνοεί και την υποτιμά λίγο: χωρίς όνειρα πια, αλλά δεμένη ακόμη με τη μνήμη, και γι' αυτό ακόμη περισσότερο διχασμένη και ανίκανη να δεχτεί την πραγματικότητα που πρέπει να ζήσει, αδιάφορη και για τη σχετική ευημερία που απόκτησε.

Ούτε ο έρωτας έχει πια έννοια, ανίκανος να δώσει νόημα, από μόνος του, σε μια διαλυμένη πραγματικότητα που δεν έχει άλλες αξίες εκτός από τις οικονομικές.

Έτσι η «μικρή Διοτίμα», γίνεται η Αναστασία των Μολάων, σύζυγος ιδιοκτήτη τριών κτημάτων και διάφορων μαγαζιών, που τ' απόκτησε κι από τη δουλειά της, χωρίς να χρειαστεί να μιλήσει μεταδίδει στο συγγραφέα την οδυνηρή παράδοσή της σε μια μοίρα που, ακόμη κι αν δεν ήταν ίσως αναπόφευκτη, ήταν η μόνη που της παρουσιάστηκε στις συνθήκες που της έτυχαν να ζήσει: (σελ. 179)

» Ήρθες και με βρήκες – είταν ακόμα στη Σούρπη. Είμουν, είπες, η μικρή Διοτίμα σου τότε. Καλά το βρήκες. Εγώ δεν ήξερα πολλά γράμματα, ποτέ δε διάβασα, σχεδόν δεν ήξερα να σκεφτώ. Ένιωθα μόνο. Άγγιζα τα πράματα με τα δάχτυλά μου – και τα 'βλεπα, με τον τρόπο που τα βλέπουν οι τυφλοί. Τ' άκουγα – με τον τρόπο που πρέπει ν' ακούν οι κουφοί. Έτσι την ένιωθα και τη ζωή τη δική μου, τη δική μας, τη μοίρα μας. Και το 'δες εσύ το κατάλαδες. Μέσα στα μάτια μου ζητούσες να δεις το ρομέικο. Άρχισες το βιβλίο σου, είμουνα πάντα κοντά σου – έκανα αυτό το ταξίδι, είσουν πάντα μαζί

μου. Ξαναρχεσαι τώρα. Ώρα των λογαριασμών μας. Πέντε μέρες είσαι δω και, σε νιώθω, με θέλεις. Τρέμεις. Σε νιώθω τη μέρα, σε νιώθω τη νύχτα. Το κορμί μου θέλεις. Σου το δίνω, σου το 'δωσα. Χωρίς καμιά θηλυκή φιλαρέσκεια για μένα – τι φιλαρέσκεια; Χωρίς καμιά τύψη για το Βασίλη – τι τύψη; Ο λογαριασμός ο δικός μας δεν γίνεται παρά τότε μονάχα – γι' αυτό με θέλεις, γι' αυτό σου δόθηκα.

[...] (σελ. 196)

» Ήξερα πως θα ξαναρχόσουν στη μικρή Διοτίμα σου. Ήρθες. Ώρα των λογαριασμών μας, λοιπόν.

» Σε βλέπω. Ο πιο νικημένος απ' όλους είσαι συ. Μέσα απ' τις χαμένες τις ζωές τις δικές μας, η δική σου κομματιάζεται χίλια κομμάτια. Το βιβλίο σου δεν το 'φερεις, δεν υπάρχει – ξεφτίδια μείναν μονάχα. Κ' έρχεσαι εδώ μια τελευταία λέξη ζητώντας. Δεν ξέρω πώς να την πω. Γι' αυτό σου δόθηκα. Να σου τους δείξω, να τους ιδείς, πέρα απ' τη μήτρα της μήτρας μου, εκεί που 'ναι η ρίζα μου τους τάφους των σκοτωμένων πουλιών μου. Άλλο δεν έχω. Τελειώσαμε, φεύγα».

[...] (σελ. 197)

» Άχρηστε ποιητή, που νικήθηκες μαζί μας. Πάρε την από μένα την άχρηστη ανταμοιβή σου. Την υπέρτατη – δεν έχει απ' αυτήν μεγαλύτερη. Εγώ η Αναστασία των σκοτωμένων πουλιών μου, εγώ σου τη δίνω. Για το βιβλίο μας – που δεν το 'γραψες...».

5. Ελλάδα κι Ευρώπη

Αλλά οι ηττημένοι δε βρίσκονται μόνο στην Ελλάδα, την κατεστραμμένη από τον Εμφύλιο και στη συνέχεια από την κρίση των αξιών και από τον καταναλωτισμό: κι η γερμανίδα «η θετική», η Έρικα του *φίφτυ-φίφτυ* και του έρωτα, δγαίνει οριστικά από τη ζωή του Κώστα με ένα μήνυμα που ουσιαστικά δε διαφέρει από κείνο της Αναστασίας: (σελ. 132)

«Ο δικός μας έρωτας, Κώστα, είταν πολύς, λέει σε λίγο. Δεν είταν αγάπη, φιλία, είταν ο έρωτας μόνο. Δεν μπορούσα να το δαστάξω να τον κουβαλάω σ' όλη μου τη ζωή».

«Καί γλύτωσες τώρα;» ρωτάω.

«Όχι, λέει και σηκώνεται να φύγει. Ήθελα να το δεις και συ πως αν είχαμε μείνει μαζί, κάπως έτσι θα γινότανε στο τέλος και με μας. Όπως γίνεται μ' όλους. Και να μη λυπάσαι».

Ηττημένη είναι λοιπόν και η Έρικα, η παπαρούνα που ήθελε να τρυπήσει την ασφάλτο, ηττημένο και το μπουλντόκ, ο συνδικαλισμένος εργάτης που σπρώχνει τον Κώστα ν' αποκτήσει συνείδηση των συλλογικών προβλημάτων του εργοστασίου, και τον κάνει να αιστανθεί για λίγο πως ανήκει σε κάτι· η επανάστασή τους καταλήγει να γίνει μέρος των προγραμμάτων αποσύνδεσης ενός εργοστασίου, που δεν υπήρξε ποτέ μια παραγωγική μονάδα, αλλά μόνο μια μικροπρόθεσμη επένδυση, ένας σταθμός συναρμολόγησης, που θα μπορούσε να διαλυθεί ή ν' ανακυκλωθεί κατά βούληση, αφήνοντας πίσω του περιρροσέυματα – όχι ανθρώπους με την προσωπική τους ζωή, αλλά απλά γρανάζια του «συστήματος».

Η Ελλάδα και η Γερμανία, αν και σε αντιπαράθεση, αντιπροσωπεύουν όμως φυσικά, και δυο όψεις της διττότητας της πραγματικότητας: δεν υπάρχει τίποτα κοινό ανάμεσα στο ξυλάδικο του Βόλου, όπου κυβερνά το πιο απόλυτο οργανωτικό χάος, όπου παρασκευάζουν λίγο απ' όλα (από καφάσια για φρούτα μέχρι κιβούρια, ως την απατεωνίστικη ανακύκλωση του ξύλου

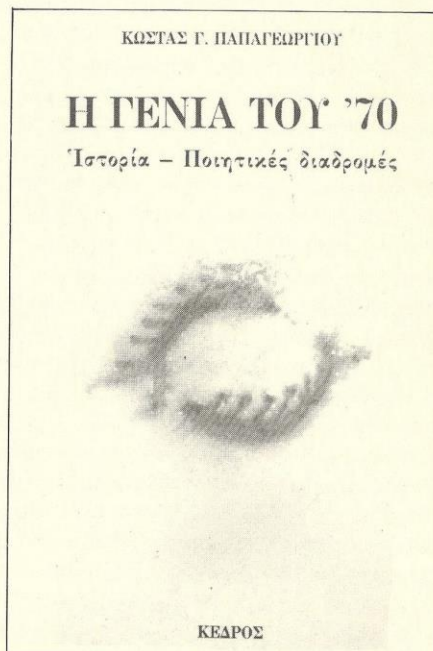
για κατασκευές), και το αστραφτερό ΑΟΥΤΕΛ της Στουτγάρδης, όπου όλα είναι κανονισμένα στο λεπτό και μέχρι το τελευταίο *Πφένιχ*: τίποτε το κοινό εκτός, φυσικά, από τη σπατάλη του ανθρώπινου δυναμικού και την υποτίμηση για ο,τιδήποτε δεν έχει άμεσο κέρδος, αδιάφορο πόσο κοστίζει στο σύνολο ή στο περιβάλλον.

6. Παρελθόν και παρόν

Το *Διπλό βιβλίο* είναι λοιπόν και ένα βιβλίο βαθιά πολιτικό, με την ευρύτερη έννοια του όρου: στην πλοκή των ιστοριών και των προσώπων που δρουν εδώ, γίνεται μια προσπάθεια για να διακρίνουμε την εξελικτική πορεία μιας κοινωνίας, κάνοντας μια για πάντα τους λογαριασμούς με το παρελθόν. Χωρίς ψευτοουδετερότητες, αλλά και χωρίς πρόθεση ούτε αγιοποίησης ούτε δαιμονοποίησης.

Η ιστορία των γονιών, που ηττήθηκαν και από δικό τους φταιξίμο – ένα φταιξίμο όχι μόνο απειρίας, αλλά και θεωρητικής τοποθέτησης – , γίνεται υπόβαθρο για τον πολιτικό μαρασμό της νέας γενιάς: ο φιντεϊσμός και η απλοποίηση δεν φαίνεται να ξεπεράστηκαν με την θετική έννοια, και η καιροσκοπία εμφανίζεται εδώ κι εκεί με τρόπο ελάχιστο ελπιδοφόρο: οι ψευτοφιλόσοφοι, που περνούν τις βραδιές τους στο ελληνικό καφενείο της Στουτγάρδης, τον καιρό της Δικτατορίας, αν και ήταν περισσότερο μορφωμένοι και λιγότερο μονολιθικοί στις πολιτικές τους τοποθετήσεις, δεν εμφανίζονται βέβαια καλύτεροι από τους ηττημένους σταλινικούς του Εμφυλίου. Φαίνονται, αντίθετα, λιγότερο ικανοί από κείνους: τουλάχιστο να οργανώσουν μιαν Αντίσταση που να μην είναι καμωμένη μόνο από σλόγκαν, ή να συγκεντρώσουν τη συγκατάθεση των εργατών. Το μόνο «πολιτικό», πραγματικά θετικό, πρόσωπο είναι ο Βασιλειάδης, για τον οποίο ο Κώστα μιλά μόνο στο τελευταίο κεφάλαιο: (σελ. 208)

→



«Ο Βασιλειάδης όμως; Είναι βλέπεις κι αυτός – δε μπορείς να πεις δεν τον ξέρω. Είναι ένα καλό παιδί, το καλύτερο του ελληνικού καφενείου – και δεν είπα τίποτα γι' αυτόν ως τώρα. Είταν από τους αλήθεια κυνηγημένους κ' έζησε εδώ πολύ φτωχικά με τα λίγα λεφτά που μπορούσε να δγάξει κάνοντας βαριές δουλειές. Αριστερός – και δεν τα πήγε καλά μ' αυτούς τους δημαγωγούς, τις επιτροπές τους, τις εκδηλώσεις που λέγανε, τα μέτωπά τους. Είπε πάντα ήσυχα και στρογγυλά πως ένα καινούριο αριστερό κόμμα χρειάζεται στην Ελλάδα – αριστερό μα μακριά απ' αυτούς. Και πως θα 'ναι δύσκολο να γίνει. Εμένα μ' άρεσε πάντα να τον ακούω – και για το καινούργιο κόμμα – μπορεί, λέω, στο τέλος σ' αυτό να πάω και γω – και για τη δυσκολία – την καταλαβαίνω και γω με το μικρό το μυαλό μου, όσο τους βλέπω και τους ακούω τούτους εδώ στο ελληνικό καφενείο μας.

– Καλά τα πήγαμε ως τα τώρα, μου 'πε προχτές, δολευτήκαμε όλοι μ' αυτή τη δικτατορία, δολέψαμε την ψευτιά μας. Μπορείς να μου πεις, σε παρακαλώ, και τι θα γίνουν αυτοί χωρίς τους δικτάτορες;

Με αποχαιρέτησε και ξαφνικά μ' αγκάλιασε και με φίλησε. Συγκινήθηκα πολύ που να πάρει ο διάβολος. Είχε γούστο, λέω, ν' αποκτήσω τώρα και πολιτική συνείδηση μ' αυτόν το Βασιλειάδη.

Έφυγε κι αυτός.

Αλλά η πολιτική ανάλυση εξερευνά κι άλλες διαστάσεις, εκτός από κείνη που αφορά στην πιο εσωτερική διάσταση τους κομματικούς προβληματισμούς της αριστεράς: η πρακτική άποψη του πολιτικού αγώνα αντικαθρεφτίζεται στα γυναικεία πρόσωπα, εμβληματικά βέβαια, αν και δεν έχουν ερευνηθεί από μια οπτική εντελώς μανιχαϊκή.

Η μητέρα του Κώστα και η μητέρα του Βασίλη είναι δυο αντιπροσωπευτικές μορφές του αγροτικού κόσμου: δυο γυναίκες που έζησαν, και στο καλό και στο κακό, για την οικογένεια. Αν για τη μητέρα του Κώστα ξέρουμε πως υποστήριξε συνειδητά τις ιδεολογικές και πολιτικές επιλογές του άντρα της – έμπρακτα, παραπάνω και από τα λόγια, με πίστη και χωρίς να μετανοήσει – για τη μητέρα του Βασίλη δεν ξέρουμε τίποτε: ούτε αυτή μιλά – ξέρει μόνο να καταριέται το γιό της που επέζησε, γιατί δεν στάθηκε ικανός να πάρει εκδίκηση για τα αδέρφια του.

Η γνώμη του συγγραφέα, όμως, είναι αμφίβολη: για τη γριά χωρική που είναι ντυμένη στα μαύρα, και που έτυχε στη μοίρα της μια νύφη εχθρική στη μνήμη, εκτός από ένα γιο που κατάργησε τη μνήμη του – στο καλό και στο κακό – ο συγγραφέας δεν χρησιμοποιεί τους οξείς και ειρωνικούς τόνους που τους χρησιμοποιεί, όμως, για τη θεία από το Βόλο.

Η θεία από το Βόλο αντιπροσωπεύει το γυναικείο πρόσωπο της παλιάς γενιάς που εμφανίζει προαιρετικά ό,τι το χειρότερο εκφράζουν τα «νέα» γυναικεία πρόσωπα του καταναλωτισμού (η άπληστη και πονηρή γυναίκα του Σταύρου· η ψευτοχειραφετημένη και διεφθαρμένη εξαδέλφη του Βόλου).

Πάνω σ' αυτό θα μπορούσαμε ν' ανοίξουμε μιαν άλλη συζήτηση που θα μας οδηγούσε μακριά αν εξετάζαμε τη, κατά μεγάλο βαθμό, μισογύνη αντίληψη της φαντασίας του Έλληνα αρσενικού, ακόμη κι αν ανήκει στην αριστερά: η θεία του Βόλου είναι πονηρή, προσεκτική και αντιδραστική – μια γυναίκα που κάνει πολιτική για λογαριασμό της, κι όχι παρασυρμένη από τους άντρες της οικογένειας: ο τρόπος που τη μεταχειρίζεται ο συγγραφέας είναι, όχι τυχαία, πολύ πιο σκληρός από κείνον που τυχαίνει στον Αστυνόμο του Αλυρού, «νόμιμου» κατά κάποια έννοια

διώχτη του καημένου του Αναστάση.

Αλλά αυτή θα ήταν, όπως είπα, μια άλλη συζήτηση.

Για να παραμείνουμε αντίθετα στο θέμα της διττότητας των επιπέδων του μυθιστορήματος, μπορούμε να παρατηρήσουμε ακόμη:

7. Τις Μεταμορφώσεις του ΑΟΥΤΕΛ

Το ΑΟΥΤΕΛ είναι ένας από τους συμβολικούς τόπους του μυθιστορήματος: ο αντίσταμος του ξυλάδικου του Βόλου, όπως ήδη παρατηρήσαμε.

Αλλά είναι και το έμβλημα της ανατροπής των ρόλων και των καταστάσεων στις οποίες αναφερθήκαμε ήδη: όχι τυχαία στο 1ο κεφάλαιο βλέπουμε μόνο το εσωτερικό του, ενώ το εξερευνά ο Κώστας, που κινείται μέσα του σαν στην κοιλιά του κήτους (σε κάποιο σημείο το ΑΟΥΤΕΛ ονομάζεται ρητά *μεγαθήριο*). Αυτός κατονομάζει ό,τι βλέπει χωρίς να καταφέρνει να το ερμηνεύσει. Στον επίλογο, αντίθετα, ο ΑΟΥΤΕΛ περιγράφεται από έξω, τοποθετημένο μέσα στην πόλη, αλλά τώρα πια σαν ένα άδειο κέλυφος. Η εργασιακή πορεία του Κώστα ολοκληρώθηκε: το κήτος τον ξέρασε, αλλά το ταξίδι στα σπλάχνα του, πίσω από τις τζαμαρίες που κρατούσαν έξω τον κόσμο κι ανάμεσα στις δαγκάνες του πιεστηρίου των δέκα τόνων, που θα μπορούσε να τον λιώσει σε κάθε του πέρασμα, άλλαξε τον Κώστα, όπως οποιοδήποτε ταξίδι.

Στο τέλος αυτού του ιδιόμορφου Bildungsroman, λοιπόν, το επιστημονικής φαντασίας εργοστάσιο πήρε πιο κανονικές διαστάσεις στα μάτια του άνεργου-απολυμένου, που το βλέπει πια απ' έξω, κι αντιλαμβάνεται πως κι αυτό απ' την πλευρά του ήταν μόνο ένα γρανάτζι του συστήματος: όχι ένα γάγγλιο παραγωγής, αλλά ένας σταθμός συναρμολόγησης και αποστολής, μια μονάδα μιας χρήσης, όπως τα μηχανήματά του και οι ξένοι ανειδίκευτοι εργάτες του.

Κι έτσι κλείνει ο κύκλος, δίνοντάς μας όμως νέες αφορμές για ν' ανακαλύψουμε μιαν άλλη κρυμμένη διττότητα του διδύλου, εκείνη ανάμεσα στο ρεαλισμό και τη μεταφορά.

8. Ρεαλισμός και μεταφορά

Το *Διπλό βιβλίο*, πράγματι, είναι ένα βιβλίο φανερά ρεαλιστικό, αλλά και βαθιά μεταφορικό.

Η Στουτκάρδη που ο Κώστας μας την περιγράφει με τόσο μεγάλη λεπτομέρεια, ακριβώς όπως το ΑΟΥΤΕΛ, είναι πράγματι μια μεταφορά της σύγχρονης βιομηχανικής πόλης – της πόλης των ξένων: κι είναι ακριβώς η συσσώρευση των λεπτομερειών που την κάνει συγχρόνως πιο πιστευτή σαν λογοτεχνικό τόπο και λιγότερο ρεαλιστική σαν συγκεκριμένη πόλη.

Απ' ό,τι φαίνεται, ανάμεσα στ' άλλα, στη δεκαετία του '70 στη Στουτκάρδη δεν υπήρχε το μετρό – και ο Καθεδρικός της ναός δεν ονομάζεται *Dom*.

Αλλά κι άλλες λεπτομέρειες είναι φανερά μεταφορικές: στο 5ο κεφάλαιο ο Κώστας διηγείται στην Έρικα, την εποχή του έρωτά τους, τις εμπειρίες του με την ξανθιά της Αποστολής που του ζήτησε να της κάνει ένα παιδί. Η τελευταία συνάντησή με την Έρικα, στο τέλος του ίδιου κεφαλαίου, προηγείται της απόλυσης του Κώστα, και συμβαίνει τουλάχιστον ενάμισο χρόνο μετά από το προηγούμενο επεισόδιο. Κι όμως η ξανθιά φαίνεται να μην έχει ακόμη γεννήσει, τη στιγμή της «εξέγερσης» του Κώστα, την ώρα που σπρωγμένος από το γερμανικό μπουλντόκ επιφορτίζεται κι αυτός, μαζί με το συνδικάτο, τα προβλήματα των εργατών των



Ο Δημήτρης Χατζής

Τομέων συναρμολόγησης και Αποστολής: (σελ. 168)

Είπε και για την ξανθή. Τη μητέρα του παιδιού μου που μεγαλώνει τώρα στη μήτρα της – η αιμομιξία, το σόι μου, η ράτσα μου – σαχλαμάρες όλα. Η ξανθή 'ναι της αστυνομίας, μου είπε ο Γερμανός μου.

Κι ακόμα, στον επίλογο, τη στιγμή της απόλυσης: (σελ. 213)

Η ξανθή μου τα λέει. Η κοιλιά της δεν έχει αρχίσει να φαίνεται ακόμα. Μου λέει, πως τελειώνουν όπου να 'ναι με το ΑΟΥΤΕΛ δεν θα χρειάζεται άνθρωπος για τις λάμπες που παν στο κατάστημα, τέλος με τις λάμπες αυτές. Και με σκολνάνε. Έτσι θα γίνει σιγά-σιγά και με όλους τους άλλους, όσο θα προχωρούν στη διάλυση. Και θα γίνει βέβαια και μ' αυτήν την ίδια. Σηκώνει τα μάτια της, με κοιτάζει.

– Όχι, της λέω. Εσύ την έχεις τη θέση σου στην αστυνομία. Θα σε δάλουν σ' άλλο εργοστάσιο να κατασκοπεύεις τον κόσμο που αγοράζει ο Μύλλερ.

Της το χρώσταγα, της το 'πα κ' ησύχασα. Κατεβάζει τα μάτια. Μια στιγμή μονάχα. Τα ξανασηκώνει, άδεια μέσα, παγωμένα, σφίγγει τα χείλια της. Έχουν κάνει, λέει, το λογαριασμό μου, μπορώ να την πάρω από τώρα τη φετεινή μου την άδεια, από μεθαύριο κιόλας.

Αυτή η υποθετική γονιμοποίηση μιας ενταγμένης στο σύστημα (ίσως μάλιστα ενός σκύλου σωματοφύλακα του Αφεντικού) από έναν περιθωριακό, – πλήρη και κακώς κείμενη προσήνεια και καλή θέληση, αλλά ακόμη επιδεικτικό εξέλιξης, συνειδητοποίησης κι απόκτησης κριτικής ικανότητας – είναι λοιπόν σίγουρα μια μεταφορά, δεδομένου ότι οι χρόνοι μιας κανονικής εγκυμοσύνης δεν της επιτρέπουν σε καμία περίπτωση να αντιστοιχεί στην πραγματικότητα.

Ρεαλισμός, λοιπόν, αλλά όχι βέβαια σοσιαλιστικός ρεαλισμός: όχι μόνο υπάρχει ελάχιστη ψευτοαισιοδοξία, ακόμη και

στις σκέψεις για την ήττα της γενιάς των γονιών, παρ' όλο που ήταν εμπυχωμένοι από τις καλύτερες προθέσεις (αλλά και καλές προθέσεις ο κόσμος είν' γεμάτος), αλλά και η σχετική αισιοδοξία που εμφανίζεται στον Επίλογο είναι μάλλον προβληματική: (σελ. 220, 221, 222, 223)

Τ' άλλο βιβλίο, το δεύτερο, το δικό σου, από κει ξεκινάει κι αυτό – από κάποια μικρούτσικη Σούρπη, από το ξυλάδικο του καρραγκιόζη, τα ρομέικα πάθη του. Και πάει πέρα από κει, με τη ζωή που πάει πέρα από κείνους. Από τη μεγάλη λεωφόρο αρχίζει αυτό – ξαναρχίζει. Περνάει και ξαναπερνάει τη στείρα της άσφαλτο, μες στα γυαλιά, τα σίδηρα, τα τοιμένα που την κλείνουν από παντού. Μπαινοβγαίνει μαζί σου στο ΑΟΥΤΕΛ, με το διάδρομο που δεν ακούγεται καμιά φωνή, με τις προδοσκίδες των μηχανών που σκύβουν επίφοβα πάνω σου. Μετράει τις νόρμες, το σύστημα, τους μηχανισμούς που σε δένουν, τα γρανάζια που σε κρατούνε στην εντέλεια ταιριασμένα, τους αόρατους εγκέφαλους που στέκουν άγρυπνοι πάνω σου. Και τους δλέπει – καπιταλιστές, σωματέμπορους, στρατούς και χαφιέδες, δημαγωγούς και σωτήρες, τη θία και την απάτη, τους τύραννους, που σε παραμονεύουν από παντού. Και πάει μαζί σου, έτσι όπως πας, χαζεύοντας κάποτε, παραπατώντας αλλού, σκοντάφτοντας.

Βιβλίο της μοναξιάς είναι κι αυτό – της δικής σου της μοναξιάς το βιβλίο, στον κανένα τόπο, τον κανένα καιρό – που βρίσκεσαι εσύ πεταγμένος και που 'χω φτάσει και γω. Η παλιά μας κληρονομιά δεν σε βοηθάει σε τίποτα, η φαντασία για τ' αύριο λείπει. Το δικό μας πνεύμα κουρνιάζει πια σωπασμένο μες στο λυκόφως των καιρών. Και το βιβλίο δεν έχει μέσα τις συμβουλές και τις οδηγίες που σου δίνουν από παντού, τις παρηγοριές που ξεγέλανε για λίγο, δεν την έχει την πυξίδα που σου λείπει, την πανοπλία που σου χρειάζεται να ντυθείς – να φυλαχτείς, να χτυπηθείς, να νικήσεις. Δεν το

΄χει αυτό το διβλίο το λυγαράκι το μαγικό του Αλαδίνου να δεις πιο πέρα απ΄ τις τζαμαρίες που ΄ναι μπροστά σου.

Κι ωστόσο... Της ελπίδας το διβλίο θα ΄θελε να ΄ναι το δεύτερο αυτό το δικό σου. Για το σημερινό, το δικό μας τον κόσμο, που δεν τον βλέπεις ακόμα, δεν ξέρεις πώς είναι – και δεν τον φοβάσαι. Για τη ζωή των ανθρώπων – που πάει πιο πέρα. Με τη δική σου την εφηβεία: Αμόλευτη από την πρόληψη και την τύψη που βασάνισαν εμάς, τις αυταπάτες που αφήσαμε εμείς να μας βαυκαλίζονται, γυμνή κι από τα στολίσματα τα δικά μας, σκληρή σαν από χρώμιο, έτσι που μου την έδειξες στα τέσσερα κεφάλαια που ΄ναι για σένα. Αυτής της ελπίδας πως έτσι πηγαίνοντας, μέσ΄ απ΄ την έρημη λεωφόρο, περνώντας ακόμα μέσ΄ απ΄ αυτήν δεν ξέρω πότε, θα βρούμε στο τέλος τους άλλους. Που δεν έχουν πια περισσότερα από σένα, δεν βλέπουν, δεν ξέρουν κι αυτοί περισσότερα. Τα μιλούσαν των ξένων, των ορφανών και των μπάσταρδων, των τιμωρημένων απάνω στο Νο 14, των μικρών και μεγάλων χαμάλδων, τα γουδοχέρια, την Έρικα – εκείνη την Έρικα, την παπαρούνα, που πολεμάει να σπάσει την ασφάλτο... Τους είδες τώρα, τους ξέρεις, πώς τρέχουνε το πρωί στα λεωφορεία, πώς κατεβαίνουνε στα μετρό, πώς αραδιάζονται – ανύπαρκοι, τα νούμερα μόνο – μπροστά στα πράσινα μηχανάκια με τις καρτέλες, πώς πώς το ζητάνε το θράδι και κείνοι το κάτι αυτό το ανεκπλήρωτο το δικό τους. Ως την άλλη μέρα, ως το άλλο πρωί, για να τον αρχίσουν πάλι τον ίδιο δρόμο, της δικής τους της μοναξιάς ο καθένας. Αυτής της μοναξιάς η συνείδηση, είναι η συνείδηση του εαυτού σου – μέσα απ΄ αυτήν θα περάσει.

Και θα τους βρούμε, θα μας βρουν. Και θα τις κάνουμε τότε μαζί τους δικές μας τις μεγάλες αυτές πολιτείες των ξένων. Σε μια καινούργια ανθρώπινη κοινωνία – του δικού μας κόσμου, του σημερινού. Με τις καινούργιες κοινότητες των ανθρώπων – χωρίς τυράννους, χωρίς σωτήρες αλάθευτους. Με τη νόρμα τους, που τη θέλεις, χωρίς τους Μύλλερ. Με την τάξη τους, που αγαπάς, χωρίς ξανθές της αστυνομίας. Με τους εγκέφαλους στα πάνω πατώματα, που νά ΄ναι ο ψηλός, νά ΄ναι από μας. Με την αφθονία τους – που νά ΄ναι η χρήσιμη και νά ΄ναι για όλους. Και θα την φτιάσουμε έτσι και μια πατρίδα για μας – εκεί στην πατρίδα μας, την Ελλάδα.

Και η ίδια η αναφορά στην πολιορκία, στην άμυνα και στην πτώση του Μεσολογγίου – που υπήρξαν ο προάγγελος της νίκης της επανάστασης εναντίον των Τούρκων – γεννά μια σειρά από σκέψεις για τις αιτίες της τελικής ήττας της Αντίστασης, που παρασύρθηκε από τον Εμφύλιο και την καταστροφή. Οι υπαιτιγμοί στα δάσανα της ελληνικής αριστεράς, περιληπτικά δοσμένοι στις συζητήσεις στο ελληνικό καφενείο στη Στουτγκάρδη, είναι η άλλη πλευρά των σκέψεων για την ήττα του φτωχού ράφτη από τη Σούρπη και της γενιάς του.

Αυτές οι συνυπάρχουσες όψεις του περιεχομένου (ρεαλισμός και μεταφορά – επιλογή πολιτικού χώρου και κριτικής συμπεριφοράς – νοσταλγία για ένα παρελθόν ηθικής ακεραιότητας και αντίληψη του κλεισίματος και των ιδιοτροπιών της ελληνικής παράδοσης, και συνεπώς συνείδηση της ανάγκης εκσυγχρονισμού που να δέχεται και τους κανόνες μιας οργανωμένης παραγωγής, μιας ρυθμισμένης εργασίας) καθρεφτίζονται και στη δομή του μυθιστορήματος.

9. Δομή του μυθιστορήματος και υφολογικές ανακαινίσεις

Από μια άποψη *Το Διπλό Βιβλίο* είναι ένα παραδοσιακό μυθιστόρημα: υπάρχουν πρόσωπα με μια ιστορία, με περιστατικά της ζωής και φανερά καθορισμένα περιβάλλοντα, συχνά περιγραμμένα με λεπτομερειακή επιμονή – ακόμη και μες στα όρια του ρεαλισμού που δείξαμε – και πάνω απ΄ όλα σαφώς τοποθετημένα στο χώρο.

Υπάρχει, δηλαδή, από τη μια πλευρά η Γερμανία, με την αναπτυσσόμενη βιομηχανική της κοινωνία και τα ήθη και τα έθιμά της, καλώς ή κακώς, επίσης αναπτυσσόμενα από την άλλη η Ελλάδα, με τις βαλκανικές της οπισθοδρομήσεις στην οργάνωση της εργασίας και τις εκπολιτιστικές της καθυστερήσεις σε επίπεδο εθίμων.

Για την Ελλάδα, έπειτα, υπάρχει μια πολύ ευρεία τομή και σε επίπεδο χρονικής συνέχειας: τουλάχιστον τριάντα χρόνια ιστορίας, από τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο μέχρι τη δεκαετία του ΄70.

Η χρήση των επιπέδων και των χρονικών ακολουθιών, όμως, δεν είναι ευθύγραμμη, όπως στα κλασικά μυθιστορήματα, αλλά εκμεταλλεύεται όλες τις κατακτήσεις του σύγχρονου μυθιστορήματος, από την αναχρονία (ανάληψη αλλά και πρόληψη) ως την ανισοχρονία (για παράδειγμα παρένθεση σκηνών στις περιλήψεις), και με μια μέθοδο εντελώς ελλειπτική, αφαιρώντας όλα τα περιττά περάσματα.

Κατά τον ίδιο τρόπο, μια ελλειπτική τεχνική χρησιμοποιήθηκε και για τις σχέσεις *δαθμού* ανάμεσα στην αφήγηση και την ιστορία: ιδιαίτερα με τα ταχύτατα περάσματα στους διάφορους τύπους λόγου (αφηγηματοποιημένος, μετατιθέμενος – εξωτερικευμένος ή εσωτερικός – και αναφερόμενος, ή ευθύς), με συχνή χρήση και του ελεύθερου πλάγιου λόγου και του εσωτερικού μονολόγου.

Μεγάλο ενδιαφέροντος είναι και οι μετατοπίσεις εστίασεων: μια ανάλυση στο μορφικό επίπεδο θα μπορούσε να δώσει πολλά εκπληκτικά αποτελέσματα, όσον αφορά στον εκσυγχρονισμό των εκφραστικών μέσων που χρησιμοποίησε ο Χατζής γι΄ αυτή τη μεγάλη επιστροφή του μετά από τη «σιωπή», και στην αναμονή, όπως γράφει ο συγγραφέας στο τέλος του Επίλογου, να περάσει πραγματικά στη σιωπή για πάντα.

Αλλά για να κλείσουμε αυτές τις σκέψεις, ας παρατηρήσουμε και το εκφραστικό εργαλείο που χρησιμοποίησε ο Χατζής: τη γλώσσα.

Ο Χατζής είναι βέβαια, για ό,τι αφορά στη χρήση της γλώσσας, ένας από τους δασκάλους των «μεταπολεμικών», καθώς τους λέμε, πεζογράφων – εκείνων που κοινά ονομάζουμε συγγραφείς της πρώτης γενιάς που χρησιμοποίησε τη δημοτική χωρίς πια την αγωνία της νομιμοποίησής της σαν εκφραστικό μέσο.

Όποιος όμως γνωρίζει τη διαφορά – ιδιαίτερα στη χρήση της σύνταξης, αλλά και στις επιλογές λεξιλογίου: στο *Διπλό Βιβλίο* πράγματι ο Χατζής πλάθει μια δημοτική πιο «μοντέρνα», αν και όχι με τη σημερινή έννοια της νεοδημοτικής, που τείνει κατά κάποιον τρόπο να νομιμοποιήσει τη σύμπτυξη της δημοτικής και της γραφειοκρατικής και σχολικής *καθαρεύουσας*.

Η δημοτική του τελευταίου Χατζή είναι μια δημοτική ικανή να παίξει σε όλα τα επίπεδα, από το ιδιωτικό στο πολιτικό, από το διεθνές συνονθύλευμα στο λαϊκό, από το φιλοσοφικό στο τεχνικό: είναι αμέσως φανερός οι ρεαλιστικές ή μιμητικές του απαιτήσεις, με την παρεμβολή γερμανικών ή τούρκικων όρων, όταν το απαιτεί το κείμενο, σαν αφομοιωμένα πλέον μέρη μιας αργκό των μεταναστών, που ζουν σε μια κοινωνία – στα πιο χα-



μηλιά της επίπεδα – , εντελώς πολυεθνική. Συγχρόνως οι σιωπηλοί μονόλογοι της Αναστασίας είναι όλοι γραμμένοι σε υψηλό επίπεδο λεξιλογίου, εντελώς ξεκομμένοι από τις συγκεκριμένες εκφραστικές δυνατότητες της φτωχής κοπέλας του χωριού, αλλά αντίθετα εντελώς εφαρμοσμένες στην ευαισθησία της «μικρής Διοτίμας», με μια κρουστάλλινη καθαρότητα και μια τάση σχεδόν λυρική, ώστε να ξαναπλάσει την βαθιά ουσία μιας φιγούρας, που η πραγματική της ενσωμάτωση αδικεί τις πνευματικές της δυνατότητες.

Δεν λείπουν όμως όλες οι άλλες ποικίλες όψεις της ελληνικής γλώσσας, όπου συμπεριλαμβάνεται η καθαρεύουσα των επίσημων λόγων, η κοινή των ευαγγελικών αναμνήσεων, οι αρχαϊσμοί του ιδιώματος της Πόλης: για άλλη μια φορά, δηλαδή, η ελληνική γλώσσα γίνεται έμβλημα της περιπλοκότητας μιας παράδοσης που εκτείνεται και διαχρονικά και συγχρονικά: όχι μόνο η χιλιετής παράδοση, από τον Όμηρο, ως τις μέρες μας, αλλά και όλοι οι κλώνοι από τις παράλληλες παραδόσεις που αποτελούνται από τους Έλληνες της σύγχρονης διασποράς, που συμπεριλάμβανε, στις αρχές της δεκαετίας του Εβδομήντα, εκτός από τους μετανάστες της Δυτικής Ευρώπης, τους πολιτικούς πρόσφυγες της Ανατολικής Ευρώπης, ένας από τους οποίους ήταν κι ο Χατζής, και τους νέους πρόσφυγες της Δικτατορίας – φοιτητές και διανοούμενους, κατά το πλείστον, αλλά κι εργάτες.

Μια από τις πιο περιεργες υφολογικές όψεις, και λιγότερο κοινή στη δυτική μυθιστορηματική παράδοση, είναι η παραπομπή σε μια λογοτεχνική παράδοση προπαντός ποιητική, που πάει από το δημοτικό τραγούδι (Το θαλασσάκι) ως το Σολωμό, τον Καβάφη (η δικτατορία σαν τους βαρβάρους), το Σεφέρη (Τα έργα της γης και της θάλασσας του σιωπηλού μονόλογου της Αναστασίας), τον Τ. Σ. Έλιοτ, που αναφέρεται ρητά όχι μόνο στον τίτλο του 3ου κεφαλαίου, αλλά τουλάχιστον και σε δύο σημεία του 9ου κεφαλαίου, ανάμεσα στις σημειώσεις του συγγραφέα (δες εδώ Έρημη Χώρα: τα κομμάτια και τα ερείπια – και: οι εργαζόμενοι που τρέχουν το πρωί στη δουλειά).

Ο λογοτεχνικός κόσμος στον οποίο αναφέρεται αυτό το μυθιστόρημα, που μιλά για αγρότες, εργάτες, τσαγκάρηδες και ράφτες, όπως τα πιο κλασσικά μυθιστορήματα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, είναι λοιπόν ένας κόσμος που έκανε δική του όλη την ελληνική και ευρωπαϊκή ποιητική παράδοση και «καταπατά» μ' αυτόν τον τρόπο και το καταστατικό του λογοτεχνικού είδους και τοποθετείται, τουλάχιστον όσο αφορά στις ρίζες του, ανάμεσα στο μυθιστόρημα και το ποίημα απαιτώντας έτσι και σ' αυτό το επίπεδο, εκτός από το γλωσσικό επίπεδο, ένα ρόλο σύνοψης του ελληνικού πολιτισμού τη στιγμή του περάσματος στο μεταμοντέρνο.

Κατά τον ίδιο τρόπο, θα μπορούσαμε ν' αναζητήσουμε έναν επιπλέον παραλληλισμό ανάμεσα στο Σολωμό και το Χατζή, με την έννοια που, – στις αρχές της σύγχρονης εποχής, την ώρα που η Ελλάδα έβγαινε από μακρείς αιώνες καταπίεσης ακολουθώντας τη Γαλλική Επανάσταση και την μόλις παρακαμασμένη εποχή του Ναπολέοντα – , ο Σολωμός αντιπροσώπευε ένα σημείο σύνδεσης των διαφόρων ξεχωριστών ρευμάτων της νεοελληνικής πολιτιστικής παράδοσης, από την ποίηση της Κρητικής Αναγέννησης στο δημοτικό τραγούδι, στη νεοκλασική ποίηση των Χριστόπουλου και Βηλαρά, επιλέγοντας την κοίτη της επαναστατικής δημοτικής παράδοσης, δεμένης ανέκαθεν με την ιταλική κουλτούρα.

Στο Σολωμό, αναγκαστικά, έπρεπε να στραφούν οι δημοτικιστές που ακολουθούν: όχι μόνο οι Επτανησιώτες αλλά και ο Βαλαωρίτης που του αντιτασσόταν, ο Παλαμάς που τον ζευγάρωνε

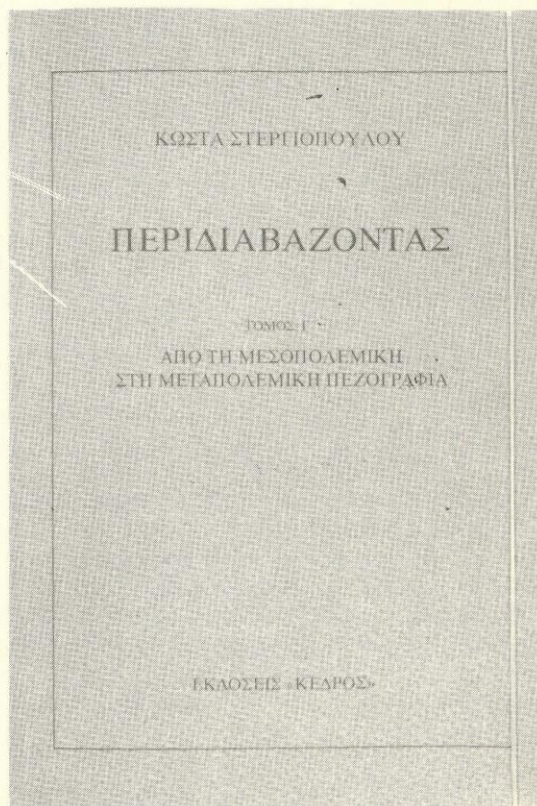
με τον Κάλβο, οι ψυχαρικοί της αριστεράς (Αυγέρης, Βάρναλης), που συγκρίνονταν μαζί του, ο ίδιος ο Σεφέρης – τονίζουμε τώρα – και ο Χατζής, που έζησε μια άλλη μεγάλη εποχή ανατροπών, από τη Μικρασιατική Καταστροφή, με συνέπεια την απορρόφηση της χιλιετούς ελληνικής διασποράς, ως τον πόλεμο, την Αντίσταση, τον Εμφύλιο και τη νέα διασπορά.

Αφού ο Χατζής έζησε από το εσωτερικό της την πραγματικότητα των χωρών του λεγόμενου υπαρκτού σοσιαλισμού, στην επιστροφή του στην Ελλάδα είναι σε θέση να δει τον κόσμο κι από τις δυο πλευρές – και τον δυτικό και τον σοσιαλιστικό.

Υπάρχει λοιπόν, πίσω από Το Διπλό Βιβλίο, κι ένας διπλός Χατζής, που λογαριάζεται με τον εαυτό του και την πατρίδα του, που την ξαναβρήκε, μετά από εικοσιπέντε χρόνια, στο τέλος μιας δικτατορίας και στην αρχή μιας δύσκολης εθνικής συμφιλίωσης: οι ποικίλες όψεις της διττότητας αυτού του διβλίου που εξετάσαμε είναι και ο απολογισμός του Χατζή στον εαυτό του – ένα είδος σύγκρισης ανάμεσα στον εξόριστο και τον επαναπατρισμένο, ανάμεσα στην εικόνα της πατρίδας που είχε καλλιεργήσει στην εξορία και τη νέα της πραγματικότητα, ανάμεσα στις ιδεολογικές προβλέψεις και τις απτές εξακριβώσεις, ανάμεσα στην απαισιοδοξία της λογικής και την αισιοδοξία της θέλησης.

Υπάρχει και η παράδοση της σκυτάλης από τους γονείς στα παιδιά, γιατί οι καινούριες καταστάσεις απαιτούν και νέες ικανότητες για ν' αντιμετωπιστούν: μια πρόσκληση σ' όλους εκείνους που απέτυχαν ήδη μια φορά να παραμεριστούν, να καθούν στις ακτές του Ευρώτα, όπως ο συγγραφέας, αφήνοντας τη δυνατότητα στα «πρόσωπα του έργου» να πάρουν στα χέρια τους τη μοίρα τους και να γράψουν την ιστορία τους με τα ίδια τους τα χέρια.

Μετάφραση: Μαρία Κασωτάκη



Ο στοχασμός και η ποιητική τοπική του Οδυσσέα Ελύτη

του Αριστοτέλη Νικολαΐδη

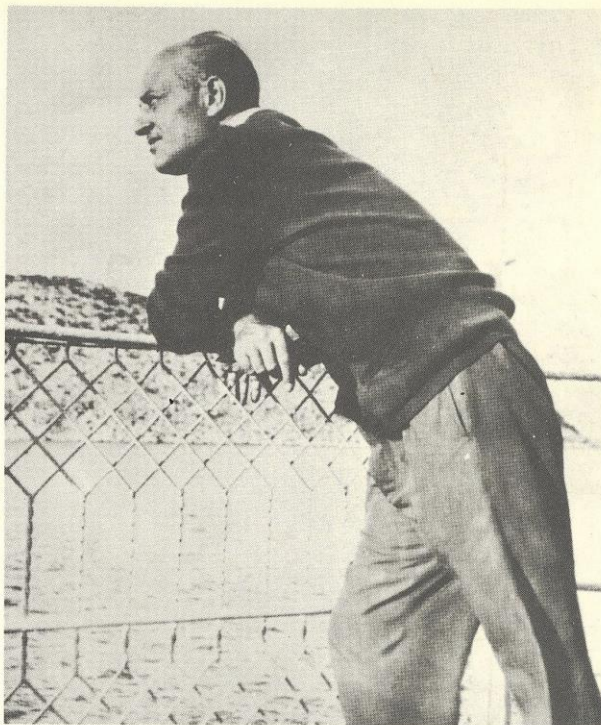
Ο Ού-τις, «Ούτος Εκείνος» –κατά Καβάφη– «που άλλοτε στον ύπνον του άκουσε ο Λουκιανός»... αυτός που έρχεται από τα πέρατα και μας αναμένει πάντα στο Εκεί ταξίδευε μόνο μέσα στον ερωτηματικό χρόνο, όχι βέβαια σε καμιάν ου-τοπία. Τούτο δεν σημαίνει καθόλου ότι προσδοκά ή επιλέγει τόπους εκτόπισης ούτε γνωρίζει, παρά το αμφιθυμικώς επιθυμητόν του ταξιδιού, το επίληθες· ή, εάν ποτέ φθάσει σε οποιοδήποτε α/ή νοητόν αποτέλεσμα. Δεν μένει σιωπηλός ούτε αποφθέγγεται. Το απόφθεγμα είναι μία διαστροφή του φθόγγου, προλεκτικόν και όχι διαλεκτικόν, εκτυφλωτικόν ίσως και απαγορευτικόν, ενίοτε επιθυμητόν ως μία εννουχιστική διατασών, χωρίς λέξη, χωρίς όνομα παρά μόνο μία τυφλή θετικότης ή αρνητικότης ενώ ο πολυμήχανος Οδυσσεύς (ο γνώστης δηλονότι της μηχανής) αρνούμενος το όνομά του στον Πολύφημο με εκείνο του Ού-τις, είχε ήδη επίγνωση της ταυτότητός του εν αντιθέσει προς τον προοντικό και χαστικό Πολύ-φημο. Με την «άρνηση» της ταυτότητός του ο Οδυσσεύς δεδαίωνε την ελευθερία του, ριψοκινδυνεύοντάς την και εξασφάλιζε την φήμη του από το πολυφημικό και ακατανόμαστο στοιχείο του μονόφθαλμου Κύκλωπος (ή τα πανθ' ορώντος) στο ονομαστικό και διαλεκτικό στοιχείο του Ού-τινος. Και η γενική εδώ καθίσταται απόλυτος σαν μία ονομαστική.

Δεν είναι τυχαίον ότι το πρώτο επίτευγμα του ελληνικού Λόγου διαρθρώνει ένα γλωσσικό ταξίδι στο οποίο διήρκεσε προφορικός επί δεκάδες χιλιάδες έτη¹ όταν συνάντησε στον ένατο προ-Αιώνα την μόνη δομή που θα μπορούσε να το κρατήσει ως γραφή εν ποιήσει, δηλαδή το ελληνικόν αλφάβητο. Ο χρόνος του, τελείως ακαθόριστος, θα μπορούσε, ούτω πως, να τελειώνει με τα έπεα πτερόεντα μιας προφορικής λαλιάς στα χείλη κάποιων ραψωδών γύρω από την προϊστορική στάχτη μιας ύστατης ευωχίας, ευήχου ίσως αλλά μη συντονισμένης στα κύματα της ιστορίας. Όμως εδώ δεν είναι κάτι που υπαινίσσεται ή θα εσήμαινε δήθεν έρευνα, πολιτισμική αναζήτηση ή επιλογή, μα πρωτίστως κύματα εκ κυμάτων που συνιστούν ένα ρυθμό, έναν ρόχθο και έγγλιση, μια διαμόρφωση και μορφή τέλος, ανάμεσα στα όρια του ρέοντος ή του στερεού, στις ακτί-

και τα νησιά, την ενδοχώρα όλων των δυνατοτήτων και φαντασμάτων όπου αι νύμφαι και οι σειληνοί περιπλανώνται ή αναζητούν τα άδυτά τους. Αυτό, κατ' έσοχόν είναι το Αιγαίο, το πιο διαγές και αινιγματικό πέλαγος της Μεσογείου που, τροπολογώντας την σχετική νεολεξία του Ελύτη, εξίσταται όχι τόσο «εννησιωτικό» αλλά εκνησιωτικό, όχι κλειστό αλλά ανοικτό προς τα δύο αδελφά πελάγη, το Ιόνιον και τον Εύξεινον Πόντο και δι' αυτών στις πύλες της Μεσογείου, πέραν της Σκύλας και της Χάρυδδης, πέραν του Χρυσόμαλλου Δέρατος, τόπους όπου διεμορφώθη και έσοχόν και συνέχισε την πορεία του ο Ελληνισμός ως Λόγος. Το ότι το Αιγαίο σηματοδοτεί επίσης τον πιο δραματικό, γεωγραφικό και πολιτισμικό διαχωρισμό μεταξύ Ευρώπης και Ασίας, Ανατολής και Δύσης, χωρίς βέβαια να ξεχνούμε ούτε στιγμή την ιδιάζουσα και περιρρέουσα παρουσία της καθ' ημάς Ανατολής, της Ιταλικής χερσονήσου αλλά και της μακρινής Κολχίδος, ή της ανεξερεύνητης υποτίθεται ενδοχώρας της χερσονήσου του Αίμου, δεν είναι ένα τυχαίο γεωγραφικό γεγονός, (θάλασσες και στεριές) που συνετέλεσαν στην δημιουργία του ελληνικού Έπους, καθοριστικού τουτέστιν του ελληνικού Λόγου και πολιτισμού ως ζωοδόχου πηγής πρωτίστως ελληνογενών λέξεων και συνταγματικών διαμορφώσεων της γλώσσας ανοίγοντας έτσι δυναμικά σ' ένα μεταγλωσσικό τοπίο.

Από την αρχαία ελληνική περίοδο, η λέξη «τοπική» κατέστη όρος φιλοσοφικός. Για τον Αριστοτέλη, οι τόποι συνιστούν επεξηγήσεις λογικής ή ρητορικής αξίας, επεκτάσεις αναφοράς από τις οποίες θα ανασύρονται τα σπέρματα ή οι πρώτοι καρποί των συζητήσεων και της θεωρίας. Στη γερμανική φιλοσοφία επίσης ο Καντ χρησιμοποίησε τον όρον τοπική (topische), εννοώντας δια της υπερβατικής τοπικής τον κριτικό καθορισμό της θέσης η οποία ταιριάζει σε κάθε αντίληψη. Ο ίδιος διεχώριζε πάντοτε σε ποια ιδιότητα-κατηγορία η αρετή της συνείδησης και οι «αντίληψεις» ανταποκρίνονταν καθ' εαυτές. Εάν στη σύγχρονη σκέψη, την ανθρωπολογία και την ψυχολογία η λέξη τοπική αποτελεί την «μαύρη τρύπα» για μία τελική, ούτως ειπείν, δοκιμασία και συνάντηση όλων των θεω-

Ο Οδυσσεάς Ελύτης



ριών, από το βιολογικό, το ψυχολογικό μέχρι και τις προϋποθέσεις για την ερμηνεία του ονείρου ή της φαντασίωσης το αναφέρω επιστρέφοντας και πάλι στην αριστοτελική τοπική, γενετική του ανθρωπολογικού τόπου και του γλωσσικά εν τέλει τοπίου, όχι ανεξάρτητη ασφαλώς από την αινιγματική περιπέτεια του Ού-τινος. Αν, όχι τι άλλο, η αστρονομική μαύρη τρύπα θα μπορούσε να μην ανακαλυφθεί ποτέ, όμως ο λιχούδης Οδυσσεύς θα το επιθυμούσε χάρι παιδείας ή αναίρεσης. Από την οδυσσαϊκή λοιπόν εποχή και εμπειρία, το Αιγαίον μαζί με τις ενδοχώρες και τα νησιά του δεν έπαψε ποτέ να είναι μία προβληματική και ποιητική αναζήτηση, αναπαριστώμενο μεταφορικά και μεταωνυμικά χωρίς εντούτοις να πάψει να «κατηγορεί», κατά Καντ, στην ιδιαιτερότητά του, «την αρετή της συνείδησης» που για πρώτη φορά και τόσο μοναδικά βρήκε την γραφή της στην ελληνική γλώσσα. Εάν πολλούς αιώνες μετά ο Κάλβος γράφει, «με αρετήν και τόλμην», δεν είναι μία επιδράδυνση αλλά μία διαχρονική διαπίστωση και διατύπωση του Ειδέναι ποιητικά δραματοποιημένη.

Ο Ελύτης γράφει: «Μέσα σ' ένα τέτοιο πνεύμα είχα κινηθεί άλλοτε, όταν έλεγα ότι ένα τοπίο δεν είναι, όπως το αντιλαμβάνονται μερικοί, κάποιο απλώς σύνολο γης, φυτών και υδάτων. Είναι η προβολή της ψυχής ενός λαού επάνω στην ύλη». Και συνεχίζει: «Θέλω να πιστεύω – και η πίστη μου αυτή δγαίνει πάντοτε πρώτη στον αγώνα της με τη γνώση – ότι, όπως και να το εξετάσουμε, η πολυαιώνια παρουσία του ελληνισμού πάνω στα δώθε ή εκείθε του Αιγαίου χώματα έφτασε να καθιερώσει μία ορθογραφία, όπου το κάθε ωμέγα, το κάθε ύψιλον, η κάθε οξεία, η κάθε υπογεγραμμένη, δεν είναι παρά ένας κολπίσκος, μια κατωφέρεια, μια κάθετος δρόχου πάνω σε μια καμπύλη πρύμνας πλεούμενου, κυματιστοί αμπελώνες, υπέρθυρα εκκλησιών, ασπράκια ή κοκκινάκια, εδώ ή εκεί, από περιστεριώνες και γλάστρες με γεράνια». Και χαρακτηρίζει αυτή τη λαλιά ως «υδρόγεια».

Γύρω απ' αυτές τις προτάσεις πολλά θα μπορούσαν να γραφούν ή να παραγραφούν ως «ηθογραφικές» δήθεν προεκτάσεις του τοπίου μολονότι ο Ελύτης περιορίζεται σε μερικές μόνον συμβολικές αναφορές εν σχέσει προς τις σοφιστείες ορισμένων τεχνολόγων της ελληνικής γλώσσας. Όμως έστω κι αν φαίνεται ότι χαριτολογεί επί του προκειμένου, εγώ τον παίρνω πολύ στα σοβαρά και, γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο, προχωρώντας πέραν της έκφρασης «υδρόγεια λαλιά» θέλω να συμπληρώσω πως δεν έχει καμιά σημασία αν η γραμματική αποκρυστάλλωση της ελληνικής έγινε πολύ αργότερα και μετά την πρώτη συνάντηση του ομηρικού ποταμού με τους αλφαθητικούς παπύρους ή τις περγαμηνές, μέχρι την γραμματολογική και τυπολογική ομοίωση της αλεξανδρινής περιόδου. Σίγουρα δεν ήρθαν όλα ταύτα ως ένα ύστερον. Εν δυνάμει υπήρχαν μέσα στην υπερθατική υδρόγεια ροή της ελληνικής γλώσσας και όταν εκ του συστάδην, εκ της συστάσεως και της εκστάσεως του ομηρικού λόγου, εφεύραν και επέβαλαν την ένσταση που οικοδομείται μεταξύ προφορικού και γραπτού λόγου, η ένσταση τούτη βοηθά την απελευθέρωση αυτών των μεταομηρικών δυναμικών και δομών αινιγματικής δημιουργικών, τα οποία συνιστούν το «μυστικό» της Ελλάδος κατά την αρχαϊκή και υψηλώς κλασική περίοδο. Αυτό το όταν, προσθέτω, μπαίνει στην πιο βαθιά ροή, στα πάντα ρει της ιονικής χρονικότητας.

Είναι ένα μυστικό ή αίνιγμα, που για πρώτη φορά έγινε δυνατό να διαφανεί μέσα από την ομηρική ετυμολογία η οποία ως ποίηση συγκρότησε και συγκράτησε τον προφορικό λόγο της ελληνικής επί χιλιετηρίδες, σαν άγραφη μα δομημένη γλώσσα, κάτι που εν τέλει στην εγχάραξη της κατά γράμμα γραφής μας επιτρέπει να αποκωδικοποιούμε ποιητικά και ετυμολογικά το α-ληθές κατά τον τρόπον του Λοξίου φωτός. Και σ' αυτό το σημείο ιδιαίτερα όπου η γλώσσα τείνει να ειπωθεί ως ένα σύστημα σημαινόντων – σημαινομένων θα ήθελα δια υπαι-

νιγμών Ελύτη ν' αναφερθώ στον Χάιντεγκερ, ο οποίος θεωρεί ότι μπορεί να υπάρχει διαλεκτική ερμηνεία και σκέψη σε κάθε γλώσσα χωριστά «υπό την προϋπόθεση ότι θα προσπαθήσει να ανεβεί κανείς μέχρι τις πηγές της ελληνικής γλώσσας». Και το ανέδασμα τούτο είναι πρωτίστως ποιητικό, προς ένα ξέφωτο ή Διάφωτο, όπως το ονομάζει και ο Ελύτης.

Στο βιβλίο του «Εν λευκώ» αναφέρεται ουσιαστικά στον Χάιντεγκερ μιλώντας γι' αυτό το «Διάφωτο» και μάλιστα με κάποιες καιρίες παραγράφους ορισμένων σελίδων (174, 175 και 181) εκ των οποίων σημειώνω εδώ λίγες μόνον φράσεις: «Το τελευταίο βήμα και το πιο δύσκολο κάθε ερμηνείας είναι να εξαφανίζεται μαζί με όλα τα διαφωτιστικά της στοιχεία μπροστά στην παρουσία την καθαρή του ίδιου του ποιήματος. Στην δική του μόνον δομή τότε στηρισμένο το ποίημα ρίχνει φως άπλετο και στα άλλα ποιήματα». Κατά Heidegger, επισημαίνει ο Ελύτης.

Ο Λέσβιος αυτός, εκ καταγωγής και φρονήματος, είναι ένας ποιητής που βρίσκεται στο φωτεινό και αθέατο πεδίο μεταξύ Παρμενίδη και Πλάτωνος, διαποτισμένος από ένα θρακολεσβιακό ρεύμα «την λεσβιακή συνάφεια» που περιγράφει τόσο θαυμαστά ο L. R. Palmer στο βιβλίο του «The Greek Language» αναφερόμενος στην λυρική διείσδυση των αιολικών στοιχείων μέσα στο βασικό ρεύμα των ελληνικών διαλέκτων που αναπαριστούν κυρίως η ιονική και η δωρική. Η παρουσία του στον 20όν αιώνα προϋποθέτει τις ιστορικές ενέργειες και παρενέργειες οι οποίες δονούντα μέσα στο διαφορικό στερέωμα της ελληνικής γλωσσικής συγχρονίας. Κάποιος στοχαστής είπε κάποτε ότι και αν το σύμπαν κατεστρέφετο ή έστω το πλανητικό μας σύστημα (που είναι ανθρωπολογικά το ίδιο) οι φύγες του Μπαχ θα εξακολουθούσαν κατά κάποιο τρόπο να υφίστανται στην υπέρβασή τους. Ο Heisenberg, αυτός ο μέγας στοχαστής της θεωρίας της απροσδιοριστίας, που χαρακτήριζε τον εαυτό του προς το τέλος του βίου του ως ένα μαθητή του Πλάτωνος, πρωτοέγραφε προ πολλών ετών σε μία σειρά άρθρων του στο New York Times (αποσπάσματα εξάλλου ενός μεταγενέστερου αυτοβιογραφικού του βιβλίου) ότι σε τελευταία κάτοψη ο κόσμος συνίσταται από κάποιες υποθέσεις (assumptions) αρμονίας. Η αστροφυσική προχωράει πάντως ιλιγγιωδώς και μανικώς, ως την αφήσουμε στην πορεία της. Ο Οδυσσεύς Ελύτης όμως στην ποίηση της απώτερης ωριμότητός του αναγνωρίζει τις βαθύτερες συγγενείες του με τον Χαίλντερλιν (πάνω από 14 αναφορές στο «Εν λευκώ»). Είναι κάτι που δεν με αιφνιδίασε καθόλου διατρέχοντάς το, μολονότι την ίδια στιγμή συλλογίζομαι ξανά τον Άγγελο Σικελιανό. Δεν με αιφνιδίασε επίσης και η αναφορά του στο σύγχρονο τοτεμικό τέρας της φιλοσοφίας, τον Μάρτιν Χάιντεγκερ, για τον οποίον παρ' όλες τις αντιφατικές απόψεις ο Alain Boutot στο βιβλίο του «Heidegger et Platon» γράφει ότι θα ήταν επιπόλαιο να τον θεωρήσει κανείς ως έναν αντιπλάτωνικό, αφού σε όλη του την φιλοσοφική σκέψη ο βασικός του και μόνος ίσως συνδαιτυμών (interlocuteur) είναι ο Πλάτων.

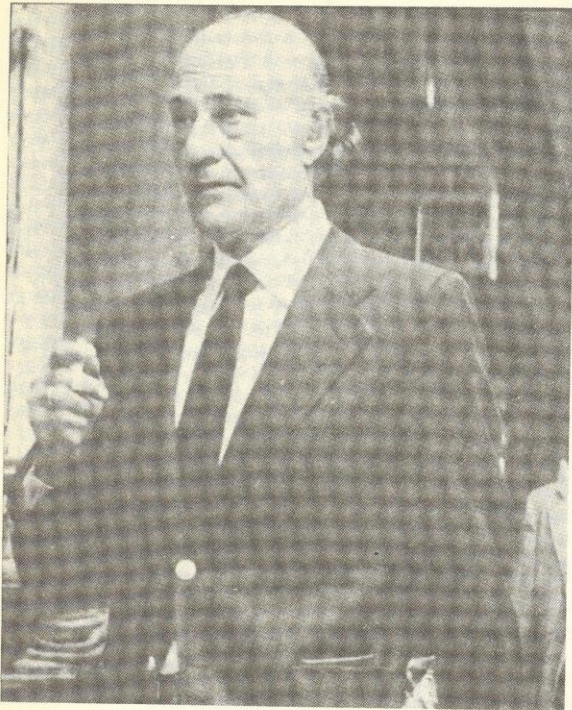
Η απλοποίηση και ο πνευματικός λαϊκισμός της εξίσωσης της σκέψης και του στοχάζεσθαι με τον «ορθολογισμό» του Καρτέσιου είναι ένα μεγάλο αμάρτημα και διαμαρτία της δυτικοευρωπαϊκής σχολαστικής. Αλλά ως μην ξεχνάμε ότι μέχρι τον 15ο και 16ο αιώνα μόνον τρεις από τους διαλόγους του Πλάτωνος είχαν μεταφραστεί από την ελληνική σε γλώσσες της δυτικής Ευρώπης, κάτι που εξηγεί όχι μόνο το σχίσμα μεταξύ δυτικο-ευρωπαϊκής και ελληνικής γραμματείας αλλά και την φοβερή ανεπάρκεια της πρώτης ώστε να παρακολουθεί βαθύ-

τερα την ιστορία και τον στοχασμό της ελληνικής σκέψης. Οι αντιφάσεις πάντως ενός ποιητή ή η έλλειψη συστηματικής σκέψης δεν συνιστούν αδυναμίες του: είναι μάλλον μία δύναμή του. Περισσότερο απ' όλα, ακόμη και από την παραπειστική ή την υποσχόμενη πλεκτάνη, ο ποιητής επιθυμεί την οδυσσαϊκή δραπέτευση από το αρχέγονο άνδρον του Πολύφημου, αρχετύπου της τυφλής ή μονόφθαλμης εξουσίας, κάτι που όχι μόνον δεν αποτελεί μια αναπαράσταση του μυθολογικού αλλά βρίσκεται ολό και περισσότερο μπροστά μας: το συναντάμε σχεδόν στην κάθε στροφή του δρόμου ή πρην, ως φαντασίωση, αλλά και στην πιο καθησυχαστική ασυλία μας, κυρίως εκεί, στην πραγματικότητα ως αθωότητα.

Η αλήθεια είναι ότι μετά την «εξορία του ποιητή» από την ιδανική Πολιτεία του Πλάτωνος, μια βαθιά ερμηνευτική παρεξήγηση και πικρία συχνά υποδηλούνται στον στίχο των ποιητών όταν μιλούν για τον φιλοσοφικόν Λόγο. Η ίδια τούτη «παρεξήγηση» συναντάται στην διαδρομή του «εν λευκώ», βιβλίου γραμμένου επί τούτοις με απαράμιλλη χάρη που εξουδετερώνει τις ποικίλες αντιφάσεις του και τις εξακοντίζει κατευθείαν στους στίχους της ελυτικής ποίησης, οι οποίοι δεν είναι αποδέκτες ερμηνειών.

Ξεκινώντας πάντως από την Ομηρική γλώσσα δεν συλλογίζομαι φυσικά να περάσω εις τις δια μέσου των αιώνων γλωσσικές διηθήσεις της ελληνικής, αλλά σταματώντας σε κάποιους καιρίους σταθμούς της ποιητικής μας εκφραστικής, όπως είναι ο Σολωμός, ο Κάλδος, ο Καβάφης, να αναφερθώ σε μία ιστορική συγχρονία όπου φαίνονται καλύτερα οι τρεις βασικές φλέδες του γλωσσικού και ποιητικού μας γίγνεσθαι. Όσο περισσότερο συνειδητοποιεί κανείς τις εξαισιές τούτες διαφορές, τόσο ανετότερα μπορεί να αισθανθεί και να αποτιμήσει τις πολύμορφες εκφάνσεις ποιητών τε και συγγραφέων όπως ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Η αναφορά μου στον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη ιδιαίτερα, —μη ξεχνώντας τον Άγγελο Σικελιανό— δεν είναι μόνον επισημαντική σ' ό,τι αφορά στην ποίηση του Ελύτη αλλά γενικότερα είναι ενδεικτική, όπως λόγου χάριν παραπέμποντας ωσει εξ αντιπαράθεσης, στην γλώσσα της Οδύσσειας του Καζαντζάκη (αδιαφορώντας τελείως για τους μαζικούς αρνητές του), θα επροτιμήμην να ψάψω, όχι μόνον επιδερμικά αλλά φαινομενολογικά, τα πολυεπίπεδα ύφαλα και ύψη της ελληνικής γλώσσας, τα οποία επιτρέπουν εις τους έλληνες ποιητές από τα δημοτικά τραγούδια μέχρι τον Αντρέα Εμπειρίκο και πέραν, να υπερβαίνουν —αν θέλετε— οποιοσδήποτε γραμματικές ή συντακτικές καθηλώσεις της ελληνικής δια μέσου της γλωσσικής της διαχρονίας.

Η ποιητική τοπική του Οδυσσεά Ελύτη, απ' όλους σχεδόν τους μελετητές του, ταυτίζεται κυρίως με το Αιγαίο και δικαίως, μολονότι όπως φαίνεται ιδίως στον «Ανθυπολοχαγό της Αλβανίας» ή και το «'Αξιον Εστί» καθώς και σ' άλλα ποιήματά του η ποίησή του διεκδικεί όλον τον ελλαδικό ή χώρο της «Οξέπειτρας». Σκεπτόμενοι λόγου χάριν τον Καβάφη —τον οποίον δεν προανέφερα τυχαίως—, ως έναν κατ' εξοχήν ποιητήν του Ελληνισμού μέχρι τα Φράατα πέρα και πέραν, όχι όμως τυπολογικά αλλά τροπολογικά, κατά τον τρόπον δηλαδή της ελληνικής γλώσσας, εύκολα θα μπορούσε κανείς ν' αποδώσει στον Ελύτη μια αιγαιοπελαγίτικη οριοθέτηση που όμως δεν ισχύει ούτε γι' αυτόν ούτε για τον μέγα διδάσκαλό του τον Παπαδιαμάντη. Μακράν εμού πάντως οι χωροταξικές αυτές τοπικές. Η ποιητική τοπική δονείται σε μία τελείως διαφορετική αναπαράσταση και είδωλο που συναντάται μόνο μέσα στη δομή της γλώσσας και στις γλωσσικές αποχρώσεις (αποχρώσεις



Ο Οδυσσεάς Ελύτης

του τοπίου και της αναπαραστατικής του εικαστικότητας) διηθήσεις εν τέλει που αφορούν εις ό,τι θα αποκαλούσα «διαφορές του φάσματος» της γλώσσας.

Το εικαστικό γεγονός δημιουργείται μέσα στον χώρο που μπορεί να δει κανείς ή να προεικασίσει. Το ερώτημα είναι πάντοτε τι είναι αυτό που συντελείται στον χώρο ως εξείκηση και απεικασία, ως «θέαμα και παράσταση». Τι μπορεί να θεωρηθεί ως αφετηρία όταν ο χώρος μέσα στην τρισδιάστατη απολυτότητα του υποσημαίνει την στατικότητα του θανάτου; Όταν μιλούμε λοιπόν για ένα εικαστικό δεδομένο ή διάρκεια, οφείλουμε ν' ανιχνεύσουμε αυτή την αφετηρία η οποία το συνδέει με την τέταρτη διάσταση, την χρονικότητα δηλαδή του Είναι ως έκφρασης. Η απεικόνιση και ο χώρος που την συνθέτει φέρνουν μέσα τους τα στοιχεία του συμβολικού, του προβλητικού, του αντανάκλαστικού, ενώ εκκρεμούν και εκπέμπουν μηνύματα αισθητηριακά και μη, τουτέστιν τις δονήσεις του έρωτος ο οποίος κατά τον Πλάτωνα έχει κοινό δαίμονα με την ποίηση, δονήσεις που θα βγάλουν τον χώρο από την φυσική του ακινησία και νάρκη, προς ένα πολυδιάστατο ερέθισμα που ζητάει να ξεφύγει από την οριοθετημένη χωρητικότητά το ή το αφόρητα και ηδονιστικά ξεπερασμένο των αισθήσεων. Αυτό είναι το ειδοποιόν και ιδωτέον μέσα στο εικάζειν ως εξερεύνηση της πραγματικότητας των δυνατικών αισθήσεων και κόσμων, όχι ως αντίληψη ή ερμηνεία αλλά μία πραγματικότης που είναι σημαίνουσα κι' έχει ταυτοχρόνως την ίδια σημασία την οποία συλλαμβάνει ο καθένας παραδιδόμενός την.

Και ιδού το παράξενο φαινόμενο το οποίο η εικαστική δημιουργία μπορεί να μας επιβεβαιώσει: ότι δηλαδή οι δυνατικές αυτές πραγματικότητες δεν είναι λιγότερο πραγματικές από τις αισθητηριακές εμπειρίες που συσσωρεύονται φυσιολογικώς ενός νατουραλισμού του *Hommo Natura*. Δεν είναι φαντασιώσεις μόνον και ικανοποιήσεις μιας ασυνείδητης αναπαραστάσης δίχως μια θεμελιώδη σύγκρουση και έναν στόχο.

Αντιθέτως είναι κάτι το οποίον κανείς μπορεί πράγματι να το δει, να το επισκεφθεί, να το αισθανθεί πλησιάζοντάς το έτσι σαν ένα νεογέννητο που «ξανακοιτάζει» την πραγματικότητα όχι με την έννοια μιας απλής αθωότητος – είναι κι αυτό βεβαίως μέσα στο παιγνίδι – αλλά ενός ανοίγματος μέσα σ' έναν δυναμικό κόσμο με άπειρες κατευθυντικότητες (*intentionalitaet*). Μ' αυτό τον τρόπο μπορείς ν' ανακαλύψεις ορισμένες νέες προοπτικές, ανυποψίαστες, αλλά όχι υποθετικές μόνον ή ως άλλες ερμηνείες απλώς. Μιλώντας για έναν δυναμικό κόσμο η γλώσσα γεννάει αμέσως το ερώτημα εάν υπάρχουν κι άλλοι μέσα σ' αυτόν μέχρι στιγμής αθέατοι, ανήκουστοι ή αμίλητοι όπως «Και τα παιδιά μες στην μηλιά/όχι γνωστά, επειδή ποτέ δεν τα κοιτάξαμε» (Τ. Σ. Έλιοτ) μέχρι του σημείου ώστε η πανταχού παρούσα και άγνωστη πραγματικότης να ειδωθεί μ' έναν άλλο τρόπο και να ξαναδρεθεί σαν ένα άλλο κοίτασμα, με το καινούργιο κοίταγμα του βλέμματος, οπότε ο τόπος γίνεται τρόπος μιας εκ-φρασης και «λέγεται πολλαχώς».

Υπό την έννοια αυτή, το κρίσιμο σημείο δρίσκεται στον ρόλο της σχέσης της αναπαράστασης του εικαστικού με το εν γένει ποιητικό κάτι που αναποφεύκτως θέτει το ερώτημα του Λόγου, πέραν του εικονικού και του ανεικονικού. Στην περίπτωση του Ελύτη, ο κύριος τόπος είναι η μορφολογία του Ελληνικού τοπίου και τα στοιχεία του, το φως, η αφή, η θερμοκρασία, η οσμή, οι διάρκειες των εποχών και οι επιδρώσες φυσικές δυνάμεις. Ο αέρας, το νερό, κι εκείνη η απόλυτη σταθερά των δράχων ή του εδάφους τα οποία συνοδεύονται με την πολυμορφία των γηίνων εξάρσεων. Αυτή η εικόνα του ελληνικού τοπίου με τις πτυχές του και τους χιτώνες του γίνεται αντίστοιχα μια εσωτερική εικόνα του κόσμου στον οποίο η δομή και ο ρυθμός της περνάει στην αναπαράσταση της σκέψης και στην έκφραση ως γλώσσα, που είναι ο φορέας όλων αυτών των στοιχείων και των σημάνσεων που περιγράφει και περιγράφονται μέσα στο Ελληνικό σύμπαν, «ομφαλό του κόσμου», διότι ενέχει μέσα του όχι μόνον την εικόνα αλλά και την γραφή, από την κρητικο-μυκηναϊκή μέχρι και την πρωτόφαντη ομηρική καταγραφή του ελληνικού Γράμματος, όπου αναφαίνονται σε μιαν ύστατη «εποχή» τα στοιχεία και τα στοιχεία του ελλαδικού τοπίου: γραμμές δουνών, χρώματα, υποθέσεις και θερμοκρασίες, μια κράση, τουτέστιν, όλων αυτών των στοιχείων εν θερμώ.

Σ' αυτό το φάσμα ή το φάντασμα του ελληνικού λόγου αναφέρεται και ο Ελύτης δια των στίχων του. Ο χρόνος ξέρουμε πλέον ότι είναι μία σκευωρία: αστρονομική, ψυχολογική, ιστορική, κάτι που μας το έδειξε σαφώς ο Ηράκλειτος με το ρεύμα του, κάτι που για ν' αρχίσουμε να το καταλαβαίνουμε έπρεπε αξιοθρήνητα να χαρακτηρίσουμε τους εαυτούς μας ως ανθρώπους των μοντέρνων καιρών και ακόμη χειρότερα των μεταμοντέρνων, ώστε να συνειδητοποιήσουμε πόσον αυτός είναι το Ίδιο και ο σύγχρονός μας.

Διαβάζοντας και με πολλή προσοχή μάλιστα, το «Εν Λευκώ» στο οποίο τελειωτικά συγχωνεύεται και το πρώτο του «εξομολογητικό» διβλίο «Ανοιχτά Χαρτιά», διερωτώμαι προκειμένου για έναν ποιητή του ύψους και του ύψους του Οδυσσέα Ελύτη γιατί αυτή η κάπως υψιπετής και επίμονη κονταρομαχία με τον λεγόμενο «ορθολογισμό» και την συναφή Αναγέννηση: μια παλιά κάπως ιστορία στην οποία έχω την εντύπωση ότι εσκόταψαν ή εκόλλησαν και άλλοι ποιητές μας όπως ο Σεφέρης, φερ' ειπείν. Τόση έμφαση σε κάτι που ο Σολωμός ήδη προβληματιζόμενος το εξέφρασε τόσο απέρριπτα, ο Ελύτης θα το διατυπώσει

απλώς πιο αναλυτικά γράφοντας: «Από τον βασιλικό δρόμο των αισθήσεων (που τον πήρα αφού πρώτα πέταξα από πάνω μου όλα τα παραδομένα σχήματα) μου έτυχε να δω πάλι στο σημείο όπου η “μεταφυσική” μου ελέγχεται να είναι φυσική». Η βαθύτερη συνάφεια και το παραζάλισμα των αισθήσεων, μια ταραντέλα δηλαδή με το ψυχρόν, υποτίθεται, τέρας του στοχασμού, ήταν βέβαια ένα φαινόμενο που εξεδηλώθη από την Αναγέννηση και μετά, ιδίως κατά την περίοδο του Διαφωτισμού. Ίσως η ανατομοφυσιολογική αποκάλυψη του ανθρώπου δημιουργησε μεγάλη σύγχυση, άγχος και αηδία – και αηδία – ανάμεσα στις άλλες μαγγανίες. Ο εγκέφαλος, ο νους, το μεγαλύτερο δηλαδή μυστήριο της ύπαρξης δεν μπορώ ακόμη να καταλάβω γιατί τόσο εύκολα από πολλούς ή έστω από μερικούς συγχρόνους θεωρείται ένα τεχνολογικόν δήθεν αποτιτάνωμα. Σταματώ πάντως ιδιαίτερα σε μια βαθύτατα ενειδητική παράγραφο του Ελύτη: «Συμβαίνει να είμαι όχι συμπτωματικά μόνον αλλά και οργανικά Έλληνας: από την άποψη ότι κατοικώ το ίδιο ανάλαχτον ομηρικό τοπίο και ότι έχω στο αίμα του τον Πλάτωνα. Αυτός είναι ο λόγος που μ’ έκανε από μιας αρχής να καταδικάζω μέσα μου ολόκληρο το συγκρότημα των εκφραστικών τρόπων που η Αναγέννηση κληροδότησε στον δυτικό μας πολιτισμό». Ο Ελύτης θα γράψει μερικές συνταρακτικές γραμμές που σε κάνουν να διερωτάσαι, εν τούτοις, γιατί αυτή η επίμονη απασχόλησή του με ορισμένα ψευδή ερωτήματα που ανεφύησαν και υπάρχουν τοίδε κακείσαι μέχρι του σημείου ώστε να επηρεάζουν ακόμη στην ωριμότητά του πλέον και το πνεύμα ενός ποιητή ο οποίος ωστόσο με την ίδια την ποίησή του δείχνει το ξεπέρασμά τους: «Ο περιφνημος ρεαλισμός των κλασικών χρόνων – γράφει ο Ελύτης – δεν προστρέχει παρά μόνον ενδεικτικά στην παρατηρητικότητα: και η απεικόνιση δεν αφορά το “άλογο τάδε” (για να χρησιμοποιήσω ένα παράδειγμα οικείο στην αρχαία τέχνη) αλλ’ απλώς το “άλογο”. Ένα άλογο φτιαγμένο κατά το ήμισυ από τα χαρακτηριστικά του είδους και κατά το άλλο ήμισυ από τη φαντασία. Κανείς γλύπτης, ζωγράφος ή ποιητής δε γνοιάστηκε ποτέ να μεταφέρει την εξατομικευμένη περίπτωση ενός αντικειμένου σε τόπο και χρόνο, τον τρόπο π.χ. που το φώτιζε ο λύχνος ή ο ήλιος ή που μια γυαλάδα στο πλάι το ‘κανε να μοιάζει πιο φυσικό, “απαράλλαχτο”, όπως θα λέγαμε σήμερα, μ’ αυτό που είδε σε ορισμένη στιγμή ο καλλιτέχνης. Από το απ-εικονίζω (που είναι μια υλοποίηση – ο παρασφύρων θα έλεγε αναπαράσταση – απλώς του οράν) στο εικονίζω (που είναι μια μετατροπή του αισθάνεσθαι σε εικόνα) βρίσκεται όλη η διαφορά». Ας μην ξεχνάμε – λέγει ο παρεισφύρων πάλι – ότι ο Παρμενίδης στο «Περί φύσεως» ή άλλως σ’ «το Ποίημά» του αρχίζει με τα άλογα: Ιππείς...

Και ύστερα απ’ αυτόν τον θαυμάσιο προσδιορισμό της βαθύτατης αντίληψης της τέχνης στην οποία καταφαίνεται κυρίως το αφαιρετικό της στοιχείο και όχι «την εξατομικευμένη περίπτωση ενός αντικειμένου σε τόπο και χρόνο» ο Ελύτης διευκρινίζει στην αμέσως επόμενη σελίδα: «Από υπαρκτά στοιχεία δημιουργεί κάτι που δεν υπήρξε παρά στην φαντασία του: που σημαίνει, για να ξαναγυρίσουμε στο παράδειγμα του ζώου «αλόγου»: η ιδέα του ζώου «άλογο» είναι το παν για τον Έλληνα και όχι το άλογο που βρίσκεται έξω απ’ τη μάντρα και μάλιστα όπως το φώτιζε ο ήλιος το πρωί που ξύπνησε στην εξοχή ο καλλιτέχνης ή ο ποιητής».

Ιδού λοιπόν που σ’ αυτό το σημείο η έννοια του «αλόγου» την οποία συνέλαβε ο Ελύτης μέσω ακριβώς της φιλοσοφικής σκέψης του Πλάτωνος διαχρονικά προσβάλλεται ξαφνικά από

άλλες μεθερμηνείες και ψευδή ερωτήματα του περασμένου αιώνας τα οποία εξάλλου παρενέθησαν και σε μια καλύτερη κατανόηση των εννοιών συνειδητό-ασυνειδητο και άλλες σοφιστείες με τις οποίες εν πολλοίς παρερμηνευτικά συνεδέθη το θεωρητικόν μέρος του υπερρεαλισμού, πράγμα το οποίον εκφράζεται και με την κακότροπη ή κακόχη αυτή λέξη υπερρεαλισμός ή υπερ-ρεαλιστική τέχνη που θα μπορούσε κάλλιστα όπως το επισημαίνει και η αναγωγή του Ελύτη να ονομασθεί αφαιρετική ποίηση ή τέχνη, ένα ερώτημα και προβληματισμός που προήλθε από το γεγονός της κλασικής τέχνης για την οποία ομιλεί ο Οδυσσεύς Ελύτης. Πάντως, εκεί που με μονολιθική πιθανώς σαφήνεια εντάσσει ο Εμπειρικός τον εαυτό του ωςάν ένα οπαδό του Hegel, ο Ελύτης αφού περιεπλανήθη και περιπλανάται ίσως μεταξύ φαντασιωτικών ομολογιών και αντιθέσεων όπως οι λέξεις «αισθήσεις», «φαντασία», «λόγος» και «στοχασμός», φαίνεται κατά τις τελευταίες δεκαετίες του βίου του ότι διατυπώνεται ευκρινώς στο «Εν Λευκώ». Ένας Ελύτης φέρνοντας με την ποίησή του τους προσωκρατικούς κοντύτερα στη σύγχρονή μας σκέψη βρίσκει δια του Χαϊλντερλιν, όπως και ο Χάιντεγγερ, στο ίδιο τραπέζι του «Brot und Wein» σαν ένας άλλος συνδαιτημών του Πλάτωνος. Καταρχυθμεύοντας.

Υ. Γ. Η εργασία τούτη παρουσιάσθη στο «Διεθνές επιστημονικό συνέδριο: Οδυσσεύς Ελύτης» το οποίον διοργάνωσε στην Κω το Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων την 25-29 Ιουνίου 1994.

1. Eric A. Havelock: The Literate Revolution in Greece and Its Cultural Consequences. – University Press, Princeton 1982.

Αλέξ. Αργυρίου

Η ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

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

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΟΚΟΛΗ

ΝΕΑ ΒΙΒΛΙΑ 1995

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

Ανθολογία
20 + 1 ιστορίες
από το διαγωνισμό του Elle

Μίμης Ανδρουλάκης
Ο σοσίας και οι δαίμονες
του πάθους (Αλλόκοτες ιστορίες)

Βασίλης Γκουρογιάννης
Μήδεια

Δημήτρης Δειλινός
Στη γη του έρωτα
(Μυθιστόρημα)

Αίλυ Εξαρχοπούλου
Σοφίας το ανάγνωσμα
(Μυθιστόρημα)

Ζυράννα Ζατέλη
Στην ερημιά με χάρι
(Διηγήματα)

Βασίλης Καββαθάς
Ο ιός του Θεού
(Μυθιστόρημα)

Πάυλος Κάγιος
Και ξαφνικά χιόνισε χρόνια
(Μυθιστόρημα)

Γιώργος Κακουλίδης
Φαλαμπέλα (Αφήγημα)

Ιωάννα Καρυστιάνη
Η κυρία Κατάκη
(Διηγήματα)

Νίκος Κάσδαγλης
Τα δόντια της μυλόπετρας
(Μυθιστόρημα)

Χρήστος Κολύβας
Μετανάστες στον άλλο
κόσμο (Διηγήματα)

Μαργαρίτα Λυμπεράκη
Ο άλλος Αλέξανδρος
(Μυθιστόρημα)

Γιώργος Ματζουράνης
Ανάμεσα σε δύο κόσμους
(Ανθολογία)

Ανδρέας Μήτσου
Τα ανίσχυρα ψεύδη του
Ορέστη Χαλκιόπουλου
(Μυθιστόρημα)

Γιώργος Μιχαηλίδης
λάμδα (Μυθιστόρημα)

Ινώ Μπαλτά
Η μητέρα της νύχτας
(Μυθιστόρημα)

Ξενοφών Μπρουντζάκης
Γυναικωνίτης
(Μυθιστόρημα)

Λιλίκα Νάζου
Μόσχω Τζαβέλλα
(Ιστορικό μυθιστόρημα)

Μάγδα Νικολαΐδου
Ο ασημένιος καθρέφτης
(Αφήγημα)

Ντίνος Οικονόμου
Το Μαναφούκι
(Μυθιστόρημα)

Λευτέρης Παπαδόπουλος
Οι παλιοί συμμαθητές
(Αφήγημα)

Δημήτρης Παπαναγιώτου
Πέμπτη εποχή
(Μυθιστόρημα)

Νίκος Παπανδρέου
Δέκα μύθοι και μια ιστορία

Δημήτρης Ποταμιάνος
Χωρικά ύδατα (Μυθιστόρημα)

Τάσος Ρούσσος
Η πηγή του τσακαλιού
(Νουβέλα)

Ελένη Σαραντίτη
Καρδιά από πέτρα
(Δώδεκα ιστορίες με ταξίμετρο)

Ντίνος Σιώτης
Ταις προεσβείαις
(Νουβέλα)

Άρης Φακίνος
Κλεμμένη ζωή
(Μυθιστόρημα)

Ανθίπη Φιαμού
Λαμπρά φεγγάρια στον
Ποταμό της Λησμονιάς
(Μυθιστόρημα)

Λένος Χρηστίδης
Βορογό (Μυθιστόρημα)

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ

Η σύγχρονη εκδοτική παρουσία στα ελληνικά γράμματα

Προϋποθέσεις για μια αξιόπιστη βιβλιοκριτική σημειωματογραφία

στον Αλέκο Αργυρίου

Συνήα το ερώτημα που δέχεται κανείς – αλλά που το θέτει επίσης στον εαυτό του – είναι το εξής: Πόσο αμερόληπτη είναι η βιβλιοκριτική σημειωματογραφία όταν στην πλειοψηφία εντέλει των περιπτώσεων, μετά από μερικά χρόνια στο επάγγελμα, καταλήγουμε να γνωρίζουμε προσωπικώς τους περισσότερους από τους λογοτέχνες; Κι εδώ δεν εννοώ με πόσο σθένος κατορθώνουμε να αντικρούσουμε τις άμεσες ή τις έμμεσες πιέσεις που ενδεχομένως ασκούνται ή και εκείνες που για λόγους ατομικούς αγαπτούσονται μέσα μας (αυτό είναι ένα άλλο μεγάλο και πικρό ζήτημα: το αν κατορθώνουμε δηλαδή πάντοτε να εκφράσουμε δημοσίως την πραγματική γνώμη μας για ένα βιβλίο). Αλλά εννοώ τα εξής: ο σημειωματογράφος διαμορφώνει μια άποψη για την αξία ενός έργου, το αξιολογεί αισθητικά (αυτή τουλάχιστον την σημασία δίνω εγώ στην έννοια της κριτικής). Σε ποιο βαθμό η γνώμη αυτή μπορεί να παραμένει ανεπηρέαστη από τη γνωριμία την οποία καταλήγουμε να έχουμε όλοι μας με τους περισσότερους από τους συγγραφείς; Από το γεγονός ότι έτσι όπως κινούμαστε στον πολύ μικρό χώρο της αθηναϊκής πνευματικής κοινότητας, εντέλει αναγκαστικά διασταυρωνόμαστε με το συγγραφέα, τις περισσότερες φορές τον γνωρίζουμε, αρκετές φορές μαθαίνουμε μυστικά της ιδιωτικής του ζωής, συμμεριζόμαστε την αγωνία του γιατί ξέρουμε πόσο σημαντικό μπορεί να είναι γι' αυτόν το βιβλίο που γράφει, συχνά αντιπαθούμε ορισμένους από τους τρόπους του, αγανακτούμε διότι κοινοί φίλοι μας μεταφέρουν πράγματα που είπε πίσω από την πλάτη μας, ή ακόμα ακόμα παθαίνουμε αλλεργία μόλις τον αντικρύζουμε, αν τυχόν οι σχέ-

σεις μας επικαθορίζονται από ό,τι οι ψυχολόγοι εννοούν όταν χρησιμοποιούν τον όρο personality conflict; Με άλλα λόγια τι συμβαίνει όταν βομβαρδιζόμαστε αδιάκοπα από ερεθίσματα τα οποία αμέσως σχετίζονται με τον δημιουργό ενός έργου το οποίο καλούμαστε να αξιολογήσουμε; Είναι δυνατόν υπό παρόμοιες συνθήκες να υπάρξει αξιόπιστη κριτική;

Και στη σχέση αυτή ως υπογραμμίσουμε μια επιπρόσθετη διάσταση: Το ότι ο σημειωματογράφος είναι ο πρώτος ο οποίος εκ μέρους της κριτικής θα υποδεχθεί το βιβλίο, ο πρώτος που θα εκφραστεί για ένα έργο το οποίο μόλις γεννήθηκε, και από το οποίο ο δημιουργός του δεν έχει καθόλου απομακρυνθεί, δεν έχει καν αποκοπεί, διέρχεται δηλαδή ακόμα το στάδιο όπου οι προσδοκίες και οι ανησυχίες για το αποτέλεσμα της δουλειάς του βρίσκονται ενδεχομένως στη μεγαλύτερή τους ένταση. Μπορούμε επομένως να φανταστούμε πόση φόρτιση είναι δυνατόν να συσσωρεύεται στις προσωπικές σχέσεις συγγραφέα και σημειωματογράφου, πόση αμηχανία, πόσες δεσμεύσεις, πόσες παρεξηγήσεις κλπ.

Θέλω να διευκρινίσω ότι το θέμα που συζητώ εδώ, δεν κάνει, κατά τη γνώμη μου, τίποτε άλλο από το να θέτει το πρόβλημα του χρόνου, το πρόβλημα του χρόνου μεταλλαγμένο στη σύστοιχη προς αυτόν έννοια, την έννοια του χώρου. Από ένα σημείο και πέρα, και το λέω αυτό ίσως στην υπερβολή του, το να είμαστε σύγχρονοι μεταξύ μας στην Ελλάδα, το να είμαστε συγχαιρινοί σημαίνει κατά κάποιο τρόπο ότι είμαστε συμπατριώτες και συγχωριανοί, με όλες τις δυσχέρειες, τις περιπλοκές, τις εντάσεις και τις αμοιβαίες δεσμεύσεις που επισύρουν και σωρεύουν παρόμοιες σχέ-

σεις. Υπάρχουν υπό αυτές τις συνθήκες προϋποθέσεις έτσι ώστε να ασκήσουμε αξιόπιστη κριτική;

Παρ' ότι τα όσα εξέθεσα δημιουργούν μια εντύπωση μάλλον απαισιόδοξη, η απάντησή μου εντούτοις είναι θετική. Ναι, υπάρχουν ακόμα και υπό αυτές τις συνθήκες, οι προϋποθέσεις για να ασκήσουμε αξιόπιστη κριτική. Το πώς το επιτυγχάνουμε προκύπτει όταν εξετάζουμε τον τρόπο με τον οποίο διαβάζουμε τα κείμενα, προκύπτει από την ίδια τη διαδικασία μέσα από την οποία αξιολογώντας κά- νουμε κριτική.

Στο δοκίμιο του «Το ύφος και η φωνή των κειμένων» («Ζητήματα Λογοτεχνικής Κριτικής Β'», Δωδώνη, 1986) ο Γιώργος Αράγης γράφει τα εξής: «Όσοι έτυχε ν' ακούσουν για πρώτη φορά κάποιον αξιόλογο Λογοτέχνη να διαβάσει κείμενά του στο κοινό, έχοντας οι ίδιοι μελετήσει πριν από το έργο του, θα πρόσεξαν πως ορισμένη προσδοκία η οποία λάνθανε μέσα τους παρέμεινε ανεκπλήρωτη. Θα πρόσεξαν δηλαδή πως άλλη φωνή περίμεναν ν' ακούσουν και άλλη άκουσαν». Χρησιμοποιώ το παράθεμα αυτό για να προσφύγω σε μια εμπειρία η οποία είναι, νομίζω, κοινή: Τα κείμενα (ο Γ. Αράγης αναφέρεται βέβαια εδώ στα καλά κείμενα) έχουν τη δική τους φωνή, μια φωνή που δεν έχει πραγματική ηχητική υπόσταση, δεν είναι αποτέλεσμα κάποιου φωνητικού φαινομένου, (και για τούτο δεν είναι δυνατόν να αναλυθεί φωνολογικά, γλωσσολογικά κτλ.) αλλά είναι ένα προϊόν υποβολής, ένα προϊόν ωστόσο τόσο αδιαμφισβήτητο, ώστε συχνότατα να συζητάμε για την ποιότητά του, την ένταση, το μέταλλο και το χρώμα που έχει η φωνή αυτή.

Θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι η διαδικασία της αξιολόγησης, η ίδια η διαδικασία της κριτικής δεν είναι τίποτε άλλο από την προσπάθεια του κριτικού να συλλάβει, να ακούσει τη φωνή του κείμενου, κατ' αρχάς δηλαδή να διαπιστώσει αν το κείμενο πράγματι διαθέτει μια τέτοια φωνή και έπειτα να προσπαθήσει να καταλάβει τα ατομικά, τα διάφορα χαρακτηριστικά του, τα οποία δεν έχουν σε τίποτα να κάνουν με την πραγματική φωνή του δημιουργού.

Όταν διαβάζει ο κριτικός δεν είναι ούτε ανίδεος, ούτε ανυποψίαστος. Ξέρουμε ότι για να φτάσουμε στο σημείο του να αισθανθούμε κάποια αυτοπεποίθηση, για να φθάσουμε στο σημείο του να θεωρήσουμε ότι αντιλαμβανόμαστε με σχετική ασφάλεια, κατ' αρχάς αν υπάρχει μέσα στο κείμενο κάποια φωνή, και κατά δεύτερο λόγο να θεωρήσουμε ότι ακούμε τον πραγματικό της ήχο, απαιτείται μια ολόκληρη διαδικασία, μια τεχνική την οποία αποκτήσαμε μέσα από τις συνεχείς αναγνώσεις, μέσα από την αδιάκοπη άσκηση, μέσα από έναν ατέλειωτο έλεγχο. Και ανάγνωση, άσκηση, έλεγχος σημαίνουν ότι συνεχώς, αδιάκοπα, ατέλειωτα, προσπαθούμε να αντιληφθούμε, να μετρήσουμε, να σταθμίσουμε μέσα μας, όλα τα συστατικά, όσο το δυνατόν περισσότερο από τα συστατικά που απαρτίζουν το κείμενο. Να τα μετρήσουμε, να τα σταθμίσουμε, να τα δοκιμάσουμε αφήνοντας κατά μέρος τις ιδεοληψίες και τις προκαταλήψεις μας. Και επειδή η ιδέα του αμερόληπτου κριτικού είναι και ουτοπική αλλά και ανεπιθύμητη — ο κριτικός όπως και ο κάθε αναγνώστης είναι πρόσωπο προσδιορισμένο από την εποχή, την κοινωνική ομάδα, το φύλο, την ψυχασύνθεσή του, και αυτό είναι βέβαια ένα άλλο μεγάλο κεφάλαιο — εδώ μιλάω για εκείνες τις περιοριστικές μεροληψίες οι οποίες κάνουν ενδεχομένως κάποιον να προτιμάει μέσα από την τεράστια ποικιλία των δυνατοτήτων, ορισμένους μόνον, ολιγάριθμους μόνον λογοτεχνικούς τρόπους και ορισμένες μόνον, ολιγάριθμες μόνον λογοτεχνικές συμβάσεις, περιορίζοντας έτσι την ικανότητα του να επικοινωνήσει και να αντιληφθεί την αξία και το ύφος κειμένων που δεν εμπíπτουν στην κατηγορία των στενών του προτιμήσεων, και κυρίως να αντιληφθεί και να επικοινωνήσει με το καινοφανές όταν ταυτόχρονα είναι τούτο και σημαντικό. Έργο του κριτικού, αναπόσπαστο κομμάτι της δουλειάς του είναι να διευρύνει όσο το δυνατόν περισσότερο τα όρια μέσα στα οποία μπορεί να κινείται με άνεση, να διευρύνει όσο το δυνατόν περισ-

σότερο τις διαστάσεις του χώρου μέσα στον οποίο μπορεί να συλλαμβάνει και να αντιλαμβάνεται το ειδικό βάρος και την αξία όσων διαβάσει.

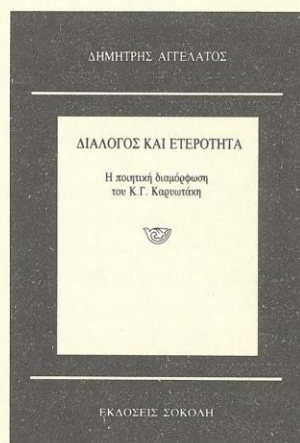
Και για να δώσω μερικά παραδείγματα. Προσπαθώντας να προσδιορίσουμε το ωραίο και να διακρίνουμε το έντεχνο από την κακοτεχνία, το αυθεντικό από το κίβδηλο, το σημαντικό από το ασήμαντο, συνεχώς μας τίθεται το ερώτημα: Μήπως αυτό εδώ δεν μου αρέσει γιατί προβάλλω στο κείμενο δικές μου προτιμήσεις και γούστα, μήπως απαιτώ από το κείμενο να λάβει την τροπή που εγώ θέλω και να αποκτήσει χαρακτήρα διαφορετικό από εκείνον που επιβάλλει η οικονομία του; Μήπως έτσι «Ο ένοικος» του Βαγγέλη Ραπτόπουλου ή το «Σοφό παιδί» του Χ. Α. Χωμενίδη δεν μου αρέσουν διότι δεν είμαι σε θέση να εκτιμήσω τη σύγχρονη παραδιακή γραφή οποια εξ ορισμού δεν αφήνει στον αναγνώστη κανένα ουσιαστικό περιθώριο συνταύτισης με τους ήρωες του βιβλίου; Και η απάντησή μου είναι: Όχι, δεν είναι αυτός ο λόγος γιατί έχω αντιθέτως διασκεδάσει πολύ διαβάζοντας άλλα επιτυχημένα στο είδος τούτο βιβλία, όπως λόγου χάρη η «Νόσος του Πορτνόν» του Φίλιπ Ροθ. Ή γιατί δεν μου αρέσει το «Από το στόμα της παλιάς Remington» του Γιάννη Πάνου; Δεν αντιλαμβάνομαι ότι είναι βιβλίο — και από τα πρώτα μάλιστα στην Ελλάδα — που ανήκει στην κατηγορία του αυτοαναφορικού μυθιστορήματος, του σύγχρονου και τόσο σημαντικού για την ιστορία του είδους λογοτεχνικού αυτού ρεύματος; Και η απάντησή μου είναι ότι στην προκειμένη περίπτωση, το γεγονός αυτό δεν παίζει κανένα ρόλο εφ' όσον τα πολυάριθμα ελαττώματα σύνθεσης και έκφρασης του έργου ακυρώνουν εντέλει τη σημασία που θα μπορούσε να έχει ο πρωτοποριακός χαρακτήρας του εγχειρήματος... Ή μήπως «Η αρχαία σκουριά» της Μάρως Δούκα μου άρεσε (έχω χρόνια να την διαβάσω) επειδή η θεματολογία της αναφέρεται σε γεγονότα και εμπειρίες οι οποίες μου είναι οικείες; Και το «Διακοπές χωρίς πτώμα» της Έρης Σωτηροπούλου ή «Η περίληψη του κόσμου» της Μαρίας Μήτσορα μ' ενδιαφέρουν τόσο πολύ διότι μπορεί να διακρίνει κανείς απάνω τους εκείνο που ορισμένοι εννοούν με τον χαρακτηρισμό γυναικεία γραφή; Και τα παραδείγματα αυτά είναι πάρα πολλά, είναι συνεχή, είναι ανεξάντλητα εφ' όσον αυτό που κυρίως προσπαθούμε είναι να ερμηνεύσουμε τους λόγους για τους οποίους μας αρέσει ή δεν μας αρέσει κάτι, ελέγχοντας συνεχώς (ή προσπαθώντας τουλάχιστον να ελέγξουμε) τους

παράγοντες οι οποίοι προσδιορίζουν τις προτιμήσεις και το γούστο μας.

Με όλα τούτα θέλω να πω το εξής: Όταν ο κριτικός βρίσκεται αντιμέτωπος με το κείμενο, με ένα οποιοδήποτε κείμενο, έτσι κι αλλιώς αναπτύσσεται μια πολύ σύνθετη σχέση μεταξύ του ίδιου και του κειμένου τούτου, μια σχέση η οποία περιλαμβάνει στοιχεία αρμονικού διαλόγου, στοιχεία διχογνωμίας, στοιχεία πλήρους διάστασης και ασυνεννοησίας τα οποία ο κριτικός καλείται να αντιμετωπίσει, καλείται να ζυγίσει και να σταθμίσει, έτσι ώστε εντέλει να ερμηνεύσει τις αιτίες της ερμηνείας ή απαρτίσεως του. Το ζήτημα της γνωριμίας του σημειωματογράφου με το συγγραφέα — για να επανέλθω στο αρχικό ερώτημα — δεν αποτελεί έτσι, δεν καταλαμβάνει έτσι παρά ένα μικρό μόνο τμήμα σε σχέση με τα συνολικά προβλήματα στα οποία ο σημειωματογράφος καλείται να δώσει απάντηση.

Όντας ένας αλκοολικός του κειμενικού διώματος, όταν δουλεύει ο κριτικός μιάθει για το έργο με το οποίο ασχολείται μια τόσο φοβερή έλξη, μια τόσο φοβερή σαγήνη, ώστε τείνει να απορροφηθεί εντελώς από αυτό, να συγχωνευθεί πλήρως με αυτό προκειμένου να αρχίσει να ζυγίζει τα στοιχεία που το απαρτίζουν, να σταθμίσει το ειδικό βάρος που μπορούν να καταλάβουν μέσα του ξεχνώντας στην πραγματικότητα, σχεδόν ολοκληρωτικά, και τον συγγραφέα και όλη την εκτός κειμένου πραγματικότητα. Όταν διαβάζουμε κείμενα, φιλοδοξούμε, για να χρησιμοποιήσω ένα παράθεμα από τον «Ιωάννη Γαβριήλ Μπόρκεμαν», «να ξυπνήσουμε τα κοιμισμένα πνεύματα του ορυχείου», αισθανόμαστε «τα φυλακισμένα εκατομμύρια σκορπισμένα σ' ολό-

→



κληρη τη χώρα, φυλακισμένα στα σπλάγχνα της γης να μας φωνάζουν. Κραυγάζουν να τα απελευθερώσουμε. Και κανένας άλλος δεν ακούει τη φωνή τους», νομίζουμε ότι «μπορούμε να δούμε τις φλέβες του μετάλλου να τεντώνουν τους στριφογυριστούς, σαν κλαριά, δελεαστικούς βραχίονές τους προς τη μεριά μας. Τους βλέπουμε μπροστά μας σαν ζωντανές μορφές... Με παρακαλούν να τα απελευθερώσω...». Όταν ο κριτικός θα βρεθεί υπό την πλήρη κατοχή, υπό την ολοκληρωτική εξουσία του κειμένου, στην πραγματικότητα τείνει να ξεχάσει όλα τα άλλα έχοντας την προσοχή του ολοσχερώς στραμμένη στο να εντοπίσει, στο να ακούσει τη φωνή εκείνη, τον πραγματικό ήχο της φωνής για την οποία μας μιλάει η κριτική και στην οποία αναφέρθηκε ο Γ. Αράγης. Γι' αυτό και η απάντησή μου στο αρχικό ζήτημα είναι ότι, παρά τις όποιες δυσχέρειες, παρά τις πιθανές αντιξοότητες, οι δυνατότητες για την ύπαρξη αξιόπιστης κριτικής πάντα υφίστανται. Όταν άλλωστε άνθρωπος της συνεχούς εξέτασης και του διαρκούς επανελέγχου των συναισθημάτων και των συγκινήσεών του – διότι αυτή είναι η φύση της δουλειάς του – ο κριτικός μπορεί κατά κανόνα να διακρίνει (και γι' αυτό με μεγαλύτερη ευκολία να απομονώσει) τους εκτός του κειμένου παράγοντες που παρεμβάλλονται, και τέτοιои μπορεί να είναι ο δημιουργός και τα χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς του, οι οποίοι τείνουν να υπεισέρχονται και να επηρεάζουν την κρίση του.

Και βεβαίως επειδή ο κριτικός δεν είναι ούτε ανίδεος, ούτε ανυποψίαστος, γνωρίζει πού βρίσκονται τα όρια όλων τούτων όσα προανέφερα. Από πιο σημείο και πέρα δηλαδή τα εξωτερικά παράσιτα είναι δυνατόν να δυναμώνουν τόσο πολύ, να αποκτούν τέτοια ένταση, ώστε ο έλεγχος και η κυριαρχία που έχει ο ίδιος πάνω στο κείμενο και που το κείμενο μπορεί να ασκεί πάνω του, αρχίζει να εξασθενίζει, αρχίζει να χαλαρώνει, οπότε γνωρίζει πώς και πότε και υπό ποιους περιορισμούς εκφέρει τη γνώμη του. Όπως συμβαίνει με την περίπτωση των πολύ στενών συγγενικών σχέσεων (έχοντας πατέρα λογοτέχνη δεν θα μπορούσα να φανταστώ να γράψω κριτική για τα δικά του κείμενα) ή όπως συμβαίνει επίσης όταν ένα λογοτεχνικό κείμενο συντίθεται από γεγονότα που γνωρίζουμε από πρώτο χέρι και εκεί αισθανόμαστε ότι δεν μπορούμε να προσδιορίσουμε αν οι εικόνες που σχηματίζονται με ενάργεια ενώπιόν μας οφείλονται στην τεχνική υποβολή του κειμένου ή στον τρόπο με τον

οποίο η φαντασία μας συνέθεσε όσες πληροφορίες της είχαν εκ των προτέρων δοθεί, ή ακόμα όταν η νοσταλγία την οποία προκαλεί μια ορισμένη, σημαντική για μας θεματολογία από το παρελθόν, είναι τόσο

μαυλιστική ώστε η κρίση μας είναι δυνατόν να περιπέσει σε νάρκη υπό την επήρεια της αίσθησης ότι επιστρέφουμε στα περασμένα χρόνια.

Γιώργης Μανουσάκης

Τα όνειρα

*Πρωί. Άνοιξε το παράθυρο
να μπει αέρας και φως
να φύγουν τα όνειρα
που ακόμη κουρνιάζουν
στις ζάρες του μαξιλαριού
στις δίπλες της κουρτίνας.*

*Τη νύχτα θα 'ρθουν άλλα
με μάτια πιο ερεβώδη
με νύχια πιο σουβλερά.*



Ανέγγιχτη

Ήταν ξεφτίδια μνήμης ή όνειρο;

*Το πρόσωπο του αυτόχειρα
πίσω απ' το τζάμι του φερέτρου.
Γυναίκες έγκνες με δεκανίκια.
Ύστερα καγχασμοί από ξεδοντιασμένα
στόματα, μάτια τυφλά, φτυσιές και βλαστήμιες
το χέρι κάτω απ' το φουστάνι*

*κι ανάμεσά τους να περνά, νεφέλη πάμφωτη
η πρώτη μου αγάπη, ανέγγιχτη
από βρωμιές και θάνατο
και στρέφοντας το πρόσωπο να μου χαρίζει
την πιο υποσχετική ματιά της.*

ΜΙΚΡΗ ΓΑΛΛΙΚΗ ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ ΘΑΝΑΤΟΥ

Επιλογή – Απόδοση: ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΑΡΒΕΡΗΣ

ALFRED DE MUSSET
(1810-1857)

Τελευταίοι σίχοι

*Εδώ και μήνες δεκαοχτώ η ώρα του θανάτου
Από παντού δεν έπαψε να ηχεί μέσα στ' αυτιά μου.
Εδώ και μήνες δεκαοχτώ αγρύπνια, δυστυχία
Και μοναχά να αισθάνομαι πως έρχεται το τέλος.
Όσο την άθλια μοίρα πολεμάς
Τόσο θεριεύει μέσα σου η οδύνη.
Πάνω στη γη ένα δῆμα μόλις κάνω
Αμέσως νιώθω την καρδιά να σταματά.
Δεν έχω δύναμη άλλη πια για να παλέψω.
Μέχρι να 'ρθει η ανάπαυση, τα πάντα ένας αγώνας.
Κι όπως από την κούραση θα λύγιζε ο δρομέας
Έτσι κι εμένα η δύναμη μου σώθηκε και σβήνω.*

LA FONTAINE
(1621-1695)

Επιτύμβιο του Μολιέρου

*Ενθάδε κείνται ο Τερέντιος κι ο Πλάυτος
Αλλά, παρ' όλ' αυτά, κείται ο Μολιέρου μόνο.
Τα τρία ταλέντα τους μαζί, ένα μονάχα πνεύμα
Που η τέχνη του διασκέδασε ολόκληρη Γαλλία.
Φύγαν! Κι ελπίδες να τους ξαναδώ
Δεν έχω παρά ελάχιστες.
Εμείς ό,τι κι αν κάνουμε
Μου φαίνεται πως για πολύ
Πάρα πολύν καιρό
Οι τρεις αυτοί θα μένουν πεθαμένοι.*

GASPARD DE FIEUBET
(1626-1694)

Επιτύμβιο του Σαίν-Παβέν

*Ενθάδε κείται ο Σαίν-Παβέν:
Δάκρυα ζητάει ο θάνατός του.
Αν ίσως ήταν φίλος σου
Με τη δική σου θρήνησε μαζί
Και τη δική του μοίρα.
Αν όχι
Και πάλι θρήνησε τη μοίρα σου
Που φίλο δεν τον είχες.*

Επιτύμβιο ενός φαφλατά

*Ενθάδε κείται δια παντός
ο Πωλ που ωμίλει επί παντός.
Ανάπαυσις λοιπόν, Θεέ, εις τους νεκρούς θα γίνη
Και επί γης και ώτων μας απόλυτος ειρήνη.*



(Συνεχίζεται)

Η ποίηση του Σολωμού και τα ποιήματα του Κάλβου

του Βαγγέλη Αθανασόπουλου

Πριν δώδεκα χρόνια είχα επιχειρήσει να μελετήσω παράλληλα το έργο του Σολωμού και του Κάλβου. Ένα μέρος της προσπάθειας εκείνης επρόκειτο να αξιοποιηθεί με ένα βιβλίο για τον Κάλβο¹ και ένα εκτενές μελέτημα για τον Σολωμό που κυκλοφόρησαν πριν δέκα χρόνια. Στο μελέτημα για τον Σολωμό² μέσω της αναζήτησης των συστατικών στοιχείων των επιμέρους ποιητικών τοπίων και μιας πειραματικής στη συνέχεια σύνθεσής τους σε ένα γενικό σολωμικό ποιητικό τοπίο, είχα επιχειρήσει την αποκάλυψη μιας ενιαίας μεταφυσικής αρχής που λειτουργούσε μέσα σ' αυτό –θεωρώντας προφανώς το ποιητικό τοπίο ως απόδοση ή έκφραση της ακεραιωτικής λειτουργίας εκείνης της μεταφυσικής αρχής. Ο σκοπός μου τότε ήταν αυτή η μεταφυσική ενότητα και ολοκληρότητα να αντιπαρατεθεί στην αποσπασματικότητα του έργου του Σολωμού και να προβάλλει μian άποψη ενότητας του έργου.

Στο αντίστοιχο, όμως, μελέτημα για τον Κάλβο, στο οποίο η αρχική, τουλάχιστον, υπόθεση εργασίας ήταν ίδια, ο ερευνητικός σκοπός με την πρόοδο της έρευνας αυτοπροσδιορίστηκε εντελώς διαφορετικά: τώρα, μέσα από τις –άλλοτε ουσιαστικά και άλλοτε πλασματικά– ολοκληρωμένες ωδές θα προσπαθούσα να αποσπάσω τα συστατικά στοιχεία των επιμέρους ποιητικών τοπίων, για να συγκροτήσω ένα καλδικό ποιητικό τοπίο που θα αποκάλυπτε μian ενιαία εικόνα της ζωής και του κόσμου που αντιπαρατίθεται στη μορφική ολοκλήρωση των Ωδών θα αποκάλυπτε τον πλασματικό χαρακτήρα της ολοκληρωμένης σύνθεσης ή, αλλιώς, θα αποκάλυπτε μian άποψη της αποσπασματικότητάς τους.

Αυτός ο αντίθετος σκοπός της έρευνας αντιστοιχούσε, δεβαίως, στη διαφορά που υφίσταται ανάμεσα στο έργο του Σολωμού και σε εκείνο του Κάλβου, σε ό,τι αφορά τη συνθεσιακή τους κατάσταση ή, τουλάχιστον, τη φορά της διαδικασίας σύνθεσης.³ Σε ό,τι αφορά τον τρόπο και τον βαθμό ολοκλήρωσης-σύνθεσης των ποιημάτων τους, μπορούμε να μιλάμε για «ποίηση του Σολωμού» από το ένα μέρος, και για «ποιήματα του Κάλβου» από το άλλο μέρος –με τη σημασία πως από τα αποσπάσματα ή ποιητικά θραύσματα του πρώτου μπορούμε εύκολα να σχηματίσουμε την ιδέα της ποίησής του, ενώ οι ολοκληρωμένες ως προς τη σύνθεση ωδές του δεύτερου δεσμεύουν την προσοχή σ' αυτές τις ίδιες, και ιδιαίτερα στο γεγονός ότι προσπαθούν να είναι ολοκληρωμένες

Έτσι, το έργο του Κάλβου αποτελείται από μορφικούς ολοκληρωμένες ποιητικές μονάδες («ποιητικά τεχνουργήματα» θα

μπορούσαμε να τις πούμε, ενώ του Σολωμού: «ποιητικά θραύσματα») που μόνο αφαιρετικά μπορούν να παραπέμψουν σε μια ποίηση του Κάλβου. Αν οι Ωδές του Κάλβου δεν είχαν δημοσιευτεί από τον ίδιο, αλλά είχαν βρεθεί στα κατάλοιπά του σε μια μορφή που δεν θα μας επέτρεπε να εκτιμήσουμε αν είναι η τελική, τότε η αναφορά από τον εκδότη τους κάποιας απώλειας ή αδυναμίας γραφής κάποιων μερών των ωδών θα έδινε τη δυνατότητα σ' αυτά τα ποιήματα να εμφανίζονται ολοκληρωμένα χωρίς να αποτελούν τεχνουργήματα, αλλά και να παραπέμψουν σε μια «ποίηση», με τη σημασία εκείνη σύμφωνα με την οποία κάτι που υφίσταται αδέσμευτο, απεριόριστο και απροσδιόριστο παίρνει μορφή μόνο περιστασιακά μέσω μιας ρηματικής δομής –ενώ το ποίημα είναι κάτι κλειστό, ολοκληρωμένο αλλά και τελειωμένο-αναλωμένο, περιορισμένο μέσα στην ολοκληρωμένη του φόρμα.

Η λανθάνουσα αποσπασματικότητα των Ωδών

Το αποσπασματικό, μαζί με το παράδοξο, αποτελούν δύο στοιχεία ή και, συχνά, μορφές της λογοτεχνικής έκφρασης, που αποτελούν άμεση συνέπεια αυτής της ίδιας της φύσης ή της λογικής της λογοτεχνικής έκφρασης. Το αποσπασματικό, λοιπόν, δεν είναι δυνατό να λείπει από οποιαδήποτε εκδοχή της λογοτεχνικής έκφρασης. Είναι, ωστόσο, δυνατό στον λογοτέχνη να διαφοροποιηθεί ως προς τη στάση του απέναντι σ' αυτό το εγγενές στοιχείο της λογοτεχνικής έκφρασης: μπορεί να αφηθεί σ' αυτό, ή, αντίθετα, μπορεί να προσπαθήσει να το ελέγξει όποτε αυτό είναι δυνατό, χωρίς ωστόσο να βάλει ως σκοπό του την με οποιοδήποτε τρόπο αναίρεσή του. Ο Σολωμός ανήκει στην τελευταία περίπτωση, ενώ ο Κάλβος ανήκει στους λογοτέχνες που ως βασική αρχή της τέχνης τους δέχονται την υπέρβαση του αποσπασματικού είτε με τρόπο λειτουργικό –δηλαδή αναιρώντας το ως βασικό στοιχείο της λογοτεχνικής έκφρασης–, είτε με τρόπο πλασματικό –δηλαδή αποκρύπτοντάς το πίσω από μια τεχνητή ολοκλήρωση της μορφής.

Οι συνθετικές προθέσεις του Κάλβου δρίζουνται πολύ μακριά από αυτό που θα μπορούσαμε να νομίσουμε υποθετική ολοκλήρωση του έργου μέσω της ανάγνωσης. Οι ωδές του είναι έργα που θέλουν να εξασφαλίζουν από μόνα τους την ολοκλήρωσή τους και να επιβάλλουν στον αναγνώστη την εντύπωση του ολοκληρωμένου έργου. Η διαπίστωση αυτή κάνει φανερό το γεγονός πως το βασικό ή, έστω, το τελικό πρόβλημα

στην ποιητική τέχνη ή τεχνική του Κάλβου είναι εκείνο της σύνθεσης. Το πρόβλημα, άλλωστε, αυτό βρίσκεται πολύ κοντά στις σχέσεις της ποίησής του με τη ρητορική, αλλά και δικαιώνει την υπόθεση που επεξεργάστηκε με αυτή τη μελέτη, ότι δηλαδή η απάντηση στο ερώτημα «Πώς έγραφε ο Κάλβος τις Ωδές του», πρέπει να επιχειρηθεί μέσω της διερεύνησης του προβλήματος της σύνθεσης των ωδών.

Το ανολοκλήρωτο και η αποσπασματικότητα μιας ζωής

Το ανολοκλήρωτο και η αποσπασματικότητα πρέπει να καθόριζαν τη ζωή του Κάλβου έτσι όπως αυτός τη συνειδητοποιούσε και την αποτιμούσε μέσα από την επίτευξη ή όχι των σκοπών του. Όλα εκείνα που για τον Κάλβο αποτέλεσαν τους υψηλότερους στόχους του, έμειναν στη μέση της πορείας τους: τα ιταλικά έργα της νεανικής περιόδου, που υπόσχονταν μια σταδιοδρομία του ως Ιταλού ποιητή, έμειναν χωρίς συνέχεια⁴. το διάγραμμα για το δοκίμιο γύρω από τις Καλές Τέχνες έμεινε ένα διάγραμμα· και το ελληνικό έργο του, οι είκοσι ωδές του, αντίθετα από την υποδοχή που είχαν στην Ευρώπη, δεν είχαν ανταπόκριση –και συνέχεια– στην Ελλάδα.

Αλλά και σε ό,τι αφορά την όλη σταδιοδρομία του όχι μόνο ως λογοτέχνη αλλά και ως ανθρώπου των γραμμάτων, το ανολοκλήρωτο αποτελεί το σταθερό χαρακτηριστικό: η ζωή του σκορπίζεται σε πολλά μέρη της Ευρώπης, μετακινείται από πόλη σε πόλη –Λιβόρνο, Πίζα, Φλωρεντία, Ζυρίχη, Λονδίνο, πάλι Φλωρεντία, Γενεύη, Παρίσι, Ναύπλιο, Κέρκυρα, πάλι Λονδίνο, Λάουθ– χωρίς ποθενά να βρίσκει τον τόπο όπου θα μπορούσε να ριζώσει. Μια από τις μεγαλύτερες απογοητεύσεις του θα πρέπει να ήταν εκείνη της αντιμετώπισής του από το νεοσύστατο ελληνικό κράτος, αλλά το γεγονός που αποτέλεσε το σημαντικότερο στοιχείο της ανολοκλήρωσης στη ζωή του ήταν ο αιφνίδιος χωρισμός του σε ηλικία οκτώ ετών από την αγαπημένη του μητέρα, όταν ο πατέρας του το 1801 εγκαταλείποντας τη γυναίκα του στη Ζάκυνθο πήρε τους δυο γιους του και εγκαταστάθηκε στο Λιβόρνο. Την οδύνη αυτού του χωρισμού συμπλήρωσε ο θάνατος της μητέρας του, που τον πληροφορήθηκε στην Ιταλία, χωρίς να την έχει δει όλα αυτά τα χρόνια, και ενώ ήδη είχαν χαθεί τα ίχνη του πατέρα του.

Ανάλογης συναισθηματικής βαρύτητας ήταν και τα γεγονότα του θανάτου της πρώτης γυναίκας του Μαρίας Τερέζας Thomas το 1819, λίγους μήνες μετά τον γάμο τους, και ο διακοπείς ερωτικός δεσμός με την Αγγλίδα μαθήτριά του Σουζάνα Ridout. Ανάλογες με αυτούς τους θανάτους και τους χωρισμούς είναι και οι συνεχείς μετακινήσεις –δηλαδή αναχωρήσεις– του από τον τόπο που κάθε φορά φαινόταν πως θα καταστάλαζε, αναχωρήσεις που παρ' όλη τη δυναμική προοπτική τους πρέπει να αποτελούσαν επώδυνες τομές, που ενώ δίνουν την εντύπωση πως σκόπευαν σε μια περαιτέρω ολοκλήρωση της ζωής του, στην πραγματικότητα διέκοπταν εκείνο που είχε συντελεστεί έως εκείνη τη στιγμή.

Από την άποψη αυτή ο Κάλβος αντιδρά ως ρομαντικός: εμφανίζεται να συνειδητοποιεί πως η μοίρα του δεν του επιτρέπει να φτάσει σε μιαν ολοκλήρωση, ότι αυτό που βαθιά επιθυμεί θα είναι πάντοτε ένας σκοπός που συνεχώς μετατίθεται, και ότι βρίσκεται παγιδευμένος μέσα σε μιαν ύπαρξη που του αρνείται την ολοκλήρωση που αποτελεί τον θεμελιώδη σκοπό της ζωής του.

Ο Κάλβος, λοιπόν, που με τις Ωδές του –παρ' όλες τις προσπάθειες αναγωγής– δείχνει να βρίσκεται τόσο κοντά στο επί-

καιρο και στο πραγματιστικό – πάντα σε ό,τι αφορά την Ελληνική επανάσταση και τις απέναντι σ' αυτήν επικρατούσες στην Ευρώπη διαθέσεις–, φαίνεται πως παράλληλα κυριαρχείται από εκείνη τη ρομαντική εσωτερικευμένη αντίληψη της πραγματικότητας που είναι συνέπεια της διακαούς κι ανεκπλήρωτης επιθυμίας, της οποίας η ικανοποίηση βρίσκεται πάντοτε κάπου αλλού, στη χώρα που είναι πάντοτε μακριά.⁵

Ο Κάλβος ενώ ως ποιητής βασικώς ανήκει στον νεοκλασικισμό, ως ανθρώπινος τύπος ανήκει στον ρομαντισμό, είναι ένας δέσμιος ρομαντικός ήρωας που προσπαθεί να πλησιάσει στην πραγματοποίηση των σκοπών του πειθαρχώντας στους κανόνες του νεοκλασικισμού, είναι, αλλιώς, ένας προδρομικός αλύτρωτος ρομαντικός.⁶

Αν θέλαμε να αποκαταστήσουμε τον ρομαντικό χαρακτήρα των ποιημάτων του θα έπρεπε να αναδιοργανώσουμε ή, πιο σωστά, να αποδιοργανώσουμε το σχήμα σύνθεσης των Ωδών του όχι μόνο στην κλίμακα της ωδής, αλλά και σε αυτήν της στροφής, και να τα αποδώσουμε στη γραμματεία μας ως θραύσματα ποιητικά. Μέσα σ' αυτά τα ποιητικά θραύσματα μπορούμε να δρούμε –ή, μια και ακολουθούμε την αντίθετη κατεύθυνση: θα μπορούσαμε να τοποθετήσουμε – ό,τι πιο ζωτικό, γόνιμο, προσωπικό και ιδιουσγγρασιακό υπάρχει στην ποίηση του Κάλβου. Το έργο του Κάλβου είναι μικρό σε έκταση, και γι' αυτό δεν χρειάστηκε ανθολόγηση· αλλά αν κάποτε αποφασίζαμε να ανθολογήσουμε τον Κάλβο, τότε δεν θα έπρεπε να επιλέξουμε κάποιες από τις ωδές του, αλλά να αποσπάσουμε από τις ολοκληρωμένες ωδές τα ποιητικά θραύσματα που τις καταυγάζουν.

Το γεγονός πως η αποσπασματικότητα του Κάλβου φιλοξενείται και αφομοιώνεται μέσα σε εικονικώς ολοκληρωμένα σύνολα δεν αποτελεί αποκλειστικώς δείγμα της κλασικιστικής προκατάληψής του, γιατί κάτι τέτοιο συμβαίνει πολύ συχνά και στους Ρομαντικούς: η αποσπασματικότητα μαζί με την αξίωση μιας –αυθιπόστατης, όμως– ενότητας αποτελεί χαρακτηριστικό της δομής της πιο αγαπητής στους Ρομαντικούς ποιητικής φόρμας, της ωδής, μια και σ' αυτήν η ένταση μεταξύ αποσπασματικότητας και ολοκληρότητας/συνολικότητας αποτελούσε αυτή την ίδια την ουσία της μορφής της.⁷ Ο τρόπος, ωστόσο, που χρησιμοποιείται από τον Έλληνα ποιητή τον φέρνει πολύ πιο κοντά στον νεοκλασικισμό, επειδή η αναιρέση του αποσπασματικού επιχειρείται μέσω της ρητορικής σύνθεσης: μέσα σε μια ωδή που συγκροτεί την ενότητά της μέσω ενός ρητορικού σχεδίου, η παράλληλη παρουσία αποσπασματικού και ολοκληρωμένης μορφής είναι δυνατή, γιατί δεν πρόκειται για μια «οργανική» ενότητα.

Υπάρχουν, όμως, και άλλα χαρακτηριστικά της ποίησης των Ωδών τα οποία έχουν χαρακτηριστεί ως κλασικιστικά, αλλά που αποτελούν ταυτόχρονα και χαρακτηριστικά της ποίησης των προρομαντικών. Το κυριότερο από αυτά αφορά στη λογική οργάνωση των Ωδών –ή, έστω, στην επίφαση μιας τέτοιας λογικής οργάνωσης– που επιδιώκει να δίνει την εντύπωση ενός συλλογιστικού σχήματος: το χαρακτηριστικό αυτό δεν ανήκει αποκλειστικά στον νεοκλασικισμό, αλλά και στον προρομαντισμό. Το ίδιο ισχύει και για τον ρητορικό τόνο, τις αποστροφές (με τη διαφορά ότι στον προρομαντισμό αυτές γίνονται προς τη φύση) και άλλα ρητορικά σχήματα που συναντούμε στις ωδές.

Ίσως σ' αυτή τη μελέτη να επέμεινα στην προσπάθεια μιας συγκροτημένης τοποθέτησης του Κάλβου ανάμεσα στον κλασικισμό και στον ρομαντισμό, αλλά αυτό έγινε επειδή πιστεύω

πως η τεχντροπία δεν αφορά μόνο τα μορφικά χαρακτηριστικά, αλλά αντανάκλα μια κατάσταση διανοητική, συναισθηματική και ιδεολογική, οπότε η ανάλογη τοποθέτηση του μαστιζόμενου από αντιφάσεις⁸ ποιητή αποτελεί μια διαπίστωση που τρέπει προς αναζητήσεις που υπερβαίνουν τα όρια της τεχνολογίας του κειμένου. Ένα τέτοιο στοιχείο νομίζω πως αποτελεί η διπολικότητα, γι' αυτό θα κλείσω την εξέταση των τρόπων με τους οποίους έγραφε ο Κάλβος τις ωδές του με την παρουσίαση αυτού του στοιχείου.

Σχήματα οργάνωσης του αποσπασματικού

Παρ' όλη την προσπάθεια για σύνθεση, μέσα στις Ωδές υπάρχουν πυρήνες διάσπασης που αντιστέκονται στην οργάνωσή τους σε ένα ολοκληρωμένο σχήμα. Οι πυρήνες που κατορθώνουν να αντισταθούν σε μίαν αφομοίωσή τους μέσα σε ένα σύνολο αποτελούν μέρη του ποιητικού τοπίου που παρότι συνήθως συνεργάζεται με το επιχείρημα της κάθε ωδής, συχνά διατηρεί ένα κομμάτι αυτοτέλειας και ανεξαρτησίας από την επιχειρηματολογία. Και αυτή, όμως, τη μορφή του αποσπασματικού ο ποιητής επιχειρεί να εντάξει σε σχήματα οργάνωσης. Την οργάνωση αυτού του αποσπασματικού σε σχήματα ολοκληρωμένης σύνθεσης, επιχειρεί μέσω της διπολικότητας.⁹

Η διπολικότητα ως τρόπος ανείρεσης του αποσπασματικού ή, πιο σωστά, ως τρόπος αναγωγής του σε στοιχείο της σύνθεσης αποτελεί μια επιλογή που θα υιοθετηθεί και θα θεωρητικοποιηθεί από τους Ρομαντικούς. Έτσι, στην προσπάθεια σύνθεσης των Ωδών του με κλασικιστικό τρόπο, ο Κάλβος προσθέτει ένα ακόμη στοιχείο του ρομαντισμού στην ποίησή του.

Το Πάθος και η Αρετή αποτελούν την κρυφή ιδεολογική διπολικότητα των Ωδών. Η διπολικότητα, όμως, αυτή από ρομαντική άποψη αναιρείται επειδή στην ποίηση του Κάλβου εμφανίζεται με μια ερμαφρόδιτη μορφή ως «Πάθος για Αρετή». Οι φανερές κι αναμφισβήτητες διπολικότητες είναι εκείνες που συγκροτούν το διπολικό ποιητικό τοπίο των Ωδών.¹⁰ Ακόμη και οι ακραίες αντιθέσεις που επανέρχονται μέσα στις Ωδές, αντιθέσεις ανάμεσα σε καταστάσεις ή έννοιες, όπως τυραννία – ελευθερία, γενναιότητα – δειλία, αρετή – κακία, σκοτάδι – φως, Έλλην – Οθωμανός, αποτελούν εκδοχές της θεμελιακής διπολικότητας των Ωδών.

Η διπολικότητα θεωρημένη από τον Κάλβο σε μια στατική εκδοχή της αναλογεί στο ιδανικό της συμμετρίας. Έτσι, η διπολικότητα ως στοιχείο της σύνθεσης αντιστοιχεί μέσα στις Ωδές σε μια ιδεολογική, αρετολογική συμμετρία. Τη συμμετρία αυτή μπορούμε να την αναγνωρίσουμε μέσα στην ποίηση των Ωδών ως ένα μαρτύριο του νου, ως ένα ασκητισμό των αισθήσεων: η συμμετρία αυτή είναι παράγοντας ή εκδήλωση της αρετής. Με τη διπολικότητα, λοιπόν, και την αντίστοιχη της συμμετρία, ο ποιητής οργανώνει – δηλαδή περιορίζει ή αντιμετωπίζει – την αναρχία των αισθήσεων. Παράλληλα, όμως, στοιχειοθετεί και την ποιητική του αυτοδέσμευση, και μαζί μ' αυτήν και την προετοιμασία του για τη σιωπή.

1. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Η Ιεροτελεστία της Επανάστασης / Χρονικές σχέσεις και χρονική υπέρβαση στις Ωδές του Κάλβου*, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1985, σσ. 194.

2. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, «Φως – Σώμα: Φως και υπερβατική σωματικότητα στο ποιητικό τοπίο του Σολωμού», *Επιστημονική Επε-*

Persy Byssche Shelley

Η Μουσική, Όταν Σβήνουν Οι Απαλές Φωνές

*Η Μουσική, όταν σβήνουν οι απαλές φωνές,
Ταλαντεύεται στη μνήμη.*

*Οι οσμές, όταν αρωσταίνουν οι γλυκιές βιολέτες,
Επιζούν στις ερεθισμένες αισθήσεις.*

*Τα φύλλα του ρόδου, όταν πεθαίνει το λουλούδι,
Μαζεύονται για το νεκροκρέβατο του αγαπημένου.
Και το ίδιο οι σκέψεις μου για σένα, όταν θα φύγεις,
Η αγάπη μου η ίδια θα αποκοιμηθεί.*

Μετάφραση: Αλέξης Σταμάτης

τηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, τ. ΚΗ' (1979-1985), Αθήνα 1985, σσ. 249-297.

3. Πβ. Γιάννης Δάλλας, *Η Ποιητική του Ανδρέα Κάλβου*, όπ.π., σσ. 303-4.

4. Βλ. Mario Vitti, *A. Kalvos e i suoi scritti in italiano*, Istituto Universitario Orientale, Napoli, 1960.

5. Το στοιχείο αυτό, που το επισημαίνουμε στη ζωή και στο έργο του Κάλβου, υπάρχει επίσης στον τόπο και στην εποχή των παιδικών χρόνων του στη Ζάκυνθο. Παραπέμπω στις επισημάνσεις του Κ. Θ. Δημαρά («Πηγές της έμπνευσης του Κάλβου», στο *Ελληνικός Ρομαντισμός*, Ερμής, Αθήνα 1982, σσ. 80-81) που μέσα από τις διηγήσεις ξένων περιηγητών ανιχνεύει ορισμένα ζεύγη αντιθέσεων που χαρακτήριζαν τη ζωή στη Ζάκυνθο στα χρόνια του Κάλβου. Οι αντιθέσεις αυτές αφομοιωμένες από την καθημερινή ζωή εμφανίζονται ως μείγμα ηθών και εθίμων ανατολικών και ευρωπαϊκών, αλλά και ως μείγμα αρχαϊσμού και νεωτερισμού – αυτό το τελευταίο μείγμα αποτελεί, βεβαίως, ένα από τα πιο εμφανώς καθοριστικά στοιχεία του έργου του Κάλβου, αποτελώντας ταυτόχρονα μία ακόμη απόδειξη ότι η επιλογή του Κάλβου σε ό,τι αφορά τη γλώσσα των Ωδών υπήρξε μια ρεαλιστική γλωσσική επιλογή. Βλ. επίσης Λίνος Πολίτης, «Αντιθέσεις στον Ανδρέα Κάλβο», *Νέα Εστία*, τόμ. 68 (Σεπτέμβριος 1960), σσ. 334-337, και Mario Vitti, «Andrea Kalvos tra le antinomie del suo tempo», *Balkan Studies*, τ. 7, 1966, σσ. 77-88 (=«Ο Κάλβος ανάμεσα στις αντινομίες του καιρού του», μεφ. Κ. Πορφύρη, *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 115-116, Ιούλιος-Αύγουστος 1964, σσ. 8-26. Ο Γιάννης Δάλλας πιστεύει πως «δεν πρόκειται για αντινομία παρά για διαλεκτική σχέση», Ανδρέα Κάλβου, *Οι Ψαλμοί του Δαβίδ*, όπ.π., σσ. 9-29. Πβ. και Σπύρος Ι. Αοδραχάς, «Από τη ζωή του Κάλβου στην Κέρκυρα (1826-52)», *Ελληνική κοινωνία και οικονομία. ΙΗ' και ΙΘ' αι. / (Υποθέσεις και προσεγγίσεις*, Ερμής, Αθήνα 1988, σσ. 269-280 και 388-9.

6. Ακόμα και η γλώσσα των Ωδών, αυτή η τόσο χαρακτηριστική γλώσσα που την ονομάσαμε μειωτή, άνιση, ιδιόρρυθμη, γραμματικώς λανθασμένη, στην πραγματικότητα δεν είναι παρά η γλωσσική έκφραση ή αποκάλυψη του θαμμένου μέσα στην ολοκληρωμένη φόρμα αποσπασματικού. Η γλώσσα των Ωδών δεν είναι απλώς μια γλώσσα αρχαϊζουσα με στοιχεία της δημόδους, αλλά μια γλώσσα θραυστική, μια γλώσσα διασπασμένη και θραυσμένη.

7. Βλ. Thomas McFarland, *Romanticism and the Forms of Ruin*, Princeton University Press, Princeton, 1981, σ. 54.

8. Για τις «αντιφάσεις» του Κάλβου, βλ. Παν. Μουλλάς, «Λογοτεχνία 1830-1880», στο *Ρήξεις και Συνέχειες. Μελέτες για τον 19ο αιώνα*, Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 1994, σσ. 30-31.

9. Πβ. Γιάννης Δάλλας, *Η Ποιητική του Ανδρέα Κάλβου*, όπ.π., σσ. 252-4.

10. Βλ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Η Ιεροτελεστία της Επανάστασης*, όπ.π., σσ. 97-114.

Ειρωνεία, μεταχρωματισμοί και μεταμορφωτικές διαδικασίες στην ποίηση του Γ. Κοντού

Του Γιώργου Παπαντωνάκη

Ο Γιάννης Κοντός πρωτοεμφανίστηκε στα ελληνικά ποιητικά πράγματα με την Περιμετρική το 1970, σε μια περίοδο που δοκιμαζόταν πολιτικά η Ελλάδα από την απριλιανή δικτατορία. Από τα πρώτα κείμενα ποιημάτων του διαφαίνονται οι συντεταγμένες της ποιητικής του κοσμογραφίας, το στίγμα της οποίας διευκρινίζεται και αποσαφηνίζεται συλλογή προς συλλογή, ώστε με ιδιαίτερη σιγουριά να είμαστε σε θέση να το καθορίσουμε.

Αρκετά νωρίς η κριτική διαπίστωσε τις επιδράσεις που έχει δεχτεί ο ποιητής και που εντοπίζονται στο Σαχτούρη κυρίως και στο Σινόπουλο. Άλλωστε, υπακούοντας στην τάση να αναφέρεται σε ποιητές ο Κοντός δεν αντέχει στον πειρασμό να μην αναφερθεί και στο Μίλτο Σαχτούρη. Γράφει συγκεκριμένα

*Ο μικρός Μίλτος κάθεται στα χαλάσματα.
Λέει ένα κόκκινο τραγούδι.*

(Τα οστά, 56)

Οι στίχοι δεν απεικονίζουν απλώς τον ποιητή-οδηγό τους μέσα στον κόσμο του με τα βασικά χαρακτηριστικά της ποιητικής του τέχνης (μικρός: βασικό γνώρισμα της μικρής/παιδικής ηλικίας, η προλογική σκέψη με την οργανωτική φαντασία και την αγνότητα: κόκκινο τραγούδι = ο αιμάσσοντας κόσμος και η τραγική, σπαρακτική φωνή του ποιητή που «μόνος λάμπει μέσα στο κενό»), αλλά συνιστά και στοιχείο χιούμορ, ως μοιραία αντίδραση στο χαλασμένο κόσμο που ο ίδιος ο ποιητής υιοθετεί. Του αφιερώνει άλλωστε και ολόκληρο ποίημα με τα βασικά χαρακτηριστικά της ποιητικής του: *Τώρα οι συσκευές θα μας μάθουν γράμματα;* (Δωρεάν σκοτάδι, σελ. 33). Οι επιδράσεις βέβαια του Σαχτούρη στη γραφή του Γιάννη Κοντού ανιχνεύονται τόσο στο λεκτικό επίπεδο όσο και στο

κοσμικό. Η παράλληλη ανάγνωση και των δύο ποιητών μας αποκαλύπτει ιδιαίτερα ενδιαφέροντα στοιχεία.

Τα στοιχεία αυτά συνιστούν λόγο παρωδιακό, εφόσον τα ποιητικά κείμενα του Κοντού είναι κείμενα δευτερογενή, ενώ του Σαχτούρη αφητηρικά. Στόχος βέβαια του ποιητή δεν είναι να «παρωδήσει» με την παρερμηνευμένη έννοια του όρου, να σατιρίσει δηλαδή. Μιμείται απλώς και αναπαράγει κάποια στοιχεία, μεταπλάθοντας και εναρμονίζοντάς τα με τις προθέσεις και τις ανάγκες του. Στα σημεία επομένως που εντοπίσαμε ο παρωδιακός λόγος του Κοντού είναι μια αντίληψη του σαχτουρικού λόγου. Ο Κοντός περιγράφει με τη δική του οπτική, συγγενική με του ποιητή του παράλογου, την κοινωνική πραγματικότητα. Έτσι ο ως προς αυτά τα σημεία ειλημμένος λόγος λειτουργεί αποδόμησης παρωδιακά, αλλά παράλληλα και συμβατικά αφητηρικά και προσθετικά, εφόσον ορισμένα εργαλεία, όπως η τεχνολογία, έχουν δυναμικότερη παρουσία στο ποιητικό σύμπαν του Κοντού. Απουσιάζει εξάλλου και το κωμικό αποτέλεσμα, το οποίο προκαλεί ένας παρωδιακός αντίλαλος, επειδή δεν πρόκειται ακριβώς για μίμηση, αλλά για επιδράσεις που παρατηρούνται. Ο ποιητής δε μιμείται, δεν απορρίπτει όμως και τα σχετικά «δάνεια», προσαρμοσμένα στη δική του ατομικότητα ή δεν φαίνεται να προσπαθεί να αποφύγει σχετικές επιρροές. Η στάση αυτή προδίδει περισσότερο την παρουσία της ειρωνείας, με την οποία θα ασχοληθούμε παρακάτω, παρά της παρωδιακής αντίληψης τόσο του Σαχτούρη, στον οποίο αναφερθήκαμε, όσο και του Σινόπουλου. Παρωδιακός λόγος ωστόσο και ειρωνικά ευρήματα αποτελούν βασικό στοιχείο δομής στην ποιητική περιπέτεια που διερευνούμε.

Ο ποιητής συναρμολογεί την προσωπική

ποιητική μυθολογία του ξεκινώντας από μια ανάπλαση της φαντασίας, η οποία, όπως και στην περίπτωση του Σαχτούρη, βρίσκεται σε ιδιαίτερη έξαρση: αδράχνει την πραγματικότητα και την προσλαμβάνει ανεστραμμένη και αναπλασμένη κάτω από την παραμορφωτική επέμβαση των μηχανισμών της φαντασίας. Ο κόσμος του έτσι είναι ο χαλασμένος κόσμος, ο συναισθηματικά ευνοχισμένος κάτω από την πίεση της τεχνολογίας και τις αλλοτριωτικές επιρροές της και ο απορραφισμένος από τις ηθικές αξίες και τα ουσιαστικά στοιχεία ζωής. Γι' αυτό και πολλά σύμβολα εμφανίζονται από συλλογή σε συλλογή, σε μια προσπάθεια να εμβαθύνει ακόμα περισσότερο στην περιοχή που σκάβει και ανασκάπτει.

Βασικός άξονας της ποιητικής του Κοντού είναι ο ειρωνικός τρόπος έκφρασης. Η άποψή μας αυτή δε στηρίζεται στη θεωρία του Cleanth Brooks (The Well-Wrought Urn, Λονδίνο 1949), η οποία αποδυναμώνει και ευτελίζει τη δραστηριότητα του ειρωνικού λόγου, αλλά στις συγκεκριμένες ειρωνικές στιγμές που εντοπίσαμε στα ποιητικά δράματα του Κοντού. Ο Cleanth Brooks υποστήριξε ότι κάθε ποιητικό κείμενο είναι και ειρωνικό, άποψη η οποία προκάλεσε αντιδράσεις. Η πληθωρική εξάλλου παρουσία ενός μοτίβου ή η πυκνή κυκλοφορία ενός λογοτεχνικού τόπου ή εργαλείου αποδυναμώνει τη λειτουργία του και το εξευτελίζει. Η μελετημένη αντίθετα χρήση του αυξάνει τη δραστηριότητά του. Ο Κοντός αποφεύγει την κατάχρηση ενός ιδιαίτερα χρήσιμου εργαλείου, όπως αυτό. Η καταστασιακή μάλιστα ειρωνεία θαρρεί κανείς και εξοστρακίζεται. Απουσιάζει επομένως εντελώς σχεδόν η δραματική και τραγική ειρωνεία. Έτσι, ο ποιητής περιορίζεται κυρίως στη *λεκτική ειρωνεία*,

εκείνη δηλαδή που δημιουργείται από την ιδιαίτερη χρήση των λέξεων και των σημείων στίξης.

Η ειρωνεία εμφανίζεται κατά κανόνα στο τέλος του ποιήματος και έχει τη μορφή ενός σχόλιου, το οποίο παρατίθεται μέσα σε παρένθεση.

*Τι Παρίσια και πράσινα
άλογα.*

Είμαι στον Κορυδαλλό.

*(Όλη η έκφρασή μου
μα ρυτίδα τσεκουριά.)*

(Το Χρονόμετρο, σελ. 38)

Η τεχνική αυτή απαντάται με τη μορφή που περιγράψαμε κυρίως στα πρώτα γραπτά του, αν και μπορεί κανείς να τη συναντήσει και στις κατοπινότερες συλλογές «Όταν χωρίσαμε: έδαψες μαύρα τα μαλλιά/έδαψες κόκκινα τα νύχια/ξαναφόρες το μαύρο ταγιέρ./Παίρνεις μέρος σε εράνους,/σε διαδηλώσεις,/στην αεράμυνα./ (Μα τι σχέση έχουν όλα αυτά/με τα κλειστά μου μάτια;)» (Τα οστά, σελ. 119). Πέρα από την οποιαδήποτε άλλη μορφή ειρωνείας που μπορεί να απαντηθεί στην ποιητική περιπέτεια του Κοντού, η ειρωνική γραφή, στην οποία αναφερθήκαμε ανήκει στη λεγόμενη Λεκτική ειρωνεία και αποτελεί μια πολιτική στάση απέναντι σε όσα βιώνει καθημερινά ο ποιητής. Γιατί με τον τρόπο αυτό είναι σε θέση να αντιμετωπίσει τις καταστάσεις και την εξαθλιωμένη πραγματικότητα, ενώ παράλληλα αποτελεί και ένα έμμεσο τρόπο να επιφέρει διορθωτικές παρεμβάσεις.

Κάποτε αρκείται στο χιούμορ, συνήθως μαύρο, σπανιότατα ροζ. Το τελευταίο εντοπίζεται στις περιλήψεις εκείνες που το ποιητικό υποκείμενο αναζητεί τον ουρανό, είτε ως επάνοδο σε προεκπαιτωτικό χώρο είτε ως καταφυγή στις ηθικοπνευματικές αξίες, ο οποίος όμως ουρανόσ είτε *μπάζει νερά* (Τα απρόοπτα, 18), είτε... *είναι καρφωμένος στη γη και δε θα ξεφύγει κανείς*. (Φωτοτυπίες, σελ. 41) είτε *“είναι κάρβουνο”*.

Οι ηθικοπνευματικές επομένως αξίες αποκτούν χροιά αναμνησιακή, αφού τώρα πλέον ο ουρανόσ είναι σκουριασμένος (Τα απρόοπτα, 39)

*Ένας πρώην άγγελος μας δείχνει
παλιές φωτογραφίες του ουρανού*

(Στη διάλεκτο της ερήμου, σελ. 32)

Η απώλεια αυτή των αξιών και η αλλοίωση των πραγματικών μορφών ζωής δηλώνεται και με την εμφάνιση των προϊ-

στορικών τεράτων, δεινοσαύρων και ερπετών, τα οποία αναιρούν την ουσία της ζωής και αλλοιώνουν τα δεδομένα της πραγματικότητας.

Το μαύρο χιούμορ αντίθετα απορρέει κυρίως από τον τρόπο που αντιμετωπίζει τους νεκρούς, οι οποίοι φαίνεται πως διατηρούν τις ιδιότητες και τις συνήθειες των ζωντανών, όπως ακριβώς και στο Σαχτούρη.

Άλλοτε πάλι ο ποιητής καταφεύγει στη σάτιρα, προκειμένου να απεικονίζει τη σύγχρονη του πραγματικότητα, η οποία στο ποίημα «Μαγική εικόνα» περιγράφεται ως ένα κλουδί με lionτάρια σ' ένα τσίρκο. Η υποτίμηση έτσι της κοινωνίας και η έκπτωση της σε τσίρκο ως ευρύτερη περιοχή, με τα σαρκοφάγα ζώα τα lionτάρια αποδεικνύουν αφενός την «απανθρωποποίηση» της κοινωνίας και αφετέρου την εμπορευματοποίηση, η οποία κυριαρχεί στα ανθρώπινα πράγματα. Ο ποιητής έτσι, ο οποίος *«πήγαινε στην τουαλέτα»*, στο χώρο των ανθρώπων απόδλητων, αδυνατεί να λειτουργήσει καθαρικά και να εδραιώσει την καλοσύνη, την αγνότητα και την ανθρωπιά, μέσα από την αποβολή των αντιανθρώπων στοιχείων, εφόσον και ο ίδιος αποτελεί υποψήφιο θύμα. Γι' αυτό και αλλού (Τα απρόοπτα, 21) *«ο ποιητής παριστάνει/το οπωροφόρο δέντρο για να/γλιτώσει τον ξυλοκόπο»:*

*Άνοιξες την πόρτα και μετά
άλλη κι άλλη και δρέθηκες
στη μέση του μεγάλου τσίρκου
στο κλουδί με τα lionτάρια*

*Είπες: Θε μου, τι γυρεύω εδώ;
Εγώ πήγαινα στην τουαλέτα.*

Η αντιστροφή, ως τρόπος απεικόνισης του κοσμικού του χώρου αποτελεί θεμελιακό άξονα. Είτε με το μηχανισμό της αντίθεσης είτε με της αντιστροφής των κοσμικών πραγμάτων, αντικειμένων ή φαινομένων, επιχειρεί ένα νέο άλμα για την αντιμετώπιση όσων τεκταίνονται στον ποιητικό του χώρο. Η τεχνική αυτή, ιδιαίτερα προσφιλής στο Σαχτούρη, αποβλέπει στην όσο το δυνατό εντονότερη απόδοση της κοινωνικής πραγματικότητας, της ηθικής σήψης και της κατάρπτωσης των ηθών. Άλλοτε πάλι η αντιστροφή δηλώνει την αδυναμία επικοινωνίας, την πλήρη απουσία του οικείου και επομένως την αλλοτρίωση, όπως αυτή περνά, μέσα από βασικά αντικείμενα προσωπικής και καθημερινής χρήσης.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η χρωματολογία του, παρά το γεγονός ότι η χρωματική του ταυτότητα δε διαδράχεται από

πληθωρικούς χρωματικούς χυμούς. Ο πίνακας χρωματικών λέξεων που έχουμε καταρτίσει μας δίδει τα εξής ενδιαφέροντα στοιχεία. Στις 460 σελίδες που απαρτίζουν τις συλλογές που μέχρι σήμερα έχει εκδόσει ο ποιητής (εκτός από την Περιμετρική) περιέχονται 373 ποιήματα, τα οποία μεταφράζονται σε 4.953 στίχους. Τους στίχους αυτούς διαδράχουν 345 χρωματικές λέξεις – παραπομπές οι οποίες ισοδυναμούν με 58 λέξεις – λήμματα. Από τα λήμματα αυτά τα 17 είναι χρωματικές λέξεις – άπαξ, οι οποίες έχουν κυκλοφορία σχετικά πυκνή, εφόσον η ποσοστιαία αναλογία τους ως προς τις λέξεις – λήμματα ανιχνεύεται στο 39,31%, ενώ αντιπροσωπεύουν μόνο το 4,92% των λέξεων – παραπομπών.

Η πλουσιότητα ή πενιχρότητα ενός λεξιλογίου βέβαια είναι δύσκολο να αποδειχθεί με απόλυτη βεβαιότητα, ακόμα και με τη χρήση στατιστικών μεθόδων. Απλώς, εφόσον διαθέτουμε αντίστοιχα στοιχεία μπορούμε να αποφανθούμε εάν ένα λεξιλόγιο είναι όχι πενιχρό ή πλούσιο αλλά φτωχότερο ή πλουσιότερο σε σχέση πάντα με κάποιο άλλο λεξιλόγιο. Τα στοιχεία που παραθέσαμε προηγουμένως είναι βέβαια κάποιοι δείχτες για το χρωματικό στίγμα του ποιητή, δεν παρέχουν ωστόσο ασφάλεια για τον προσδιορισμό της χρωματισμένης έκτασης του κοσμικού χώρου του ποιητή με μεγάλη ακρίβεια. Η χρήση κάποιων στατιστικών μεθόδων ωστόσο μας καθορίζει όσο το δυνατόν ακριβέστερα τις χρωματισμένες επιφάνειες του κοσμικού χώρου του ποιητή. Τα χρώματα αυτά δεν περιορίζονται προφανώς στην εικαστική λειτουργία τους μόνο. Η χρήση τους κυρίως είναι ποιητική και απεικονίζουν τόσο καταστάσεις κοινωνικές όσο και τη γενικότερη εξελικτική διεργασία και τη μεταβλητότητα που εντοπίζεται στον κοσμικό του χώρο.

Απεικονίζουν λοιπόν τη φυσική κατάληξη του ανθρώπου, το θάνατο, ως μετωπική έκφραση, εφόσον το μόνο σταθερό και από στοιχείο του είναι τα οστά, ως το τελευταίο στάδιο της ύπαρξης.

*Πολλοί άνθρωποι άσπρισαν
γύρω μου. Γίνανε ασβέστης.*

(Τα οστά, σελ. 14)

Άλλοτε πάλι οι μεταχρωματισμοί και μάλιστα σε σκούρα χρώματα απεικονίζουν την κοινωνική πραγματικότητα με τα αντιηθικά της συστατικά, την κατάρπτωση των ηθών και τις αρνητικές επιδράσεις της στο σύγχρονο άνθρωπο, τον οποίο φορτώνουν με αρνητικά λυρικά φορτία. Οι στίχοι απο-

κτούν μεγαλύτερο βάρος, γιατί δεν καταγράφουν απλώς τα κοινωνικά δεδομένα, τα οποία περνούν μέσα από το σχεδόν σκελετωμένο στίχο, ο οποίος εξαντλείται μόνο στα βασικά του στοιχεία, αλλά αποτελούν αποστροφή στον ίδιο τον εαυτό του και μια σαφή προειδοποίηση για τον ίδιο και το συνάνθρωπό του σχετικά με το τι έχει να αντιμετωπίσει. Έτσι, ο λόγος ξεφεύγει από το ρεπορτάζ, φορτίζεται συναισθηματικά και μετουσιώνεται σε ποίηση.

Όταν οι μεταχρωματισμοί είναι συντελεσμένοι βρισκόμαστε μπροστά σε μια μεταμόρφωση, η οποία έχει θέβαια περατώσει την εξελικτική διαδικασία της και επομένως αντιμετωπίζουμε μια ήδη διαμορφωμένη κατάσταση. Στην περίπτωση αυτή το ποιητικό σφρίγος χάνει σε ένταση, που όμως αναπληρώνεται από την απροσδόκητη εικονοποιία που κοσμεί το στίχο του Κοντού. Κάτω από την οπτική αυτή το ποίημα εμφανίζεται ήδη μεταχρωματισμένο σε πράσινο σταθερό. Οι αισιόδοξοι τόνοι που κουβαλεί μαζί του ο πράσινος χυμός του στίχου εμποτίζει ολόκληρο το ποίημα, ώστε να επιβεβαιώνεται ο λυτρωτικός ρόλος της ποίησης και να δικαιολογείται η καταφυγή σ' αυτήν. Με την προοπτική αυτή ο Κοντός αρθρώνει τον ποιητικό του λόγο.

*Θαχωρέσεις σ' αυτό το πράσινο ποίημα
θες δε θες.*

Εκεί μέσα είναι ζεστά.

Έχει χορτάρι, ουρανό και λίγο όνειρο.

*Εξάλλου το ποίημα είναι γυάλινο
και θα κοιτάξεις έξω.*

Πρέπει να καταλάβεις

γιατί επιμένω τόσο.

(Τα απρόοπτα, σελ. 33)

Το ποίημα, παρά το γεγονός ότι συνειρμικά μας παραπέμπει στο *Πράσινο απόγεμα* του «δασκάλου» του Κοντού, αντιστρατεύεται το *Σαχτούρη*, δεν αποκλείουμε θέβαια και την υποψία οι στίχοι αυτοί να συνιστούν παρωδιακή γραφή. Στο ποίημα *Στα νησιά* υποστηρίζει:

*Τα ωραία νησιά
δεν έχουν ουρανό*

τα πτώματα εκεί έχουνε κόκκινα φτερά/

...

(Σαχτούρη, Ποιήματα, σελ. 158)

Οι μεταχρωματισμοί αυτοί αποτελούν μέρος μιας ευρύτερης τεχνικής του ποιητή, η οποία είναι ιδιαίτερα προσφιλής στο *Σαχτούρη* και η οποία απαντάται σε όλους σχεδόν τους νεοέλληνες ποιητές, ως βασικό



Ο Γιάννης Κοντός

συχνά *modus expressendi* και έλκει την καταγωγή του από τις αρχαιοελληνικές μεταμορφώσεις. Η αρχαία ελληνική άλλωστε λογοτεχνία είναι γεμάτη από παρόμοιες διαδικασίες, οι οποίες έχουν κληροδοτηθεί στους σύγχρονους ποιητές. Η θητεία εξάλλου του Κοντού κοντά στο *Σαχτούρη* ήταν αδύνατο να μην αποδώσει καρπούς και προς αυτήν την κατεύθυνση. Έχουμε καταγράψει ήδη ένα σημαντικό αριθμό μεταμορφωτικών διαδικασιών, ο οποίος καλύπτει μια μεγάλη γκάμα των κοσμικών υλών. Οι μεταμορφωτικές αυτές διαδικασίες απεικονίζουν την αγωνία και το άγχος του ποιητή για το χαλασμένο κόσμο, ώστε σε κάποια στιγμή να ομολογήσει ότι γεννήθηκε σε λάθος εποχή. Η παρουσία των τεχνολογικών επιτευγμάτων εμπεριέχει ένα απατηλό ύμνο. Εύκολα μπορεί να ξεγελαστεί κανείς και να υιοθετήσει τυχόν άποψη ότι ο ποιητής δοξολογεί τη βιομηχανική επανάσταση και την τεχνολογία. Η απανθρωποποίηση, στην οποία έχει συμβάλει από την πλευρά της, δεν επιτρέπει τέτοιους ακροβατισμούς, γιατί μάλλον για ακροβατισμό πρόκειται. Έτσι, οι μεταλλάξεις των κοσμικών όντων και πραγμάτων μπορούμε να υποθέσουμε ότι οφείλονται στην εναντιότητα προσπάθεια να αποφύγει τις αλλοτριωτικές συνθήκες και το ανοίκειο. Η παραδοχή μάλιστα μιας παρόμοιας οπτικής δεν αργεί να έρθει. Εξωτερικεύεται από «Τα απρόοπτα» ήδη (σελ. 21).

*Ο ποιητής παριστάνει
το οπωροφόρο δέντρο για να
γλυτώσει τον ξυλοκόπο*

ενώ συχνά απηχούν μια ειρωνική αντίληψη απέναντι σε όσα τεκταινούνται στην ποιητική του κοσμογραφία, η οποία συχνά είναι συνυφασμένη με την πολιτική διάσταση της ποίησης του Κοντού.

Τα όντα μοιάζουν να «απολαμβάνουν» το πέρασμά τους από τη μια μορφή στην άλλη, στην πραγματικότητα όμως υποφέρουν τη μεταμόρφωση, στην οποία καταλήγουν, επειδή το εχθρικό ή ιδιόρρυθμο περιβάλλον ευνοεί μια παρόμοια αντίδραση ή εξαναγκάζει στις διεργασίες αυτές. Όπως και να έχει το πράγμα βρισκόμαστε μπροστά σε μια ατελείωτη μεταβολή της κοσμικής ύλης, η οποία αποκτά διαφορετικά πρόσωπα. Ωστόσο, οι διαδικασίες αυτές περιορίζονται στο επίπεδο μόνο της μεταμόρφωσης και δεν προχωρούν σε μια τρανσφορμιστική συμπεριφορά, σε αλληπάλληλες δηλαδή μεταμορφώσεις. Οι συμπταντικές ύλες αλλάζουν μορφή ή υφή άπαξ μόνο στο ίδιο ποίημα, μέσα στον ίδιο χώρο και χρόνο. Και είναι δυνατό να μεταλλαχτούν τα πάντα στην πιο απίθανη μορφή. Κι αν αληθεύει αυτό που υποστηρίζεται ότι μεταμορφωνόμαστε σ' αυτό που κάποτε ήμαστε, τότε οι αρχετυπικές μορφές που υπόκεινται σε μεταμόρφωση έχουν την πιο

απίθανη και απροσδόκητη καταγωγή.

Μεταμορφώνεται ο χώρος. Έτσι ο ποιητής δρoισκεται

Σ' ένα σπίτι

χωρίς πάτωμα, χωρίς ταβάνι.

(Το χρονόμετρο, σελ. 12)

Προκειμένου να αποδεσμευθεί από την πίεση που ασκεί ο εγκλεισμός στο δωμάτιο-σπίτι και να απεγκλωβιστεί από τις κοινωνικές καταπιεστικές συνθήκες και να υψώσει την ωραιότητα της μορφής του ασύντριφτος. Η αντίληψη αυτή αντιτίθεται στην άποψη που θεωρεί το σπίτι ως σπίτι-καταφύγιο και χώρο σωτηρίας, την οποία συναντούμε σε ορισμένους συγγραφείς στο θέατρο του παράλογου (πβλ. Pinter). Οι μεταμορφώσεις του χώρου άλλωστε αυτό το σκοπό εξυπηρετούν· να αναιρέσουν την πραγματικότητα και να την εγγραφούν στη συνείδηση του ποιητή, όπως ο ίδιος την προσλαμβάνει κάτω από τη βασανιστική επίδραση μιας φαντασίας οργάζουσας, η οποία όμως τροφοδοτεί τον ποιητή με άπειρες δυνατότητες έκφρασης και το χώρο με μια ιδιαίτερη δυναμική προσαρμογής και αναπροσαρμογής στις εκάστοτε ποιητικές απαιτήσεις:

*Το ταβάνι ανδοκατεβαίνοντας
μαζί με το στήθος
μετακινεί το χαμένο χρόνο
προς την κλειστή πόρτα.*

(Το χρονόμετρο, σελ. 14)

Όπως και στο Σαχτούρη κοσμικά όντα διασχίζουν το χώρο κάτω από το ταβάνι, ο οποίος απολεκτικοποιείται στον αναπεπταμένο κοσμικό χώρο και τις εμπράγματα καταστάσεις του, έτσι και στον Κοντό ο χώρος της οροφής μεταμορφώνεται σε ανοικτό ατμοσφαιρικό χώρο όπου εκτελούνται πτήσεις των επιτευγμάτων της τεχνολογίας. Εντοπίζεται μείξη αγγελικών μορφών, που αποτελούν και τη βορά των τεχνολογικών κατασκευασμάτων με την τεχνική και την ιδεολογία. Η παράδοξη αυτή συνύπαρξη εκπροσωπεί την ιδεολογική, φιλοσοφική και κάθε είδους σύγχυση και παραδοξολογία που κυριαρχεί και οδηγεί στην αμφισβήτηση των αξιών, στην εσωτερική κατερείπωση και στο συναισθηματικό εννοχησμό. Η βία, παρά το γεγονός ότι δεν ομολογείται σε καμιά περίπτωση εκπροσωπείται εδώ από την πιο ζωοδότρα πηγή, την ηλιαχτίδα, ώστε ακόμα και ο ήλιος, αλλού η πηγή ζωής και εξαγνισμού, να εμφανίζεται απειλητικός με τάσεις δολοφονικές. Κι εδώ είναι δυ-

νατό να διακρίνουμε πιθανή επίδραση του Σαχτούρη, του οποίου τα εξπρεσιονιστικά φεγγάρια είναι τα ειδικθέστερα που έχει γνωρίσει η ελληνική ποίηση.

Στη συνείδηση άλλωστε του ποιητή, το «άλλο δωμάτιο είναι χώρα μακρινή» (Τα απρόοπτα, σελ. 31) με όλα τα χαρακτηριστικά μιας χώρας υπαρκτής (ήλιους, δάση, ποταμόπλοια, χαράδρες), ενώ το σπήλαιο, στο οποίο είναι εγκλεισμένος ξαφνικά αρχίζει να μετακινείται με κατεύθυνση προς τις πηγές της ζωής, αρχικά στη θάλασσα και αργότερα αυλακώνει τον ατμοσφαιρικό χώρο, (ό.π., σελ. 30). Στο «άλλο δωμάτιο» πορεύονται και οι φίλοι του Σαχτούρη κι αυτή η μετεγκατάσταση προκαλεί στον ποιητή του παράλογου πόνο. Έτσι, όπως στο Σαχτούρη έχουμε μια διπλογραφία του κόσμου, την ίδια διπλογραφία μπορούμε να διακρίνουμε και στο Γιάννη Κοντό, χωρίς όμως την ίδια ένταση και τον ίδιο χρωματισμό. Οι ποιητικές επομένως εγγραφές περνούν μέσα από μια διπλή υπόσταση του κοντινού κοσμικού χώρου, του υφιστάμενου, αυτού που διώνει ο ποιητής, και του φανταστικού, ως το ποιητικό απείκασμα, ο οποίος στην ουσία είναι η πραγματική διάστασή του. Η μετακίνηση αυτή του τοπίου, η οποία βέβαια παρατηρείται και σε άλλους ποιητές, όπως λ.χ. Ελύτη, τότε συγκεκριμενοποιείται και τότε διακρίνεται για την αοριστία του χώρου.

*Το τοπίο μετακινήθηκε προς τ' αριστερά
θγάζοντας καπνούς - φωτιές και
άρχισε να ταξιδεύει σφυρίζοντας.
Φεύγει ιλιγγιώδως...*

(Φωτοτυπίες, σελ. 14)

Άλλοτε πάλι το τοπίο ξεκολλάει από το ποιητικό υποκείμενο, ως μια σαφής ένδειξη της αποξένωσης και της πολιτισμικής, γενικότερα, αλλοτρίωσης. Η αποκόλληση αυτή σημαίνει και την πλήρη ανοικείωση και συντελείται κάτω από μια παράλληλη διαδικασία μεταχρωματισμού, για να καταδειχθεί ότι η αποσύνδεση αυτή προκαλεί αιμορραγικό συνειδησιακό πόνο.

*Το τοπίο ξεκολλάει από πάνω μου
μετωμένος επίδεσμος. [...]*

*Όλα γυρίζουν τόσο γρήγορα
πολιτικές
ποτάμια
πανικός*

Όλα πολτός.

(Στη διάλεκτο της ερήμου, σελ. 15)

Στη συλλογή *Δωρεάν σκοτάδι* ο ποιητής

επιστρέφοντας στο γνώριμο χώρο του ανακαλύπτει ότι το τοπίο έχει υποστεί μεταβολή. Η επιστροφή που συντελείται εθιμικά πάντα βράδυ οδηγεί στην αποκάλυψη σε κάποια στιγμή ότι το τοπίο άλλαξε άρδην. Η μεταβολή αυτή είτε έχει βαβελικό χαρακτήρα, με τον οποίο και πάλι επιβεβαιώνεται η αποξένωση από τον κοινωνικό χώρο και τις πολιτιστικές αξίες, είτε μεταφράζεται στην εξαφάνιση του «σπιτιού του», επομένως στην απώλεια του οικείου.

Ένα σημαντικό κλάσμα στις μεταμορφωτικές διαδικασίες κατέχουν οι μεταμορφώσεις τμημάτων του σώματος ή οργάνων. Η τεχνική αυτή που υπακούει στη συνεκδοχική χρήση ενός μέρους του σώματος εκπροσωπεί το συνολικό ανθρώπινο σύστημα και δεν είναι προφανώς ξεκομμένη είτε από τη βιολογική λειτουργία και τη γενικότερη χρήση του συγκεκριμένου τμήματος. Έτσι στο «Χρονόμετρο», (σελ. 11)

*Πιάνω το κεφάλι μου και το πετάω
σ' έναν οποιοδήποτε δημόσιο χώρο
σαν χειροβομβίδα.*

Το κεφάλι, ως έδρα της λογικής σκέψης και του υπολογισμού αλλά και όργανο της νοητικής επεξεργασίας της ποιητικής ιδέας, μεταμορφώνεται σε χειροβομβίδα, την οποία ο ποιητής πετάει σε οποιοδήποτε δημόσιο χώρο. Η κοινωνική εξαθλίωση και ο κατακερματισμός της ανθρώπινης προσωπικότητας δέχεται απροκαλύπτα την απειλή από το κεφάλι - χειροβομβίδα. Η επίθεση έχει προφανώς χαρακτήρα διορθωτικό. Να μεταλλαχτεί η αλλοιωμένη πραγματικότητα και να επανακάμψει η ζωή στους προ-αλλοτριωτικούς χώρους. Κάνει έτσι δειλά την εμφάνισή του και κάποιος κοινωνικός χαρακτήρας της ποίησης. Το κεφάλι μάλιστα διεκδικεί το μεγαλύτερο κλάσμα των μεταμορφώσεων της κατηγορίας αυτής και μάλιστα οι μεταμορφωτικές απολήξεις ποικίλλουν. Άλλοτε μετασχηματίζεται σε ιπτάμενο δίσκο (ό.π., σελ. 48), άλλοτε μεταβάλλεται η μοριακή σύνθεσή του και γίνεται διάφανο (Αωνύμου μοναχού, σελ. 60). Κάποτε πάλι οι περιεχόμενες ύλες, ο εγκέφαλος, αποτελεί χώρο περάσματος ανθρώπων και πουλιών (Η διάλεκτος της ερήμου, σελ. 28), όπου και αφήνουν ανεξίτηλα ίχνη. Αν και δύσκολα θα μπορούσε κανείς να διακρίνει τόπους και τόνους αισιόδοξους σε μια ποίηση στο βάθος της οποίας κυριαρχεί η κατερείπωση, το τραγούδι των ζωτικών οργάνων μιας ζωής φυτικής διαρρηγγύνει το τοπίο της απαισιοδοξίας, εισχωρεί σ' αυτό και εγκαταλαμβάνει έστω και μια

ελάχιστη περιοχή:

*Τόσο πολύ σε πότισε
ο καμπούρης κηπουρός
που οι ρίζες σου
άρχισαν να κελαηδούν.*

(Το χρονόμετρο, σελ. 22)

Είναι προφανές βέβαια ότι εδώ πρόκειται για δενδροποίηση, μεταμόρφωση συχνή στην ελληνική ποίηση, η οποία έλκει την καταγωγή της στην αρχαιο-ελληνική μυθολογία. Η μεταμόρφωση σε δέντρο μάλιστα κατονομάζεται αλλού χωρίς ενδοιασμό και συντελείται ως αναγκαία προϋπόθεση, για να επιβιώσει το ποιητικό υποκείμενο, διαφεύγοντας έτσι τη φθορά και το θάνατο, αντίληψη η οποία είναι άμεσα συνδεδεμένη με τις μεταμορφωτικές διαδικασίες.

*Μια από κείνες τις ώρες έγινες δέντρο
στο παραμιλητό του και έζησε*

(Αωνύμου μοναχού, σελ. 50)

ή

*Θα φτάσω το κουκούτσι του καιρού.
Το τρώω. Βγάζω κλαριά, φύλλα
καρπούς. Σκαρφαλώνω από μέσα
στον κορμό σου.*

(Τα οστά, σελ. 103)

Οι γενικότερες μεταμορφωτικές διαδικασίες κυμαίνονται μέσα σε μια μεγάλη γκάμα τόσο συντακτικών και ποιητικών υποκειμένων όσο και μεταμορφωτικών απολήξεων και το φάσμα τους εντοπίζεται ανάμεσα στη βιολογική μεταμόρφωση του μεταξοσκώληκα σε χρυσαλίδα ως τη μεταστοιχείωση και την τερατοποίηση και ανιχνεύονται αμείωτες σε όλες τις συλλογές.

Το μοτίβο της πτήσης στην ελληνική αλλά και στην παγκόσμια ποίηση είναι ιδιαίτερα προσφιλές και την εκτελούν όλα τα έμβια όντα, ξεπερνώντας έτσι τη φύση τους. Στις *Φωτοτυπίες* τα ψάρια γίνονται πουλιά (σελ. 21) και εκτελούν τη δική τους πτήση. Αποκτούν μάλιστα ποικίλες μορφές και ικανότητες, ώστε να σκαρφαλώνουν στα δέντρα, για να σωθούν (ό.π., σελ. 27).

Άλλοτε το ποιητικό υποκείμενο αποκτά χαρακτηριστικά ιπτάμενου όντος, τερατοποιείται.

*Σκέφτομαι να κόψω τα χέρια μου για να
ησυχάσω. Αλλά είναι βέβαιο, θα φυ-
τρώσουν στην πλάτη μου –θα βρουνε
διέξοδο–*

(Τα απρόοπτα, σελ. 47)

Η σκληρότητα, η απανθρωπιά και κάθε αν-

τικωνική και απάνθρωπη εκδήλωση αντικατοπτρίζεται μέσα στη μεταστοιχείωση - πέτρωση είτε των χεριών είτε ολόκληρου του σώματος είτε ακόμα και των λόγων.

Τα χέρια του μιλάνε με την πέτρα

(Το χρονόμετρο, σελ. 47)

Τα λόγια μου αρνιά

που γίνονται πέτρες

(Τα οστά, σελ. 129)

Στο μοτίβο των μεταμορφωτικών διαδικασιών εντάσσονται και οι σμικρύνσεις και μεγεθύνσεις οι οποίες εντοπίζονται στο ποιητικό σύμπαν του ποιητή και που έχουν ιδιαίτερα αραιή πυκνότητα. Γίνονται ορατές μόνο στο «Χρονόμετρο» και εξαπλώνονται με τις μοναδικές εμφανίσεις τους.

Μικραίνεις. Μικραίνεις τόσο

που γίνεσαι ένας λεκές στο πάτωμα.

(Το χρονόμετρο, σελ. 11)

*Άσε που οι φλέβες μεγαλώνουν στο
σκοτάδι,
δγαίνουν από το κορμί και γυρεύουν
ν' αρπαχτούν από το χώμα και να ριζώ-
σουν.*

(ό.π., σελ. 53)

Οι μεταλλάξεις αυτές πέρα από την αισθητική λειτουργία τους μέσα στο ποιητικό σώμα του Κοντού, εξυπηρετούν και το παράλογο, το οποίο φαίνεται να έχει πυκνή κυκλοφορία, στην άνδρωση του οποίου συμβάλλει αποφασιστικά. Η θητεία του «κοντά» στο δάσκαλο του ποιητικού παράλογου στην Ελλάδα είχε θετικά προς την κατεύθυνση αυτή αποτελέσματα.

Η ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΙΚΗ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

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

ΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΑ – ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΟΚΟΛΗ

η διεθνής ελληνική τράπεζα

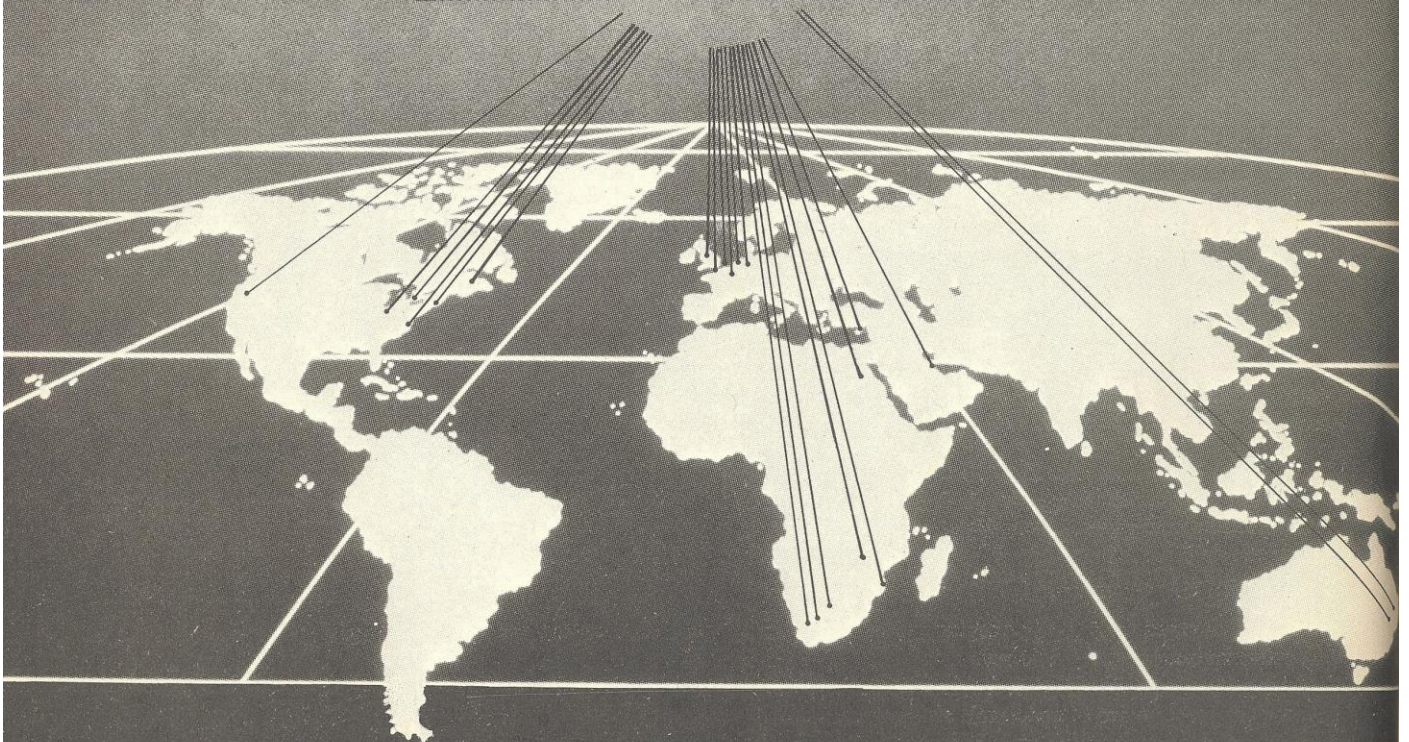
Η Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος είναι η διεθνής ελληνική τράπεζα.

Με 550 καταστήματα στην Ελλάδα και στις μεγαλύτερες πόλεις του κόσμου, είναι ένα από τα ισχυρότερα πιστωτικά ιδρύματα σε παγκόσμια κλίμακα, που δικαιώνει το ελληνικό όνομα και στις 5 ηπείρους.

Η Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, με την πείρα των 154 χρόνων της και τον σύγχρονο εξοπλισμό της, επισφραγίζει κάθε της ενέργεια και πρωτοβουλία με βαθύ αίσθημα ευθύνης, που οδηγεί σε λύσεις αποτελεσματικές για κάθε χρηματοοικονομικό πρόβλημα, σε όποιο σημείο της γης και αν βρίσκεστε.

Εμπιστευθείτε το πρόβλημά σας ή την επιχειρηματική σας έμπνευση στην

Εθνική των 5 ηπείρων!



ΕΘΝΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Γεώργιος Βιζυηνός*

— Α' —

Και η ζωή του Γεωργίου Βιζυηνού και το έργο του —τουλάχιστον το πεζογραφικό— είναι αρκετά γνωστά, ώστε να μη χρειάζεται να αναφερθώ διεξοδικά. Γνωστά μάλιστα με έναν ιδιαίτερο τρόπο. Η ζωή του, επειδή έχει παραδοθεί σχεδόν σαν ένα ρομαντικό μυθιστόρημα (ο ρομαντισμός άλλωστε δεν είχε ακόμα σβήσει), που προκύπτει όχι μονάχα από τις βιογραφικές πληροφορίες που δημοσιεύτηκαν κατά καιρούς, αλλά και από το ίδιο του το έργο. Το έργο του, εννοώ το πεζογραφικό, επειδή αφ' ενός είναι ευσύντοπο (όλο κι όλο 6 διηγήματα, έστω και εκτενή, και 2 σύντομα αφηγήματα, το «Πρωτομηνιά» και το «Διατί η μηλιά δεν έγινε μηλέα») και αφετέρου επειδή, πέρα από την καλλιτεχνική του αξία, θεωρήθηκε ότι αποτυπώνει, και μάλιστα στο πιο γνωστό του μέρος —κι αυτό δεν είναι τυχαίο— την ίδια τη ζωή του. Μια ζωή σημαδεμένη και περιπετειώδη: με πρόωρους θανάτους, με μίζερα αλλά και ειδυλλιακά παιδικά χρόνια, με οικογενειακές τραγωδίες, με δολοφονίες, με μαθητείες στα ραφτάδικα της πόλης, αλλά και σε μοναστήρια της Κύπρου, με υψηλές προστάσεις, με λαμπρές σπουδές στη Γερμανία (Φιλοσοφία και Ψυχολογία), με κοσμικά σαλόνια και δημόσιες εμφανίσεις (το αρχέτυπο της Σταχτοπούτας λειτουργεί πάντα), με σχέδια για μεταλλεία στη Θράκη, με σαλεμένες φρένες, με παράταιρους έρωτες, «με ξανθές και γαλανές» παιδούλες, με Μπετινές Φραβασίλη (τι όνομα ρομαντικό!), με «στίχους γραμμένους στο φρενοκομείο», όπου τον βρίσκει ο θάνατος, και με πλειστηριασμούς των βιβλίων του. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό πως, ενώ από το 1936 ήταν γνωστό πως οι περιώνυμοι στίχοι, οι «γραμμένοι στο φρενοκομείο» (όπου ανήκει και το θαυμάσιο δίστιχο «μετεβλήθη εντός μου/κι ο ρυθμός του κόσμου») δε γράφτηκαν εξαρχής στο φρενοκομείο, αλλά σε πρώτη μορφή πιο πριν, και δεν αναφέρονταν στη Μπετίνα, αλλά στη βασιλόπαιδα Αλεξάνδρα — που ο θάνατός της συγκίνησε το πανελλήνιο, και ο Βιζυηνός το αφιερώνει στον πατέρα της Γεώργιο Α', εντούτοις κανένας από τους Γραμματολόγους δεν τόλμησε να εναντιωθεί στη μυθολογία.¹

Θα ήθελα ωστόσο να ξαναθυμίσω ορισμένες βασικές χρονολογίες:

1849: Γεννιέται ο συγγραφέας μας στη Βιζύη (ή Βιζώ) της Θράκης. Την ίδια χρονιά γεννιέται ο Εφταλιώτης. Το 1851 ο Πάλλης και ο Παπαδιαμάντης. Ο Παλαμάς το 1859. Ο Καρκαβίτσας το 1866.

του Χριστόφορου Μηλιώνη

Από το 1860 ως το 1868 ζει στην Κων/πολη, από τα 11 ως τα 19 του.

1868-1872: τέσσερα χρόνια καλογεροπαίδι στην Κύπρο (19-23 χρονών).

1875-1881: έξι χρόνια σπουδές στη Γερμανία (Γοτίγγη, Λιψία, Βερολίνο), με θερινά ταξίδια στην Κων/πολη, τη Θράκη και ίσως στην Αθήνα.

Το 1882 βρίσκεται στην Αθήνα (από Ιανουάριο έως Μάρτιο) και ταξιδεύει στο Παρίσι, όπου γνωρίζεται με τον Βικέλα, και στο Λονδίνο, όπου γνωρίζεται με τον Βράιλα Αρμένη.

Το 1882 λοιπόν ο Βιζυηνός είναι πια 33 χρονών, δηλαδή βιολογικά και πνευματικά ώριμος, διαμορφωμένος ως ποιητής προ πολλού. Τα πιο κρίσιμα χρόνια της ζωής του, τα χρόνια της εφηβείας του, αυτά δηλαδή που συμβάλλουν αποφασιστικά στη διαμόρφωση του ατόμου, τα έχει ζήσει στην Κων/πολη, όπου κυριαρχεί ακόμα ο φαναριωτισμός και η ποίηση του Ηλία Τανταλίδη, που τον έχει μάλιστα καθηγητή στη Χάλκη.

Το 1876 παίρνει μέρος στο Βουτυναίο Διαγωνισμό με το ποίημα «Κόδρος» και δραβεύεται (Εισηγητής ο Αλέξανδρος-Ρίζος Ραγκαβής).

Το 1876 εκδίδει την ποιητική συλλογή «Βοσπορίδες Αύραι» και το 1883 τη συλλογή «Ατθίδες Αύραι» που τυπώνεται στο Λονδίνο σε πολυτελή έκδοση.

Έχω την εντύπωση ότι η κριτική έχει αντιμετωπίσει με υπερβολική αυστηρότητα το ποιητικό του έργο. Πιθανώς γιατί το κρίνει σε αντιπαράθεση με την ποιητική παραγωγή που ακολούθησε και όχι με αυτήν που είχε προηγηθεί. Στα χρόνια της νεότητάς του, και μάλιστα στο χώρο όπου κινήθηκε ως τότε (ως το 1882) κυριαρχούσε ακόμη η ρομαντική ποίηση. Τούτο το βεβαιώνουν όλοι οι κριτικοί του, από τον Κωστή Παλαμά², που γράφει την πιο ουσιαστική κριτική για τον Βιζυηνό, το 1896, ως τους πιο πρόσφατους. Το ότι όμως κατορθώνει συχνά να υπερβεί τα πρότυπά του και να προσεγγίσει τους ρυθμούς του Σολωμού, να διαμορφώσει ένα κλίμα συμβολιστικής υποβολής ή να προσγειωθεί στην καθημερινότητα, νομίζω ότι πρέπει να προσγραφεί στο ενεργητικό του.

Αλλά ας ξαναθυρίσουμε στις χρονολογίες:

Το 1883 είναι βασική χρονολογία: Ο Βιζυηνός δημοσιεύει το πρώτο του διήγημα, «Το αμάχημα της μητρός μου» στα γαλ-

λικά πρώτα, στο περιοδικό «La nouvelle revue», την 1η Απριλίου, και ακολούθως στις 10 και 17 Απριλίου στα ελληνικά, στην «Εστία». Την ίδια χρονιά, στις 21 και 28 Αυγούστου, δημοσιεύεται το «Μεταξύ Πειραιώς και Νεαπόλεως» και από τις 23 Οκτωβρίου ως τις 6 Νοεμβρίου, την ίδια χρονιά πάντα, το «Ποίος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου» (και αυτά στην «Εστία»).

Όπως προανάφερα, το 1883 (από το καλοκαίρι του 1882 και μετά) βρίσκεται στο Λονδίνο, όπου ασχολείται με τη σύνταξη της διατριβής του «επί υφηγεσία» («Η φιλοσοφία του καλού παρά Πλωτών») και στα τέλη του 1884 επιστρέφει και εγκαθίσταται οριστικά στην Αθήνα. Και για να συντομεύω με τις χρονολογίες των εκδόσεων:

1884: (από 1 έως 29 Ιανουαρίου) «Αι συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας» («Εστία») και το αφήγημα «Πρωτομαγιά» (στην εφημ. «Ακρόπολις»). Την ίδια χρονιά, από 27 Ιουνίου έως 1 Ιουλίου, το διήγημα: «Το μόνον της ζωής του ταξίδιον» («Εστία») και ακολουθεί το 1885 το αφήγημα «Διατί η μηλιά δεν έγινε μηλέα», στο περιοδ. «Εβδομάς».

Όπως την άλλη χρονιά, το 1886, και «πάντως μετά τον Σεπτέμβριον»³ γράφεται το «Ο Μοσκόβ Σελήμ» που θα δημοσιευτεί όμως έπειτα από 10 σχεδόν χρόνια, από τις 28 Απριλίου ως τις 16 Μαΐου του 1895 (εφημ. «Εστία»).

Τον άλλο χρόνο, 1896, πεθαίνει, και στην κηδεία του εκφωνούν επικηδείους λόγους ο Αριστοτέλης Κουρτίδης και ο Κωστής Παλαμάς.

Χρήσιμο θα μας ήταν να ξέραμε, έστω και κατά προσέγγιση, το χρόνο γραφής των διηγημάτων του Βιζυηνού. Γιατί βέβαια ο χρόνος δημοσίευσής δε σημαίνει κατ' ανάγκη και χρόνο γραφής. Βέβαια κάποιες ενδείξεις για ορισμένα απ' αυτά υπάρχουν, αλλά συνάγονται εμμέσως και είναι αβέβαιες. Το λέω αυτό επειδή το 1883 σημειώνεται μια καίρια τομή στη λογοτεχνική δημιουργία του Βιζυηνού: ο βραβευμένος και αναγνωρισμένος ποιητής στρέφεται ξαφνικά στην πεζογραφία και δημοσιεύει το ένα μετά το άλλο τα διηγήματά του (με εξαίρεση, καθώς είπαμε, τον αργοπορημένο «Μοσκόβ Σελήμ»). Ξαφνικά; Και είναι βέβαιο;

Τη στροφή αυτή την αποδίδει ο Δροσίνης (φίλος του Βικέλα, πρέπει να τονίσουμε) και το επαναλαμβάνουν οι νεότεροι, στη συνάντησή του με τον Βικέλα στο Παρίσι το 1882: «Ο Βικέλας ώθησε και τον Βιζυηνό προς το διήγημα», γράφει ο Δημαράς.⁴ Πλάθεται μάλιστα⁵ και μια φανταστική, κατά το περιεχόμενό της, συνάντηση που θυμίζει πολύ την περιώνυμη συνάντηση του Σολωμού με τον Σπυρίδωνα Τρικούπη (μισο-πραγματική, μισο-φανταστική και αυτή) όπου, ως γνωστόν, ο Τρικούπης μετέστρεψε τον Σολωμό από την ιταλική στην ελληνική ποιητική δημιουργία.

Και για μεν τη μεσολάβηση του Βικέλα στον μεταφραστή Saint-Hilaire ή στη Nouvelle Revue, θα μπορούσε κανείς άνετα να συμφωνήσει. Είναι χαρακτηριστικό ότι ένας από τους πιο έγκυρους βιογράφους του Βιζυηνού, ο φίλος του γιατρός Νικόλαος Ι. Βασιλειάδης, γράφει στις 7.6.1893, δηλαδή πριν πεθάνει ο Βιζυηνός και οπωσδήποτε πολύ πριν αρχίσουν οι μυθολογίες: «Τῇ προτροπῇ δέ τοῦ κ. Βικέλα καί τοῦ φιλέλληρος Σαιντ-Ίλαιρ πλείστα ποιήματά του κατεχώρισεν εἰς γαλλικά και γερμανικά περιοδικά ἀξιούμενα θερμοτάτων ἐπαίνων». (Βλ. Κ. Φ. Σκόκου, Ημερολόγιον 1894, σελ. 305). Συνηθισμένα πράγματα. Θα μπορούσε όμως να αντιτάξει κανείς πως οι λίγοι μήνες που μεσολαβούν από τη συνάντηση με τον Βικέλα ως τη δημοσίευση των διηγημάτων του Βιζυηνού πάρα είναι μικρός

χρόνος όχι μόνο για να φτιάξουν έναν συγγραφέα τόσο ικανό και τόσο ώριμο συγγραφικά, όπως εμφανίζεται από την αρχή ο Βιζυηνός, αλλά ακόμη και για την απλή γραφή και αντιγραφή των διηγημάτων του. Δε χωράει αμφιβολία ότι «οι πραγματικοί δημιουργοί είναι πάντοτε εσωτερικά προετοιμασμένοι για ό,τι κάνουν».⁶ Αυτό ισχύει πιο πολύ για τον Βιζυηνό, που όχι μόνο κουβαλούσε μέσα του πολλές ιστορίες και μια τάση προς το μύθο, που φαίνεται και στα ποιήματά του, αλλά είχε ανοιχτά τα μάτια του προς ό,τι συνέβαινε όχι μόνο στη μικρή Αθήνα, αλλά κυρίως στην Ευρώπη. Αρκεί να λάβει κανείς υπόψη του, μεταξύ των άλλων, και τις μελέτες του για τα «δαλλίσματα», τις μπαλλάντες των βορείων λαών («Ανά τον Ελικώνα»), καθώς και για τον Ίψεν («Εστία», 1892).

Αλλά γιατί δίνεται από τους Γραμματολόγους αυτή η έμφαση στη συνάντηση με τον Βικέλα; Νομίζω, για να καλυφθεί το κενό, αφού ο Βιζυηνός για 10 χρόνια απουσίαζε από την Αθήνα (1875-1884) και μόνο κατά διαστήματα περνούσε απ' αυτήν και, κυρίως, για να συνδεθεί η πεζογραφία του με την πεζογραφία του Βικέλα. Κι αυτό, όχι μόνο από τη γνωστή φιλολογική μανία των σχημάτων και των ταξινομήσεων. Η πεζογραφία του Βικέλα (ο οποίος το 1879 είχε εκδώσει το «Λουκής Λάρας») παρουσιάζει –όπως γενικότερα και η Νέα Αθηναϊκή Σχολή– αυτά τα χαρακτηριστικά στα οποία υποτίθεται ότι παροτρύνει τον Βιζυηνό: «Πραγματικές ιστορίες της ζωής», «τα έθιμα της πατρίδας», «τη λαογραφία», «το αυτογραφικό ντοκουμέντο», «το ίδιο το διήγημα» –με άλλα λόγια τα χαρακτηριστικά που συνοψίζονται στον περιώνυμο όρο «ηθογραφία». Αυτός είναι ο κρίσιμος (στην κυριολεξία) όρος για τον Παπαδιαμάντη, αυτός και για τον Βιζυηνό, ιδίως μετά τον Θεοδοκό και τον Κ. Θ. Δημαρά.

Και για μεν τις συνέπειες που είχε η νέα αντίληψη περί ηθογραφίας για την αξιολογική αποτίμηση του Παπαδιαμάντη είχα την ευκαιρία να μιλήσω άλλοτε, στο Συνέδριο της Σκιαθού.⁷ Έχω όμως την υποψία ότι για τον Κ. Θ. Δημαρά τα θετικά ή τα αρνητικά του Βιζυηνού σχετίζονται με το βαθμό συμμετοχής της πεζογραφίας του στα χαρακτηριστικά της ηθογραφίας. Αντιγράφω τις παρατηρήσεις του:

«Ο Θρακιώτης ποιητής έφερε μαζί του από τα παιδικά του χρόνια έναν κόσμο αναμνήσεων, που ήταν κατάλληλος ν' αποτελέσουν θέματα ηθογραφιών· η θυμώσφη ιδιοσυγκρασία του τον βοηθούσε να ξεχωρίζει και στους χαρακτηριστές των ανθρώπων τα πιο αξιοπερίεργα σημάδια τους. Έτσι τα περισσότερα από τα θέματα των διηγημάτων του ανάγονται στη Θράκη, και δίπλα στην ηθογραφία έχουν και έντονα ψυχογραφικό χρώμα. Πρόσωπα χωρίς μεγάλο ενδιαφέρον, με αποτυπωμένη μόλις εσωτερική ζωή, αλλά ζωντανεμένα με ενάργεια. Συχνά χαμογελάει ο συγγραφέας μέσα στη μελαγχολική νοσταλγία του· και το ελαφρό χαμόγελό του περνάει μέσ' από το έργο σαν μια πνοή λυρισμού. Ο αναγνώστης και χωρίς μεγάλη προετοιμασία, παρασύρεται από τη διάθεση αυτήν. Τεχνική δεν έχουμε να ζητήσουμε από τα διηγήματα του Βιζυηνού, αν εξαίρεσουμε το «Αι συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας», όπου επεδίωξε να φθάσει στη σύνθεση. Κατά τα άλλα έχουμε εικόνες σχεδιασμένες μ' ελαφρό χέρι, λιτά διαγράμματα, χωρίς χρώματα και φωτοσκιάσεις, αλλά που μας γοητεύουν μ' αυτή την απλότητα. Μα κι εδώ η καθαρεύουσα στέκει φραγμός».⁸

Αυτή είναι η αξιολόγηση του Βιζυηνού από τον Δημαρά. «Μ' ελαφρό χέρι» θα λέγαμε. Ή αλλιώς: μια στο καρφί και μια στο πέταλο.



Ο Γεώργιος Βιζυηνός

Φυσικά δεν πρόκειται να προσπαθήσουμε να ανατρέψουμε αυτές τις κρίσεις, με τις οποίες άλλωστε πολλοί άλλοι Γραμματολόγοι δε συμφωνούν –έστω και σιωπηρά. Είναι όμως χαρακτηριστικό ότι όσοι αναγνωρίζουν χωρίς επιφυλάξεις την καλλιτεχνική αξία του έργου του, προσπαθούν να τον απαλλάξουν⁹ από το στίγμα του ηθογράφου. Ή, όπως ο Vittì, τον θεωρούν απλώς ως ρεαλιστή συγγραφέα. Τον δέχονται όμως ως ηθογράφο και μάλιστα μερικοί τον αναγνωρίζουν ως πραγματικό εισηγητή της ηθογραφίας (όπως λ.χ. ο Λίνος Πολίτης¹⁰) όσοι δέχονται την ηθογραφία ως άθροισμα μερικών, λίγο-πολύ κοινών, χαρακτηριστικών που παρουσιάζει η πεζογραφία μας στην τελευταία εικοσαετία του περασμένου αιώνα, χωρίς αυτό να σημαίνει αυτομάτως και αξιολόγηση.

Να σημειώσω παρενθετικά ότι εκτός από τον Παπαδιαμάντη και τον Βιζυηνό, τις ίδιες επιπτώσεις είχε η χρήση του όρου για το έργο και άλλων νεότερων συγγραφέων, ως τον Γιώργο Ιωάννου. Γι' αυτό άλλωστε προσωπικά προτείνω να σταματήσει πια η χρήση αυτού του όρου, που όχι μόνο δε μας εξυπηρετεί σε τίποτε, αλλά αντίθετα συσκοτίζει την κρίση.

Πριν φύγω απ' αυτό το θέμα, να σημειώσουμε ότι το περίεργο είναι πως δεν έχει προσεχθεί αρκετά ότι ο Βιζυηνός στο άρθρο του «Ερρίκος Ίψεν», που δημοσιεύτηκε στην εικονογραφημένη «Εστία» του 1892 ασκεί κριτική και στον «αυτοχθονισμό», που αναπτύχθηκε στη Νορβηγία, στο πλαίσιο της αναζήτησης μιας εθνικής ταυτότητας, και στην κατάχρηση νορβηγικών συμβόλων, «όπως η φλοκάτα, η φουστάνελλα εν τη ημετέρα εθνική ποιήσει», αλλά και στο γεγονός ότι «το δημόδες και ιθαγενές περιεφρονείται και κατεδιώκετο υπό των καλαμαράδων ως χυδαίον τι και πρόστυχον».¹¹ Με άλλα λόγια ο Βιζυηνός παίρνει σαφή θέση στα προβλήματα τα σχετικά με την πεζογραφία της εποχής του και εξηγεί σαφώς τι θεωρεί ως επιπόλαια εθνικό και τι ως γνήσιο, που επέτυχε τελικά ο Ίψεν στη νορβηγική λογοτεχνία.

«Όπως οι παρ' ημίν συγγραφείς –γράφει συγκεκριμένα ο Βιζυηνός– ούτω και οι Νορβηγοί μέχρι των χρόνων εκείνων επιπολαίως μόνον εγίνωσκον τον βίον, τον τρόπον τον σκέπτεσθαι του λαού, την φύσιν της χώρας κ.τ.λ.». Με την ευκαιρία, να σημειώσω ότι, κατά τη γνώμη μου, ο Ίψεν θα ήταν ένα καλό κλειδί για την ανάγνωση των έργων του Βιζυηνού. Και το άρθρο του για τον Ίψεν, πολύ διαφωτιστικό για τον ίδιο.

Αλλά και ένας δεύτερος παραπλανητικός όρος, ένα δεύτερο παραμορφωτικό διάφραγμα παρεμβάλλεται ανάμεσα στο έργο του Βιζυηνού –και όχι μόνο του Βιζυηνού– και στο σύγχρονο αναγνώστη. Λέω «τον σύγχρονο», επειδή αυτός βαρύνεται με όλο το φορτίο της «φιλολογίας» ή της «μυθολογίας» που έχει στο μεταξύ συσσωρευθεί: Είναι η «αυτοβιογραφία». Αυτά τα «αναμνησιακά» και τα «αυτοβιογραφικά» που συναντάει κανείς στις κριτικές δεν αφήνουν το έργο τού συγγραφέα να αναπνεύσει σε ελεύθερο πεδίο. Σχηματοποιούν τα πράγματα, μένουν στα εξωτερικά περιστατικά και παραβλέπουν –δηλαδή δε βλέπουν σε βάθος– το βασικό ρόλο που παίζουν τα βιώματα στη γνήσια καλλιτεχνική δημιουργία, ανεξάρτητα από τα σχήματα με τα οποία τελικά εκφράζονται. (Πρέπει επίσης να θυμίσουμε ότι η «αυτοβιογραφία» θεωρείται και αυτή ως ιδίον της ηθογραφίας και μάλλον ευτελούς αξίας).

Αλλά εδώ θα ήθελα ν' αφήσω τους γραμματολόγους και τους κριτικούς, για να δώσω –όσο αυτό μου είναι δυνατό– ορισμένες εξηγήσεις για την πεζογραφία που εμφανίζεται ως αυτοβιογραφική.

Λέω «που εμφανίζεται», επειδή δεν είναι καθόλου βέβαιο ότι είναι κιόλας τέτοια, ή σε ποιο βαθμό είναι αυτοβιογραφική. Και δεν είναι βέβαιο, επειδή δεν μπορεί ποτέ να δεβαιωθεί. Ακόμα και στην περίπτωση όπου –καθώς συμβαίνει με τον Βιζυηνό– επεισόδια του έργου του ή και ολόκληρες «υποθέσεις» δεβαιώνονται από τους βιογράφους –και με την προϋπόθεση βέβαια ότι αυτοί δεν αντλούν αυτοβιογραφικά στοιχεία από τα έργα– ακόμα και τότε μένει στο ενεργητικό του συγγραφέα και στο αδιερεύνητο, στο σκοτεινό πεδίο, του έργου το πιο ουσιαστικό μέρος από την άποψη της λογοτεχνίας, όπως: το θέμα των επιλογών, των συνθέσεων, των ανακατατάξεων, των απαλείψεων ή παρασιωπήσεων, των παραμορφώσεων, των παραπειστικών παρεμβολών, της αφηγηματικής οπτικής, του φωτισμού ή των συσκοτίσεων, των έμμεσων, ερμηνευτικού χαρακτήρα, υποβολών, της μετατροπής των περιεχομένων του νου σε λόγο κλπ. κλπ. ... Όλα αυτά και άλλα ακόμη διαμορφώνουν μια νέα πραγματικότητα, υπερβατική, δηλαδή λογοτεχνική και αυτόνομη, και ως τέτοια πρέπει να προσλαμβάνεται.

Αφήνω που είναι δυνατό ένας συγγραφέας να μας παραπείσει, χωρίς αυτό να καταλογίζεται σε βάρος της αξιοπιστίας του, αφού αυτή είναι η δουλειά του. Η αλήθεια του λογοτεχνήματος, όπως είναι γνωστό, δεν προκύπτει από τη διασταύρωσή του με τις μαρτυρίες, αλλά με τα υπόλοιπα στοιχεία του, είναι δηλαδή εσωτερική. Έτσι είναι δυνατό να μας περάσει μια ιστορία εντελώς πλαστή ως αυτοβιογραφική, χρησιμοποιώντας, παραπειστικά, αυτοβιογραφικά στοιχεία, τα οποία συνήθως είναι γνωστά στο κοινό, επειδή από κάποιο χρονικό σημείο και μετά η ζωή του συγγραφέα, σε γενικές γραμμές, γίνεται γνωστή.

Και αφήνω έξω τις περιπτώσεις όπου ο συγγραφέας αυτοβιογραφικά περιστατικά μπορεί να τα παρουσιάσει ως ξένα, μεταμφιεσμένα με διάφορους τρόπους. Διαμορφώνει, λοιπόν, έναν προσωπικό μύθο με τους τρόπους που εκείνος επιλέγει. Γίνεται αφηγητής πρωτοπρόσωπος και πολύ συχνά ήρωας κι ο

ίδιος της παράστασης, πράγμα που δεν είναι καθόλου ανώδυνο γι' αυτόν. Δείχνει τις πληγές του στο κοινό, ή παρουσιάζει τις πληγές των ανθρώπων πάνω στο δικό του κορμί, επωμίζεται την ανθρώπινη δυστυχία, για ν' ανακουφίσει τους συνανθρώπους του. Ανεβαίνει, ας πούμε, ο ίδιος στο σταυρό. Κι όλα αυτά βέβαια, αυτόν τον οδυνηρό ρόλο, δεν τα αναλαμβάνει «χάριν παιδιάς» ή για να κερδίσει τη βασιλεία των ουρανών, αλλά για να κερδίσει την εμπιστοσύνη των αναγνωστών του. Για να κάνει τους ανθρώπους να μην είναι άπιστοι, αλλά πιστοί. Ευαγγελίζεται, με άλλα λόγια, μιαν άλλη σωτηρία, δικής του εμπνεύσεως.

Σήμερα, για τους ενήμερους, ίσως αυτά να είναι κοινότοπα. Ωστόσο δεν είναι πολύς ο καιρός που οι φιλόλογοι στην τάξη – επειδή η ομιλία μου έχει, κατά τον τίτλο της, και εκπαιδευτικό χαρακτήρα – ταύτιζαν τον αφηγητή με τον συγγραφέα, και όταν διάβαζαν στο κείμενο «εγώ», που σημαίνει «εγώ ο αφηγητής», το εξελάμβαναν ως «εγώ ο συγγραφέας», με όλη την προσωπική του – μάλιστα – ζωή και κατάσταση. Και δεν ξέρω και πόσοι από το πλήθος των αναγνωστών το εκλαμβάνουν έτσι ακόμη και σήμερα.

Εκείνο λοιπόν που πρέπει να έχουμε υπόψη μας είναι πως η πρωτοπρόσωπη αφήγηση είναι ένας τρόπος γραφής, και όχι μόνο για την πεζογραφία της Νέας Αθηναϊκής Σχολής, της οποίας οι ρίζες, όπως λένε οι Γραμματολόγοι μας, σχετίζονται με τα ιστορικά απομνημονεύματα που προηγήθηκαν – αν είναι έτσι. Μεταφέρω εδώ για παράδειγμα την παρατήρηση του ίδιου του Δροσίνη, του εκπροσώπου της «αφελούς – κατά τους Γραμματολόγους – ηθογραφίας», που δείχνει πολύ καλά ότι οι πεζογράφοι της εποχής εκείνης, ακόμα και οι «αφελείς», ήξεραν πολύ καλά – ενίοτε καλύτερα από τους σημερινούς ομοτέχνους τους – τα μυστικά της τέχνης τους: είχαν «φιλολογική συνείδηση», όπως λέει ο Παπαδιαμάντης, και βεβαιώνει και ο Παλαμάς.¹²

Γράφει λοιπόν ο Δροσίνης: «Προετιμήθη [στο «Λουκής Λάρας»] ο δεύτερος τρόπος [δηλ. «η εξ υποκειμένου αφήγησης»] ίνα κατασταθώσι τα πράγματα ζωντανότερα δια της συμμετοχής και της δράσεως αυτού του αφηγουμένου (υπογραμμίζω). Άλλως δε αναμφισβήτητον είναι ότι η εκ πρώτου προσώπου διηγήσις εμπνέει πλείονα εντύπωσιν... Ο τρόπος ούτος της εκθέσεως έχει και έτερον προσόν, ότι παρεντίθενται τα ιστορικά γεγονότα ουχί μονομερή και ασύνδετα, αλλ' εν αλληλουχία και συνεχεία, δια της συμμετοχής του ιστορούμενου.¹³

Και ο Παλαμάς μιλώντας ειδικά για τον Βιζυηνό στο εξαίρετο δοκίμιό του, το 1896, γράφει: «Εις τα διηγήματα του Βιζυηνού εναρμόνιον αποτελούσιν κράμα τα αναπτυσσόμενα πράγματα και το υποκείμενον του αναπτύσσοντος αυτά συγγραφέως, αχωρίστου εξ αυτών και εξηγούντος και νόημα παρέχοντος εις εκείνα...¹⁴». Αυτά ο Παλαμάς, το 1896 όπως είπαμε. Και να παρατηρήσουμε εδώ, στο περιθώριο του θέματός μας, πως οι ανακαλύψεις των συγχρόνων θεωριών της λογοτεχνίας, για τις οποίες τόσο επαιρούνται οι δικοί μας θεωρητικοί, δεν είναι και τόσο νέες. Είναι γιατί τις έχουμε λησμονήσει, ή γιατί δε διαβάζουμε τους παλαιότερους ή δεν τις έχουμε προσέξει, με αποτέλεσμα να γράφεται ότι ο Γιώργος Ιωάννου... εισήγαγε στη λογοτεχνία μας την πρωτοπρόσωπη αφήγηση (όπως και ότι πρώτος αυτός χρησιμοποίησε για τα αφηγήματά του τον όρο «Πεζογραφήματα»).

Θέλω ακόμη να επισημάνω ότι μερικά από τα καλύτερα έργα της Νεοελληνικής πεζογραφίας είναι γραμμένα σε πρώτο πρόσωπο και εμφανίζονται ως αυτοβιογραφικά. Σημειώνω για

παράδειγμα: «Η στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι», «Λουκής Λάρας», όλα τα διηγήματα του Βιζυηνού, πολλά του Παπαδιαμάντη, «Η ζωή εν τάφω» του Μυριβήλη, «Το Πλατύ Ποτάμι» και «Το χρονικό του '43» του Μπεράτη, «Στου Χατζηφράγκου» του Κοσμά Πολίτη και πολλά των νεότερων.

Και για να τελειώνω αυτό το πρώτο μέρος της ομιλίας μου, διδάσκοντας πάντα και μη διδάσκοντας – οι φιλολογικές πλάνες που διαιωνίζονται μου θυμίζουν ένα γαλλικό αντιστασιακό φιλμ, όπου οι ΜΑΚΙ παραπονούσαν τη λευκή διαχωριστική γραμμή της ασφάλτου και την έβαζαν να πηγαίνει έξω από το δρόμο. Έτσι τη νύχτα τα γερμανικά αυτοκίνητα, ακολουθώντας τη λευκή γραμμή – με... ακαδημαϊκή συνέπεια και πειθαρχία – πέφτανε στο γκρεμό το ένα μετά το άλλο.

[...]

Β'

Ποίος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου

(Απόσπασμα στα Κ.Ν.Α. της Β' Λυκείου)

Το Ποίος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου είναι ένα διήγημα, μια νουβέλα θα λέγαμε καλύτερα, με αστυνομική πλοκή: Έχει γίνει ένα έγκλημα και αναζητείται ο δολοφόνος. Η διερεύνηση περνάει από διάφορες φάσεις και αναδειχνει τους χαρακτήρες. Λέγονται πολύ συχνά πράγματα που προσοικονομούν την εξέλιξη ή που είναι αμφίσημα, που παραπλανούν ή παίρνουν κατόπιν την ακριδή τους σημασία. Υπάρχει ακόμη και το πρόσωπο που θα συγκεντρώσει επάνω του όλες τις υποψίες – ο Χαραλαμπής του Μητάκου –, για ν' αποδειχθεί στο τέλος πως είναι αθώος και πως ο δολοφόνος είναι αυτός που λιγότερο από κάθε άλλον θα μπορούσε κανείς να τον υποπτευθεί – ο δολοφόνος με το αγγελικό πρόσωπο, ο αφοσιωμένος στη μητέρα του θύματος. Υπάρχουν ακόμη οι λαμπρές σκηνές από τη ζωή της θρακικής υπαίθρου και της Πόλης, που πραγματικά σπινθηροβολούν, όλο ένταση και χρώμα, υπάρχουν πιο πολύ οι κυματισμοί της αφήγησης και των εσωτερικών καταστάσεων.

Όλα αυτά δεν μπορούν βέβαια να δοθούν μ' ένα απόσπασμα. Να ιδούμε λοιπόν τι μπορεί να δοθεί.

Στο σχολικό βιβλίο προτάσσεται η υπόθεση του διηγήματος:

«Στο διήγημα αυτό ο Βιζυηνός περιγράφει την εναγώνια αγάπη της μητέρας για τον ξενιτεμένο της γιο και την οδύνη και την απελπισία της για τον ανεξήγητο θάνατο του άλλου της γιου. Η επιστροφή του ξενιτεμένου γλύκανε κάπως τον καημό της, αλλά δεν ήταν δυνατό να εξαλείψει τη διάθεσή της για εκδίκηση. Όλες όμως οι προσπάθειές της να βρεθεί και να τιμωρηθεί ο φονιάς ήταν άκαρπες και η μητέρα εξορκίζει τα παιδιά της να μην αφήσουν τον αδελφό τους ανεκδίκητο.

Στη φάση αυτή της ιστορίας εμφανίζεται η Τουρκάλα με το γιο της τον Κιαμήλη (το γεγονός περιγράφεται λεπτομερειακά στο απόσπασμά μας) που προσφέρεται να βοηθήσει και τους φιλοξενεί στην πρωτεύουσα, στην Πόλη, όσο κρατάνε οι αναζητήσεις για την ανακάλυψη του φονιά. Όμως και οι προσπάθειες αυτές δε φέρνουν αποτέλεσμα. Το μυστήριο τέλος διαλευκάζεται, όταν ο Κιαμήλης αφηγείται στο Γιωργή (το συγγραφέα) /δηλ. τον αφηγητή/ ότι σκότωσε επιτέλους το δρυκόλακα, που δεν τον άφηνε να ησυχάσει. Τι είχε συμβεί; Ο Κιαμήλης αν και ήταν σίγουρος πως είχε σκοτώσει το φονιά του αδελφοποιτού του, τον ταχυδρόμο Χαραλαμπή, τον έβρισκε διαρκώς

μπροστά του και αποφάσισε να απαλλαγεί από το φάντασμα. Στη συνέχεια της αφήγησης αποκαλύπτεται ότι ο ταχυδρόμος τον οποίο σκότωσε ο Κιαμήλης δεν ήταν ο Χαραλαμπής, αλλά ο Χρηστάκης που τον είχε αντικαταστήσει εκείνες τις μέρες στη δουλειά. Η αποκάλυψη είναι τρομερή και ο Κιαμήλης χάνει τα λογικά του. Παρακαλεί τον συγγραφέα /τον αφηγητή/ να μην το πει στη μητέρα του, και όταν αποφυλακίζεται, γίνεται, για να εξιλεωθεί, άβουλος και άφωνος δούλος της και αφοσιώνεται στη δούλεψή της.

Στην αρχή του αποσπάσματος δίνεται το τέλος της αφήγησης της μητέρας του Γιωργή (που είναι και ο κύριος αφηγητής στο διήγημα), του Μιχαήλου και του δολοφονημένου Χρηστάκη, στο «παρά το Βόσπορον» ξενοδοχείο της Κων/λης. Ο Γιωργής ήταν ξενιτεμένος, οι άλλοι δύο έχουν έρθει στην Πόλη, για να τον υποδεχτούν, και έχουν αρχίσει έναν αγώνα για την εξιχνίαση του εγκλήματος και την τιμωρία του δολοφόνου. Είναι χαρακτηριστική η σκηνή με την οποία ξεκινάει το διήγημα:

«Σήμερα πια θα φάγω μια δούκα ψωμί να πάγει στην καρδιά μου!» είπε η μητέρα μου καθιζομένη μεταξύ εμού και του αδελφού μου παρά την λιτήν τράπεζαν, ην ο υπηρέτης είχε παραθέσει εις το δωμάτιόν μας.»

Η θέση της μητέρας ανάμεσα στα δυο της παιδιά δίνει επιτέλους το αίσθημα της ασφάλειας. Δεν είναι βέβαια τυχαίο ότι το διήγημα αρχίζει ακριβώς με τη μητέρα: αυτή εκφέρει τον πρώτο λόγο, που εκφράζει την εσωτερική της τρικυμία, και μάλιστα με μια λαϊκή έκφραση έξοχα συμπυκνωμένη:

«Σήμερα θα φάγω μια δούκα ψωμί να πάγει στην καρδιά μου».

Η μητέρα είναι το κεντρικό πρόσωπο του διηγήματος. Αυτή θα κινηθεί τη δράση και γύρω της θα περιστρέφονται ως το τέλος τα άλλα πρόσωπα. Τελικά από όλο το διήγημα αναδύεται μια έξοχη γυναικεία μορφή. Θα τη δούμε.

Πολύ γρήγορα ο αφηγητής, στην αρχή κιόλας του διηγήματος περνάει την αφήγηση στη μητέρα. Αυτή σε μια αναδρομή με έντονα ελεγειακό χαρακτήρα (όχι απλώς εξαιτίας του θέματος, αλλά, κυρίως, του τρόπου με τον οποίο αφηγείται η γυναίκα) εκθέτει τα σχετικά με το θάνατο του Χρηστάκη, που βρέθηκε δολοφονημένος στο δρόμο προς την Αδριανούπολη. Ήταν η πρώτη μέρα που ανέλαβε να εκτελεί το έργο του ταχυδρόμου – δουλειά που του τη σύστησε και του παρέδωσε ο συγχωριανός του Χαραλαμπής του Μητάκου. Η μητέρα τελειώνει την αφήγηση της ως εξής:

«... Μα τώρα που ήρθες πια κι εσύ, παιδί μου, μην αφήστε τον αδερφό σας ανεκδίκητο. Μη με δλέπεις έτσι και σιωπάς! /η αποστροφή, προφανώς απευθύνεται στο Γιωργή/ Αν δεν είχα παιδιά στον κόσμο, θε να 'κοφτα τα μαλλιά μου, θε να 'βαζα ανδρικήα ρούχα, και με το τουφέκι στον ώμο θε να κυνηγούσα τα ιχνάκια του φονιά, ώσπου να 'κδικήσω τον νεκρό μου.

Γιατί διες, παιδί μου, ο φτωχός μας ο Χρηστάκης, δεν ευρίσκει ησυχία, μόνο παλεύει μέσα στο μνήμα του, όσες φορές νοιώθει το φονιά του να πατεί τα χώματα. Και το νιώθει, παιδί μου! Στην άκρη του κόσμου να ευρίσκεται, εκείνος τον νοιώθει, σαν να του πατούσε την καρδιά του! Γι' αυτό εκδίκηση! Πρέπει να γενεί εκδίκηση!»

Αρκεία να προσέξουμε λίγο, έστω κι αυτή την παράγραφο, για να διαπιστώσουμε τους κυματισμούς και τους τόνους που παίρνει ο λόγος της γυναίκας, στην προσπάθειά της να πειθαναγκάσει τα παιδιά της να βρουν το δολοφόνο: απευθύνεται στην αδελφοσύνη τους, αγριεύει για μια στιγμή, προσπαθεί ν' αγγίξει το αντρικό τους φιλότιμο, απειλώντας – έμμεσα – ότι θ'

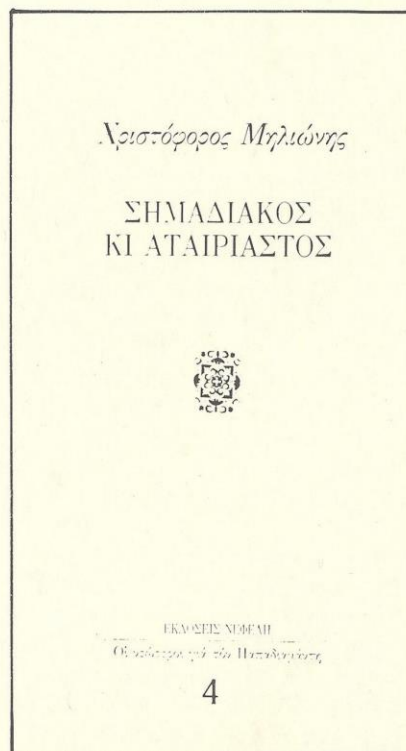
αναλάβει στους ώμους της το καθήκον που πέφτει σ' εκείνους, ύστερα πάλι γίνεται τρυφερή, προβάλλει ζοφερές μεταφυσικές εικόνες, για να καταλήξει στην αδήριτη εντολή: «Γι' αυτό εκδίκηση! Πρέπει να γενεί εκδίκηση!»

Εδώ –αρχή του αποσπάσματος– ξαναπαίρνει το λόγο ο κύριος αφηγητής, για να σχολιάσει αυτόν τον τρομερό λόγο της μητέρας του που τον κάνει να μην την αναγνωρίζει: «Εγώ αυτός –λέει– εδυσκολεύομαι πλέον να ανεύρω εν αυτή την άπειρον εκείνην φιλανθρωπίαν ήτις την έκαμε να φείδεται και να συμπονεί και αυτήν την άψυχον φύσιν, και ως εκ της οποίας δεν υπέφερον να ίδη ουδέ μίαν όρνιθα σφαζομένην». (Ν' ανοίξω παρένθεση: 'Οτι αυτή η πλευρά της μητέρας δεν είναι προσωπική εντύπωση του αφηγητή, υπαγορευόμενη από την αγάπη του, θα φανεί με τη συμπεριφορά της απέναντι στον Κιαμήλη, στη συνέχεια του κειμένου –και θα τη δούμε).

Ποιος είναι όμως ο αφηγητής που διαλέγεται μαζί της; Ο αφηγητής έρχεται από την Ευρώπη. Είναι μορφωμένος. Αντιλαμβάνεται ότι τα λόγια της δεν εκφράζουν απλώς την ανάγκη της να ικανοποιηθεί το αίσθημα της δικαιοσύνης, αλλά προχωράνε πιο πέρα: τη δικαιοσύνη την αντιλαμβάνεται σε απόλυτη ταύτιση με την προσωπική εκδίκηση. Του κάκου προσπαθεί με λογικά επιχειρήματα –«με τα ψυχρά της επιστήμης σκέμματα»– να ποιοθετήσει το θέμα σε ορθολογική βάση. Εκείνη, για να μην αφήσει αμφιβολίες, επαναλαμβάνει: «Ναι! είτε μετά τινος εντροφήσεως. Να τον ιδώ κρεμασμένον και ύστερ' ασ πεθάνω!»

Η ερμηνεία που δίνει ο αφηγητής περιέχεται στην εξής ολιγόλογη παρατήρηση: «Τόσον φρικαλέως επιθυμητή εφαινετο η

→



εκδίκησης εις την φιλοσοφίαν της φυσικής και αμορφώτου γυναικός» – υπογραμμίζω τις λέξεις. Ας δούμε όμως μερικές ακόμη πληροφορίες γι' αυτήν, όπως δίνονται σε άλλα σημεία του κειμένου και, κατά την αντίληψή μου, φωτίζουν περισσότερο αυτό το «φυσική» και «αμόρφωτη», που της αποδίδει ο αφηγητής.

Και πρώτα πρώτα – όπως φαίνεται και μέσα στο απόσπασμα – οι γεωγραφικές της γνώσεις δεν υπερβαίνουν τα όρια των γειτονικών χωριών, ούτε και τις γνώσεις των άλλων χωρικών. Σας παραπέμω στο κείμενο, λίγο πιο κάτω:

«– Από την Ευρώπη έρχεσαι;

– Όχι, κυρά, από το χωριό μου. Και πού είν' αυτή η Ευρώπη;

– Να, ξέρω κι εγώ; Αυτού που είναι το παιδί μου.»

Όπως όλες οι γυναίκες (του... επιπέδου της, θα λέγαμε) πιστεύει στη μοίρα και στα παραμαντέματά της. Έτσι, συνδέει το θάνατο του ανδρός της και τη δολοφονία του γιου της με τα «σουρβίσματα» της Πρωτοχρονιάς, και συμβουλεύεται μια γύφτισσα κοσκινού, για να της υποδείξει το δολοφόνο. Ξέρει και πιστεύει τις λαϊκές παραδόσεις που σχετίζονται με την Πόλη (που γεωγραφικά είναι γειτονική της, ας μην ξεχνάμε) και όταν την επισκέπτεται με το γιο της το Μιχαήλο, για να συναντηθούν με τον Γιωργή, αναζητάει τον εντοπισμό τους και εκφράζει το θαυμασμό της:

«Κι επήγαμε και στο Μβαλουκλή, και είδαμε τα ψάρια, που ζωντανέψαν μέσ' στο τηγάνι, όταν άρθηκε η Πόλη. Κι απάνω στην Πόρτα που εάρθηκε, είδαμε τα γράμματα, που έγραψεν ο άγγελος εκείνη την ημέρα, τάχα για την Πόλη: “το χειρ' χειρ' χειρότερο!”...».

(Παρένθεση: Οι Γραμματολόγοι δέβαια θα μιλήσουν εδώ για ροπή του συγγραφέα – όπως και, γενικότερα της Νέας Αθηναϊκής Σχολής, της «ηθογραφίας», όπως θα πούνε – προς τον λαογραφισμό, που εκφράστηκε με την εντολή του Ν. Γ. Πολίτη στο διαγωνισμό της «Εστίας» το... κλπ. Καμιά αντίρρηση να είναι κι έτσι, αν και, όπως δείχνουν τα πράγματα, ο Βιζυηνός τη λαογραφία την είχε ζήσει και την κουβαλούσε μέσα του, δεν την ξεσήκωνε από λαογραφικές Συλλογές. Σημασία όμως δεν έχει αυτό· σημασία έχει αν αυτά τα «λαογραφικά» είναι λειτουργικά μέσα στο κείμενο, και αυτό ελέγχουμε αυτή τη στιγμή).

Μια «επαρχιώτις» λοιπόν. Αλλά σιγά σιγά, κατά την πορεία της αφήγησης, αναπτύσσεται μια κλίμακα αξιών που δίνει καταπληκτικό βάθος στο χαρακτήρα της.

Από την αρχή κιόλας, από διαίσθηση, αντιδρά στην πρόταση του Ταχυδρόμου, του Χαραλαμπί, ν' αναλάβει ο Χρηστάκης το Ταχυδρομείο: «Άκουσε να σε πω, του είπα τότε, Λαμπή! Εσύ κι αν έκαμες παράδες, δεν τους χρειαζόμασθε... Και αυτός που κουβαλεί την “πόστα” δεν μπορεί πλέον ν' αρχοντήνει με τα υστερήματα που στέλνει κανένα ορφανό, ξενιτεμένο, μέσα στο γράμμα... Εμένα το παιδί μου είναι Χριστιανός και τίμιος άνθρωπος, και ξεύρει να βγάλει το ψωμί του με τον ιδρω του προσώπου του...»

Ένας ασάλευτος λοιπόν ηθικός κώδικας, πατροπαράδοτος, με κέντρο την «αγαθότητα» και την «άπειρον φιλανθρωπία» – οι χαρακτηρισμοί είναι του αφηγητή – καθορίζει τη συμπεριφορά της, ως τη στιγμή που ο γιος της δολοφονείται. Αυτή η συμφορά θ' αποτελέσει τη μεγάλη της δοκιμασία.

Όταν επιστρέφει ο ξενιτεμένος γιος και οι οικογενειακές δυνάμεις, όσες απέμειναν, βρίσκονται σε απαρτία, η μάνα ερεθίζει συναισθηματικά, όπως είδαμε, τους δυο γιους, απαιτεί εκδίκηση και δίνει εντολές που, όπως φαίνεται, πηγάζουν από

αρχέγονα βάθη της ψυχής και της ελληνικής παράδοσης, για ν' απολήξει στη φοβερή έκφραση: «Να τον ιδώ κρεμασμένο, να τραβήξω το σχοινί, και ύστερ' ας πεθάνω!»

Είπα ίσως μεγάλο λόγο μιλώντας για αρχέγονα βάθη και ελληνική παράδοση. Όμως η αιτιολογία – ας το πω έτσι – που προβάλλει η ίδια, η έντονα φορτισμένη συναισθηματικά, με τον ζοφερό της εικονισμό, νομίζω πως αυτό δεβαιώνει: «Γιατί διες, παιδί μου, ο φτωχός μας ο Χρηστάκης δεν ευρίσκει ησυχία, μόνο παλεύει μέσα στο μνήμα του, όσες φορές νοιώθει το φονιά του να πατεί τα χώματα». Και δεν μπορώ να μην αντιστοιχίσω στα λόγια αυτά τους στίχους της Μανιάτισσας μάνας:

*Μια Λαμπρή προί προί
παν γύρισα από την εκκλησιά
μου 'ρθε ο Νικόλας στο μυαλό
πόλειπ' από το σπίτι μας
χρόνους κλειστούς δεκαοχτώ
κι ήταν ακόμα αγδίκιωτος.
Γιατί ήταν τα παιδιά μικρά
κι εγώ τα χαϊδανάσταινα
να μεγαλώσουν γρήγορα
να πάρουνε το δίκιο τους
το δίκιο του πατέρα τους,
όπου τον εσκοτώσασα
άδικα και παράλογα.*

.....
*Τώρα που μεγαλώσατε
κι ο καιρός είναι δολικός
να κνηγήστε τους οχτρούς...
κτλ., κτλ.*

Αλλά εκεί που κρίνεται οριστικά η ηθική της υπόσταση είναι η συμπεριφορά της προς τον Τούρκο, τον Κιαμήλη, στις δύο οριακές συμφορές του – και είναι αυτές που τελικά την κάνουν να αναδυθεί αλώβητη από τη δοκιμασία της.

Ας δούμε τη συνέχεια του κειμένου (στο απόσπασμα):

«Αλλ' αίφνης εκρούσθη η θύρα, και μετά προφανούς δυσαρρεσκείας, είδε την καταξυριστον μορφήν του υπηρέτου ευσεβάσως παρακύπτουσαν όπισθεν του θυροφύλλου.»

Εδώ πρέπει να εξηγήσουμε αυτό το «μετά προφανούς δυσαρρεσκείας». Η μητέρα δε συμπαθεί καθόλου τον Φράγκο υπηρέτη του ξενοδοχείου: «Και μη μου αφήσετε» είχε πει «αυτή τη σεισουράδα να ξαναμβεί εδώ μέσα. Ω, χαρά στο μας, αλήθεια, στις τούμπες και τους σάλτους!» Όχι για κανέναν άλλο λόγο, αλλά επειδή, όπως ο αφηγητής είχε σχολιάσει, «το πρωτοφάνες δια την επαρχιώτιδα σχήμα του φράγκου, οι συνεχείς τού καταξυριστου Γάλλου υποκλίσεις, ενέπνευσαν εις αυτήν, ευθύς εξ αρχής, ακατάλυτον αντιπάθειαν». Πρόκειται, προφανώς, για τα ίδια αισθήματα που διακατείχαν και τους Αθηναίους (επαρχιώτες και αυτούς), στην αρχή της Ανεξαρτησίας, όταν ονόμαζαν περιφρονητικά τους φρακοφόρους: «ψαλιδόκωλους».

Ακολουθεί η εμφάνιση του Κιαμήλη, ρασοφορεμένου δεριβίση, με πράσινο καφτάνι, που έρχεται με τη μητέρα του να υποβάλουν τα σέβη τους στη μητέρα του αφηγητή – για ποιο λόγο θα το δούμε αμέσως. Πάντως, από την αρχή, με μια φράση («Λουή, πήγαινε! Δεν γνωρίζομεν καμμίαν Τούρκισσαν») προεξαγγέλλονται τα αισθήματα του αφηγητή απέναντι των Τούρκων, που στη συνέχεια θα διαγραφούν καθαρότερα και θα φωτίσουν, με την αντίθεσή τους, πιο πολύ τα αισθήματα της μητέρας του.

Ο Μιχαήλος παίρνει στο άλλο δωμάτιο τον Γιωργή, για ν'

αφήσουν μόνη τη μητέρα με τους επισκέπτες της, και του διηγείται την ιστορία του Κιαμήλη.

Θα σταματήσω εδώ, για να δούμε τις φάσεις, από τις οποίες περνάει η διήγηση, και πώς διεκπεραιώνεται η ιστορία ως τώρα:

Πρώτα ο κύριος αφηγητής: αφηγείται τα παρόντα.
Έπειτα η μητέρα: κάνει αναδρομή (δολοφονία Χρηστάκη)
Ξανά ο αφηγητής: αφηγείται τα παρόντα (τη συνέχεια)
Έπειτα ο Μιχαήλος: κάνει αναδρομή (ασθένεια Κιαμήλη)

Ο συγγραφέας δηλαδή, εκμεταλλευόμενος το γεγονός ότι ο Γιωργής, αφηγητής των παρόντων, απουσίαζε στην Ευρώπη, δίνει το λόγο σε άλλα πρόσωπα της ιστορίας, για να αφηγηθούν τα παρελθόντα. Μ' αυτές τις παρεμβλήτες αναδρομές (τις «αναλήψεις», που λένε) και την εναλλαγή των αφηγητών, η ιστορία αποβάλλει τον ευθύγραμμο (χρονικά) και επίπεδο (υφολογικά) χαρακτήρα που συνεπάγεται η ευθύγραμμη ροή του χρόνου και η μονομερής αφήγηση των συμβάντων, παίρνει περισσότερες διαστάσεις και η οπτική των πραγμάτων δίνεται από διάφορες «γωνίες λήψεως», θα λέγαμε, ώστε η εικόνα που προκύπτει να είναι ανάγλυφη. Και βέβαια πρέπει να συνυπολογίσουμε την ποικιλία που προκύπτει μ' αυτές τις εναλλαγές, που κάνει γοητευτικό το διήγημα. Πολύ περισσότερο που κάθε αφηγητής έχει τους δικούς του τρόπους, τη δική του αφηγηματική ιδιομορφία και, τελικά το δικό του ήθος. Είδαμε ότι η αφήγηση της μητέρας γίνεται σε τόνο ελεγειακό. Αντίθετος είναι ο τόνος στην αφήγηση του Μιχαήλου.

Ο Μιχαήλος έχει στο χαρακτήρα του, στη συμπεριφορά του και στην αφήγησή του – όλα αυτά πάνε μαζί – κάτι το παιγνιώδες, το ανάλαφρο, ακόμη και απέναντι στη μητέρα του, της οποίας τη συμπεριφορά ενίοτε παρωδεί, πράγμα που εκείνη το αποδέχεται και μάλιστα το απολαμβάνει. Κάτι πιο πολύ: Ο Μιχαήλος απολαμβάνει ο ίδιος την αφήγησή του, καθεαυτήν, και το ίδιο θέλει να κάνουν και οι άλλοι: «Θα μου χαλάσεις την ιστορία!» λέει. Είναι ένας εξαιρετος λαϊκός αφηγητής, συνειδητός, παραστατικός, ανεκδοτολόγος και με αίσθηση του χιούμορ. Ξέρει να «διανθίζει», συνειδητά, την αφήγησή του με λεπτομέρειες και χαρακτηριστικά επεισόδια:

«– Τέλος πάντων! Του είπα – παρατηρεί ο Γιωργής –, ετελείωσαν τα επεισόδια; Άρχισε πλέον την ιστορία!

– Στάσου δα! Απήνησεν εκείνος περιπαικτικώς. Μήπως είμεθα εις την Ευρώπην που πουλούν το κρέας δίχως κόκαλα; Σε λέγω την ιστορίαν καθώς εγίνηκεν. Αν δεν σ' αρέσει, άφησέ την κατά μέρος...»

Το αποτέλεσμα είναι να αναδεικνύεται περίφημα το ήθος της μητέρας και στο πρώτο μέρος, κατά την αναμονή του ξενιτεμένου της, και στο δεύτερο, στην αρρώστια και στην περιθάλψη του Κιαμήλη.

Το πρώτο μέρος της αφήγησης του Μιχαήλου, όπου η μάνα ρωτάει τους περαστικούς, εμένα τουλάχιστον μου φέρνει στο νου τα δημοτικά τραγούδια της ξενιτιάς, όπως το

*διαβάτες που διαβαίνετε, στρατιώτες που περνάτε,
μην είδατε το γιόκα μου, το γιο μου το Γιωργάκη;
(και τι σύμπτωση η συνωνυμία!)*

Μάλιστα στο στιγμιότυπο, όπου η μητέρα δίνει ένα πεπόνι στον περαστικό κι εκείνος αρνείται να το δεχτεί, ο λόγος της

μητέρας παίρνει τη μορφή δεκαπεντασύλλαβου: «Έλα να χαρείς, κάμε μου τη χάρη. Γιατί διες: [=άκου] έχω παιδί στην ξενιτιά κι έχω καρδιά καμένη».

Τι σημαίνουν αυτά; Υποθέτω, επειδή το βίωμα της ξενιτιάς είναι τόσο βαθιά ριζωμένο και τόσο μακροχρόνια καλλιεργημένο, που έχει πια έτοιμες τις εκφραστικές του φόρμες.

Στο δεύτερο μέρος, εντυπωσιακή είναι η ορμητική σπουδή της μάνας, που συμπαρασύρει τον Μιχαήλο προς το Χάνι του Μούρτου, όταν μαθαίνει ότι εκεί ψυχορραγεί κάποιος που μπορεί να είναι ο ξενιτεμένος της. Αλλά και όταν διαπιστώνει ότι πρόκειται για έναν ξένο, άγνωστο, και μάλιστα Τούρκο, τίποτε δεν αλλάζει, και με την ιδιαν επιτακτικότητα δίνει εντολή στον Μιχαήλο να τον φορτωθεί και να τον μεταφέρει στο σπίτι τους. Η αφήγηση του επεισοδίου που αναφέρεται στη συνάντηση με τον άρρωστο Κιαμήλη, που παραδέρνει, είναι εντυπωσιακή, γεμάτη κίνηση, και τη μια γέρνει προς το κωμικό, την άλλη προς το δραματικό, καθώς στο δάθος διαλέγονται δύο εκδιαμέτρου αντίθετες στάσεις: η απέχθεια του Μιχαήλου (και του Γιωργή, όπως θα δούμε) για τον αλλόπιστο Τούρκο και η προσήλωση της μητέρας προς τον άνθρωπο που υποφέρει. Λέει στο γιο της: «– Τι στέκεις και γελάς αυτού, βρε χάρχα; Ε, τι στέκεις και γελάς! Ο άνθρωπος ψυχομαχά, κι εσύ το χαιρέσαι; Πιάσ' από κεινά! Φορτώσου τον στη ράχη σου!...»

«Αν σε βαστά μην το κάμεις – σχολιάζει ο Μιχαήλος. Έπιασα λοιπόν και με φόρτωσε τον Τουρκαλά στη ράχη μου κι επήραμεν το δρόμο».

Ο άρρωστος μεταφέρεται στο σπίτι τους, «στο στρώμα του Χρηστάκη» όπως υπογραμμίζεται στο κείμενο. Η μητέρα δεν αφήνει τον Μιχαήλο ούτε καν να ρωτήσει «πώς είχε ξεπέσει στο χωριό» και «πώς συνέβη ν' αρρωστήσει». Στο πρόσωπό του βλέπει τον ξενιτεμένο της γιο. «Μήν κάθεσαι λοιπόν και φιλορωτάς τον άνθρωπο, –λέει–, μόνον γιάνε τον πρώτα». Λόγια κοφτά, επιγραμματικά, μεστά από ανθρωπιά.

Όταν μπαίνει η μητέρα στο δωμάτιο και διακόπτει την αφήγηση του Μιχαήλου, επειδή ξέρει την αντιπάθεια και του άλλου της γιου, του «φωτισμένου» Γιωργή, για τους Τούρκους, προσπαθεί να επικαλεσθεί άλλοθι και να γίνει πειστική με εκλογικεύσεις, τόσο άτονες, που φαίνεται πως μήτε η ίδια δεν τις πιστεύει. Ωστόσο το χρώμα τους προδίδει τη βαθύτερη τρυφερότητά της: «Ο αρίσκος ο Κιαμήλης, είναι πολύ καλό παιδί. Τρώγει και κόλλυβα: πίνει και αγίασμα: φιλά και του παπά το χέρι: τι να κάμει! Όλα για να γιάνει». Κι όταν στο τέλος αυτός διατάζει να φύγει από το σπίτι τους ο μισότρελος δερβίσης: «Αμ' τι λογής δα! ανεφώνησεν εκείνη σχεδόν δακρύουσα... Κι εγώ μαθές πώς να τον διώξω ύστερα, αφού τον εκοίταξα εφτά μήνες μες στο στρώμα, σαν το παιδί μου!...»

Η μητέρα βέβαια, ως το τέλος, δε μαθαίνει τίνοσ φονιάς ήταν ο Κιαμήλης. Η διήγηση δεν οδηγείται ως αυτή την έσχατη δοκιμασία, που θα έφερνε σε απόγνωση τη μάνα και σε αμηχανία τον αναγνώστη. Πάντως μέσα απ' αυτές τις δυστυχίες, δικές της και ξένες, η μάνα θα διολισθήσει από το προσωπικό της δράμα και την εκδικητική της απαίτηση, και θα αποκατασταθεί σ' ένα επίπεδο υψηλής ηθικής αντίληψης και ψυχικού μεγαλείου, που συναντάει το κλίμα της αγιότητας, με το οποίο ο μισότρελος Κιαμήλης περιβάλλεται από τους ομοθηρήσκους του, και όπου οι φυλετικές και οι θρησκευτικές προκαταλήψεις φαντάζονταν πολύ μικρόψυχες.

* * *

Να κάνω εδώ μια παρέκβαση και ν' αναφερθώ στη γλώσσα του Βιζυηνού. Συνήθως λέμε ότι ο Βιζυηνός γράφει στην καθαρεύουσα, έτσι γενικά -- κι έτσι είναι. Μάλιστα, όπως είδαμε, ο Δημαράς του την καταλογίζει: «Μα κι εδώ η καθαρεύουσα στέκει φραγμός».

Αν όμως προσέξουμε το κείμενο απ' αυτή την άποψη, θα παρατηρήσουμε ότι η γλώσσα του παρουσιάζει μια μεγάλη κλίμακα αποχρώσεων. Αρκεί να συγκρίνουμε στο απόσπασμα του σχολικού βιβλίου την αφήγηση του Γιωργή που είναι ο κύριος αφηγητής, με την αφήγηση του Μιχαήλου. Ο λόγος του δεύτερου είναι κατά βάση δημοτικός με αποχρώσεις λόγιες, ενώ είναι λόγιος ο λόγος του μορφωμένου Γιωργή. Στους διαλόγους η γλώσσα κλιμακώνεται πιο πολύ, για να γίνει ιδιωματικά θρακιώτικη, όπου μιλάει η μητέρα. Είναι να θαυμάσει κανείς αυτή τη γλωσσική ευλυγισία που πετυχαίνει με τρόπο φυσικό και άνετο ο συγγραφέας, ο οποίος --ας υπενθυμίσουμε-- ήταν ακόμη υποχρεωμένος εκ των πραγμάτων να χρησιμοποιεί στην πεζογραφία του την καθαρεύουσα. Λίγο αργότερα θα πέσει κι αυτό το οχυρό της στο χώρο της λογοτεχνίας.

Ως προς τις θεωρητικές θέσεις του Βιζυηνού για τη γλώσσα, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το αφήγημά του «Διατί η μηλιά δεν έγινε μηλέα», όπου θέτει το γλωσσικό ζήτημα σε ψυχολογική βάση, υπογραμμίζοντας τον εσωτερικό διχασμό που προκαλεί η διγλωσσία, με το να υποχρεώνει το παιδί να εκφράζεται σε μια γλώσσα που δεν είναι αυτή με την οποία διαμορφώθηκαν τα διώματά του. Μ' άλλα λόγια αντιμετωπίζει το πρόβλημα από καιρία παιδαγωγική σκοπιά.

Τελειώνω με την παρέκβαση και επανέρχομαι.

* * *

Η Θρακιώτισσα μάνα στο διήγημα του Βιζυηνού (1883) βεβαιώνει πως αν δεν είχε άλλα παιδιά, θε να 'κοφτε τα μαλλιά της και θε να 'δαζε αντρίκια ρούχα, για να εκδικηθεί τον άδικο χαμό του γιου της.

Δέκα χρόνια αργότερα (στα 1893) η σκιαθίτισσα ηρωίδα του Αλέξ. Παπαδιαμάντη (του άλλου μεγάλου... ηθογράφου μας), θεια-Σκεύη η Γυαλινίτσα, στο αφήγημα «Βαρδιάνος στα σπόρκα», κάνει πράξη αυτό που εκείνη βεβαιώνει: ντύνεται αντρίκια, για να προσληφθεί ως φύλακας στην «επιχόλερον νήσον Τσουγκριάν», όπου βρίσκονται σε καραντίνα τα καράβια με τους χολεριασμένους, και να συμπαρασταθεί στον επίσης άρρωστο μοναχογιό της. Η υπόθεση εδώ είναι ασύγκριτα απλούστερη και η ηρωίδα ακόμα πιο απλοϊκή. Όμως «όταν ήκουσεν το δυσοίωνα άγγελμα... δεν έζησε πλέον άλλην ζωήν, ή την συνεχόμενην από την κινδυνεύουσαν ύπαρξιν εκείνου». Μεταμφιεσμένη θα πήγαινε στα καράβια τα χολεριασμένα και «θα εδοηθούσε το έργον της θείας Προνοίας».

Γυναίκες με δυναμισμό, που υπερβαίνουν τα συνήθη μέτρα, συναντά κανείς σε πολλά διηγήματα του Παπαδιαμάντη, αλλά και γυναίκες που υπηρετούν τους άλλους στις δυστυχίες τους με αυταπάρηση ή «θητεύουν» και πληρώνουν τις κακοκεφαλίες και τις ατυχίες των ανδρών -- συζύγων ή γαμπρών -- των «αδιαφόρετων», σαν τη θεια Αχτίτσα στη «Σταχομαζώχτρα» και σαν τη γρια-Λούκαινα στο «Μοιρολόγι της φώκιας». Είναι «οι μεγάλες γυναίκες του ρωμαϊκού πόνου -- που λέει ο Δημήτρης Χατζής -- που σιγά σιγά πάνε να εκλείψουν».

Να εκλείψουν, χωρίς να έχουν εξαφανιστεί, πρέπει να συμπληρώσουμε. Και να, στα μέσα του αιώνα μας, και μάλιστα στο κοσμοπολίτικο Κάιρο της αγγλοκρατίας, μέσα στην παν-

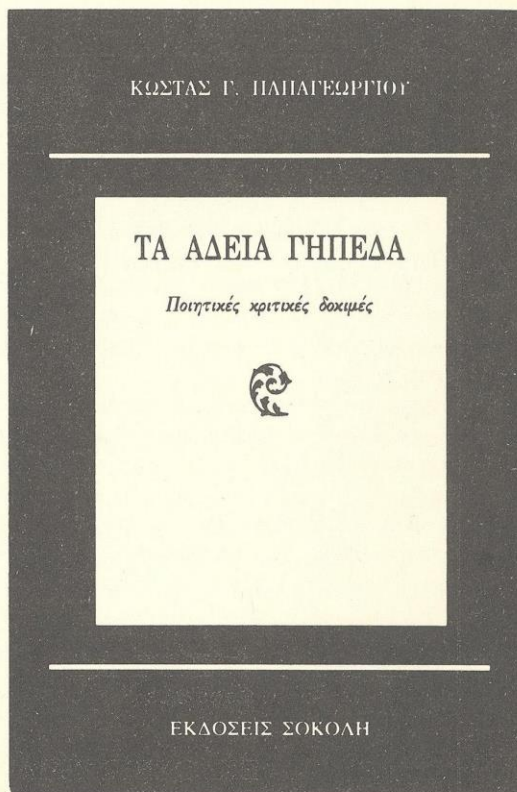
σπερμία των φυλών και τη σύγχυση των φρενών, η «ρωμιά» -- με την αυθεντική προσωνομία της γλώσσας των ελληνικών παροικιών -- ηρωίδα του δεύτερου βιβλίου της τριλογίας του Στρατή Τσίρκα, η Αριάγνη (1962). «Είκοσι χρονώ, γκαστρωμένη, γλίτωσε μέσ' από τα εγγλέζικα πολυβόλα έναν Αιγύπτιο διαδελωτή, ένα θηρίο, που δεν την ξεχνάει ως τα τώρα» -- πρόκειται για τον Γιούνες που έκτοτε της έμεινε πιστός, αφοσιωμένος, και της το ανταπέδωσε σε κρίσιμες γι' αυτήν ώρες -- αυτός ο «σκυλάραπας», όπως τον αποκαλεί ο προοδευτικός άντρας της.

Η Αριάγνη είναι λοιπόν που αντιτάσσει στις θεωρίες των αντρών (τις ρατσιστικές στο βάθος) τη ζεστή θέρη της καρδιάς της και τη σοφία της για τ' ανθρώπινα: «Εκεί που είναι ο πόνος κι ο ιδρώτας και τα δάκρυα, εκεί δεν είναι ο άνθρωπος; Γιατί λοιπόν σκάβετε ένα χαντάκι και χωρίζεστε; Πού θα σας δγάλουν αυτά τα μυαλά;...» (Πού μας έχουν δγάλει, επανειλημμένως, είναι γνωστό τοις πάσι).

Ο Στρατής Τσίρκας εξομολογείται στα Ημερολόγιά του (Ημερολόγια της Τριλογίας) ότι μια μέρα η αδερφή του, μιλώντας για την Αριάγνη, του είπε: «Βρε παιδί μου, ολόκληρη τη μάνα μας την έδωσες!» Και το περίεργο είναι -- πρέπει να πούμε -- ότι όλοι μας λίγο-πολύ σ' αυτές τις μορφές αναγνωρίζουμε κάτι από τις δικές μας μητέρες, τουλάχιστον ακόμα.

Γιατί η κοινωνία μας, ιδιαίτερα στις μέρες μας, μεταμορφώνεται με τρόπο ιλλιγιώδη εξαιτίας των βίαιων ανέμων που τη διαπνέουν. Χαρακτηριστική εικόνα της σύγχυσης που προκύπτει είναι η γυναίκα που παρακολουθεί την Ανάσταση στον περίβολο της εκκλησίας, κρατώντας στο ένα χέρι τη λαμπάδα και στο άλλο το τσιγάρο -- λόγω τιμής.

Μόνο που η εικόνα αυτή προέρχεται όχι από τη λογοτεχνία, αλλά από ένα χωριό της Ρούμελης... Το είπα και σ' ένα φεμινιστικό Συνέδριο στην Κομοτηνή και λίγο έλειψε να γυρίσω από τη Θράκη σαν τον Ορφέα: κουτσοκεφαλισμένος!



* Ομιλία στο Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, 27 Ιανουαρίου 1995, στη σειρά «Διδάσκοντας και μη διδάσκοντας».

1. Παν. Μουλλάς: *Γ. Μ. Βιζυηνός: Νεοελληνικά Διηγήματα*, Εισαγωγή ρλγ', «Ερμής» 1980, όπου και η σχετική παραπομπή.

2. Κωστή Παλαμά, *Άπαντα*, τόμ. Β', Βιζυηνός (1896), εκδ. Μπίρης, σελ. 150.

3. Παν. Μουλλάς, όπ.π., σελ. πε'.

4. Κ. Θ. Δημαράς, *Ιστορία της ΝΕ Λογοτεχνίας*, 1964³, σελ. 373. Βλ. και Κώστα Στεργιόπουλου: *Περιδιαβάζοντας*, τόμ. Β', «Κέδρος» 1986, σελ. 37 κ.εξ.

5. Παν. Μουλλάς, όπ.π., σελ. κγ'.

6. Παν. Μουλλάς, όπ.π., σελ. πδ', σμ. 1.

7. Χριστόφορος Μηλιώνης: «Ο Παπαδιαμάντης και η ηθογραφία – ή ηθογραφίας αναιρέσεις», περιοδ. *Γράμματα και Τέχνες*, και σε αντύπο, εκδ. Σοκόλης. Επίσης στον τόμο του ίδιου: *Σημαδιακός κι αταίριαστος*,

– κείμενα για τον Παπαδιαμάντη, εκδ. «Νεφέλη», 1994.

8. Κ. Θ. Δημαράς, όπ.π., σελ. 373-374.

9. Μιχ. Χρυσανθόπουλος: *Γεώργιος Βιζυηνός, μεταξύ φαντασίας και μνήμης*, «Εστία», 1994, σελ. 16.

10. Λίνος Πολίτης: *Ιστορία της ΝΕ Λογοτεχνίας*, 1978, σελ. 201.

11. Μ. Χρυσανθόπουλος, όπ.π., σελ. 29. Και *Εικονογραφημένη Εστία*, 1892, σελ. 153.

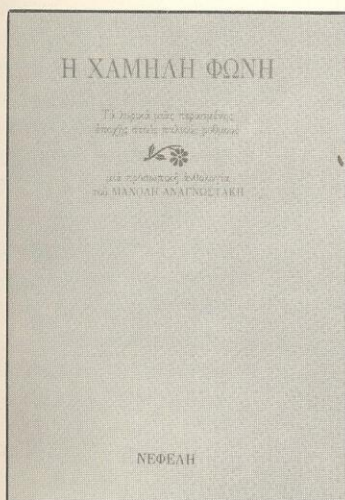
12. Κωστής Παλαμάς, όπ.π., σελ. 150.

13. Παν. Μουλλάς, όπ.π., σελ. να'.

14. Κωστής Παλαμάς, όπ.π., σελ. 150.

Για τον φιλόλογο της Β'θμιας εκπαίδευσης θα αναφέρω μονάχα τρία δοηθήματα στα οποία μπορεί να βρει πλούσια βιβλιογραφία: α) την εισαγωγή του Παναγιώτη Μουλλά, στην παραπάνω έκδοση του «Ερμή», β) Βαγγέλη Αθανασόπουλου: *Οι μύθοι της ζωής και τον έργο του Γ. Βιζυηνού*, εκδ. Καρδαμίτσα, 1992 και γ) Μιχ. Χρυσανθόπουλου, *Γεώργιος Βιζυηνός, μεταξύ φαντασίας και μνήμης*, «Εστία» 1994.

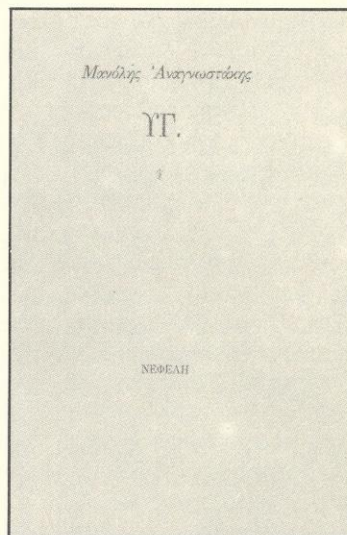
ΜΑΝΟΛΗΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΚΗΣ



Η ΧΑΜΗΛΗ ΦΩΝΗ

Τά λυρικά μιᾶς περασμένης
ἐποχῆς στους παλιούς ρυθμούς

Μιά προσωπική ἀνθολογία
τοῦ ΜΑΝΟΛΗ ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΚΗ



Υ.Γ.



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΝΕΦΕΛΗ

...Πρωθούν το ελληνικό βιβλίο

ΑΣΚΛΗΠΙΟΥ 6, ΑΘΗΝΑ 106 80. ΤΗΛ. 3607744

Κώστας Γ. Παπαγεωργίου

ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΕ ΔΥΟ ΚΟΣΜΟΥΣ

Συγγραφείς στη Γερμανία με ελληνικό διαβατήριο
Ανθολόγηση-έρευνα:
 Γιώργος Ξ. Ματζουράνης
 Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα
 1995

ΖΕΦΗΣ ΔΑΡΑΚΗ

Η θλίψη καίει τις σκιές μας
 Εκδ. «Νεφέλη», Αθήνα 1995

Το βιβλίο αυτό δεν πρέπει να αντιμετωπισθεί σαν μία απλή ανθολογία ποιητικών και πεζογραφικών κειμένων μιας ορισμένης, έστω, ομάδας ανθρώπων. Απεναντίας, οφείλει κανείς να το εκτιμήσει σαν μία πολύπλευρα σημαντική εργασία –προσφορά θα ήταν ίσως το σωστότερο να πω–, η οποία παρέχει τη δυνατότητα συναγωγής χρήσιμων συμπερασμάτων, σχετικά με τη λογοτεχνική, κοινωνική και ευρύτερα νοούμενη πολιτισμική δραστηριότητα ενός ιδιαίτερα ζωντανού και ευαίσθητοποιημένου τμήματος του απόδημου ελληνισμού, όπως είναι οι έλληνες που ζουν στη Γερμανία. Γιατί, εκτός από τα ανθολογούμενα κείμενα –που ούτως ή άλλως αποτελούν αψευδείς μάρτυρες του κοινωνικού-πνευματικού επιπέδου των δημιουργών τους αλλά και του γενικότερου πλαισίου μέσα στο οποίο διαμορφώθηκαν οι προϋποθέσεις της λογοτεχνικής τους έκφρασης–, στον καλά σθητό αυτόν τόμο περιέχεται και μία απολύτως διαφωτιστική έρευνα του ανθολόγου, η οποία κατατοπίζει πλήρως τον αναγνώστη για τις ιστορικές-κοινωνικές συνθήκες και συγκυρίες που συνέβαλαν στη διάπλαση του ιδιάζοντος ψυχισμού και προβληματισμού των από πάσης απόψεων αξιοπρόσεχτων ανθολογούμενων συγγραφέων.

Γνώστης όσο λίγοι του θέματός του, ο Γιώργος Ματζουράνης, αφού έχει επανειλημμένως, στο παρελθόν, ασχοληθεί, με επιτυχία, με τους έλληνες εργάτες στη Γερμανία (ενδεικτικά αναφέρω τα βιβλία του *Έλληνες εργάτες στη Γερμανία* (έρευνα),

1974 και *Μας λένε Γκάσταρμπάιντερ* (μαρτυρίες), 1977), παρέχοντάς μας, εγκαίρως, πολυτιμότερα στοιχεία για τη ζωή των μεταναστών, στρέφει τώρα την προσοχή του στην ευρύτερη πολιτισμική δραστηριότητά τους, εξετάζοντας το πότε, το πώς και το γιατί άρχισε να συντελείται αυτό το μικρό πολιτισμικό θαύμα κάτω από προϋποθέσεις κάθε άλλο παρά ευνοϊκές. Παράλληλα, επικεντρώνει το ενδιαφέρον του σε ζητήματα ακραιφνώς λογοτεχνικά-αισθητικά, επιχειρώντας με σύνεση και διακριτικότητα να δώσει απαντήσεις σε ζωτικά ερωτήματα, όπως λ.χ. στο εάν οι έλληνες μετανάστες συγγραφείς, που ζουν και γράφουν στη Γερμανία (αρκετοί στη γερμανική ή και στη γερμανική γλώσσα) ανήκουν στην ελληνική ή στη γερμανική λογοτεχνία, στο εάν οι δημιουργοί αυτοί θα μπορούσαν να ενταχθούν σε μία νεοδιαμορφωνόμενη τάση, που εκφράζει τους πόθους και τα οράματα μιας νέας πολυπολιτισμικής κοινωνίας, που έχει δημιουργηθεί με τη μετανάστευση αλλά και από την ελεύθερη διακίνηση στην Ευρωπαϊκή Ένωση κτλ.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η έρευνα του Γιώργου Ματζουράνη στο σημείο εκείνο όπου, προσπαθώντας να οριοθετήσει θεματολογικά και υφολογικά τη λογοτεχνία των ελλήνων μεταναστών στη Γερμανία, επισημαίνει την αδυναμία χρησιμοποίησης του διευκολυντικού –όσο και απλουστευτικού– όρου «γενιά», δεδομένου ότι –όπως εύστοχα παρατηρεί– στην περίπτωση των μεταναστών στις διάφορες βιομηχανικές χώρες της Ευρώπης δεν υπάρχει το απαιτούμενο για κάτι τέτοιο παρελθόν, αφού η μεταναστευτική λογοτεχνία είναι μία λογοτεχνία εν τω γίνεσθαι και, συνεπώς, δεν έχει προγόνους.

Έτσι, αναγκάζεται να περιοριστεί σε μια χρονική –κατά δεκαετίες– περιοδολογική της, καταλήγοντας σε χρησιμότερα και ουσιαστικά συμπεράσματα. Τρεις είναι, κατά τον Γ. Μ., οι περίοδοι τα στάδια της μεταναστευτικής λογοτεχνίας στη Γερμανία. Στο πρώτο, το στοιχείο που προέχει είναι το συναισθηματικό στην υπέρτατη έντασή του, αφού, όπως είναι φυσικό, οι πληγές της ακούσιας, ως επί το πλείστον, αποκοπής από τον τόπο της καταγωγής είναι ακόμη ανοιχτές τα όσα γράφονται σ' αυτό το στάδιο είναι περισσότερο οδυνηρές μαρτυρίες παρά λογοτεχνία καθαυτή. Στο δεύτερο η γραφή γίνεται συνθετότερη, καθώς είναι εμφανής η αναζήτηση άλλων δυνατοτήτων «προσαρμογής, κατανόησης, συμμετοχής και γνωριμίας όχι μόνο των δομών αλλά και των ατόμων που απαρτίζουν τη νέα κοινωνία». Στο τρίτο, τέλος, στάδιο,

«αναζητείται η πνευματική ταυτότητα, ουσιαστικοποιούνται τα προβλήματα της διπλής πατρίδας και της διπλής γλώσσας, στα κείμενα διακρίνονται και προθέσεις κριτικής, διανοημένης μάλιστα με ένα χιούμορ ασυνήθιστο στην ελληνική λογοτεχνία».

Το γεγονός, εξάλλου, ότι οι περισσότεροι από τους έλληνες μετανάστες στη Γερμανία συγγραφείς γράφουν στα γερμανικά ή και στα γερμανικά το γεγονός με άλλα λόγια, ότι έχουμε να κάνουμε με συγγραφείς κατά κάποιο τρόπο διχασμένους, αναγκασμένους να ζήσουν και να εκφραστούν ανάμεσα σε δύο γλώσσες και σε δύο πατρίδες, δημιουργεί ένα επιπρόσθετο ενδιαφέρον αλλά και ζήτημα σχετικά με την ένταξη-τοποθέτηση αυτών των συγγραφέων στη μια ή στην άλλη λογοτεχνία: την ελληνική ή τη γερμανική.

Αναφορικά με αυτό το ζήτημα, πάντως, ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα φαίνεται η άποψη, σύμφωνα με την οποία η λογοτεχνία των αποδήμων, γενικά, και όχι μόνο των ελλήνων, αποτελεί ένα ξεχωριστό φαινόμενο, καθώς οι δημιουργοί της, όσοι ζουν και εργάζονται στις ευρωπαϊκές βιομηχανικές χώρες, σήμερα πια, στα πλαίσια της Ευρωπαϊκής Ένωσης, διαμορφώνουν μία εντελώς νέα ταυτότητα. Όπως παρατηρεί ο Γιώργος Ξ. Ματζουράνης, αναφερόμενος σ' αυτήν τη λογοτεχνία, «στην ευρωπαϊκή γραμματολογία καταγράφονται νέες προτάσεις, οι τολμηρότεροι ερευνητές διαβλέπουν μία νέα αντίληψη, νοσοτροπία, ακόμα και σχολή, που αναμφισβήτητα θα γίνουν αντικείμενο φιλολογικών και κριτικών διαπραγματεύσεων από ξένους και έλληνες μελετητές».

Η Ζέφη Δαράκη γεννήθηκε και ζει στην Αθήνα. Εξέδωσε την πρώτη ποιητική συλλογή της το 1967 («Μεταπτώσεις»)· ακολούθησαν: «Διαβάσεις» (1969), «Ο κήπος με τα εγκαύματα» (1973), «Ο λύκος του μεσονυκτίου» (1978), «Το παιχνίδι να ονειρεύεσαι» (1981), «Η κρεμασμένη» (1984), «Το ιερό κενό» (1988), «Κοιμήθηκα η αγάριστη» (1992) κ.ά.

Με την τελευταία της συλλογή («Η θλίψη καίει τις σκιές μας») η Ζέφη Δαράκη αφήνει την άποψη ότι είναι μία από τις σημαντικότερες και αντιπροσωπευτικότερες ποιητικές φωνές της Β' Μεταπολεμικής γενιάς και αφήνεται να ανοίγει ένα ακόμη παράθυρο, διευρύνοντας έτσι την οπτική μας γωνία προς το ιδιαίτερο γοητευτικό ποιητικό της

τοπίο. Ένα τοπίο διαρκώς εναλλασσόμενο, βυθισμένο, θα μπορούσα να πω, στην αχλύ της θερμοκρασίας των πιο γνήσιων αισθημάτων και συναισθημάτων, που απορρέουν από την αδιαλείπτως σε ετοιμότητα ευρισκόμενη και πάντα γρηγορούσα συνείδηση του σώματος, του πνεύματος και της ψυχής της ποιήτριας.

Ο κόσμος που συνθέτουν τα ποιήματα-ψηφίδες της Ζέφης Δαράκη είναι ένας κόσμος κάθε άλλο παρά παγωμένος. Ο αναγνώστης διακατέχεται διαρκώς από την αίσθηση ότι μπορεί από στιγμή σε στιγμή να διασαλευθεί ή και να διαλυθεί στα εξων συνεντέθη: ότι είναι ένας κόσμος σχεδόν φευγαλέος, όπως φευγαλέα, απροσδιόριστα και συγκεχυμένα, εξ άλλου, είναι και τα «υλικά» που τον δημιουργούν και τον συνέχουν – φευγαλέα, απροσδιόριστα και συγκεχυμένα: με την έννοια ότι τα υλικά αυτά, «προσβλημένα» από την υγρασία του συναισθήματος, χάνουν τη στερεότητά τους: αλλοιώνεται η δομή τους και μετασχηματίζονται, αποκτώντας διαστάσεις, ιδιότητες και ικανότητες υπερβατικές.

Ο ποιητικός λόγος της Ζέφης Δαράκη, οδηγημένος από μια ακατασίγαστη συνειρμική δύναμη-διάθεση, καθιστά ομοειδείς και ομοούσιες καταστάσεις, πρόσωπα και πράγματα, συχνότατα εντελώς διαφορετικής ιδιοσυστασίας και προέλευσης. Είναι τόση η συναισθηματική του φόρτιση, τόσο έντονος ο ψυχικός κραδασμός που κανοναρχεί αυτόν το λόγο, ώστε μπορεί και συναρμολογεί τα ασυναρμολόγητα: συνταιριάζει τα εκ πρώτης όψεως αταίριαστα.

*Κρατώντας ένα τριαντάφυλλο για κα-
νέναν*

*Ω διαρκώς αόρατες συναντήσεις σιω-
πές
που μαζεύατε λόγια και τα καίγατε*

*Άνοιξε η πόρτα
κι έκλεινε για μένα που
δεν ήμουν εκεί. Ήμουν μαζί σου που
δεν ήσουν πουθενά.*

Ο ποιητικός λόγος της Ζέφης Δαράκη αποτελεί τον φυσιολογικό καρπό μιας βαθύτατης ανάγκης για εξομολόγηση. Ίσως σ' αυτό να οφείλεται η καταλυτική κυριαρχία του 8' ενικού προσώπου: του άλλου, έστω και αν αυτός ο άλλος είναι, συχνότατα, κατ' ουσίαν απών ή αποτελεί ένα απλό πρόσχημα. Μερικές φορές μάλιστα αυτός ο άλλος δεν είναι παρά ο ίδιος ο εαυτός της, κοιταγμένος σαν μέσα στον καθρέφτη των πραγμάτων που την περιβάλλουν και των συναισθημάτων που την κατακλύζουν. Συχνά,

εξ άλλου αποτελείται στα ίδια τα πράγματα, δίνοντάς τους ιδιότητες και διαστάσεις εμπύχων όντων:

*Μάθε με σίτι μου συνήθισέ με
Γυρνάω σε άγνωστα χρώματα
πρωτάκουστες φωνές
Χέρια που ακουμπούσατε πόμολα που
γελούσατε νερά σε
άγνωστους καθρέφτες*

*Σύρτε για μένα τον ήλιο παράθυρα
Δόσμου τα χείλη μου αέρα
φίλησέ με*

Γ. Π. Παγανός

Κώστας Στεργιόπουλος
Περιδιαβάζοντας
Τόμος Γ': Από τη
μεσοπολεμική στη
μεταπολεμική Πεζογραφία
Εκδόσεις «Κέδρος»,
Αθήνα 1994, σελίδες 258

Ο Κώστας Στεργιόπουλος έχει δημοσιεύσει ως το 1994 στη σειρά *Περιδιαβάζοντας* τους ακόλουθους τρεις τόμους κριτικών μελετημάτων του: Α' τόμος «Από τον Κάλθο στον Παπατσώνη» (1982), Β' «Στο χώρο της παλιάς πεζογραφίας μας» (1986) και Γ' «Από τη μεσοπολεμική στη μεταπολεμική πεζογραφία» (1994). Ο τελευταίος τόμος μαζί με τις σημειώσεις και τους πίνακες αποτελείται από 258 σελίδες που κατανέμονται σε ίση περίπου αναλογία στους μεσοπολεμικούς και μεταπολεμικούς πεζογράφους με 111 και 118 σελίδες αντίστοιχα.

Στην πρώτη ενότητα των μεσοπολεμικών πεζογράφων περιέχονται τα ακόλουθα έξι μελετήματα. (Η αρίθμηση δεν υπάρχει στο βιβλίο): 1. Το ταξιδιωτικό έργο του Κώστα Ουράνη, 2. Τα πεζά του Κ. Γ. Καρυωτάκη, 3. Το διήγημα του Πέτρου Χάρη, 4. Ακμή και παρακμή του Ηλία Βενέζη, 5. Η πεζογραφία του Στέλιου Ξεφλούδα κι ο εσωτερικός μονόλογος και 6. Γιώργος Δέλιος, ένας άλλος του εσωτερικού μονόλογου. Στη δεύτερη ενότητα περιέχονται πέντε μελετήματα. 7. Η λυρική πεζογραφία του Άλκη Αγγελόγλου, 6. Αστέρης Κοθβατζής, ο άλλος παράλληλος, 9. Η «πεζογραφία του ήθους» στο έργο του Σπύρου Πλασκοβίτη, 10. Ο Τηλέμαχος Αλαβέρας και η παρά-

*Μα τι σκληρό χαμόγελο που έχεις ρο-
δοδάφνη μου*

Τελειώνοντας τη σύντομη αυτή αναφορά μου στη Ζέφη Δαράκη, θέλω να πω ότι η ποίησή της, γενικά, είναι μία από τις γνησιότερες, πραγματωμένες, απόπειρες έκφρασης ενός κόσμου εσωτερικού, βυθισμένου σε μνήμες – νηφάλιες και σαρκώδεις –, καταστάσεις βυθισμένες στα στεκάμενα νερά της συγκίνησης και μιας αδιάκοπα σπαρασσόμενης ευαισθησίας.



δοση της Θεσσαλονίκης και 11. Ο Αλέξανδρος Κοτζιάς και η «Πολιορκία».

Τα κείμενα που συγκεντρώνονται στους τόμους της σειράς *Περιδιαβάζοντας*, όπως μας ενημερώνει ο συγγραφέας τους, είχαν δημοσιευτεί παλαιότερα σε περιοδικά, εφημερίδες και αλλού και παρουσιάζονται τώρα στην τελική μορφή συμπληρωμένα και συγχρονισμένα.¹ Ειδικότερα τα κείμενα του Γ' τόμου γράφτηκαν και δημοσιεύτηκαν από το 1953 ως το 1992 και ένα μέρος τους από τα μισά περίπου από αυτά έχει δημοσιευτεί στις σειρές «Η μεταπολεμική πεζογραφία» (1988-1989) και «Η μεσοπολεμική πεζογραφία» (1992-1993) των Εκδόσεων Σοκόλη.²

Ο γενικός τίτλος του τόμου και οι επιμέρους τίτλοι των μελετημάτων, καθώς και η σειρά με την οποία κατατάσσονται στο βιβλίο είναι στοιχεία ενδεικτικά των προθέσεων του συγγραφέα τους. Εξετάζει αυτοτελώς αλλά και συσχετικά τους πεζογράφους στοχεύοντας στο να δώσει, παράλληλα με τη λεπτομερειακή και τεκμηριωμένη παρουσίαση του έργου τους, και την εξέλιξη της πεζογραφίας μας.

Η ευελιξία με την οποία φωτίζει τα καθέκαστα συνδέοντάς τα μεταξύ τους ώστε να φανεί εξελικτικά η μετάβαση «από τη μεσοπολεμική στη μεταπολεμική πεζο-

γραφία» καθιστά δυνατή την υπέρβαση της αποσπασματικότητας των κειμένων. Έτσι το βιβλίο φαίνεται να αποκτά συνοχή που ενισχύει την εμβέλειά του. Βεβαίως τα θέματα, επιλεγμένα πιθανόν με κριτήρια αισθητικών προτιμήσεων, έχουν περιορισμένο πλάτος αλλά μεγαλύτερο βάθος. Ο εσωτερικός μονόλογος για παράδειγμα είναι ένα θέμα που ο συγγραφέας το πραγματεύεται εκτεταμένα και σε βάθος στην πεζογραφία του Στέλιου Ξεφλούδα, του Γιώργου Δέλιου και του Τηλέμαχου Αλαβέρα (κείμενα 5, 6 και 10), ενώ παράλληλα παρακολουθεί τις προεκτάσεις του και σε συγγραφείς που δεν έχουν άμεση σχέση με τη λεγόμενη «σχολή Θεσσαλονίκης», όπως π.χ. στον Αλέξ. Κοτζιά.

Συχνά, για να δείξει τη στενή συνάφεια ανάμεσα σε τάσεις και συγγραφείς, συσχετίζει ανά δυο τα θέματά του σε μια ζευγαρωτή εξέταση, όπως για παράδειγμα στα μελετήματα 1-2, 5-6 και 7-8. Τα πιο εκτεταμένα και πληρέστερα μελετήματα του τόμου είναι το 3ο (Το διήγημα του Πέτρου Χάρη, σελ. 30), το 4ο (Ακμή και παρακμή του Ηλία Βενέζη, σελ. 31) και το 9ο (Η «Πεζογραφία του ήθους» στο έργο του Σπύρου Πλασκοβίτη, σελ. 41). Στο τελευταίο εξαντλούνται τα όρια του μελετήματος - δοκιμίου. Είναι δύσκολο να φανταστεί κανείς πληρέστερο κείμενο με τη μορφή αυτή για το συγκεκριμένο συγγραφέα. Επιπλέον το δοκίμιο αυτό περιέχει τις πιο ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις σχετικά με τα σύμβολα και το θέμα της ελευθερίας στο έργο του Πλασκοβίτη. Τα υπόλοιπα κείμενα έχουν μικρότερη έκταση. Ακολουθούν με ισομερή έκταση τα αναλυτικά επίσης δοκίμια για τον Άλκη Αγγελόγλου και τον Αστέρη Κοθβατζή (20 και 21 σελίδες αντίστοιχα).

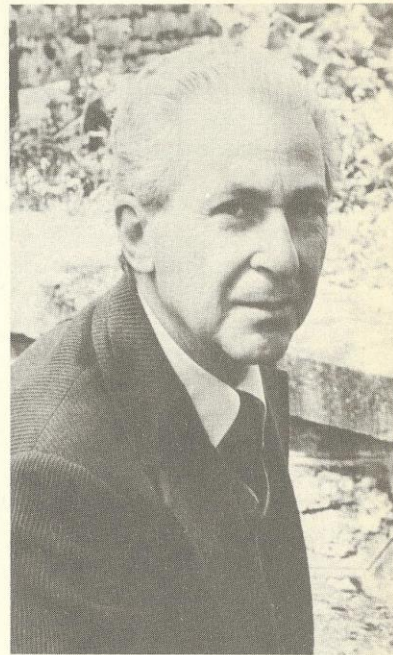
Συνοπτικά και περιεκτικά είναι τα δοκίμια για τον Στέλιο Ξεφλούδα, το Γιώργο Δέλιο και τον Αλέξ. Κοτζιά (10, 9 και 10 σελίδες αντίστοιχα). Το δοκίμιο για τον Ξεφλούδα είναι συνθετικό, όπως και το δοκίμιο για τον Κοτζιά. Η ιδιοτυπία του τελευταίου συγκριτικά με τα άλλα έγκειται στο γεγονός ότι αναφέρεται κυρίως σε ένα μυθιστόρημα του Κοτζιά: την *Πολιορκία*. Με βάση όμως την *Πολιορκία*, που ο Κώστας Στεργιόπουλος τη θεωρεί «αξιόλογο μυθιστόρημα», αφού όλα σχεδόν τα επόμενα μυθιστορήματά του και η νουβέλα «Ιαγούαρος» έχουν ως αφετηρία τα μοτίβα και τους πυρήνες που ξεκινούν απ'

την *Πολιορκία*,³ ρίχνει ματιές και στα επόμενα μυθιστορήματα του Κοτζιά με συνέπεια να δίνει, παρά τη συντομία, μια περιεκτική εικόνα της αφηγηματικής του τέχνης.

Μια συγκριτολογική ματιά είναι εμφανής σε ορισμένα μελετήματα, όπως σ' αυτά που εξετάζουν το έργο του Αλαβέρα, του Πλασκοβίτη και του Κοτζιά. Το θέμα των επιδράσεων δεν αντιμετωπίζεται με τις συνήθεις υπερβολές των μελετητών αλλά με μεγαλύτερη περίσκεψη. Ότι οι άλλοι π.χ. προσγράφουν στο έργο του Πλασκοβίτη ως επίδραση από τον Camus και τον Kafka, ο Στεργιόπουλος το ερμηνεύει ως αντιστοιχία που οφείλεται σε σύμπτωση ή συγγένεια τεκμηριώνοντας αυστηρά την άποψή του (σσ. 206-209). Βλέπει όμως επίδραση του Ντοστογιέφσκι στην *Πόλη* και στο *Φράγμα*, όπως επίσης βλέπει και επίδραση του μεγάλου αυτού Ρώσου συγγραφέα στο έργο του Κοτζιά.

Ο Κώστας Στεργιόπουλος παρατηρεί τα θέματά του από περισσότερες από μια οπτικές γωνίες που ανταποκρίνονται στις αντίστοιχες ιδιότητές του: του *δημιουργού* – είναι ποιητής και συγγραφέας με δόκιμη παρουσία στην αφηγηματική πεζογραφία – του *κριτικού* και του *ερευνητή* και *ακαδημαϊκού δασκάλου*. Η πολλαπλή θέαση των αντικειμένων παρέχει τη δυνατότητα μιας πολυδιάστατης θεώρησης και παρουσίασής τους, αλλά συγχρόνως οι παρουσίες πάντοτε ιδιότητες είναι δεσμευτικές για τον κάτοχό τους. Και όσο πλουσιότερες είναι, άλλο τόσο είναι και πιο περιοριστικές, αφού τον αναγκάζουν άλλοτε να ακολουθεί συγκεκριμένους κανόνες και άλλοτε να συμβιβάζει τάσεις που συχνά είναι ασύμβατες. Η κριτική θεώρηση λόχου χάρη προϋποθέτει μεγαλύτερη ελευθερία, η εμπειρία του τεχνίτη προσανατολίζει σε συγκεκριμένες αισθητικές προτιμήσεις, ενώ η επιστημονική δεοντολογία απαιτεί αυστηρότερη μέθοδο και αντικειμενικότητα. Συμβαίνει δηλαδή τα εφόδιά μας να προσδιορίζουν και τα όρια της φυλακής μας.

Ο συγγραφέας του τόμου είναι γνώστης των ζητημάτων της νεότερης φιλολογίας μας: προικισμένος με ασυνήθιστα ισχυρή μνήμη και εντυπωσιακή οξύδερκεια προσηλώνεται σταθερά στο αντικείμενό του. Ανεπηρέαστος από τις μοντέρνες θεωρητικές τάσεις της κριτικής ακολουθεί τη δοκιμασμένη φιλολογική μέθοδο στη διερεύνηση των ζητημάτων. Το τυπικό σχήμα των άρθρων είναι το ακόλουθο: Εισαγωγή στο κλίμα που εκφράζει ο πεζογράφος. Βιογραφικά και εργογραφία. Γενικά χαρα-



Ο Κ. Στεργιόπουλος

κτηριστικά. Ανάλυση των έργων. Επιδράσεις. Κριτικές παρατηρήσεις. Συνοψίσεις και συμπεράσματα.

Μιλάει για την πεζογραφία με τη γλώσσα και τους όρους της. Περισσότερο φιλόλογος και κριτικός και λιγότερο κοινωνιολόγος και θεωρητικός συνεχίζει τη νεότερη κριτική παράδοση από τον Άγρα ως τους συγχρόνους. Διακατεχόμενος από το πάθος για τεκμηρίωση των απόψεών του παραπέμπει συχνά σε παρατηρήσεις άλλων κριτικών, εφόσον αυτές συνάδουν με τις απόψεις του. Η συχνότητα αναφοράς σε τρίτους μπορεί να θεωρηθεί, υπό ορισμένους όρους φυσικά, και δείκτης προτιμήσεων ή εκλεκτικών συγγενειών. Παραπέμπει π.χ. από 19 φορές στους Σαχίνη και Χουρμούζιο, από 13 στους Άγρα και Βαρίκα, 11 στο Χατζίνη και 8 στον Παράσχο.

Ένα συνηθισμένο φαινόμενο που παρατηρείται στην κριτική είναι η ομοιότητα που φτάνει κάποτε ως την ταύτιση των απόψεών μας με άλλους προγενέστερους ή μεταγενέστερους. Η εκ των υστέρων ανακάλυψη τέτοιων συμπτωμάτων δημιουργεί ευχάριστη και δυσάρεστη διάθεση στον κριτικό, γιατί από τη μια ενισχύεται η αυτοπεποίθησή του για την εγκυρότητα των παρατηρήσεών του και από την άλλη λυπάται διαπιστώνοντας ότι τον πρόλαβαν άλλοι. Εξάλλου διατρέχει και τον κίνδυνο να θεωρηθεί ύποπτος για ιδιοποίηση ξένων απόψεων. Ο Στεργιό-

πουλος έχει ιδιαίτερη ευαισθησία σ' αυτό το ζήτημα. Σε παρόμοιες περιπτώσεις, για να ενισχύσει την αυθεντικότητα της άποψής του παρακάμπτοντας συγχρόνως ενδεχόμενες παρατηρήσεις, χρησιμοποιεί την τυπική φράση: «Το επισήμανε και ο τάδε».

Για τη νεότερη πεζογραφία μας δεν υπάρχουν δυστυχώς ακόμη εποπτικές συνθετικές εργασίες που θα ήταν προϊόντα πολύχρονης μελέτης και έρευνας μιας μεγαλύτερης ή μικρότερης περιόδου. Οι μελέτες που διαθέτουμε επικεντρώνονται συνήθως σε ένα συγγραφέα ή περιέχουν μελετήματα για πολλούς συγγραφείς τα οποία προήλθαν από διάφορες ευκαιρίες: διαλέξεις, επετείους, αφιερώ-

ματα. Οι εισαγωγικοί τόμοι των δύο Ανθολογιών πεζογραφίας των εκδόσεων Σοκόλη καλύπτουν μερικώς αυτό το κενό, επειδή είναι κι αυτά έργα ευκαιριακά που γράφτηκαν κάτω από την πίεση του χρόνου. Παρά την εγκυρότητά τους δεν είναι συγκροτημένες συνθετικές μελέτες. Οποιαδήποτε συνεπώς εργασία θα επιχειρούσε μέσα από τη μελέτη διάφορων πεζογράφων να δώσει έστω και μια υποτυπώδη εικόνα συλλογικότερων τάσεων που παρατηρούνται σε μια περίοδο, θα ήταν ουσιαστική προσφορά στη βιβλιογραφία. Και αυτή την ανάγκη υπηρετεί ως ένα σημείο ο συγκεκριμένος τόμος.

Πέρα όμως από όποιες παρατηρήσεις θα μπορούσε να κάνει κανείς, ένα είναι

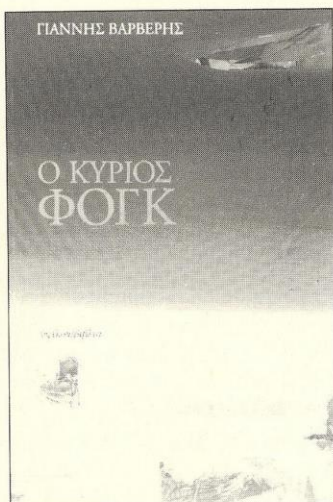
βέβαιο: έχουμε στη διάθεσή μας μια συστηματική εξέταση του έργου έντεκα πεζογράφων που μπορεί να αποτελέσει πλούσιο ορυχείο για την άντληση γνώσεων και κριτικών παρατηρήσεων. Όσοι θελήσουν να εντυφλήσουν στο συγκεκριμένο βιβλίο θα αποζημιωθούν πλουσιοπάροχα. Πρόκειται για ένα πολύτιμο επιστημονικά έγκυρο εργαλείο που πλουτίζει ήδη τη σχετική βιβλιογραφία μας.

1. *Περιδιαβάζοντας*, Γ', σελ. 248.

2. Στο ίδιο, σελ. 249.

3. Στο ίδιο, σσ. 238 και 241.

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

Ο ποιητικός συμβολισμός του Κωσταντίνου Χατζόπουλου

Της Μαρίας Ψάχου

Συμβολισμός είναι περίπου το απερίοριστο –κάθε απόπειρα ορισμού του σημαίνει περιορισμό, παρατηρεί εύστοχα ο Τ. Άγγρας¹ δίνοντάς μας το άνευ ορίων, όχι όμως και άνευ όρων, όπως πιστεύουμε, εύρος της έννοιας του Συμβολισμού.

Πράγματι είναι γεγονός δεδαιωμένο τόσο από τα θεωρητικά, αλλά και από τα ποιητικά κείμενα του συμβολισμού, όπως προτοεφανίστηκε και όπως πολιτογραφήθηκε στη συνέχεια στις διάφορες ευρωπαϊκές χώρες, πως η συμβολιστική τεχνοτροπία δε μας προσφέρεται μ' ένα αυστηρά καθορισμένο εννοιολογικό πλέγμα αρχών ποιητικής, η τήρηση του οποίου κρίνεται απαραίτητη για όποιον θέλει να λέγεται και να είναι συμβολιστής.

Η ιστορική πορεία του Συμβολισμού² μας έμαθε να αναγνωρίζουμε στο περίφημο μανιφέστο του J. Moreas (1886), αλλά και στα κατοπινά θεωρητικά κείμενα όχι καθορισμένα δόγματα, αλλά συμβολιστικές προτάσεις εναρμονισμένες προς τις πολλές και ποικίλες ιδιοσυγκρασίες των οπαδών του κινήματος και σε σχέση ουσιαστικής ανταπόκρισης προς τα συμβολιστικά αιτήματα.

Στα πλαίσια μιας τέτοιας θεώρησης, η μελέτη του ποιητικού συμβολισμού του Κ. Χατζόπουλου θα εστιάσει το ενδιαφέρον της στους συγκεκριμένους εκφραστικούς τρόπους με τους οποίους ο ποιητής επιδιώκει να υλοποιήσει την ποιητική του πρόθεση συμβολιστικά.

Από τα πρώτα κιάλας ποιητικά κείμενα του Κ. Χατζόπουλου, αυτά στα οποία οι κριτικοί του βλέπουν το συμβολισμό μόλις να ξεμυτίσει, να αχνοφέγγει, έχουμε την αίσθηση πως έχουμε να κάνουμε μ' έναν εκ φύσεως, θα τολμούσα να πω, συμβολιστή ποιητή, που όσο κι αν μας παραπέμπει με τα αιτήματα, τη θεματική και την τεχνοτροπία του έργου του σε κοινούς ευρωπαϊκούς συμβολιστικούς τόπους, φροντίζει να διατηρεί την ιδιαιτερότητά του. Πορεύεται στην προσωπική του προσέγγιση με το συμβολιστικό κίνημα μ' έναν τρόπο δημιουργικό, έξω από καθορισμένες δεσμευτικές προγραμματικές αρχές, συμβάλλοντας αναμφισβήτητα στον εγκληματισμό του νέου κινήματος στον τόπο μας παράλληλα προς τη διαμόρφωση του ποιητικού του προσώπου.

Εντοπίζοντας το ενδιαφέρον στην ποιητική υφή του λόγου του παρά στο περιεχόμενο και αναζητώντας τους συγκεκριμένους εκφραστικούς τρόπους που ακολουθεί και οι οποίοι δίνουν το συμβολιστικό στίγμα της γραφής του, διαπιστώνουμε πως κυρίαρχο ρόλο σ' όλο το έργο του κρατά η μουσικότητα και η υποβολή, που υπηρετούνται από το νοούμενο ως αντικειμε-

νικό σύστοιχο σκέψων και συναισθημάτων σύμβολο, το οποίο συγκρατεί αλληλουχίες-αντιστοιχίες κάθετες, αλλά και οριζόντιες. Κάθετες, όταν επιδιώκεται το πέρασμα από το επίπεδο των υλικών αντικειμένων και αισθήσεων στο επίπεδο αφηρημένων ιδεών ή προσωπικών συναισθημάτων και οριζόντιες, όταν πρόκειται για την κίνηση από τη μια σωματική αίσθηση στην άλλη, στα πλαίσια πλουσιότερης προσφοράς της εμπειρίας και του διώματος.

Αναζητώντας καταρχήν τους συγκεκριμένους εκφραστικούς τρόπους με τους οποίους επιδιώκει να υποβάλει τους συσχετισμούς αντικειμένων και ψυχικών καταστάσεων ο Κ. Χατζόπουλος, καταγράφουμε την περιγραφή, την εικόνα, την παρομοίωση και κάποτε την αφήγηση. Μέσα από την παρακολούθηση της λειτουργίας τους σε συνδυασμό με τους παραστατικούς τρόπους του ποιητή θα σημειώσουμε ιδιαίτερα τη λειτουργία της ερώτησης, της διάζευξης και του διαλόγου. Παράλληλα επισημαίνουμε ορισμένες τεχνικές του ποιητή με τις οποίες υπηρετείται περισσότερο ή λιγότερο αυστηρά ο ερμητισμός στο υποβλητικό κλίμα που διαμορφώνεται καθώς παρέχονται τρόποι ανάγνωσης των συσχετισμών.

Κι ενώ όλοι οι προαναφερθέντες τρόποι διαπιστώνουμε πως υπηρετούν την υποβολή, σπάνια αυτόνομα και κυρίως στην ποικίλη διαπλοκή τους, αναζητώντας τους εκφραστικούς τρόπους που ορίζουν τη μουσικότητα στο ποιητικό έργο του Κ. Χατζόπουλου οφείλουμε να σημειώσουμε την αμοιβαία αλληλεπίδραση που χαρακτηρίζει τη σχέση της προς την υποβολή.

Διερευνώντας, ωστόσο, τα κείμενα για να επιβεβαιώσουμε και να ερμηνεύσουμε τις προαναφερθείσες παρατηρήσεις και ξεκινώντας από την περιγραφή, ως ένα εκ των χαρακτηρισμών της συμβολιστικής ποίησης του Κ. Χατζόπουλου, θα πρέπει να θυμηθούμε, και όχι οπωσδήποτε να δεσμευθούμε, πως την περιγραφή και μάλιστα την αντικειμενική, ρεαλιστική, αυτή που επιδιώκει να καθορίσει θέμα στο ποίημα, το συμβολιστικό μανιφέστο του Moreas την εκτοπίζει εντελώς από ένα συμβολιστικό κείμενο. Ο Κ. Χατζόπουλος ωστόσο επιβεβαιώνοντας τα όσα εισαγωγικά προαναφέραμε, θα την χρησιμοποιήσει συχνά με τρόπο συμβολιστικά εύστοχο.

Βασική προϋπόθεση είναι η περιγραφή να μη λειτουργεί αυτονομημένη, ή τουλάχιστον όχι μόνο, ως αυτοσκοπός, ούτε να διερμηνεύει ψυχικές καταστάσεις του ποιητικού υποκειμένου, αλλά να έχει τη δύναμη να υποβάλει.

Χαρακτηριστικό δείγμα τέτοιας ευστοχίας το πρώιμο κιάλας

«Τραγούδι Χεινοπωριάτικο» του 1894.³

Θυμούμ' ἐκείνη τὴν αὐγὴ πού μῶφευγες στὰ ξένα.
Γύρω λουλούδια καὶ κλαδιά ἐγένραν μαραμένα
Καὶ τὰ χλωμά τὰ φύλλα τους μαδοῦσαν στῶμα χάμου,
Ὅπως μαδοῦσε κ' ἡ χαρὰ μέσ' στὴ φτωχὴ καρδιά μου.

Στο ποίημα «Μεσημεριάτικα» ἀπὸ τα Τραγούδια της Ερημιάς με ενδιαφέρον παρακολουθούμε πῶς εναρμονίζεται η περιγραφή (διάφανη και δηλωτική, ζωντανεμένη ἀπὸ τους παραστατικούς τρόπους του ποιητῆ) και η υποβολή, με σύμβολο το μόλις πριν ἀκτικεῖμένο της περιγραφῆς.

Κ' ἡ λίμνη, ἰδὲς κ' ἐκείνη στοῦ λόγγου τὴν ἀγκάλη
Κοιμάται κι ὅλος ζήλιαν ἀπάνου της ἀπλώνει
Ὁ ἥλιος γιὰ νὰ κρύψει τὰ δόλγυμνά της κάλλη
Ἄραχνοῦφαμένο, τρεμουλιστὸ σεντόνι.
– Λιμνούλα μου γαλάζια κι ἀφροκυματισμένη
Γύρε στὴν ἀγκαλιά μου καὶ σύ ὀλοειρεμένη!

Απὸ τα Ελεγεία και τα Ειδύλλια και συγκεκριμένα στο ποίημα που ἀκολουθεῖ μας προσφέρεται η ευκαιρία να εκτιμήσουμε την υποβλητικὴ δύναμη της περιγραφῆς ὅταν επιδιώκει τον πλήρη ἐκποτισμὸ του ἐνοικολογικοῦ στοχασμοῦ, με σαφὴ ἀναφορὰ στο χώρο των αισθησέων.

Ὡ τὰ γλυκά μου χρώματα,
τὰ θαμπὰ τὰ χαραμέια,
μέ τὰ τρεμοφεγγίσματα,
μέ τὰ θολὰ τ' ἀστέρια.

Ακόμη ωριμότερη η συμβολιστικὴ ἀξιοποίηση της περιγραφῆς στους Απλούς Τρόπους και συγκεκριμένα ἀναφέρουμε το «Χαιρετισμὸ», ὅπου δεδαίως ἐκεῖ η ὅλη περιγραφή δε λειτουργεῖ ἀυτονομημένα, ἀλλὰ ὑπάρχει ὡς το ἀντικειμενικὸ σύστημα της ψυχικῆς διάθεσης του ποιητῆ που ἔχει τη δύναμη να μας υποβάλλει τη συγκίνηση που τον κατέχει.

Ὡστόσο η περιγραφή, πιστεύουμε, δύναται να ἐνσωματώνεται ἀρτιότερα σ' ἕνα συμβολιστικὸ ποίημα ὅταν λειτουργεῖ ὡς ουσιαστικὴ παράμετρος συγκρότησης εικόνας πλούσιας, με ἀναφορὲς σε ὅσο το δυνατόν περισσότερες αισθησεις, με ὅλα ὅσα θα λέγαμε συστατικὰ της συμβολιστικῆς ποιήσης στις ἐκφραστικὲς τους ἐκφάνσεις (Φθινόπωρο, μελαγχολία, νοσταλγία, μυστικισμὸς, ὀρισμένη τοπιολογία και εὔστοχος προσδιορισμὸς της).

Χαρακτηριστικὰ παραδείγματα πολλά. Ενδεικτικὰ ἀπὸ τα Ελεγεία και τα Ειδύλλια τέτοιας περιγραφῆς εικόνα στους ἀκόλουθους στίχους:

Συντρίμμα τὸ καράδι τῶν ὄνειρων
καὶ σκόρπια τάρμενα
καὶ κρᾶζοντε θλιμένα οἱ γλάροι γύρω,
καὶ σέρονονται βαρεῖά τὰ σύγνεφα, καὶ πίσω
τὸ δάσος μαῦρο ἀπλώνεται, καὶ πέρα
καὶ πέρα ἀφρίζει ἡ θάλασσα, καὶ γύρω
δογγαίει ὁ βοριάς τριγύρου,
ὦ τοῦ καημοῦ βασιλίσσα
καὶ μάγισσα τοῦ ὄνειρου!

Ὡποσδήποτε δε θα πρέπει να ξεχάσουμε «τα ἔξη δυνατὰ σκαλισμένα ἀνάγλυφα»⁴ ἀπὸ τα «Χεινοπωριάτικα». Ενδεικτικὰ ἀναφέρουμε τον «Καταρράκτη». Οἱ εἰκόνες εἶναι θαυμάσιες και ο τίτλος περιττεύει, ἀδυνατίζει σαφῶς την υποβλητικὴ τους

δύναμη, τέτοια που σκέφτεται κανεὶς πῶς ο συμβολισμὸς θέλησε να πάρει ὅ,τι του ἀνήκει ὄχι μόνο ἀπὸ τη μουσικὴ,⁵ ἀλλὰ και ἀπὸ τη ζωγραφικὴ.

Η εἰκονοποιῶ δεδαίως των «Βραδινῶν Θυρῶν» ἀξιοποιεῖ ὀποσδήποτε υποβλητικὰ την περιγραφή καθὼς κινεῖται συχνὰ με ἀνεση στα πλαίσια μιας λογικῆς ἀκολουθίας και ἐνὸς μυστηριακοῦ κλίματος.

Απὸ «Τα Καράδια»:

Μιὰν αὐγὴ εἶχαν ἀφήσει τὴ στεριά,
τὰ πανιά τους σάν ὄραμα ἀπλωμένα,
καὶ μπροστὰ τους γελοῦσαν τὰ νερά
καὶ τριγύρω σκιρτοῦσαν φτερά
στὰ πανιά τους στὸν ἀνεμο ἀπλωμένα.

Στα πλαίσια της συγκρότησης κἀθετων ἀλλὰ και ὀριζόντιων ἀντιστοιχιῶν ἀνάμεσα σε ἀντικείμενα και ψυχικὲς καταστάσεις μνημονεύσαμε ὡς ἀξιοπρόσεκτο και το ρόλο της παρομοίωσης. Μελετώντας τα κείμενα διαπιστώνουμε ἀφενὸς μεν πῶς η λειτουργία της παρομοίωσης στην ὑπηρεσία του συμβολισμοῦ και ἐιδικὰ της υποβολῆς εἶναι ἕνα πολὺπτυχο θέμα ευρείας ἐμβέλειας, ἀφετέρου δε πῶς στην προκειμένη περίπτωση η ἐξέλιξη του Κ. Χατζόπουλου πρὸς την ποιητικὴ ωριμότητα γενικότερα, ἀλλὰ και την συμβολιστικὴ ἐιδικότερα μας δίνει τα σημεῖα ἀναφορᾶς του διαφοροποιημένου ρόλου της παρομοίωσης.

Ἔτσι στα Πρωτόεια του ποιητῆ και στα πρῶτα μέρη ἀπὸ τα Τραγούδια της Ερημιάς δια της παρομοίωσης μας προσφέρεται ἀποκαλυμμένο το σύμβολο, ἀπλὸ συνήθως, μας υποδεικνύονται καθαρὰ κάποιες ἀναλογίες προφανεῖς, χωρὶς κατὰ συνέπεια τη δύναμη της υποβολῆς.

Αντιπροσωπευτικὰ ἀναφέρουμε ἀπὸ τα Τραγούδια της Ερημιάς, το «Ἐλα» (στίχ. 7-12).

Παιδιά τρελλα τῆς ἐρημιάς, τοῦ ἔρωτα κοπέλια
Νὰ ζοῦμε πάντα μέ φιλιὰ, μέ χαιῖδια καὶ μέ γέλοια
Ἐγὼ ὄνακι ἐρημικὸ, παρθένο ἐσὶ ἀγριοκρίνο,
Νὰ μοῦ σκορπίζεις μυροδιὰ, δροσοῦλα νὰ σοῦ δίνω
Ἐσὺ δαφνοῦλα φουντωτὴ μέ φύλλα μυρισμένα
Κ' ἐγὼ πουλί νὰ τραγοῦδῶ παντοινὰ γιὰ σένα.

Συχνὰ εἶναι ἀναποτελεσματικὴ στη συγκρότηση υποβλητικῶν ἀντιστοιχιῶν η παρομοίωση μιας και δεν προβάλλει σύμβολα, ἀλλὰ σημεῖα και τοῦτο σημαίνει πῶς ἔχουμε να κάνουμε με συμβατικὴ σύνδεση αισθησιακῶν δεδομένων μ' ἕνα διανοητικὸ περιεχόμενο, που ἐπιπλέον εἶναι δυνατόν να μὴ ἔχουν το ἀπαιτούμενο, για συσχετισμούς, σημασιολογικὸ εὔρος.

Διαπιστώνουμε, με ὀδηγὸ τα κείμενα, πῶς η δύναμη της παρομοίωσης στην υποβολὴ ἐγκτεῖται στην ἀοριστία που χαρακτηρίζει τον ἕνα, τουλάχιστον, ἐκ των δύο συσχετιζόμενων ὄρων.

Αναφέρουμε ἀντιπροσωπευτικὰ ἀπὸ α) «Το Τραγούδι του Λίνου» και β) «Τα Ελεγεία και τα Ειδύλλια».

α) Κάτι πεθαίνει μέσα μου
Καὶ σβύνει σὰ λουλούδι,
Κάτι πεθαίνει γύρω μου
Καὶ κλαίγει σάν τραγούδι.

β) Κάτι ἀχνοτρέμει μέσα μου
σάν ἀντιφέγγισμα σὸ χιόνι
– μὴ μοῦ τό γγίξεις τὸνειρο
δειλὰ φτερά πού ἀπλώνει.

Ωστόσο να σημειώσουμε οπωσδήποτε πως και οι εύστοχοι συνδυασμοί καθιστούν υποβλητική την παρομοίωση και επιτυγχάνονται όταν αυτή συγκροτείται από όρους που διαθέτουν αξιόλογο σημασιολογικό εύρος, η ορθή αξιοποίηση του οποίου θα αναδείξει τους κατάλληλους συσχετισμούς που θα τη συνθέσουν και θα ορίσουν την υποβλητική της συνεισφορά. Τούτο, πιστεύουμε, επιδιώκεται εντονότερα και στους *Απλούς Τρόπους* αλλά και στους *Βραδινούς Θρύλους*. Αντιπροσωπευτικά αναφέρουμε από τους *Βραδινούς Θρύλους*, από την ενότητα «Πέρασες», σελ. 334, στίχ. 5-8:

*Καί στάθηκα: σά μυστικό στήν ώρα,
σά φύλλο πού είχε ό άερας σύρει.*

*Σάν πνοή σιγαλή
σ' ενός κλώνου τήν άκρη,
είναι ή θλίψη άπαλή
πού κυλά μέ τό δάκρυ.*

Συμπληρώνοντας μια πρώτη προσέγγιση στη λειτουργία της παρομοίωσης ως μέσου υποβολής να σημειώσουμε την πολύ συχνή χρήση της για τη συγκρότηση οριζόντιων αντιστοιχιών που θα πλουτίσουν το εικονικό πλέγμα και θα υπηρέτησουν την ενδιαφέρουσα επανάληψη και όπως θα δούμε παρακάτω και τη μουσικότητα.

Από τους *Βραδινούς Θρύλους*, «Καί πέρασα»:

*Καί σ' έγειρα σιγά στά στήθη
καί ήσουν παιδί πού άποκοιμήθη
άκούοντας τό παραμύθι,
κι ήσουν λευκή σάν κρινός πάλι
καί ήσουν σά ρόδο πρωινό
πού σου έφερα άπό τό δουνό.*

Διερευνώντας, στη συνέχεια, τη συμβολή της αφήγησης στη συγκρότηση αντιστοιχιών και στη δημιουργία κλίματος υποβολής οφείλουμε να παρατηρήσουμε πως κάτι τέτοιο δε συντελείται στην πρώτη τουλάχιστον ποιητική συλλογή του ποιητή, όπου η αφηγηματική οργάνωση του ποιητικού υλικού οπωσδήποτε δε συμπορεύεται με την επιδίωξη της υποβολής για περιορισμό του διανοητικού λογισμού προς όφελος των άμεσα αισθητών συγκινησέων.

Μετριάσμενη, ωστόσο υπαρκτή η δύναμη υποβολής της αφήγησης δύναται να αποδοθεί στην πολυσημία του ποιητικού υλικού που αφηγηματικά οργανώνεται και στους εννοιολογικούς συσχετισμούς που προτείνονται.

Χαρακτηριστικό το παράδειγμα από «Τα Ελεγεία και τα Ειδύλλια».

*Έρχομαι άπ' τό χαλασμένον τόπο
κι άπ' τό δημαγμένο τό χωριό
καί γυρεύω τήν καινούρια χώρα
πόμεθα πώς χτίζουν πέρα, κάτου στό γιαλό.
Είδα τή σκέπη μου σωριασμένη,
γκρέμισα τούς τοίχους κ' έφνγα μακριά
ήμαξα τόν κήπο, τόν παλιό μου κήπο,
— άχ τόν κήπο μέ τά ρόδα και τά κρύα νερά!*

Η αφηγηματική οργάνωση της ποιητικής πρόθεσης είναι βέβαια συχνή και στους *Απλούς Τρόπους*, απ' όπου ξεχωρίζουμε στο «Παραμύθι» ένα μάθημα πολιτικής και για τούτο ηθικής αγωγής, όπου ο λόγος για τη δύναμη της υποβολής

προσक्रούει στην πρωταρχική διερεύνηση των ορίων ανάμεσα στη συμβολιστική και αντικειμενική πραγματικότητα του συγκεκριμένου ποιήματος.

Ωστόσο γνώρισμα υποβλητικό της αφήγησης είναι η αποσπασματικότητα μιας καθορισμένης λογικής ακολουθίας, όπως εύστοχα εντοπίζουμε στους *Βραδινούς Θρύλους* και συγκεκριμένα στην ενότητα «Στο Γύρισμα του Δρόμου», τόσο στην αυτόνομη θεώρηση κάθε ποιήματος, αλλά και στη διαλεκτική σχέση που τα διακρίνει, με τη χρήση της επανάληψης είτε με τη μορφή επωδών ή λέξεων, είτε με τη συγκρότηση οριζόντιων αντιστοιχιών και τόσο συχνά άλλωστε με την απλή παρατακτική σύνδεση και την καταχρηστική επανάληψη του «και», ενοχλητική για κάποιους κριτικούς,⁶ που όμως, πιστεύουμε, δίνει την αίσθηση αφήγησης ονειρικής.

Το παράθεμα από τους «Βραδινούς Θρύλους».

*Καί εΐναι ό θρύλος παλιός και εΐναι θαμπός,
σάν τό παλιό, σάν τό θαμπό τό βράδυ,
καί λέει πώς τάχα κίνησαν οί τρείς,
άπ' τό λαγκάδι κίνησαν νωρίς
καί στό λόφο τούς έπιασε τό βράδυ.
Καί θολό ήταν τό βράδυ και σταχτιά
τούς βρήκε στόν κάμπο και ή νυχτιά,
καί περάσαν σάν ίσκιοι στήν όχτιά,
καί περάσαν σά σύννεφα σκιερά
στά βραδινά πού σέρνονται νερά,
καί χάθηκαν στα σύθαμπο και πάνε.*

Αξίζει να παρατηρήσουμε πως στα πλαίσια της διαπλεκόμενης λειτουργικής συνεισφοράς των προαναφερθέντων εκφραστικών τρόπων λειτουργούν ενισχυτικά για τη διαμόρφωση υποβλητικού κλίματος η χρήση της ερώτησης, της διάζευξης και του διαλόγου.

Αφορμή για τη λειτουργία της ερώτησης μας δίνεται από τα *Χεινοπωριάτικα* και συγκεκριμένα στο πρώτο κίολας ποίημα όπου η ερώτηση δίνοντας την πνοή της αμεσότητας στο λόγο, υπηρετεί δια των οριζόντιων αντιστοιχιών την πλούσια επανάληψη που συντελεί στην επίτευξη της μουσικότητας, απαραίτητης για την υποβολή.

*Τί έχεις άγέρι μέσ στα δάση
Κι άναστενάξεις θλιβερά;
— Τά μαδημένα κλαίω λουλούδια
Πού μου μυρώναν τά φτερά.*

Παράλληλα καλλιεργείται ένα κλίμα ασάφειας και αοριστίας, με τη γενικότητα που προσιδιάζει στην υπονοούμενη, αλλά όχι ρητά εκπεφρασμένη απάντηση ερωτημάτων φορτισμένων με φιλοσοφικό υπόβαθρο.

Αντιπροσωπευτικό το παράθεμα από τους *Απλούς Τρόπους*:

*Τί γυρεύεις, τί θέλεις μή και σύ τό γνωρίζεις;
κι έχεις πιάσει ποτέ σου τό τί κνηγιάς;
μή όπου σπέρνεις καλό τό κακό δέ θερίζεις,
δέ σκοντάβεις σε ρώτημα σ' ό,τι ρωτάς;
Κι ό,τι σ' έχει μαγέψει κι ό,τι σου έχει γελάσει
τό έχεις μόνος κερδίσει, μοναχός έτοιμάσει;*

Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει να σημειώσουμε τη λειτουργική διαπλοκή της ερώτησης με αντιθετικές σχέσεις,⁷ με τη διάζευξη αλλά και το διάλογο.⁸

Η δεξιοτεχνική παρέμβαση της διάζευξης συμβάλλει ώστε με



Κ. Χατζόπουλος

εκφραστική ποικιλία να συγκροτούνται οριζόντιες αντιστοιχίες, με προοπτική επανάληψης. Η αμφισημία που προσφέρουν είτε με την αντιθετική παραβολή δεδομένων, (από *Τα Ελεγεία και τα Ειδύλλια*)

*Δέν ξέρω ἄν εἶσαι ζωντανή,
ἢ ἄν εἶσαι πεθαμένη,
μά κάτι μέσα μου νεκρό
ἀπό καιρό ἀπομένει.*

είτε με την προβολή λεπτών νοηματικών αποχρώσεων, (από το *Τραγούδι του Λίνου*)

*Ψυχή πού ἐχάθης κ' ἔθουσε
Στό ἀθάνατο σκοτάδι,
Ἦ σέρνεσαι ἴσκιος ἄλιωτος
Στό ἀσφοδελό λιβάδι,*

ή ακόμα με την παράθεση εναλλακτικών προτάσεων που διευρύνουν τις σημασιολογικές προοπτικές των αντιστοιχιών (από τους *Βραδινούς Θρύλους*)

*Δέν τούς ρώτησαν οὔτε τά παιδιά,
μά εἶπαν μόνο: θά πάνε ἀλαργινά.
Ποῦ; δέ ρώτησαν: τάχα στό ἀκρογιάλι
πού τά καράβια ἀράζουν τά τρανά,
ἢ στόν κάμπο πού φεύγουνε τά τρένα;*

προκαλούν αίσθημα στοχαστικής απορίας, καλλιεργούν κλίμα αοριστίας και ασάφειας, υποβάλλουν.

Με τις ίδιες προοπτικές αναπτύσσεται ο διάλογος είτε έμμεσος (αποστροφή στο δ' πρόσωπο), είτε άμεσος, καλλιεργώντας ανάλογο κλίμα, ιδίως όταν διενεργείται ανάμεσα σε

αντικειμενικά σύστοιχα⁹ ή ανάμεσα σε ποιητικές ενότητες όπως π.χ. στην «Αριάδνη», στους «Απλούς Τρόπους» και πολύ περισσότερο στους «Βραδινούς Θρύλους», εδώ στο σύνολο της συλλογής, όπου η διαλεκτική σχέση που αναπτύσσεται εκδηλώνεται με την επαναφορά στίχων – κλισέ πλέον – σε νέα νοηματικά πλαίσια, που ορίζονται στην εξέλιξη της ποιητικής πρόθεσης καταγράφοντας έναν εσώτερο συνδετικό ιστό και κατακτώντας την ενότητα της ποιητικής ολότητας.

Είναι προφανές πως οι τρόποι που υλοποιούν την υποβολή μας παραπέμπουν άμεσα στο μουσικό αίτημα της συμβολιστικής ποίησης, καθώς επιδιώκουν από κοινού, υποβολή και μουσικότητα στον αμοιβαίο αλληλοκαθορισμό τους, συγκινησιακές καταστάσεις με κύριο χαρακτηριστικό τους την αμεσότητα και τη μη παρέμβολή διανοητικής ενέργειας.

Πράγματι στον Κ. Χατζόπουλο η μουσικότητα, δηλωμένη άλλωστε και σε πολλούς ποιητικούς τίτλους με τον όρο «τραγουδία», εμφανίζεται ως αποτέλεσμα είτε της μετρικής οργάνωσης του ποιητικού κειμένου, είτε της διάταξης των λέξεων στη συντακτική δομή του στίχου, αλλά και στη χρήση περιοδικών θεμάτων στα πλαίσια της αντιστικτικής διάταξης του υλικού στη στροφή και στις στροφές, είτε, τέλος, στα πλαίσια της αξιοποίησης της αισθησιακής υπόστασης των λέξεων.¹⁰

Ειδικότερα, να διαπιστώσουμε καταρχήν ως γενική εκτίμηση πως δεν πρόκειται για μια ιδιαίτερα ανανεωμένη μετρική, μάλλον παραδοσιακή θα την χαρακτηρίσαμε με ιδιαίτερες ελευθεριάζουσες εκφάνσεις που εντοπίζονται από *Τα Ελεγεία και Ειδύλλια* και μετά. Οι τόνοι του iamβικού μέτρου είναι αυτοί που ηχούν σχεδόν πάντα είτε πρόκειται για σονέτα, είτε όταν διαταράσσεται η κλασικότερη στροφική και στιχική διάταξη που εμφανίζει ακανόνιστο αριθμό συλλαβών σε κάθε στίχο,¹¹ στίχο άλλοτε μικρότερο και γι' αυτό, και όχι μόνο άλλωστε, κάποτε εντονότερα μουσικό, αλλά και μεγαλύτερο.

Ιδιαίτερη προσοχή ακόμη και στην τυπογραφική διάταξη του ποιήματος βλέπουμε στα *Ελεγεία και τα Ειδύλλια και συγκεκριμένα στο άτιτλο ποίημα:*

*«Κάπου ἓνα κῆμα τραγουδεῖ,
κάπου ἓνας κύκνος κλαίει»*

Τυπογραφική διάταξη, που αλλάζει προς το κλασικότερο στην επανέκδοση του ποιήματος στα *Πρώτα Λυρικά*, όπου και άλλες αλλαγές επισημαίνουμε στη στιχική διάταξη στα πλαίσια της συγκρότησης νέων ποιητικών ενοτήτων.

Η ομοιοκαταληξία εμφανίζεται σχεδόν πάντα, συχνά και με το γνώρισμα της τακτοποιημένης αταξίας, με πολλαπλούς συνδυασμούς (π.χ. Στο *Τραγούδι του Λίνου* και στα *Χεινοπωριάτικα* ομοιοκαταληκτούν σταθερά οι δύο μόνο από τους τέσσερις στίχους κάθε στροφής με πλεκτή ομοιοκαταληξία).

Ο διασκελισμός στίχου και στροφής αξιοποιείται ευρύτατα συμβάλλοντας και στην ενότητα του ποιήματος θεωρουμένου ως σφιχτοδεμένης ολότητας.¹²

Στη συντακτική δομή του στίχου συχνά διαπιστώνουμε τη διάσπαση της καθορισμένης συντακτικής ακολουθίας χάριν της μουσικότητας.

Ενδεικτικά και μόνο αναφέρουμε από τα *Χεινοπωριάτικα*, των «Τραγουδιών της Ερημιάς», παράθεμα από το ποίημα με ένδειξη 10

*Μές σδόμορφο του Μάη τό περιδόλι,
Μές στήν τρελλή τῆς ἄνοιξης χαρά,*

Επίσης διαπιστώνουμε τη χρήση περιοδικών θεμάτων, με αντιστικτική διάταξη του υλικού τόσο στη δομή του στίχου, αλλά και της στροφής.

Το παράθεμα από το ποίημα με ένδειξη 14, από τα *Χεινοπωριάτικα*.

*Σέ κλαίει τὰ γέρι στὰ κλωνάρια
Καί τό νεράκι στὰ θυμάρια.
Μά πιά γλυκειά, κρυφή χαρά μου
Σέ κλαίει ἡ πεντάρφανη καρδιά μου.*

*Σέ κλαίν τὰ ῥόδα πού σκορπούνε
Καί τὰ γιοφύλια πού μαδούνε.
Μά πιά, γλυκειά, κρυφή χαρά μου,
Σέ κλαίει ἡ πεντάρφανη καρδιά μου.*

Ξανόγεται έτσι το γνωστό θέμα της επανάληψης εικόνων και ήχων. Επιγραμματικά και μόνο θα αναφέρουμε πως αξιοποιείται αρκετά αυτό το μέσο από τον Κ. Χατζόπουλο και δηλώνεται είτε με τη μορφή επωδών κατάλληλα (τακτικά ή όχι) διευθετημένων, είτε με τη μορφή ολόκληρων στροφών, είτε με τη μορφή λέξεων όπως η καταχρηστική κάποτε χρήση του «και» ή το επιφώνημα «ὦ», θαυμαστικό κλητικό ή σχετλιαστικό, η καταχρηστική παρουσία του οποίου φαίνεται πως αναγνωρίζεται από τον ίδιο τον ποιητή που φροντίζει να το αντικαταστήσει.¹³ Όπως ήδη έχει επισημανθεί η επανάληψη εύστοχα υπηρετείται με τη χρήση οριζόντιων αντιστοιχιών.

Η επανάληψη ήχων αναδεικνύει τη λειτουργικότητα της παρήχησης για την επίτευξη της μουσικότητας και ανοίγει το θέμα της αξιοποίησης της αισθησιακής υπόστασης των λέξεων.

Δεν ξέρω αν ο Κ. Χατζόπουλος θα συμφωνούσε μ' εκείνη τη συμβολιστική άποψη που θέλει τις λέξεις να επιλέγονται όχι ως δηλωτικές εννοιών πρωτίστως, αλλά για την ηχητική τους αξία, μιας και στα πλαίσια της συμβολιστικής του τεχνοτροπίας δεν εκτοπίζεται η τεχνίτσα, όπως έλεγε,¹⁴ η πρόθεση που οφείλει να υπηρετεί τη τέχνη, ασφαλώς όχι εις βάρος της τέχνης. Οπωσδήποτε όμως προσέχει την ηχητική τους αξία κι αυτό μπορούμε να το αντιληφθούμε πολύ καλά και από τη συλλογή *Πρώτα Λυρικά* (1920), όπου ανάμεσα στις αλλαγές που επισημαίνονται κυρίως βλέπουμε αυτές που θα συμβάλουν στην επίτευξη της μουσικότητας. Καταργείται η κράση και η έκθλιψη και ενοείται το πλησίασμα των φωνηέντων (αγέρας-αέρας), που μολοντί κάποτε δύνανται να δημιουργεί χασμοδιά σύμφωνα με την τυπική μετρική, πλαταίνει το στίχο και επιτρέπει την κυριαρχία των φωνηέντων, γεγονός που άλλωστε επιβεβαιώνεται και από την κατάργηση της συγκοπής και την αξιοποίηση της εύηχης παρήχησης. Παράλληλα όμως αίρεται το κακόηχο ασυναίρετο των καταλήξεων, αποκόπτεται το τελικό ν στην κατάληξη των ρημάτων και έτσι ανοίγει ηχητικά ο στίχος, ενώ καταργείται επίσης η καταχρηστική παρεμβολή του ν σε περιπτώσεις που απομμόνουν τον ήχο του προφορικού λόγου, όπως «ναν τα κοιτάζω» → «να τα κοιτάζω» στα πλαίσια επιδίωξης πιο εύηχου αισθητικού αποτελέσματος. Το λεξιλόγιο γίνεται κάποτε λογιότερο (πάλε→πάλι/κάτου→κάτω/χεινοπωριάτικα→φθινόπωρο) και κάποτε συμβολιστικότερο (όνειρο πικρό→όνειρο γλομό/μες στην άχνη→μες στην πάχνη).

Να ολοκληρώσουμε την ενδεικτική αναφορά στους χαρακτηριστικούς του ποιητικού συμβολισμού του Κ. Χατζόπουλου με παρουσίαση κάποιων τεχνικών του ποιητή, με τις οποίες υπηρετείται λιγότερο ή περισσότερο ο ερμητισμός.

Στις πρώτες συλλογές που ο ερμητισμός είναι χαλαρός διαπι-

στώνουμε πως ενώ συγκροτούνται κάθετες και οριζόντιες αντιστοιχίες, είναι δυνατόν μέσα στην ίδια στροφή και σε κάθε στροφή να εντοπίζεται ο στίχος που διερμηνεύεται με το αντικειμενικό σύστοιχο.

Ενδεικτικό είναι το παράθεμα από τα *Τραγούδια της Ερημιάς*.

*Όνειρο εΐταν κι' ἔσβυσε ὡς ἐκείνο σβύνει,
Ῥόδο Ἄπριλιού καί μάδησε μιά αὐγούλα χάμου,
Μά κάτι πιά ἀπ' τό μύρο πού ἔνα ῥόδο ἀφίνει
Καί κάτι πλέον ἀπ' ὄνειρο μέσ στὰ ὄνειρά μου
Ἄπ' τήν παλιάν ἀγάπη σου μούχει ἀπομείνει
Ῥόδο Ἄπριλιού πού μάδησε μιά αὐγούλα χάμου.
Πού ὄνειρο εΐταν κι' ἔσβυσε ὡς ἐκείνο σβύνει.*

Ο στίχος 5 λειτουργεί ερμηνευτικά για τους συσχετισμούς που επιχειρούνται και σ' αυτό άλλωστε συνηγορεί και ο τίτλος «Χωρισμός» που είχε φροντίσει ο ποιητής να δώσει στο, άτιτλο ωστόσο μέσα στη συλλογή, ποίημα κατά την πρώτη δημοσίευσή του στη *Φιλολογική Ηχώ*, περ. Β', αρ. 37, 7-12-1896.

Εδώ, παρενθετικά και σύντομα, θα πρέπει να αναφέρουμε πως οι τίτλοι στις ποιητικές συλλογές του Κ. Χατζόπουλου α) δεν είναι συμβατικοί, αλλά λειτουργούν συμβολιστικά, συχνά ως το αντικειμενικό σύστοιχο μιας ορισμένης διάθεσης ή σκέψης και β) η χρήση τους ή όχι σε ορισμένες συλλογές δύνανται να επηρεάζει θετικά ή αρνητικά το συμβολιστικό πνεύμα, ανάλογα με το αν επιδιώκουν να το ερμηνεύσουν ή συνεργάζονται διαλεκτικά με τους εκφραστικούς του τρόπους.

Από την πρώτη κιόλας συλλογή του Κ. Χατζόπουλου και ειδικά στα *Χεινοπωριάτικα* και *Το Τραγούδι του Λίνου*, αλλά και με αρκετή συχνότητα στις επόμενες συλλογές, ιδίως στο α' μέρος των *Απλών Τρόπων*, η τελευταία στροφή συμβάλλει στην ερμηνεία των ανταποκρίσεων, προτείνοντας τον κοινό παράγοντα των εικόνων που προηγήθηκαν.¹⁵

Στη συμβολιστική ωριμότητα του ποιητή και κυρίως στους *Βραδινούς Θρύλους*, αν και απαντάται και νωρίτερα, διαπιστώνουμε εντονότερο τον ερμητισμό του ποιητικού λόγου, καθώς δεν προσφέρεται άμεσα το κλειδί ανάγνωσης των αλληλουχιών, ενώ το ποίημα λειτουργεί συμβολιστικά στην ολότητά του. Κάποτε ρόλο διερμηνευτικό είναι δυνατόν να παίξουν είτε εμβόλιμοι συμβολιστικοί τρόποι (π.χ. *Απλοί Τρόποι*, σσ. 190, 191, 192, 193, 194), είτε απομονωμένοι στίχοι που επαναλαμβάνονται υποβλητικά (π.χ. *Ελεγεία και Ειδύλλια*, σελ. 179, στίχ. 1-5 και 6-7).

Αναμφισβήτητα πολλά είναι δυνατόν να επισημανθούν ακόμα για τον ποιητικό συμβολισμό του Κ. Χατζόπουλου.

Εκείνο ωστόσο που αποδεικνύεται ως ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι πως η προσπέλαση στο συγκεκριμένο θέμα αναγνωρίζει στον ποιητή τον εγγενή συμβολιστή και το συνειδητό τεχνίτη του λόγου, που γνωρίζοντας από κοντά το Συμβολισμό διαθέτει τη δύναμη να κινηθεί σύμφωνα προς αυτόν αλλά και την ιδιαίτερη προσωπική ιδιοσυγκρασία του, δικαιώνοντας έτσι έμπρακτα τον ορισμό του Συμβολισμού ως τι το απερίοριστο.

Δε θα μπορούσα πιθανόν να ισχυριστώ με το λόγο του Κλ. Παράσχου πως τα ποιήματα του Κ. Χατζόπουλου είναι πάντα «μελωδικά όνειρα θυθισμένα σε πολυσήμαντη αοριστία» ή κατά τη Μαλλαρεμική αντίληψη «μυστήρια που ο αναγνώστης πρέπει να δρει το κλειδί τους». Οπωσδήποτε όμως φανερώνουν την ιδιαίτερη προσωπική του προσέγγιση στο Συμβολισμό, τον δικαιώνουν ποιητικά, αλλά και πολιτογραφούν τον ποιητικό συμβολισμό στην ελληνική λογοτεχνική πραγματικότητα.

1. Τ. Άγρα, «Η Συμβολιστική Πεζογραφία και το “Φθινόπωρο” του Κ. Χατζόπουλου», *Νέα Εστία*, τ. 203, 1.6.1935, σελ. 510.

2. Κ. Παράσχου, «Ο Συμβολισμός», *Νέα Εστία*, τ. 635, Χριστούγεννα 1953, σελ. 27. «Ωστόσο, ο συμβολισμός “σα σχολή” – αν μπορούμε να του δώσουμε μια τέτοια ονομασία – με καθορισμένα δόγματα, που τ’ ακολουθούν οπαδοί λιγότερο ή περισσότερο πιστά και που γίνονται πράξη λογοτεχνική, δε δάσταξε πολύ [...] το πλήθος και η μεγάλη γενικότητα, γι’ αυτό και κάποια αοριστία των αρχών του, τον έφεραν πολύ γρήγορα το συμβολισμό στη διάλυση, αν όχι σχεδόν αμέσως, καθώς παρατηρεί ένας γραμματολόγος. (Τρίμορφον, Abgy, Audic και Crouzet: «Ιστορία Εικονογραφημένη της Γαλλικής Λογοτεχνίας»).

3. Όλες οι αναφορές σε ποιήματα του Κ. Χατζόπουλου, είτε με συγκεκριμένα παραθέματα είτε ως παραπομπές, σε όλη τη μελέτη, αντλούνται από το έργο Κ. Χατζόπουλου, *Τα Ποιήματα*, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1992.

4. Αναφέρεται στη μελέτη του Κ. Παλαμά για τον Κ. Χατζόπουλο που δημοσιεύτηκε είτε ως «Κριτικός Πρόλογος του Κ. Παλαμά στο έργο του Κ. Χατζόπουλου *Η Αννιώ κι άλλα διηγήματα*», εκδοτ. Οικ. Ελευθερουδάκης, Εν Αθήναις 1923, σελ. 7, είτε στο περιοδ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, 10.8.1940. Γύρω στον Ποιητή, του Κ. Παλαμά, σελ. 2, είτε στο περιοδ. *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 9, τεύχ. 102, 1952, «Κ. Παλαμά, Κωσταντίνος Χατζόπουλος», σελ. 523.

5. Α. Καραντώνη, *Εισαγωγή στη Νεώτερη Ποίηση. Γύρω από τη σύγχρονη Ελληνική ποίηση*, εκδ. Δ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα 1984, σελ. 63, από τον πρόλογο του Βαλερύ στην ποιητική συλλογή του Λυσιέν Φαμπρ: «Κι αυτό που ονομάστηκε “συμβολισμός”, συνοψίζεται πολύ απλά στην πρόθεση, κοινή σε πολλές οικογένειες ποιητών (άλλωστε εχθρικές μεταξύ τους) “να ξαναπάρουν από τη Μουσική, το αγαθό τους”».

6. Γ. Κοτζιούλα, «Πώς ξαναείδα το Χατζόπουλο», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 10 Αυγούστου 1940. «Εκείνες οι επαναλήψεις, προπάντων, κι εκείνη η αρμάθα των “και”, που έχουν αναλάβει το ρόλο να δημιουργήσουν υποδλητική ατμόσφαιρα, θαρρώ πως δε μπορεί παρά να δώσει στα νεύρα ενός φυσιολογικού αναγνώστη».

7. Βλ. *Βραδινούς Θρούλους*, «Ο Θρούλος της Ομίχλης», στίχ. 7-10 και 26-30.

8. Βλ. *Βραδινούς Θρούλους*, «Έτσι μιλούσα με τους ίσκιους», στίχ. 19-25.

9. Βλ. *Τραγούδια της Ερημιάς, Χεινοπωριάτικα 7*:
– Χαρά σ’ εσένανε, γεροέλατε,
Είπε ή άγραμπελη έκει πέρα

“Όπου πλεμένη στά κλωνάρια του
Άνθμαδούσε στόν άγέρα.

[...]

– Άχ, νάξερεις ξανθούλ’ άγάπη μου,
Άχ, νάξερεις κρυφή χαρά μου,
Είπε κι ό έλατος στενάζοντας,
Πώς, σάν θωρώ στην άγκαλιά μου
[...]

10. Βλ. Κ. Δ. Γεωργούλη, «Ο Συμβολισμός και ο Καθαρός Ποιητικός Λόγος», περιοδ. *Νέα Εστία*, τ. 635, Χριστούγεννα 1953, σελ. 8: ο συμβολιστής ποιητής... «είναι υποχρεωμένος να εύρη τη σωστή ανταπόκριση ανάμεσα στη σωστή ακουστική ποιότητα των λέξεων, στην κατανομή τους σε μελωδικές ενότητες, στις γραμματικές και συντακτικές και διακοσμητικές μορφές καθώς και στη συνθετική ενότητα των σημασιών που πρέπει να προσαρμόζεται προς την ανάπτυξη του θέματος».

Τ. Σ. Έλιοτ, *Επτά δοκίμια για την ποίηση*, «Γράμματα», 1982, από το δοκίμιο «Η μουσική της ποίησης», σσ. 29-30: «Η μουσική μιας λέξης βρίσκεται σαν να λέμε σ’ ένα σημείο τομής: δγαίνει πρώτα από τη σχέση της με τις λέξεις που προηγούνται ή ακολουθούν αμέσως και γενικά με ολόκληρο το περιεχόμενο κι από μιαν άλλη σχέση, τη σχέση του άμεσου νοήματός της σ’ αυτό το κείμενο μ’ όλα τ’ άλλα νοήματα που ‘χε σ’ άλλα κείμενα, με τον μεγαλύτερο ή μικρότερο πλούτο των συσχετισμών της».

11. Ενδεικτικά παραδείγματα από τα *Ελεγεία και τα Ειδύλλια*, σσ. 150, 179, τους *Απλούς Τρόπους*, «Αριάδνη» αλλά και τους *Βραδινούς Θρούλους*, «Και μου μιλούσε το Φεγγάρι», «Έτσι μιλούσα με τους ίσκιους», όπου ειδικά εδώ απουσιάζει εντελώς η στροφική διάταξη.

12. Αντιπροσωπευτικό το παράθεμα από τους *Απλούς Τρόπους*, σελ. 217, στίχ. 30-48.

13. Πρβλ. *Τα Ελεγεία και τα Ειδύλλια*, σελ. 163 και *Πρώτα Λυρικά*, σελ. 408.

14. Πενήντα ανέκδοτα γράμματα του Κ. Χατζόπουλου προς το σοσιαλιστή Ν. Γιαννιό και τη γυναίκα του Αθηνά Γαϊτάνου-Γιαννιού, Γράμμα της 24V08, *Νέα Εστία*, 1957, Β’ τόμος, σελ. 1271. «Όσο για τη φιλολογική προπαγάνδα τι να σου πω. Θαρρώ αυτή την προσδιορίζει, όπως και την παραγωγή, το ένστιχτο και το αίσθημα. Μπάζοντας κοινωνικά τέτοια χωρίς να φαίνεται η τεχνίτσα ή δίχως να ξεχνιέται η τέχνη, θάταν τόνειρο. Μα από τις ωραιαιοερωλογίες, εγώ τουλάχιστο θα προτιμούσα έστω και τεχνίτσα».

15. Αντιπροσωπευτικό το παράθεμα από τους *Απλούς Τρόπους*, σελ. 195.



Η ελληνική ποίηση

ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ
ΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΑ



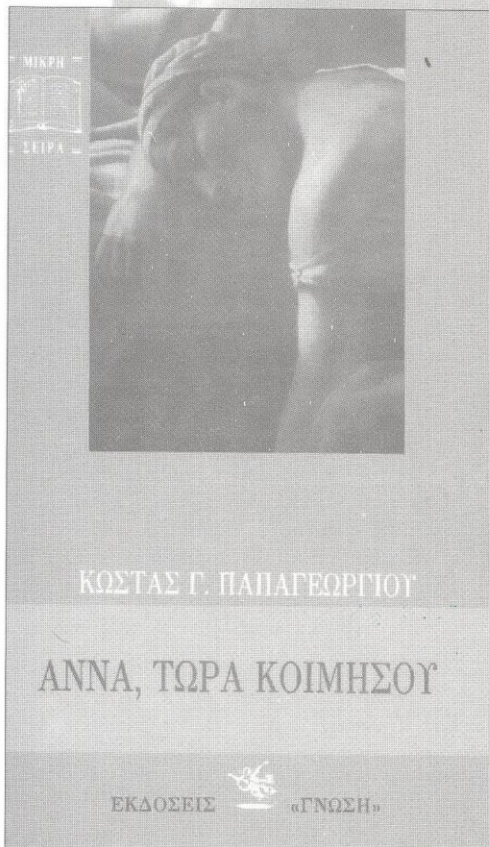


ΒΙΒΛΙΑ ΠΟΥ ΞΕΧΩΡΙΖΟΥΝ

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

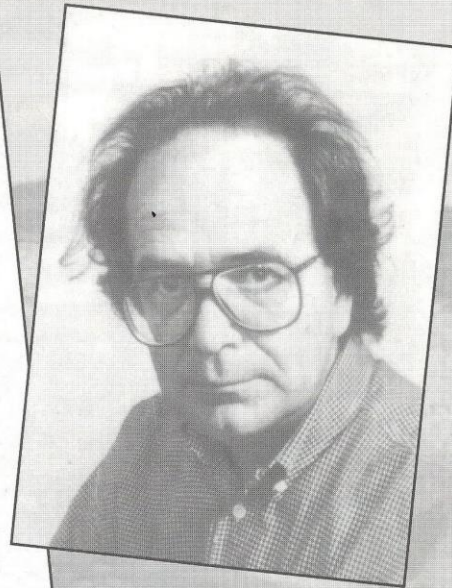
εκδόσεις «γνώση»

Ιπποκράτους 31, 106 80 Αθήνα

Τηλ.: 3620941 – 3621194

Fax: 3605910

ΜΟΛΙΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ



ΚΩΣΤΑΣ Γ. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ
Ποιήματα
1972-1990

Το απάνθισμα της τριαντάχρονης ποιητικής πορείας του Κώστα Γ. Παπαγεωργίου που, πιστέψτε μας, θα κρατήσει περισσότερο στις καρδιές σας και τις βιβλιοθήκες σας

εκδόσεις Κανάκη

ΖΩΟΔΟΧΟΥ ΠΗΓΗΣ 2-4, 106 78 ΑΘΗΝΑ, τηλ. 38.14.026, 33.02.385