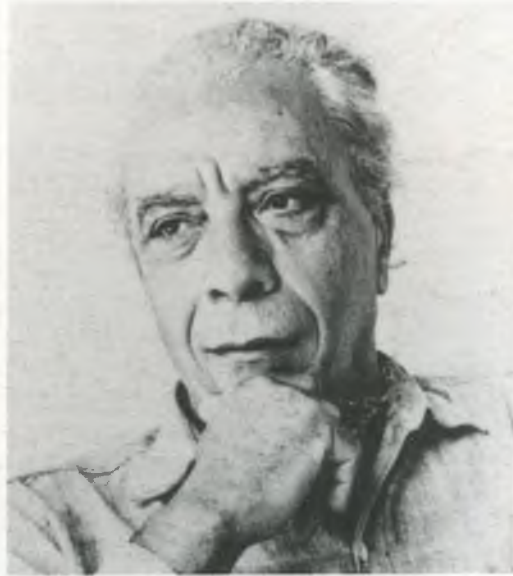


γράμματα

ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΤΕΧΝΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ
ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΥ

και τέχνες



Ένα πολιτικό ντοκουμέντο
για τις *Ακυβέρνητες Πολιτείες*
του Στρατή Τσίρκα
(Απάντηση του Λάμπη Ράππα στην «κριτική»
του Μάρκου Αυγέρη.
Προλογίζει ο Αλέξ. Αργυρίου)

- **Γιώργος Αράγης**, *Η ποίηση: αντικείμενο και πράξη*
στον ποιητικό λόγο του Βύρωνα Λεοντάρη.
- **Ελευθέριος Μύστακας**, *Διονύσιος Σολωμός – Νικόλαος Καντούνης.*
Ο ποιητής και ο «αρτίστας».
- **Τατιάνα Τσαλίκη-Μηλιώνη**, *Το γαλλόφωνο περιοδικό*
Graecia στην εποχή των Βαλκανικών Πολέμων
- **Λίτσα Χατζοπούλου**, *Οι «Οδοιπορικοί αναμνήσεις» του*
A. P. Ραγκαβή

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

Αλέξ. Αργυρίου , Σχόλιο για ένα πολλαπλά κριτικό κείμενο, που κακώς ελάνθανε	1
Ένα πολιτικό ντοκουμέντο για τις Ακυβέρνητες Πολιτείες του Στρατή Τσίρκα. (Απάντηση του Λάμπη Ράππα στην «κριτική» του Μάρκου Αυγέρη	3
Μικρή Γαλλική Ανθολογία Θανάτου (Επιλογή-απόδοση: Γιάννης Βαρβέρης) Ζωρζ Μπρασένς, Το φονικό και Ο ανθρωπάκος	9
Γιώργος Αργάης , Η ποίηση: αντικείμενο και πράξη στον ποιητικό λόγο του Βύρωνα Λεοντάρη	10
Ελευθέριος Μύστακας , Διονύσιος Σολωμός – Νικόλαος Καντουνής. Ο ποιητής και ο «αρτίστας»	16
Ελισάβετ Κοτζιά , Γιάννη Κιουρτσάκη: Σαν μυθιστόρημα ...	24
Αλκίφρων , από τις Επιστολές παρασίτων. Ο Εθελογλύπτης στον Μαλπαφάνισο (μετάφρ.: Χριστόφορος Μηλιώνης)	25
Τατιάνα Τσαλίκη-Μηλιώνη , Ελληνικά γαλλόφωνα περιοδικά: Η περίπτωση του περιοδικού Graecia, στην εποχή των βαλκανικών πολέμων	26
Λίτσα Χατζοπούλου , Οι «Οδοιπορικοί αναμνήσεις του Α. Ρ. Ραγκαβή. Ένα διήγημα ποιητικής ή περὶ αφηγήσεως λόγος θεωρητικός	38



ΚΡΙΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΥ

Γ. Δ. Παγανός : Γιώργος Β. Κάτος, Το παράπονο του Οδυσσέα	32
Γ. Δ. Παγανός : Μύθος και ιστορία στο μυθιστόρημα του Περικλή Σφουρίδη	33
Κ. Γ. Παπαγεωργίου : Αλέξης Β. Σταυράτης, Βένθαι κραδίης	46

Σχόλιο για ένα πολλαπλά κριτικό κείμενο, που κακώς ελάνθανε

Δεν θυμάμαι πότε γνώρισα τον Λάμπη Ράππα και πότε είχε αρχίσει η σειρά *Εκδόσεις Ράππα*. «Τούτο εις αυτό υπήρξε το ξεχωριστό», για να θυμηθώ Καβάφη, ότι πίσω από αυτή την ιστορία φαινόταν να υπάρχει μια εκδοτική βούληση για κάλυψη πολλών τομέων (κοινωνιολογία, ιστορία, ψυχανάλυση, βιολογία κλπ.) της επιστημολογίας και που χωρίς μονομέρειες, μας έδινε μια ακριβή κατά το δυνατόν εικόνα της σύγχρονης έρευνας. Σειρά δέβαια μεταφράσεων με καλά ελληνικά και, γι' αυτό, καλά, επιλεγμένων μεταφραστών και επιμελητών.

Αυτό δέβαια εσήμαινε ότι πίσω από τη σειρά υπήρχε ένας ενημερωμένος διανοούμενος με καλό αισθητήριο και αφαντίστη πνευματική υποδομή.

Θυμάμαι επίσης – αυτό ανήκει σε άλλο πεδίο καθόλου δεύτερης σημασίας – ότι ο Λάμπης Ράππας ήταν ανάμεσα στους φίλους που μας καλούσε, τα τελευταία της χρόνια, αρχές Νοεμβρίου στα γενέθλιά της, η πολύ αγαπητή μας Φούλα Χατζιδάκη, άλλος ένας από τους πιο ακέραιους ανθρώπους που γνώρισα και που εκτιμούσα την κρίση της, καθώς είχε κι αυτή βρεθεί σε δύσκολες περιστάσεις.

Έκτοτε αρκετές φορές μίλησα με τον Λάμπη και περί Τσίρκα και περί πολλών, διαπιστώνοντας την ορθή κρίση του, όπως και τον προβληματισμό του στα περίπλοκα προβλήματα της περιπελεγμένης Αριστεράς. Πρόπερσι ήταν που διάβασα το βιβλίο που εξέδωσε ο Βαγγ. Χατζηαγγελής «*80 Τάγμα, σελίδες ημερολογίου*» 1994, με την «ιστορική εισαγωγή» του Λάμπη Ράππα, μια πραγματικά ενδιαφέρουσα εργασία, όπως σχολίαζα στο «Αντί», και που φοβάμαι ότι πέρασε απαρατήρητη παρά το ενδιαφέρον που παρουσιάζει. Και αναρωτιόμουν πώς τέτοιοι άνθρωποι, που πολλά έζησαν και ήξεραν πολλά, δεν είχαν μιλήσει, ποτέ αρκετά, δημόσια. Στην περίπτωση μάλιστα αυτή που έβλεπες ότι δεν τους έλειπε η δυνατότητα μιας ευανάγνωστης και φρόνιμης γραφής. Δεν ψάχνω να βρω εξηγήσεις, αλλά υποπτεύομαι πολλούς λόγους, όπως εκείνους της Φούλας Χατζιδάκη που μου ομολόγησε. Ας τα να πάνε, θα έλεγα, αν το πράγμα δεν μας οδηγούσε σε πτώχευση των στοιχείων μιας εποχής που πνίγηκε στην ιδεολογοποίηση, και που ενώ έβλεπαν ότι το ζήτημα πήγαινε κατά διαόλου, προτιμούσαν τη σιωπή ίνα μη βραχεί η ουρά.

Για το κείμενο τώρα που δημοσιεύεται στο τεύχος αυτό στα «Γράμματα και Τέχνες», περιέργως δεν έτυχε να μου μιλήσει ποτέ ο Λάμπης, για λόγους φαντάζομαι τυχαίους. Ήμασταν και οι δύο πολυάσχολοι, ελπίζω και όχι πολυπράγμονες. Μου το επισήμανε όμως προ ημερών ο φίλτατος Χριστόφορος Μηλιώνης, ο οποίος παρά το ότι δεν έχει ανακατευτεί πολύ στην κουζίνα της Αριστεράς, το αισθητήριό του – και όχι μόνο για τα θέματα της λογοτεχνίας, αυτό το ξέρουν πολλοί – είναι αρκετά οξύ. Όταν τελικά διάβασα το παλιό και καταχωνιασμένο αυτό κείμενο, πραγματικά εντυπωσιάστηκα.

Θεωρώ δε ότι κακώς ελάνθανε τόσα χρόνια, καθώς δεν ήταν ένα ιδιωτικό κείμενο, αφού είχε εκφωνηθεί τότε, σε κρίσιμη για την υπόθεση περίοδο και – σε ένα τόπο που έκοβε κεφάλια (σκέπτομαι τον Κ. Καραγιώργη και τη Χρύσα Χατζηδασιλείου) – μπόρεσε να μιλήσει απεγκλωβισμένος από την εφθαρμένη κομματική λογική και γλώσσα.

Δεν θα πω τίποτε περισσότερο και αφήνω τους αναγνώστες να το κρίνουν εντάσσοντάς το στα ιστορικά του συμφραζόμενα. Για τις γνώσεις μας και όσα «κατ' αντανάκλασιν» – τι κρύβονται κάτω από τα φώτα – ξέραμε της (μικρής, αλλά κρίσιμης αυτής) ιστορίας στο εδώ μας βασίλειο, έχουν περισυλλεγεί και διασωθεί στον τόμο που εξέδωσε η καλή και αγαπητή Χρύσα Προκοπάκη «Οι ακυβέρνητες πολιτείες του Στρατή Τσίρκα και η κριτική 1960-1966), το 1980.

Τώρα στο αφιέρωμα της Λέξης «στον Στρατή Τσίρκα» (τχ. 136, Νοέμβρης, Δεκέμβρης, 1996) έχουμε και άλλα χρήσιμα στοιχεία και κρίσεις. Για το θέμα μας εδώ, ενδιαφέρει κυρίως το κείμενο του Γιάννη Παπαθεοδώρου «*Εν μεγάλη Ελληνική αποικία, η υποδοχή της “λέσχης” από την επίσημη αριστερά,*» (σ. 840-861), που όμως περιορίζεται, όπως δηλώνεται στην κριτική της «Λέσχης», ενώ ο Λάμπης γράφει έπειτα και την έκδοση της «Αριάγνης», όταν σ' εμάς μπήκε πλειοσίστιος στην υπόθεση, το βαρύ πυροβολικό Μάρκος Αυγέρης. Το κείμενο που δημοσιεύεται ενός κάποιου – δεν ξέρω αν αλλιώς βαθμολογείται στην κομματική γλώσσα – Μιχ. Παπαλέξη, είναι, κατά την κρίση μου, υπόδειγμα αδειασμένης κεφαλής από την πιο στοιχειώδη παιδεία και γεμισμένης με την τυφλωμένη λογική φανατικού μισιονάριου, με το τυφλό μίσος ιεροεξεταστή. Παρακαλώ να κρατηθεί ως τεκμήριο μιας νοοτροπίας που αλλοίμονο δεν είναι υπό εξαφάνισιν.

Το κείμενο του Γιάννη Παπαθεοδώρου, για να επανέλθω και να εξηγήσω, σταματά στην πρώτη φάση της διαμάχης, γι' αυτό και η απλή αναφορά στο κείμενο του Λάμπη στη σ. 860, με ένα απόσπασμα 6 αράδων, και μια υποσημείωση.

Έχω την εντύπωση ότι το κείμενο του Ράππα προστίθεται στην υπόθεση και σώζει – όσο μπορεί να σωθεί – την χαμένη τιμή μιας αριστερής κριτικής σκέψης που δεν είχε τυφλωθεί από τα τσιτάτα των πρωτοκλασάτων και τριτοκλασάτων ζντανοδικών μονομάχων.

Υ. Γ. Σκέπτεται κανείς ότι θαμμένα ντοκουμέντα δεν υπάρχουν μόνο στα κατάστιχα των διάφορων υπουργείων Εξωτερικών και Εσωτερικών, αλλά και σε πολλά άλλα αξεσκόνιστα συρτάρια και πατάρια.

25/2/1997

Αλέξ. Αργυρίου

Λάμπης Ράππας

Ο Λάμπης Ράππας γεννήθηκε στον Πόρο (Τροιζηνίας) το 1912. Έζησε στην Αίγυπτο ως το 1942. Το 1942-1945 υπηρέτησε, εθελοντής, στις Ένοπλες Δυνάμεις Μέσης Ανατολής (ΓΚΕΣ, Β' Ταξιαρχία, Όγδοο Τάγμα). 1945-1948 μέλος του Δ.Σ. του Εκδοτικού Οίκου «Τα Νέα Βιβλία, Α.Ε.» στην Αθήνα και διευθυντής του βιβλιοπωλείου του. Τον Ιούλιο του 1947 εξορίστηκε στην Ικαρία. Επανήλθε τον Οκτώβριο με την «αποσυμφόρηση» του Σοφούλη. Μετά το κλείσιμο των «Νέων Βιβλίων» από την Ασφάλεια, την Άνοιξη του 1948, πήγε στη Λαϊκή Δημοκρατία της Ρουμανίας, όπου ανέλαβε την τεχνική διεύθυνση του Εκδοτικού του Κ.Κ.Ε. Μετά τη σύλληψη του Κώστα Καραγιώργη (διευθυντή του εκδοτικού) και την απομάκρυνση του διαδόχου του Βάσου Γεωργίου (1952) ανέλαβε τη διεύθυνση του Εκδοτικού, ουσιαστικά ως το Φθινόπωρο του 1964, οπότε επαναπατρίστηκε, με κυβέρνηση Γ. Παπανδρέου. Από το 1965 ως τις 21 Απριλίου 1967 στις εκδόσεις «Θεμέλιο». Μετά το κλείσιμο του «Θεμέλιου» από τη Χούντα, έφυγε για το Παρίσι, όπου εργάστηκε στις εκδόσεις Robert Laffont. Μετά το «κίνημα» του βασιλιά, τον Δεκέμβριο του 1967, επανήλθε στην Αθήνα, όπου άρχισε τις δικές του εκδόσεις (Εκδόσεις Ράππα). Από το 1972 συνεργάζεται με τον «Κέδρο» και εκδίδει τη σειρά «Προβλήματα του καιρού μας». [Το συνταξιοδοτήθηκε].

Αρθρογράφησε (1928-1942) σε πολλές εφημερίδες και περιοδικά της Αιγύπτου με το όνομά του και με ψευδώνυμο. Συστηματικότερη αρθρογραφία με ψευδώνυμο από το 1937-1940 εναντίον της 4ης Αυγούστου.

Από το 1928 εντάχθηκε στο αριστερό κίνημα : στις αντιφασιστικές Οργανώσεις Αιγύπτου, στην ΑΣΟ, στο Κ.Κ.Ε.

Ένα πολιτικό ντοκουμέντο για τις Ακυβέρνητες Πολιτείες του Στρατή Τσίρκα

Απάντηση του Λάμπη Ράππα στην «κριτική» του Μ. Αυγέρη

Πάντα μου παρακολουθούσα με πολλή προσοχή τα γραφτά του σεβαστού σε όλους μας Μάρκου Αυγέρη. Από μικρός πολλά έχω διδαχτεί από τα γραφτά του. Κι αυτή τη φορά, διαδάζοντας τον τίτλο του καινούργιου του άρθρου: «Μερικά προβλήματα ιδεολογίας και τέχνης» το πήρα με ενδιαφέρον. Κάτι καινούργιο, σκέφτηκα, θα μας δίνει με την πείρα του και την κρίση του ο σεβαστός πρεσβύτες. Δυστυχώς όμως, όταν τέλειωσα το διάβασμα, η απογοήτευσή μου ήταν τόσο μεγάλη όσο και το ενδιαφέρον μου προτού το διαβάσω. Μήπως δεν το κατάλαβα; είπα. Και το ξαναδιάβασα δεύτερη, και τρίτη και τέταρτη φορά. Όμως, με κάθε διάβασμα, και πιο πολύ απογοητευόμουν. Πώς μπορεί ο Αυγέρης να γράφει τέτια πράγματα; Μήπως δεν το διάβασε το διδύλο; Αλλά παραθέτει κάνα-δυο τσιτάτα! Κι ύστερα, το επιτρέπει αυτό η κομμουνιστική ηθική, που ο ίδιος επικαλείται; Μα τότε τι συμβαίνει;

Έψαξα να δω ποια είναι τα «προβλήματα» που βάζει. Και δεν βρήκα κανένα απολύτως νέο «πρόβλημα». Αυτά που αναφέρει για «προβλήματα», είναι τετριμμένες κοινοτοπίες, που δεν αποτελούν πια κανένα «πρόβλημα», για οποιονδήποτε αριστερό διανοούμενο.

Τελικά, αντί για «προβλήματα» είδα ένα είδος «κριτικής» για το «έργο» του Στρ. Τσίρκα, «κριτικής» χωρίς κανένα δάθος, με αφορισμούς, αλλοπροσαλλισμούς και αντιφάσεις και, το σπουδαιότερο, με «ηθελήμενες παρανοήσεις» των γραφομένων του Τσίρκα. Άλλο τίποτε δε βρήκα:

Αυτό που βγαίνει, σαν κατακλείδα, από το άρθρο του Αυγέρη, είναι τούτο το «αγανακτισμένο συμπέρασμα».

«Παλιάνθρωπε, Τσίρκα, πιο παλιά, που είσυνα αριστερός τα έργα σου είχανε βρει θερμή υποδοχή στους κύκλους μας, μ' όλο που παρουσίαζαν πολλά τα τρωτά για τις απόψεις μας». Τα διηγήματά σου και τα ποιήματά σου «δεν έδειχναν μεγάλες ικανότητες», όμως εμείς οι αριστεροί αυτά δεν στα λέγαμε γιατί είσυνα

μαζί μας, και μάλιστα εγώ –ο Αυγέρης– δέχτηκα να γραφούν τρεις ολόκληρες σελίδες για σένα και για το έργο σου στην «Ελληνική ποίηση ανθολογημένη» που έχει το όνομά μου, πιο πολλές και από του Ρίτσου, μα κι από του Βάρναλη και από του Παλαμά και σε ανεβάζαμε στους ουρανούς – γιατί είσυνα «δικός μας». Τώρα, όμως, που δεν είσαι πια μαζί μας θα στα πω όλα και για τα παλιά –όσα σου έκρυβα τότε– και για τα καινούργια, θα σε ταράξω. Κι ας είσαι «συγγραφέας έμπειρος, άξιος μεγάλης προσοχής», «με ικανότητα και δύναμη», που μπορείς «να καταταχτείς μέσα στους καλύτερους σημερινούς μυθιστοριογράφους μας». Θα σε ταράξω, θα σε εξουθενώσω, θα σου πω όλα σου τα ψεγάδια, όχι μόνο τα ιδεολογικά, μα και τα λογοτεχνικά, κι αν δεν μπορώ να τα δω στο έργο σου το καινούργιο, ε, θα κάνω και ηθελήμενες παρανοήσεις για να δγάλω τα συμπεράσματα που εγώ θέλω – για να σου μάθω, παλιάνθρωπε Τσίρκα, «να φεύγεις από τις γραμμές μας!».

Αυτό το συμπέρασμα έβγαλα από το διάβασμα του άρθρου του Αυγέρη. Και λυπήθηκα. Λυπήθηκα κατάκαρδα για τον ίδιο τον Αυγέρη – και για όλους μας.

Και αυτόματα ξεπήδησε μπρος μου το μοναδικό «πρόβλημα» που βγαίνει από το άρθρο αυτό. Πρόβλημα «κομμουνιστικής ηθικής», όπως θα έλεγε ο ίδιος ο Αυγέρης. Τούτο:

«Είναι, άραγε, σωστό, όταν ένας αριστερός λογοτέχνης είναι, ας πούμε, εντάξει με το κόμμα, να τον κρύβουμε τις αδυναμίες που έχει το έργο του και να τον ανεβάζουμε στα ουράνια – ποιος καλλιέργησε τη «φιλοδοξία» και την «αλαζονία» του Τσίρκα, αν όχι η αριστερή κριτική, μαζί και ο Αυγέρης; – και όταν ξεστρατίσει από τις γραμμές του κόμματος, να κοιτάζουμε να τον χτυπήσουμε, ακόμα και με ψεύτικα επιχειρήματα;».

Προτού, όμως, μπω στην ανάλυση του άρθρου του Αυγέρη, θα πρέπει να παρουσιάσω το περιεχόμενο, την υπόθεση, των δύο

υπό κρίσιν έργων του Τσίρκα, τη «Λέσχη» και την «Αριάγνη» — ιδιαίτερα για όσους δεν τα έχουν διαβάσει.

Η υπόθεση της «Λέσχης»: Χρόνος: Βρισκόμαστε στα μισά του 1942. Ο Ρόμμελ πολεμάει στο Τομπρούκ και απειλείται η Αίγυπτος. Πανικός και αναρχία στις γραμμές των συμμαχικών κύκλων της Μ. Α. Χώρος: η Παλαιστίνη και, ειδικότερα, τα Ιεροσόλυμα. Θέμα: Ένας ανθυπολοχαγός του ελληνικού στρατού Μ. Α., ο Μανόλης Σιμονίδης, αριστερός, έχει έρθει σε ρήξη με την οργάνωσή του και, ιδιαίτερα, προσωπικά με τον εκεί καθοδηγητή της (το «Ανθρωπάκι» — όπως με ύφος ανωτερότητας και με δόση εξευτελιστικής σιχασιάς τον ονομάζει ο συγγραφέας). Η διέξοδος που βρίσκει (ο Σιμονίδης — ο Τσίρκας) είναι να τραθηχτεί από κάθε πολιτική δουλειά. Για να μην τον ανακαλύψει η οργάνωση, επωφελείται από το χάος και τον πανικό που επικρατεί, ντύνεται πολιτικά και πάει και κρύβεται, με άλλο όνομα, σε μια πανσιόν. Εκεί πέφτει σε μια φωλιά από πράχτορες της Ιντέλιτζενς Σέρβις, των αμερικανών, των χιτλερικών και κάθε λογής κατασκοπείας, ό,τι το πιο ύποπτο μπορούσε να δημιουργήσει ο πόλεμος. Οι άνθρωποι αυτοί εΐαι αριστοκράτες, διανοούμενοι, πόρνες και ομοφυλόφιλοι. Στην εκτέλεση του έργου τους, έρχονται σε επαφή με άλλους πράχτορες, με άλλες πόρνες, με ρουφιάνους και άλλα δυσώνυμα κατακάθια. Ο ένας κατασκοπεύει τον άλλον. Ο ένας προμηθεύει γυναίκες στον άλλον. Η μαύρη αγορά και η κλεψιά από το συσσίτιο του φαντάρου παίρνει και δίνει. Στη σελίδα 129 ο Σιμονίδης δεν μπορεί να μη φωνάξει: «Τι Πύργος της Βαβέλ, τι σύγχυση. Όλοι κατασκοπεύουν. Όλοι προδίδουν. Ορίστε ο κόσμος που πολεμάει να σωθεί από τον κατακλυσμό! Αχ, θέλει σπάσιμο το ξερό μου».

Σ' αυτό το περιβάλλον, άθελά του, έπεσε ο Σιμονίδης. Χωρίς, όμως, να παρασυρθεί από τις «υποσχέσεις» του, χωρίς να πιστεί στα πλοκάμια του. Ως το τέλος κατορθώνει και ξεγλιστράει, ακόμα και από τις «ερωτικές παγίδες» που τον περιτριγυρίζουν και που, φαίνεται, τις επιδίωκε, νομίζοντας πως θα γέμιζε το κενό που του είχε γεννηθεί με την εθελούσια απομόνωσή του από την οργάνωση και από την πάλη.

Τελικά, η Οργάνωση, που τον θέλει για να δουλέψει στην παράνομη εφημερίδα της — το «Μαχητή» — τον ανακαλύπτει και τον τραβάει στη δουλιά. Ύστερα από μερικούς καινούργιους διαπληκτισμούς με το «Ανθρωπάκι» και ορισμένες συζητήσεις με άλλο ανώτερο στέλεχος της Οργάνωσης, το Γαρέλα, (στο βιβλίο δεν καθορίζονται πουθενά καθαρά τα πόστα των στελεχών της οργάνωσης), ο Σιμονίδης, πέφτει με τα μούτρα στη δουλιά, κάνει ένα είδος ενδοανάληψης και αυτοκριτικής. Καταλαβαίνει πως μόνο μέσα στην οργάνωση, πλάι-πλάι με τους συναγωνιστές του μπορεί να ζήσει και να βρει το δρόμο του. Και λέει στο Γαρέλα (σελ. 279): «Ντρέπομαι, Βασίλη, μα είναι αλήθεια. Είχα πάψει να πιστεύω πως κάνουμε χρήσιμη δουλιά εδώ πέρα. Η επιτυχία του «Μαχητή», από τη μια, και η δική σου συντροφιά από την άλλη, με ξανάφεραν στα συγκαλά μου». Και ο Σιμονίδης σώθηκε. Βρήκε πάλι το δρόμο του μέσα στην οργάνωση. Η Οργάνωση νίκησε. Μιλώντας για τον αντίτυπο που είχε το πρώτο φύλλο του «Μαχητή» (που έβγαλε ο Σιμονίδης), ανάμεσα στις γραμμές των συναγωνιστών, το «Ανθρωπάκι» λέει τούτα δω (σελ. 272): «Δεν ήταν το χαρτί, δεν ήταν το χρώμα, δεν ήταν τα λόγια τα τυπωμένα που ξεσήκωσαν τον ενθουσιασμό. Ήταν η ζωντανή απόδειξη πως υπάρχει οργάνωση, που ξέρει τι θέλει. Θα στα πω με τα λόγια ενός γέρου Σαμώτη πρόσφυγα: Είμασταν ορφανοί, παιδί μου. Μήτε πού πάμε ξέραμε, μήτε τι θα γίνουμε, μήτε τι είμαστε. Ποιον να πιστέψουμε, που γύρω μας χόρευε η απάτη αγκαλιασμένη με το ψέμα; Τώρα βλέπουμε. Ποιο είναι το

χρέος μας, κατά πού τραβάμε, ποιος πολεμάει και ποιος σαμποτάρει, ξέρουμε το γιατί, έχουμε φως μπροστά μας!».

Και το βιβλίο τελειώνει με το ξεσπάσμα του δάθρου των σκοτεινών στοιχείων της αντίδρασης, με τη σωτηρία του Σιμονίδη, με τη συνέχιση του αγώνα προς τα μπρος με επικεφαλής την οργάνωση.

Η υπόθεση της «Αριάγνης»: Χρόνος: Τέλη 1942 άνοιξη 1943. Χώρος: Το Κάιρο. Θέμα: Ο Ρόμμελ νικήθηκε. Η ελληνική ταξιαρχία προχωράει κι αυτή το κατόπι του. Ο Σιμονίδης — ανθυπολοχαγός — τραυματίζεται από αεροπλάνο, πάει στο νοσοκομείο. Η ταξιαρχία σταματάει την προέλασή της. Την γυρίζουν πίσω στην Παλαιστίνη — Συρία. Ο Σιμονίδης, μετά την αποθεραπεία του, βρίσκεται στο Κάιρο, δουλεύει στην έκδοση του «Μαχητή» ζώντας παράνομος.

Στο βιβλίο αυτό έχουμε άλλο περιβάλλον: Σε αράπικη φτωχογειτονιά, μια μικροαστική ελληνική οικογένεια (όπου κρύβεται ο Σιμονίδης) με 5 παιδιά (2 κορίτσια, αδιάφορα στην πολιτική, δυο αγόρια, ο ένας κομμουνιστής, ο άλλος μαυραγορίτης, ανήθικος και χαλασμένος και ένας μικρότερος γιος). Ο πατέρας, παλιός εργάτης, με την ψυχολογία του παλιού έλληνα της Αιγύπτου, που θεωρούσε τον εαυτό του ανώτερο από τον καλύτερο αιγύπτιο — τώρα μέθυσος και χωρίς συγκεκριμένη δουλιά. Η μάνα, η Αριάγνη, ένας λαϊκός τύπος, τίμιος και ζωντανός, με τη δύναμη της λαϊκής ελληνίδας μητέρας και με τις αδυναμίες της. Μια αράπικια οικογένεια (του Γιούνες), ήθη και έθιμα αράπικα — μουσουλμανικά. Πλάι σ' αυτούς υπάρχει και εδώ, ο ύποπτος και διεφθαρμένος κόσμος των πραχτόρων της αγγλικής και αμερικανικής κατασκοπείας, από άγγλους, αμερικανούς και έλληνες πράχτορες. Μερικά παρασκήνια των κύκλων της ελληνικής κυβέρνησης Καίρου. Ορισμένοι από τους πράχτορες αυτούς είναι παλιοί γνώριμοί μας από τη «Λέσχη». Το Μάρτη του 1943 γίνεται το «κίνημα» του στρατού και πέφτει η κυβέρνηση. Οι άγγλοι μπαίνουν στην αντεπίθεση. Προσπαθούν να ξεχαρβαλώσουν τις αριστερές δυνάμεις. Κάνουν απανωτές προδοκάτσιες.

Ο Σιμονίδης βρίσκεται σε επαφή με το Γενικό Γραμματέα της Οργάνωσης, το Φάνη. Η διένεξη Σιμονίδη — Ανθρωπάκι, συνεχίζεται. Το «Ανθρωπάκι» κάνει πρωτοβουλιακά ενέργειες στραβές που ζημιώνουν το κίνημα. Τελικά, ξεσκεπάζεται για ολόκληρη την κακή δράση του μέσα στην οργάνωση και για ν' αποφύγει τη διαγραφή του κάνει αυτοκριτική! Τιμωρείται, αλλά δεν διαγράφεται.

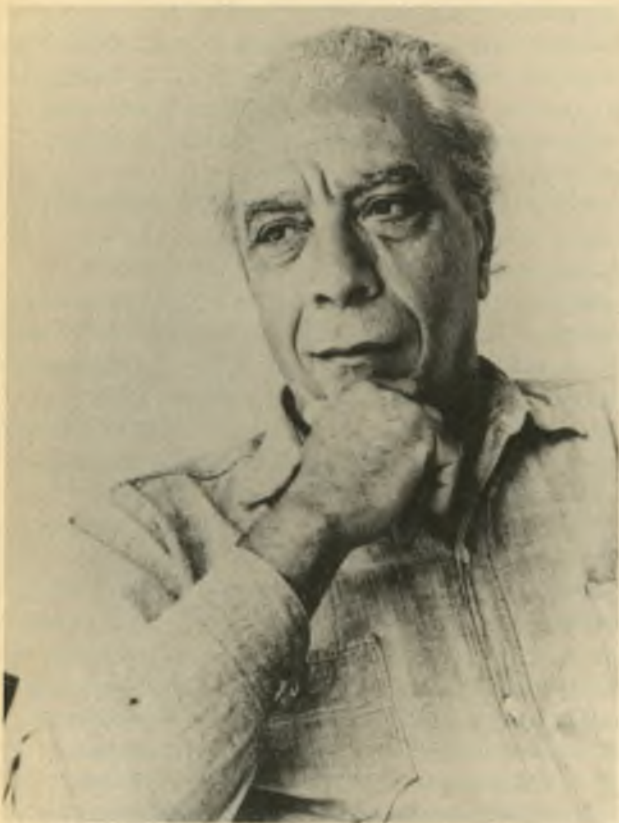
Οι άγγλοι συνεχίζοντας τις προδοκάτσιές τους, στέλνουν την ταξιαρχία στην έρημο της Ράκκα, για να ξεχαρβαλώσουν την οργάνωση, σε μια πορεία εξόντωσης.

Η δύναμη της Οργάνωσης, που εκπροσωπείται από το Γενικό Γραμματέα της Φάνη, που, παρά την αρρώστεια του και την απόφαση (γι' αυτό το λόγο) του γραφείου να μείνει στο Κάιρο, μπαίνει επί κεφαλής της πορείας στην πιο κρίσιμη στιγμή, όταν πια οι στρατιώτες έχουν αρχίσει να λυγίζουν, εμπυχνώνοντας τους στρατιώτες και έτσι, αυτοί οπλισμένοι με καινούργια δύναμη ξεπερνούν τη μεγάλη αυτή προδοκάτσια, βαδίζοντας προς τα μπρος — προς τη νίκη: η ταξιαρχία δεν διαλύθηκε. Το κίνημα δεν ξεχαρβαλώθηκε. Η Οργάνωση και πάλι βγήκε νικήτρια.

* * *

Αυτή, σε μεγάλη συντομία, είναι η υπόθεση της «Λέσχης» και της «Αριάγνης». Γιατί τα βιβλία αυτά πρέπει, ντε και καλά, να χαρακτηριστούν «αρηνητικά»;

Μέσα απ' αυτόν το γενικό κορμό του έργου, περιγράφει ο συγ-



Στρατής Τσίρκας

γραφέας λογιό-λογιό επεισόδια και περιπέτειες των βασικών ηρώων του μα και των δευτερευόντων προσώπων. Ο Τσίρκας, με τη δεξιοτεχνία που του αναγνωρίζει και ο Αυγέρης, περιγράφει όλα αυτά (απάτες, σεξουαλισμοί, ομοφυλοφιλίες, λαϊκές μουσουλμανικές εκδηλώσεις, καυγάδες ανάμεσα στους αριστερούς, σπιουνιές, ενέργειες των πραχτόρων κλπ. κλπ.), χρησιμοποιώντας πλούσιο στίλ, αρκετά ζωντανά, κάποτε τόσο ωμά, ώστε να μη συμφωνάς μαζί του, πολλές φορές πετυχημένα, μα και κάποτε αποτυχημένα.

Στη σύγκρουσή του με την Οργάνωση – στη «Λέσχη» ιδιαίτερα – φτάνει σε χαρακτηρισμούς για τα μέλη της Οργάνωσης, επιγραμματικούς μιν, όσον αφορά την απόδοση της σκέψης του, μα ολότελα απαράδεχτους από έναν «αριστερό» συγγραφέα για τους συναγωνιστές του – έστω και τους κακούς, κατά τη γνώμη του (Ανθρωπάκι, κομμένες κεφαλές κλπ.). (Λέω «αριστερό» συγγραφέα, γιατί έτσι τον θεωρεί ως το τέλος και ο Αυγέρης).

* * *

Από το 1961, που κυκλοφόρησε η «Λέσχη» ως σήμερα, πολύ ντόρος έγινε με τα δυο αυτά βιβλία του Τσίρκας. Κατά τη γνώμη μου, αδικαιολόγητα. Αδικαιολόγητα, γιατί δεν πρόκειται για τίποτα εξαιρετικά αριστουργήματα, ή για βιβλία που ανοίγουν νέους ορίζοντες κλπ., όπως τα χαρακτήρισαν αυτοί που ανέβασαν τον Τσίρκας στον έβδομο ουρανό. (Φαίνεται ότι οι σύγχρονοι έλληνες έχουμε χάσει το μέτρον και ξεχάσει το «παν μέτρον άριστον». Έτσι και με το βιβλίο της Διδώς Σωτηρίου, είτανε πως «η Ελλάδα έχει τώρα τον Τολστόι της» – μακάρι να τον είχαμε!). Αλλά ούτε και για αντιαριστερά, που «μηδενίζουν το κίνημα της Μ. Ανατολής» (όπως το είπε ο Δρομάζος) ή αντιαντιστασιακά, που φέρνουν το «πνεύμα της ήττας» και που πάνε να «εξευτελίσουν ό,τι

στέκεται όρθιο στον τόπο μας κι αποτελεί τη μόνη θετική αξία και το μεγάλο κεφάλαιο της εθνικής μας ζωής και για το σήμερα και για το αύριο» – όπως λέει ο Αυγέρης.

Όχι! Τα δυο αυτά βιβλία του Τσίρκας είναι «θετικά» και όχι «αρνητικά» – για να χρησιμοποιήσω και εγώ τα «καθιερωμένα» σχήματα! Μπορεί ο συγγραφέας να διώχτηκε από την οργάνωση για αντικομματική διαγωγή όμως αυτό δεν πρέπει να μας κάνει να βλέπουμε στραβά και τα ίδια, γιατί έτσι όχι μόνο αυτόν δεν πρόκειται να ξαναφέρουμε στον ίδιο δρόμο, μα και άλλους θα χάσουμε. Πρέπει, επιτέλους, να έχουμε το θάρρος να είμαστε συνεπείς και στην πράξη με τις διακηρύξεις μας – διαφορετικά δεν θα πάμε μπροστά κι ας λέμε ό,τι θέλουμε με τα λόγια.

Επειδή είμαι και «μεσανατολίτης» και έζησα – αρκετά έντονα και μέσα από τις πιο υπεύθυνες γραμμές της Οργάνωσής μας – την ατμόσφαιρα και τα γεγονότα της περιόδου εκείνης, ενδιαφέρθηκα να διαβάσω τη «Λέσχη», όταν πρωτοβγήκε, γιατί είχα ακούσει ότι μηδενίζει το κίνημα κλπ. και ότι εξευτελίζει το γραμματέα της οργάνωσης, το Γιάννη Σαλλά. Δεν ήξερα τότε τίποτα σχετικά με την κομματική θέση του Τσίρκας.

Και τη διάβασα με προσοχή. Και από τότε κι άλλες φορές. Και, παρά την προσπάθειά μου, δεν αναγνώρισα καθόλου, μα ούτε ίχνος, στο «ανθρωπάκι» το Γιάννη Σαλλά.

Αντίθετα, μέσα από τις θολές περιγραφές των εκδηλώσεών του, άρχισα να αναγνωρίζω άλλα στελέχη της Οργάνωσης, κακά στελέχη, πραγματικά «ανθρωπάκια», αν θέλετε, όπως το Χρ. Σαπουντζή (ακροναυπλιώτη μιν – αλλά τραμπούκο, τσαπατσούλη και παιδεραστή, που διαγράφηκε στο σίρμα), τον Μαν. Κοτζάμπαση (του κινήματος της Κρήτης 1938 – ξυλασμένο και λούμπεν, διαγράφηκε το 1943) και το Στέφανο Σπιθάκη (Ακροναυπλία, Πύλος κλπ. – αλλά τραμπούκος, ανήθικος, εγωιστής, τσαπατσούλης, ιντριγκάντης κλπ. κλπ. τον διαγράψαμε μετά το κίνημα του 1943 για πράξεις του που έφτασαν στην προδοκία κατά της οργάνωσης). Κι είδα (βλ. σελ. 72) ενέργειες και μέθοδες που χρησιμοποιούσαν αυτά τα στελέχη (παρακολούθηση και προδοκάρισμα άλλων στελεχών, κλπ.) και που, όπως μας έδειξαν τα κατοπινά γεγονότα, δεν είτανε φρούτο μόνο της Μ. Ανατολής! Τα ίδια και χειρότερα δεν έγιναν στο Μπούλκες – μα και αλλού; Ο καθένας μας θα έχει κάτι να διηγηθεί από τις τέτιες μέθοδες της εποχής εκείνης και έως το 1956. Και έτσι, πιστεύοντας πως το «Ανθρωπάκι» ενσάρκωνε κάποιον (ή και όλους) από τους παραπάνω, βρήκα πολύ σωστή τη φράση του Σιμονίδη στη σελ. 74: «Είσαι σάπιος άνθρωπος, μωρέ, του λέω. Και όταν ένα κίνημα έχει σάπιους στην ηγεσία του, ή σαπίζει ολάκερο ή τους ξερνάει. Εγώ το λαό μας τον ξέρω. Θα σε ξεράσει». Και τους «ξέρασε» και τους τρεις που λέω πιο πάνω. Και όχι «μετά θάνατον», αλλά όταν είτανε στο ζενίθ της δύναμής τους στην οργάνωση. Μα μήπως το κίνημα δεν «ξέρασε» και το Ζαχαριάδη και την παρέα του; Μηδενίστηκε το κίνημα μ' αυτό, ή ξεκαθαρίστηκε;

Επίσης βρήκα σωστά τα όσα λέει για την αβουλία που είχανε τα μέλη μπροστά στην καθοδήγηση. Γιατί αυτά δεν τα παραδέχεται ο Αυγέρης; Πού έζησε; Δεν είτανε μέσα στις γραμμές μας; Πώς δεν τα βλέπει τώρα; Άλλωστε, αν δεν υπήρχε αυτή η κατάσταση που καταδίκασε σε μας η 6η ολομέλεια 1956, και στο παγκόσμιο κίνημα το 20ό Συνέδριο, θα είχανε γίνει όσα έγιναν, και με λύπη μας τώρα διαπιστώνουμε; Ποιος από όλους μας φάνηκε στο ύψος του πραγματικού μέλους του κόμματος πριν το 1956; «Ο αναμάρτητος πρώτος τον λίθον θα βάλτω!».

Μα το βιβλίο δεν έχει μόνο αρνητικά αριστερά στελέχη. Έχει περιφήμους αγωνιστές, όπως το Γαρέλα, εργάτη πειραιώτη, που



ενώ έχει υποφέρει τα πάνδεινα, στέκει αλύγιστος και με το παράδειγμά του και τις συμβουλές του ξανακερδίζει το Σιμονίδη (το διανοούμενο) στην οργάνωση – στο κίνημα. Στη σελ. 278 της «Λέσχης», ο Σιμονίδης λέει για το Γαρέλα: «Πατούσε γερά στο σήμερα, μα η ψυχή του ορμούσε πάντα μπρος, στο αύριο». Και στη σελ. 279: «Μόλις γνωρίστηκα καλύτερα με το Γαρέλα, άρχισα να συνέρχομαι». Κι όταν ο Σιμονίδης (ο αλαζόνας διανοούμενος – ο Τσίρκας) λέει του Γαρέλα (του εργάτη): «Εγώ νομίζω πως τον χάνουμε τον πόλεμο. Δεν θέλει φιλοσοφία». Ο Γαρέλας απαντάει (σελ. 218): «Βάλτο καλά στο νου σου αυτό που θα σου πω: θα τον φάμε τον χιτλερισμό. Μη μου κατεβάξεις μεραρχίες και καπιταλισμούς και δύναμη πυρός και κουρουφέξαλα. Θα τον φάει το άχτι του κόσμου, πρώτο αυτό. Εγώ δεν πήγα στη Γερμανία να του γκρεμίσω το σπίτι, να του σκοτώσω τη γυναίκα και να πεθάνω το παιδί του της πείνας. Αυτός όμως ο μπάσταρδος μου τόκανε».

Κι έχει κι άλλες τέτοιες σελίδες στο βιβλίο, όπου η Οργάνωση (=τα στελέχη φυσικά) είναι υγιής, ενώ ο Σιμονίδης (=ο Τσίρκας;) είναι ο σπασμένος και ο χρεωκοπημένος.

Κι έρχονται ύστερα οι σελίδες της «αυτοκριτικής» (της ενδο-άλυσης) του Σιμονίδη (=Τσίρκα). «Τίμια, ειλικρινά, έπρεπε να ομολογήσω πως πρώτα μ' απασχολούσε το τομάρι μου κι οι ορμές μου, κι ύστερα ο αγώνας. Αυτό άρχισε από τη μέρα που ξεχώρισα από τη μοίρα των άλλων. Είχα παγιδευθεί στο λαβύρινθο του υποκειμενισμού» (σελ. 226). «Πραγματικά ντρεπόμουν τώρα. Ξαναδρίσκοντας τη μικρή μου θέση ανάμεσα στους δικούς μου, έβλεπα πόσο ανόητα είχα περιπλανηθεί τόσους μήνες, ξεκομμένος, βασανισμένος από κόπους ανάξιους και λύπες αστείεις. Όλα είχαν αρχίσει από τον ανομολόγητο ανταγωνισμό μου με τ' «Ανθρωπάκι». Το πήρα προσωπικά, κι ως έλεγα το αντίθετο. Κατόπιν ανακάλυψα πως όλα γύρω μου ήταν σάπια, πως κανείς δεν πολεμούσε με την καρδιά του το φασισμό. Έχασα την πίστη μου. Αρπάχτηκα από μια χίμαιρα, να γυρίσω πίσω. Μα και σ' αυτό δεν πίστευα. Έτσι, πολύ γρήγορα γλίστρησα στο ρομαντισμό, στον έρωτα, για να μη σκέφτομαι την κατάντια μου. Μα όταν δεν πατάς γερά σε μια πίστη, η πρώτη απογοήτευση είναι αρκετή να σε ρίξει σε ένα πέλαγος απελπισίας... Μόλις γνωρίστηκα με το Γαρέλα, άρχισα να συνέρχομαι. Του χρωστούσα αυτή τη δήλωση. Εκείνος αδιάσταχα είχε ομολογήσει πως έπεσε έξω για το «Μαχητή» και τους αξιωματικούς. Πόσο πιο απλά και καθαρά γίνονταν όλα, όταν υπήρχε η εμπιστοσύνη» (σελ. 279).

Κι άλλες πολλές τέτοιες σελίδες υπάρχουν. Γιατί τις αποσιωπά ο Αυγέρης και μόνο με αφορισμούς – χωρίς με κανένα απόσπασμα να τους επιβεβαιώνει – χαρακτηρίζει το βιβλίο ότι θρίζει το κίνημα; Γιατί τόσοσ ντόρος;

Αργότερα έμαθα τις διαφορές που είχε ο Τσίρκας με την Οργάνωση και ότι με το «Ανθρωπάκι», ο Τσ. δεν εννοούσε κανένα από τα τότε στελέχη της Οργάνωσης (που ανέφερα πιο πάνω), αλλά το σύγχρονο καθοδηγητή. Και ξαναδιάβασα τη «Λέσχη». Και σκέφτηκα: «Όταν εγώ που έζησα αυτή την περίοδο αναγνωρίζω, στους τύπους του βιβλίου, πρόσωπα της εποχής εκείνης, ένας εντελώς ξένος θα το δεχτεί ακόμα καλύτερα. Τότε, λοιπόν, και αν ο Τσ. εννοεί άλλον, τι σημασία έχει; Από πού θα το μαντέψουμε; Και ποιος το ξέρει; Μόνο οι 5-10 που είναι μαζί του. Μα το βιβλίο θα το διαβάσουν χιλιάδες που δεν τα ξέρουν αυτά. Γιατί να κάνουμε ντόρο άστοχο; Για να γίνει μεγάλος συγγραφέας ο Τσίρκας; Γιατί αυτό μόνο πετύχαμε!!».

Και έρχεται ο δεύτερος τόμος: Η «Αριάννη». (Λυπούμαι που δεν έχω κάνει αποδελιώση κι αυτού του τόμου για να αναφέρω αποσπάσματα σε ενίσχυση των συμπερασμάτων μου. Θα προσ-

παθήσω πάντως να είμαι σαφής και ακριβής).

Με την «Αριάννη» επιτέλους χύθηκε φως για μένα βέβαια. Ας μου λένε ό,τι θέλουν για το πρόσωπο που εννοεί ο Τσ. Για μένα το «Ανθρωπάκι» είναι ο Σπιθάκης. Αναγνώρισα γεγονότα αυτούσια που ήρώάς τους – και δημιουργός – είτανε ο Σπιθάκης και που εξέθεσαν και ζημίωσαν την Οργάνωση. Γι' αυτό και τελικά διαγράφηκε. Και στο πρόσωπο του Φάνη, κάθε μεσανατολίτης, θα αναγνωρίσει αυτόν τον θαναμάσιο άνθρωπο, το Γιάννη Σαλλά, το Γραμματέα της Οργάνωσης.

Και ρωτάω πάλι: Γιατί μηδενίζει το κίνημα και τα στελέχη η «Αριάννη»; Επειδή ξεσκεπάστηκε το «Ανθρωπάκι» – Σπιθάκης; Μα εδώ ίσα-ίσα είναι η δύναμη της οργάνωσης: «Ξέρασε» το σκάρτο και προχωρεί μπροστά. Γιατί μας στεναχωρεί αυτό; Δεν υπάρχουν σκάρτοι στο κόμμα; Ούτε και τότε – το 1943; Να μη τους έλεμε στη λογοτεχνία μας; Μα τότε πώς θα ξεσκεπάσουμε το σκάρτο στο κίνημά μας;

Ο Αυγέρης, επειδή δεν μπόρεσε αλλιώς ν' αποδείξει αυτή τη θέση, προσπαθεί μόνο με ψυχολογικές ακροβασίες να τη στηρίξει, γράφοντας: «Στα βάθη της ψυχής του Συγγραφέα λουφάζει ένας *ανυποψίαστος μηδενισμός*!! Τι θα γίνει, δηλαδή, αποδώ και μπρος; Θα ψάχνουμε να βρούμε τι «λουφάζει στα βάθη της ψυχής» του συγγραφέα όταν θα διαβάζουμε ένα μυθιστόρημα, ή θα βλέπουμε τι συμπεράσματα βγαίνουν από αυτά που γράφει; Και το κάτω-κάτω, ποιο θα είναι το κριτήριο για να δούμε αν σωστά ανακαλύψαμε «τι λουφάζει στα βάθη της ψυχής του»;

Μετά το 20ό συνέδριο και την 6η ολομέλεια τη δική μας, είπαμε πολλά για το δογματισμό, για τη γραφειοκρατία, για την προσωπολατρεία. Και, με ήσυχη τη συνείδησή μας – μια και είμαστε πια ενάντια στο δογματισμό – τραβούμε το δρόμο μας, χωρίς να βλέπουμε πως ακολουθούμε στην πράξη τα ίδια χνάρια. Χτες είχαμε τον Λεοντάρη. Έβαλε ένα πρόβλημα – πήγαμε να τον φάμε! Αντί να του εξηγήσουμε τα στραβά του συμπεράσματα, να τα δει κι αυτός κι όλοι οι άλλοι, εμείς μ' έναν αφορισμό τον κολλήσαμε στον τοίχο: Δεν υπάρχει τέτοιο πρόβλημα! Κι άμα δεν υπάρχει πρόβλημα, δεν υπάρχουν και συμπεράσματα! Πάει τέλειωσε! Μα το πρόβλημα υπάρχει το θέλουμε είτε όχι!...

Τώρα με τον Τσίρκα. Δεν μας ενδιαφέρει τι βγαίνει από το έργο του. Ξέρουμε – από πού; – ότι ξεκινάει με κακές προθέσεις (όπως μου είπαν), για να θίξει σημερινά πρόσωπα της Οργάνωσης. Μα έλα που εγώ (ο Α. αναγνώστης, και εγώ, –ο ίδιος αν θέλετε–) δεν τα ξέρω αυτά κι ούτε τα βλέπω από το βιβλίο του; Γιατί πρέπει ντε και καλά να τον εξουθενώσω σαν συγγραφέα, με αλλοπρόσαλλες θέσεις και με στραβές ερμηνείες, όπως κάνει ο Αυγέρης;

Να μερικά παραδείγματα:

Αφού επανειλημμένα τον χαρακτηρίζει άξιο τεχνίτη και επαινεί τη μαεστρία του, ξεχωρίζει το ύφος. Δηλαδή, τι είναι τούτο πάλι; Τι σόι καλός τεχνίτης είναι, όταν το ύφος του έχει «διανοητικισμό, ματαιοδοξία, εσθετισμό κλπ.»; Μπορούμε έτσι απόλυτα να ξεχωρίζουμε το ένα από το άλλο;

Για να τονίσει το εκζητημένο στο ύφος του Τσ., ο Αυγέρης αναφέρει τη φράση: «Επιδερμίδα καμωμένη από κρέμα του Γκράμπεν Καφέ». Και διερωτάται: «Μα ποιο καφενείο τάχα της διώρυγας έχει αυτή τη σπάνια κρέμα, ώστε να αναφέρεται ονομαστικά;». Τι επιχείρημα είναι αυτό πάλι; Ο συγγραφέας μιλάει σ' αυτό το σημείο για την Αυστρία και όχι για την Αίγυπτο. Τι νόημα έχει αυτός ο υπαινιγμός;

Ενώ δεν επιδιώκει – πουθενά δε φαίνεται αυτό – με τα βιβλία του ο Τσ. να δώσει μια ολοκληρωμένη εικόνα της σημερινής ζωής, γιατί – όπως έδειξα και πιο πάνω στην ανάλυση της υπόθε-

σής τους— οι ορίζοντές του είναι πολύ περιορισμένοι, ο Αυγέρης τον κατηγορεί γι' αυτό, ενώ παράλληλα αναγνωρίζει ότι αυτό «είναι πέρα από τις δυνάμεις του και η ματιά του δεν πιάνει τις διαστάσεις της». Και έχουμε τούτο το σχήμα:

A — ο Τσίρκας σπουδαίος τεχνίτης εξάισιος μυθιστοριογράφος

B — δεν έχει τη δύναμη να πιάσει την εικόνα της σημερινής ζωής

Γ — τον τρώει η φιλοδοξία, η αλαζονεία, ο υποκειμενισμός

Δ — είναι σε βάρος του που δε βάζει στόχο να δώσει μια ολοκληρωμένη εικόνα της σημερινής ζωής — που όμως, δεν έχει τη δύναμη να την πιάσει...

Τι πρέπει να καταλάβουμε από αυτές τις αλχημείες; Εγώ, πάντως, τα μπερδεψα.

Και ενώ, επομένως, πρόκειται για ένα συγγραφέα συνηθισμένου μεγέθους (που ο ντόρος που ξεσηκώσαμε τον έκανε... μεγάλο), ο Αυγέρης, για να χτυπήσει την επίδειξη πολυμάθειας που σερβίρει με τα βιβλία του, τον συγκρίνει με τον Τολστόι και τον Ντοστογιέβσκι! Τι άλλοπρόσλλα πράγματα είναι αυτά; Και πώς να μη φουσκώνει ο Τσίρκας και να βλέπει το κίνημα «αφ' υψηλού»!!

Γράφει ο Αυγέρης, «Είπαν μερικοί πως ο συγγραφέας θέλει να μας γνωρίσει έναν κόσμο παρακμής. Το πιο σωστό είναι πως υπακούει σε κάποιες υποσυνείδητες τάσεις και εκφράζει μια δική του εσωτερική ανάγκη». Δηλαδή, ποια είναι η «εσωτερική ανάγκη»; Μήπως η «υποσυνείδητη τάση» προς την ομοφυλοφιλία; Τι υπονοούμενα είναι αυτά; Δεν μας είχε συνηθίσει σε τέτοιο στυλ ο Αυγέρης ίσαμε σήμερα!

Συγκαταλέγει και τα δυο βιβλία μ' αυτά που εκφράζουν το «πνεύμα της ήττας». Απόδειξα παραπάνω πως και τα δυο βιβλία δεν έχουν καθόλου μηδενισμό, ούτε ηττοπάθεια. Η «Αριάγνη» μάλιστα, τελειώνει με τη νίκη των αριστερών στις προδοκάτσες των άγγλων και των ελλήνων αντιδραστικών — με τη νικηφόρα πορεία.

Γράφει ο Αυγέρης: «Ο κόσμος του Τσίρκα είναι αρνητικός». Εξήγησα πιο πάνω ποιος κόσμος του είναι αρνητικός. Αυτόν τον αρνητικό κόσμο τον ξεσκεπάζει μέχρι σιχασιάς. Μα υπάρχει και ο άλλος, η οργάνωση που νικάει και στα δυο βιβλία — κι αυτό είναι θετικό. Γιατί δεν το βλέπει αυτό ο Αυγέρης; Γιατί βλέπει μόνο, γενικά, επιθέσεις του Τσίρκα στα «αριστερά στελέχη»; Γιατί ηθελήμενα και εδώ αποσιωπά ότι τα στελέχη που χτυπάει ο Τσ. έχουνε — όπως τα παρουσιάζει — απaráδεχτες αδυναμίες; Γιατί ηθελήμενα δεν μιλάει για το Φάνη, το γραμματέα της Οργάνωσης, που οδηγεί το κίνημα στη νίκη; Δεν είναι στέλεχος ο Φάνης; Κι ο Γαρέλας; Είπα πολλά γι' αυτόν πιο πάνω, μα γιατί ο Αυγέρης τον αγνοεί; Δεν τον συνάντησε στο βιβλίο; Και γιατί δεν βλέπει τις πολλές θετικές πλευρές της «Αριάγνης» (όχι, αν θέλετε Μάνα — κουράγιο — και εδώ η ελληνική υπερβολή! — μα μια πραγματική ελληνίδα-μάνα), παρά μόνο κάτι αδυναμίες της και τα άλλα τα περνάει χωρίς να τα αγγίζει; Τι είναι αυτό που κάνει τον Αυγέρη να αποσιωπά τις θετικές πλευρές των βιβλίων — που είναι και το πραγματικό περιεχόμενό τους — και να τονίζει τις αδύνατες και να εφευρίσκει αρνητικές, για να τα παρουσιάσει «αρνητικά»; Ή μήπως ο «σοσιαλιστικός ρεαλισμός» απαγορεύει να δείχνουμε αρνητικούς ήρωες στις γραμμές μας μέσα στη λογοτεχνία μας; Γιατί τον βλέπω να αγαναχτεί και με τη Γκαλίνα Νικολάγιεβα «για τις ερωτικές σχέσεις δυο παντρεμένων στο μυθιστόρημά της: ο μηχανικός Μπασκίρεφ»! Πρέπει άραγε να γυρίσουμε πίσω στην «ειδυλλιακή εποχή» της ρετσετάς Ζντάνοφ;

Κι άλλο ένα για να τελειώνουμε: Γράφει ο Αυγέρης: «Ο παρα-

λυμένος Ρούμπνι φαίνεται να προσχωρεί στα τελευταία στην αντίσταση της αριστεράς, γιατί γράφει στο “Μαχητή”. Ο συγγραφέας θα μπορούσε ν' απαλλάξει τον αριστερισμό από αυτό το χρώρο». Μα να πιστέψω πως ο Μάρκος Αυγέρης δεν κατάλαβε το νόημα αυτού του... δώρου; Δεν είδε εδώ το πώς δουλεύει ο βούρκος της αγγλικής κατασκοπείας, που δεν την ενδιαφέρει για το ποιόν οιοδήποτε ενόσω την εξυπηρετεί, και τον συντρίβει αμείλιχτα μόλις κάνει να σηκώσει κεφάλι για να σωθεί; — γιατί τον «παραλυμένο» αυτόν τον εξόντωσε τελικά η Ιντέλιντζενς Σέρβις. Δεν τα κατάλαβε αυτά ο Αυγέρης; Προτιμώ να μη το σχολιάσω...

Κι άλλα πολλά θα είχα να παρατηρήσω, από το άρθρο του Αυγέρη — μα φτάνει νομίζω. Τα σπουδαιότερα τα είπα.

* * *

Σκοπός μου δεν είναι να υπερασπιστώ τον Τσίρκα, σαν συγγραφέα (ο άνθρωπος εδώ δεν με ενδιαφέρει). Έχω σχηματισμένη γνώμη για το έργο του, και θα την πω παρακάτω.

Σκοπός μου είναι να τονίσω τούτο. Όσο εξακολουθούμε να αντιμετωπίζουμε τους αντιπάλους μας (εχθρούς ή αποστάτες) και τα λάθη των φίλων μας (Λεοντάρης) με αγανακτισμένες κραυγές, με αφορισμούς, με διαστρεβλώσεις των γραφτών τους — ποτέ δεν θα πάμε μπρος. Γιατί θα βλωδοδέρνουμε μέσα στο δογματισμό μας και θα χάνουμε ολοένα οπαδούς, αντί να κερδίζουμε.

Καιρός είναι να μάθουμε να μελετάμε τα προβλήματα, και να απαντούμε με ψυχραιμία και με σοβαρά επιχειρήματα.

Για τον Τσίρκα τώρα. Αν η οργάνωσή του έκρινε πως έπρεπε να τον διαγράψει, καλά έκανε. Αυτό όμως δεν θα με επηρεάσει για να δω στο έργο του το άσπρο-μαύρο, γιατί μπορούσα και να μην ξέρω την κομματική του κατάσταση, όπως θα συμβαίνει σίγουρα, και με τα 99% των αναγνωστών των βιβλίων του.

Για το έργο του: Το βιβλίο του Τσίρκα, η «Αριάγνη», έχει δυο σοβαρότατα πολιτικά λάθη:

1) Με τη σκηνή του εκπροσώπου της Κ. Δ. Ρεγκώ (Μορτύ), φαίνεται ότι το αριστερό κίνημα της Μ. Α. το καθοδηγούσε η Κ. Δ. Αυτό λένε και οι αντίπαλοί μας: ότι το κίνημα της Μ. Α. έγινε από πράχτορες της... Μόσχας! (Έτσι κάπως το βάζει ο Μαθιόπουλος στο βιβλίο του, όπως λέει ο Π. Αλέκος). Αυτή η θέση είναι προδοκατόρικη. (Περιττό, δέβαια, να τονίσω ότι είναι και ιστορικά λαθεμένη).

2) Στη σελ. 275 ο Φάνης (ο γραμματέας της Οργάνωσης) λέει: «Από δική μου ανικανότητα να προβλέψω τις συνέπειες της εκδήλωσης που αποφασίσαμε, ξεκίνησαν όλες οι σημερινές ζημιές» — και άλλα τέτοια αλλού.

Δηλαδή, τη στιγμή που όλος ο κόσμος πολεμούσε, εμείς «αποφασίζαμε» κινήματα για την εκδημοκρατίση του στρατού — για την κομμουνιστικοποίησή του!

Λάθος σαν θέση: α) Ποτέ δεν μπήκε — και δεν μπορούσε να μπει — ζήτημα εκδημοκρατισμού του στρατού σαν αυτοσκοπός, δηλαδή με σκοπό το μέλλον. Ο εκδημοκρατισμός του στρατού μπήκε στην πρώτη σειρά, σαν απάντηση στις προσπάθειες εκφασισμού του και πραιταριανοποίησής του. Δικός μας σκοπός ήταν η συμμετοχή του στρατού στις επιχειρήσεις. Οι φασίστες δεν το θέλανε. Ήρθε η σύγκρουση. Αυτά όμως δεν φαίνονται στο βιβλίο, και μένει μόνο η προσπάθεια εκδημοκρατισμού του, σαν αυτοσκοπός.

β) Έτσι όπως μπαίνει, δίνονται επιχειρήματα σ' αυτούς που

τον διέλυσαν. Δικαιολογούνται. Γιατί ο στρατός δεν ήθελε πόλεμο, αλλά κομμουνιστική επανάσταση. Αυτά λένε και οι άγγλοι και οι δικοί μας αντιδραστικοί.

Αυτά είναι δύο βασικά λάθη πολιτικά. Μα, δυστυχώς, αυτά δεν τα είδε ούτε ο Δρομάζος, ούτε και τώρα ο Αυγέρης, που καταπιάστηκαν με τους «μηδενισμούς» και το «πνεύμα της ήττας!!... (Δεν μιλάω για το Ραφτόπουλο, γιατί αυτός δεν δρίσκει, ουσιαστικά, καμιά αδυναμία στον Τσίρκα...).

Ο Αυγέρης καταπιάστηκε με ψιλολογήματα χωρίς περιεχόμενο: αν το «Αριάγνη» είναι πιο σωστό από το Αριάδνη – και συμβουλεύει τον Τσ. να τ' αφήσει αυτά για τις εγκυκλοπαίδειες (!!!) –, με τις ομοφυλοφιλίες και τους έρωτες του Γιούνες, επιστράτευσε την ψυχανάλυση για να μας δείξει τις... υποσυνείδητες τάσεις του Τσίρκα και για να αποκαλύψει τον υποσυνείδητο μηδενισμό που λουφάζει στα βάθη της ψυχής του – και δεν είδε τα βασικά πολιτικά λάθη του βιβλίου. Να τι παθαίνουμε, όταν με το ζόρι πάμε να βγάλουμε το άσπρο – μαύρο.

Όσο για τον Τσίρκα σα λογοτέχνη, αν και δεν είναι το θέμα μου, θα πω δυο λόγια: Ο Αυγέρης πάλι τον ανεβάζει στα ουράνια... Η αλήθεια είναι ότι ο Τσ. είναι ένας καλός λογοτέχνης. Η... λόξα του είναι (το ύφος του δηλαδή) να θέλει να ξυπάζει τους αναγνώστες του με κάτι παράξενες εικόνες (το ίδιο έκανε κι ο Ροϊδής, – για να θυμηθούμε την κολοκύθα με την οποία χτυπούσε τους ακροατές του στο κεφάλι όταν κοιμόντουσαν ένας ιε-

ραπόστολος στην Αφρική – όπως λέει κάπου στην Πάπισσα Ιωάννα).

Γι' αυτό έχει τα «ρατσάτα» κι άλλα πολλά, όπως: «ένα μπουκέτο τριαντάφυλλα ροζ – τσάι!» ή «το γέλιο της δέθηκε κόμπο στον αφαλό της»! Ωραίες εικόνες μα εξεζητημένες.

Επίσης, του Αυγέρη δεν θα έπρεπε να του ξεφύγει το ότι η σκηνή με τον Ρεγκώ στην «Αριάγνη» είναι, ουσιαστικά, αντιγραμμένη από τον Χέμινγκουαϊ: «Για ποιον χτυπά η καμπάνα» – αλλά του ξέφυγε, γιατί αλλού έψαχνε να βρει αδυναμίες.

Ή ακόμα, η περίφημη «πορεία στην έρημο», που τόσο άρεσε σε κριτές και επικριτές, είναι ψεύτικη – ποτέ δεν έγινε. Μα ο Τσ. την εμπνεύστηκε από κάποιο σχεδόν παρόμοιο επεισόδιο με ήρωα τον Μπελογιάννη στο ΔΣΕ (έτσι πιστεύω) και την έπλασε και την έκανε το καλύτερο κεφάλαιο του βιβλίου του. Να, αυτή είναι η λογοτεχνική δύναμη του Τσίρκα και όχι τα ρατσάτα...

Και τώρα το ερώτημα: Γιατί ασχολούμαστε με τον Τσίρκα τρία χρόνια τώρα, σαν να πρόκειται για κανένα εξαιρετικό κοσμοϊστορικό γεγονός, ενώ δεν είναι παρά ένας καλός σύγχρονος έλληνας λογοτέχνης;

Και για να κλείσω: Ο Αυγέρης, στην προσπάθειά του να χτυπήσει τον Τσίρκα, επαινεί την «Καγκελόπορτα» του Φραγκιά! Περιμένω να δω πότε θα κάνει αυτοκριτική...

Βουκουρέστι 1964

Το ιστορικό του άρθρο

Κατά τον εμφύλιο, και έως πολύ αργότερα (ως το 1975;), το ΚΚΕ είχε οργανώσει στο Βουκουρέστι ένα Εκδοτικό, όπου, εκτός από βιβλία και περιοδικά, έβγαζε και το μηνιαίο περιοδικό «Νέος Κόσμος», επίσημο πολιτικοθεωρητικό όργανο της Κ.Ε. Το περιοδικό αυτό διευθυνόταν από μια επιτροπή που συνεδρίαζε κάθε μήνα και αποφάσιζε για την ύλη του τεύχους. Την περίοδο που γράφτηκε τούτο το άρθρο (1964 – δεν θυμάμαι ποιο μήνα) μέλη της επιτροπής ήταν: Λ. Στριγκός (Π. Γ.), Π. Μαυρομάτης (Κ. Ε.) – μη μόνιμα μέλη – και τα μόνιμα μέλη: Λ. Ράππας (διευθυντής του Εκδοτικού), Φούλα Χατζιδάκη (Λογοτεχνικό Τμήμα του Εκδοτικού), Τάκης Αδάμος (Λογοτ. τμήμα), Γιάννης Κρητικός (Μαρξιστικό τμήμα) και 2-3 άλλοι που δεν τους θυμάμαι τώρα. Σε μια από τις συνεδριάσεις ο εκπρόσωπος του Π. Γ. πρότεινε να δημοσιεύσουμε στον «Ν.Κ.» το άρθρο του Μάρκου Αυγέρη εναντίον των βιβλίων του Τσίρκα, που μόλις είχε δημοσιευτεί σε κάποιο περιοδικό στην Αθήνα. Σ' αυτή την πρόταση αντέδρασε ο Λ. Ρ., χαρακτηρίζοντάς το διαστρεβλωτικό, εμπασθές, μεροληπτικό με απριόρι θέση, και όχι άξιο να μπει στον «Ν.Κ.». Μαζί του συμφώνησαν μόνο η Φ. Χ. και ο Γ. Κ. Στη συζήτηση αποδείχτηκε πως, εκτός από εμάς τους τρεις, κανένας από τους άλλους δεν είχε διαβάσει τα βιβλία του Τσίρκα! Ύστερα από αντεγκλήσεις, συμφωνήθηκε να αναβληθεί η δημοσίευση του άρθρου του Μ. Α. ως τον άλλο μήνα. Ανέλαβε δε ο Λ. Ρ. να γράψει μια ανάλυση-κριτική των βιβλίων – σαν απάντηση στο γραφτό του Μ.Α. – και να δοθεί στα μέλη της επιτροπής, που, στο μεταξύ, θα είχαν διαβάσει τα βιβλία. Έτσι κι έγινε. Και τον άλλο μήνα, στη συνεδρίαση της επιτροπής ούτε καν μπήκε ζήτημα δημοσίευσης στον «Ν.Κ.» του άρθρου του Μ. Α. Συμπέρασμα: Το Π.Σ. ήθελε με τη δημοσίευσή του στον «Ν.Κ.» να δώσει κομματικό κύρος στο άρθρο του Μ. Α. ενάντια στον «αντικομματικό» Τσίρκα!!

ΜΙΚΡΗ ΓΑΛΛΙΚΗ ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ ΘΑΝΑΤΟΥ

Επιλογή – Απόδοση: ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΑΡΒΕΡΗΣ

ΖΩΡΖ ΜΠΡΑΣΕΝΣ
(1921-1981)

ΤΟ ΦΟΝΙΚΟ

Έχετε βέβαια εσείς στο Παρίσι
Τα φονικά σας – ένα σωρό
Όμως κι εμείς στο φτωχό χωριουδάκι
Δεν πάμε πίσω σ' αυτό το χορό.

Χιόνια είχε πάνω στ' άσπρο κεφάλι
Και μες στο στήθος μια νέα καρδιά
Για μια μικρούλα μες στην ψυχή του
Ξανάρθε η άνοιξη σαν τα παιδιά.

Τρυφερή σάρκα και φρέσκο κρέας
Κοστίζουν φίλε ακριβά πολύ
Λίγα φιλάκια κι ύστερ' αμέσως
Θα κάνει πίσω θα πειεις χολή.

Όταν το χέρι της άπλωσ' εμπρός του
Κείνος απάντησε γεμάτος λύπη
Σαν τον Ιώβ είμ' εγώ φτωχούλης
Κι αμέσως κλείσαν οι ωραιίοι της κήποι.

Φωνάζει τότε το νταβατζή της
Με θολωμένο για χρήμα μάτι
Γυρίζει εκείνος στο γερο-τσιφούτη
Να δώσει φάθημα να δγάλει κάτι.

Κι όπως ο τύπος γερά τον κρατούσε
Εκείνη αλύπητα τότε χτυπούσε
Και βλέπει ο γέρος εκεί ξεψυχώντας
Τη γλώσσα τού έβγαξε η μικρή γελώντας.

Όλ' άνω κάτω μέσα στο σπίτι
Μήπως και βρούνε καμιά δεκάρα
Μόνο γραμμάτια και κατασχέσεις
Γεμάτος χρέη χωρίς πεντάρα.

Την πιάσαν τύψεις κι όλο μετάνοια
Εκεί μπροστά του στα γόνατα πέφτει
Για τέτοιο κρίμα συγχώρεσέ μας
Μένα την άτιμη κι αυτόν τον κλέφτη.

Όταν πια έφτασε η Αστυνομία
Τη βρήκε κει δουτηγμένη στο κλάμα
Το δάκρυ ερχόταν απ' την καρδιά της
Κι ήταν αυτό της συγγνώμης το θάμα.

Την άλλη μέρα που την κρεμάσαν
Στου Παραδείσου μπήκε την πύλη
Γι' αυτό από τότε κι οι ευσεβείς μας
Δεν έχουν λόγο γλυκό στα χείλη.

Έχετε βέβαια εσείς στο Παρίσι
Τα φονικά σας – ένα σωρό
Όμως κι εμείς στο φτωχό χωριουδάκι
Δεν πάμε πίσω σ' αυτό το χορό.

Ο ΑΝΘΡΩΠΑΚΟΣ

Το βοριαδάκι που περοινιάζει
Τη γριούλα διόλου δεν την πειράζει
Ξύλα μαζεύει για να ζεστάνει
Τον ανθρωπάκο της που θα πεθάνει.

Κι ο θάνατός του θα 'ν' απλός
Θα 'ναι ένας θάνατος φυσικός.

Στο δασάκι που ανεβαίνει
Μελαγχολική θλιμμένη
Χρόνια πριν το καρτερούσε
Το ανθρωπάκι που αγαπούσε.

Κι ο θάνατός του θά 'ν' απλός
Θα 'ναι ένας θάνατος φυσικός.

Τίποτα δε σταματάει
Τη γριούλα όσο κρατάει.
Με τα χέρια νεκρά φύλλα
Του ανθρωπάκου κόβει ξύλα.

Κι ο θάνατός του θα 'ν' απλός
Θα 'ναι ένας θάνατος φυσικός.

Ούτε αυτή η φωνή που λέει
Από μέσα της και κλαίει
Πως στο σπίτι σαν γυρίσει
Ο ανθρωπάκος θα 'χει σήσει.

Κι ο θάνατός του θα 'ν' απλός
Θα 'ναι ένας θάνατος φυσικός.

Δεν τη σταματάει η φωνή
Πιο βαθιά πιο σκοτεινή
Που της λέει πως όσο ζούσε
Ίσως να την απατούσε.

Κι ο θάνατός του θα 'ν' απλός
Θα 'ναι ένας θάνατος φυσικός.

(Συνεχίζεται)

Η ποίηση: αντικείμενο και πράξη στον ποιητικό λόγο του Β. Λεοντάρη

του Γιώργου Αράγη

Μελετώντας το δοσμένο ποιητικό έργο του Βύρωνα Λεοντάρη έχουμε το περιθώριο να διακρίνουμε δύο εκδοχές της ποίησης. Η μία αποτελεί στοιχείο του θεματικού υλικού των κειμένων. Ως τέτοια έχει αντικειμενική υπόσταση και ο ποιητής αναφέρεται σ' αυτήν σαν έννοια ή οντότητα δεδομένη. Πρόκειται για την ποίηση όπως περίπου την ξέρουμε από τα λεξικά ως γενική έννοια. Μέσα στα κείμενα δηλώνεται άλλοτε άμεσα, δηλαδή ρητά, και άλλοτε έμμεσα με πλάγιους τρόπους. Η άλλη εκδοχή έχει να κάνει με ό,τι πραγματώνει ο ποιητής ποιητικά μέσα στο έργο του. Ή, αλλιώς, με τα διωματικά και εκφραστικά επιτεύγματα του Λεοντάρη στη διάρκεια της συγγραφικής σταδιοδρομίας του. Στο εξής, για λόγους περισσότερης ευκρίνειας, θα γράφω την πρώτη με κεφαλαίο πι και τη δεύτερη με μικρό. Για την πραγμάτευση του ζητήματος που έθεσα στον τίτλο θα χρειαστεί να χωρίσω σχηματικά, και γι' αυτό ως ένα βαθμό αυθαίρετα, το συνολικό έργο του ποιητή σε τρεις κύκλους. Στον πρώτο ή αφηγηρικό κύκλο ανήκουν δύο συλλογές (*Γενική αίσθηση*, 1954, *Ορθοστασία*, 1957). Στο δεύτερο ή μεταδατικό ανήκουν τέσσερις συλλογές (*Η ομίχλη του μεσημεριού*, 1959, *Ανασύνδεση*, 1962, *Κρύπτη*, 1968, *Ψυχοστασία*, 1972). Και στον τρίτο ή καταληκτικό ανήκουν τρεις συλλογές (*Μόνον δια της λύπης...*, 1976, *Εκ περάτων*, 1986, *Εν γη αλμυρά*, 1996).

* * *

Πρώτος κύκλος. Στον πρώτο κύκλο δεν έχουμε άμεσες αναφορές στην Ποίηση. Έχουμε όμως έμμεσες, τόσο σχετικά με την υπόσταση και τη δουλειά του Ποιητή γενικά, όσο και με την ιδέα του δημιουργού για τη θετική μορφή της Ποίησης.

Σχετικά με τον Ποιητή συνάγεται η άποψη ότι αντλεί την εγκυρότητά του από τη συμμετοχή του στον κοινωνικό αγώνα. «Χωρίς αγώνα κι ο Ποιητής λιμνάζει και σαπίζει». Ενώ γίνεται διαστολή ανάμεσα στον Ποιητή αγωνιστή ή μάρτυρα και στους ποιητές που μένουν μακριά από τη δράση και τη συλλογική προσπάθεια. «...όταν η μέρα φώτιζεν εκατομμύρια θανάτους πάνω στη γη, / εσείς δεν είχατε νιώσει / πως σ' εποχές μαρτύρων / ποιητές δεν υπάρχουν.», ή «Βαδίζουμε πάνω από ένα απαισιοπτώμα. / – Μην ακούς τους ποιητές / που μας καλούν, χωμένοι ως το λαιμό μες στην κοιλιά του» ή «Α, ο κόσμος γέμισε "άγνωστους" στρατιώτες / για να 'χονε δουλειά οι γλύπτες, οι ποιητές και τα εργοστάσια...». Αυτή η αποδοχή του Ποιητή, σε

αντίθεση με τους ποιητές, μας επιτρέπει να συμπεράνουμε αναλογικά και εκείνη της Ποίησης η οποία θα πρέπει να έχει εξίσου αγωνιστικό χαρακτήρα. Πολύ κοντά και σχεδόν ταυτόσημη μ' αυτή την αντίληψη είναι και η αντίληψη που δηλώνουν ορισμένοι στίχοι, στροφές ή και ποιήματα, με παραινετικό χαρακτήρα. Π.χ. «Το βλέμμα σου να στρίβεις / μακριά από βρώμικες ακτές, με νέα τραγούδια να χυμάς / αστράφτοντας τις φοβερές σου νύχτες να συντρίβεις.» Και εκτενέστερα:

*Άκου, σαλπίζουν τα στόματα των άστρων καταρράχτες
ελπίδων πάλλονται στο ηχείο των ουρανών – Πάντα ν' ανοίγεις
ρήγματα στην απελπισία, για να μη νιώσεις
ποτέ σου τη ναυτία της ήττας ή την επαιτεία της δόξας.*

*Κι αν στον κόσμο δεν μπόρεσες να δώσεις ένα σώμα εξαίσιο,
φρόντισε τούτο: ένα σκελετό λαμπρό ν' αφήσεις – σκαλωσιά της
αρετής,
για ν' ανεβούνε τα παιδιά που θά 'ρθουνε
αύριο να χτίσουν το τραγούδι τους
με άνεμο και ήλιο.*

Αυτό που μ' ενδιαφέρει ως εξαγόμενο των παραπάνω είναι ότι ο συγγραφέας-ποιητής καταφάσκει στην Ποίηση σαν ένα δραστικό τρόπο συμμετοχής στο κοινωνικό γίγνεσθαι. Και συνεπώς η Ποίηση είναι γι' αυτόν μια ζωτική λειτουργία η οποία έχει θετικό αντίκρισμα στη ζωή.

Είναι φανερό ότι ο συγγραφέας των κειμένων που ανήκουν στον πρώτο κύκλο είναι αριστερός. Πρεσβεύει την αριστερή ιδεολογία και βλέπει τη ζωή με την αγωνιστικότητα, την αισιοδοξία και τους ελπιδοφόρους οραματισμούς αυτής της ιδεολογίας. Ο εφηβικός του ενθουσιασμός βρίσκει ευφρόσυνη διέξοδο στην πίστη του για ένα καλύτερο αύριο. Έτσι το κινούν αίτιον των γραφών του είναι ένα πλέγμα ιδεών σε στενή σχέση με την ιστορική πορεία του αριστερού κινήματος στον τόπο μας, την Αντίσταση, τον Εμφύλιο κ.λπ. Έχουμε λοιπόν έναν ποιητή ο οποίος συντάσσεται ιδεολογικά και συναισθηματικά με ορισμένη παράταξη και αισθάνεται μέλος της και εκφραστής της στο επίπεδο της ποίησης. Ως εκφραστής όμως ιδεών και καταστάσεων, που λίγο πολύ συνθέτουν μια αριστερή θεολογία, αίρεται πάνω από το στίβο των προσωπικών του διωμάτων. Πράγμα που σημαίνει ότι μιλάει χωρίς να ξεκινάει από την καυτή ύλη των ατομικών του εμπειριών και χωρίς να δοκιμάζει

πάνω σ' αυτές τα θεωρητικά του πιστεύω. Είναι βέβαια ακόμα πολύ νέος.

Από τ' άλλο μέρος ο λόγος των κειμένων υπηρετεί με αρκετή συνέπεια τον βασικό προσανατολισμό του ποιητικού υποκειμένου απέναντι στα πράγματα. Σε μεγάλο βαθμό είναι λόγος εξαγγελτικός, παραινετικός και κηρυγματικός. Φυσικά έχει υψωμένο τόνο και αρκετά μεγάλη ένταση φωνής. Με δυο λόγια είναι ένας λόγος ρητορικής υφής, όπου, μεταξύ άλλων, παρατηρείται συχνά εύκολη χρήση των λέξεων και πληθωριστική παράθεση σχημάτων λόγου. Όταν λέω εύκολη χρήση των λέξεων εννοώ την βουλητική χρήση τους ανεξάρτητα από το ειδικό τους βάρος. Π.χ. «απ' τα χέρια να πιαστούμε και τα κρύα / τα σκέλεθρά μας θα σκωθούν σαν κόσκινο λαμπρό». Η λέξη «κόσκινο» χρησιμοποιείται εδώ τόσο βουλητικά που σχεδόν παύει να παραπέμπει στο οικείο αντικείμενο. Ιδιαίτερη σημασία όμως έχει η πληθωριστική χρήση σχημάτων λόγου (μεταφορών, παρομοιώσεων, μετωνυμιών κ.λπ.). Πληθωριστική με την έννοια της μεγάλης ποσότητας, αλλά προπάντων με την εξαρτημένη σωρευτική αλληλοδιαδοχή τους. Ένα παράδειγμα: «... κρατώντας μοναχά στα χέρια σου / την παιδική καρδιά σου σαν χειροδομίδα / έτοιμος να την πετάξεις στα μάτια του θανάτου.» Εδώ μία παρομοίωση («σαν χειροδομίδα») συνδέεται με μια προσωποποίηση («μάτια του θανάτου»). Ένα ακόμα παράδειγμα. («Ανοίχτε μας τον κόσμο! μια παρηγοριά / με της αστροφεγγιάς τα χέρια τώρα βαφτίζει / σ' ανατριχίλες κι αστραπές καινούριες και ξεφτίζει / την άνεση της λύπης μας σε σμήνη άγρια πουλιά.» Εδώ μια προσωποποίηση («μια παρηγοριά... βαφτίζει... ξεφτίζει») συνδέεται συντακτικά με μια άλλη προσωποποίηση («της αστροφεγγιάς τα χέρια»), αυτή συνδέεται με τη σειρά της με μια μεταφορά («βαφτίζει σ' ανατριχίλες κι αστραπές»), αυτή με μια άλλη μεταφορά («ξεφτίζει την άνεση της λύπης») κι αυτή με μια τρίτη («...βαφτίζει... ξεφτίζει... σε σμήνη άγρια πουλιά»). Το αποτέλεσμα αυτής της βουλητικής χρήσης των λέξεων και της πληθωριστικής των σχημάτων λόγου είναι ότι το ποιητικό κείμενο παρουσιάζεται σε μεγάλο βαθμό αφηρημένο και ψυχρό. Από την άποψη αυτή το εκφραστικό επίτευγμα δεν είναι ιδιαίτερα ικανοποιητικό.

Γενικότερα θα έλεγα πως ο Λεοντάρης του πρώτου κύκλου είναι πολίτης της αριστεράς που ασκείται στο ποιητικό γράψιμο με κύριο αντικείμενο τις ανθρωπιστικές ιδέες του. Ένα στάδιο άσκησης, απαραίτητο ασφαλώς στην περίπτωση του, που θα χρειαστεί ωστόσο να το αφήσει πίσω του προτού να πολιτογραφηθεί «πολίτης εις των ιδεών την πόλι».

Δεύτερος κύκλος. Όπως προανάφερα συμπεριλαβαίνει τέσσερις συλλογές που καλύπτουν το χρονικό διάστημα από το 1957, οπότε κλείνει ο πρώτος κύκλος, μέχρι το 1972. Είναι μια περίοδος έντονης δοκιμασίας για τον ποιητή. Η περίοδος που ολοένα βλέπει να υποχωρούν τα ιδεολογικά του ερείσματα, ενώ ταυτόχρονα συνειδητοποιεί τα ιστορικά μείον της ζωής του. Αυτά τα μείον που ουσιαστικά καθόρισαν τις προϋποθέσεις κάτω από τις οποίες έζησε ο ίδιος και οι συνομήλικοί του. Διαπιστώνει λοιπόν έλλειμμα προϋποθέσεων και πάρα πέρα κενό, ή σχεδόν, ζωής. Και η Ποίηση; Η Ποίηση είναι ένα από τα αντικείμενα του προβληματισμού του. Όλο όμως και περισσότερο σε συνάρτηση με τους συγκεκριμένους όρους της απτής πραγματικότητας. Έτσι που να σταθμίζεται περισσότερο με τα δεδομένα της προσωπικής ζωής του ποιητή. Με ποιον τρόπο ακριβώς; Καταρχήν θα 'λεγα αρνητικά. Με την έννοια ότι η Ποίηση δεν αποτελεί πρακτικό αντίδοτο στα εποχιακά μείον.

Δεν ανατρέπει την ιδεολογική φθορά, δεν σταματάει την ηθική έκπτωση, δεν αναπληρώνει την υλική στέρηση, ούτε το ψυχικό κενό, και γενικότερα δεν καταργεί το γεγονός. Φυσικά: αφού η Ποίηση δεν είναι ομολογή του γεγονότος, ώστε να έχει τη δύναμη να αντιταχτεί στην ισχύ του. Έτσι δεν μένει παρά η έκφραση αυτού που συμβαίνει.

*Πονώ γιατί πέρασε μέσ' απ' την καρδιά μου
ένα μεγάλο αγκάθι
σπρωγμένο με τόση άνεση από δάχτυλα
που αγάπησα δίχως ελπίδα δίχως σύνεση
και τώρα πια δεν έχω λόγια να σκεπάσω τούτη την πληγή
φωνές για να την κρύψω.
Γιατί, δεν θέλω, δεν μπορώ, δεν καταδέχομαι,
όσα έζησα
τώρα μονάχα ποίηση να 'ναι.*

Κι αλλού, με το προσωπείο μιας ηρωίδας του, αλλά εξίσου απερίφραστα: «η τέχνη μαρτυράει μόνο γι' αυτό που πια σχεδόν έχει πεθάνει». Έχει την αίσθηση κανείς πως ο ποιητής δοκιμάζει να προσδιορίσει τον ελάχιστο ζωτικό χώρο της Ποίησης. Με τη διευκρίνιση ότι αυτό το κάνει με αρνητικό τρόπο και όχι με θετικό. Επιμένει δηλαδή να διαπιστώνει τι δεν ανήκει στη δικαιοδοσία της ποίησης και όχι το αντίθετο. Αν και κάποτε φαίνεται να τον διαπερνάει η αμφιβολία και ο σκεπτικισμός για όλα.

*Όλες τις μοναξιές τις έζησα
ελπίζοντας και μην ελπίζοντας
όμως τη μοναξιά της τέχνης πώς να την αντέξω
τη σκόνη πάνω στο βιβλίο
τα λόγια που σηκώνονται τις νύχτες σαν αγάλματα
κι ανάβουν τα φώτα σε αδειανές ψυχές
κι αρχίζουν να χτυπούν στους τοίχους το κεφάλι τους ουρλιά-
ζοντας
– είναι μια κρίση δημιουργίας μόνο ή μήπως είναι
το τέλος, η κατάρρευση της σκέψης, η ερημιά
ανάμεσα σε ανεπανόρθωτα φθαρμένα σύμβολα και εικόνες
που ηχούν σαν κούφιας προσωπίδες.*

Είπα νωρίτερα πως ο ποιητής συναρτά την Ποίηση με τα δεδομένα της προσωπικής του ζωής κατά τρόπο αρνητικό. Η αλήθεια όμως είναι πως στα κείμενα του δεύτερου κύκλου δεν αρνείται την Ποίηση καθεαυτή. Απλώς αναμετράει την περιοχή της, απαλλάσσοντάς την από τις προσχώσεις της αριστερής ιδεολογίας με τις οποίες την είχε χρεώσει κατά την περίοδο του πρώτου κύκλου. Μια χρέωση ασφαλώς άμετρη που επιπλέον υποβίβαζε την ποίηση σε ρόλο ετερόφωτης σχετικά δραστηριότητας.

Από τη συλλογή *Η ομίχλη του μεσημεριού* μέχρι και την *Ψυχοστασία* συντελούνται, συγκριτικά με ό,τι συνέβαινε στον πρώτο κύκλο, δραστικές διαφοροποιήσεις. Οι διαφοροποιήσεις αυτές προκύπτουν από το πνευματικό γίγνεσθαι του ποιητικού υποκειμένου. Πρόκειται για μια μετάβαση από το επίπεδο των δοσμένων ιδεών στο επίπεδο της αυτοδύναμης αναζήτησης του εγώ και του κόσμου. Οι βασικότερες διαφοροποιήσεις που χαρακτηρίζουν τη μετάβαση αυτή έχουν να κάνουν με την αριστερή ιδεολογία, την ιστορία ως αδήριτη πραγματικότητα, την εποχή και τη γενιά του ποιητή.

Αναφορικά με την ιδεολογία έχουμε σαφή τάση χειραφέτησης από το συναφές πλέγμα ιδεών. Χάνεται η εμπιστοσύνη

στην παραταξιακή εκδοχή της ιδεολογίας και μαζί υποχωρεί η αντίληψη του διαχωρισμού των ανθρώπων σε δυο αντίπαλα στρατόπεδα. Παράλληλα ατονεί και τελικά σβήνει η ελπίδα σ' ένα μέλλον σύμφωνο με τις επαγγελίες των γνωστών ιδεών. Μολαταύτα έχουμε πάντα ένα άτομο αριστερής απόκλισης, αλλά με την έννοια ήδη του αιρετικού και ανένταχτου. Ένα άτομο που δίνει προτεραιότητα στην κρίση και στις εμπειρίες του, που βάζει δηλαδή πάνω απ' όλα την προσωπική του αλήθεια. Αν κάτι το δένει ακόμα, ιδίως συναισθηματικά, με το παρελθόν είναι η βαθιά του εκτίμηση και ο πόνος για όσους, συνεπείς στην εντιμότητά τους, θυσιάστηκαν για τον κοινό σκοπό. Ιδιαίτερα μάλιστα καθώς βλέπει πως η μνήμη της θυσίας τους δεν πιάνει αρκετό τόπο στη σκέψη των επιζώντων. Κάπου βαθύτερα πάντως υπάρχει οδύνη για την ιδεολογική έκπτωση, η οποία παίρνει το χαρακτήρα μιας ιδεολογικής ένδειας στα πλαίσια της εποχής.

Ένα άλλο κεφαλαιώδες δεδομένο που γίνεται τώρα στοιχείο του ποιητικού υποκειμένου είναι η συνείδηση της ιστορίας. Της ιστορίας που δημιουργεί τετελεσμένα πέρα και παρά τις όποιες ιδεολογικές προθέσεις, τα όνειρα και τις ελπίδες. Σαν ένας τυφλός, αναίσθητος, ισοπεδωτικός μηχανισμός που επιβάλλει τους όρους του ερήμην εκείνων που τους υφίστανται στο πετσί τους.

*Μέρες που δεν σε θέλουν πια,
μέρες που σμίγαμε μαζί στην ίδια πίστη, μα που τώρα
κάτι άλλο ψάχνουν – μα τι να 'ναι αυτό;
κάτι άλλο πιο μακριά απ' την πίστη σου γυρεύουν κι ο φόβος
μήπως δεν πήραν τίποτε, μα τίποτε από σε μαζί τους
λιώνει τη σάρκα σου, χωρίζει το κορμί απ' την αίσθηση
καθώς το νιώθεις πια
πως άρχισε το τρομερό κι απρόσμενο
το πέρασμα της ιστορίας πάνω σου.*

Κοντά στην ιστορία γίνεται αισθητή και η εκδοχή της εποχής, ως κλήρος που έτυχε σε ορισμένο φάσμα ηλικίας. Κυρίως τα χρόνια από τον πόλεμο και μετά ως ιδιόμορφη συγκυρία στον τόπο μας. Ο Ζ. Π. Σαρτρ έχει πει ότι ο άνθρωπος είναι προϊόν τυχαιότητας. Για το λόγο ότι γεννιέται σε κάποιο τόπο και χρόνο, ανατρέφεται κάτω από ορισμένες συνθήκες, καλλιεργείται κ.λπ., χωρίς να έχει διαλέξει ο ίδιος την τύχη του. Κάπως ανάλογα, στο μέρος του έργου που αναφέρομαι, η εποχή έχει την έννοια του κλήρου για τον ποιητή. Ενός κλήρου με εξαιρετικά δυσμενείς όρους, αφού ο ποιητής αισθάνεται «'Ακυρος σε μια άκυρη εποχή». 'Η σε άλλο τόνο:

*Κακή εποχή σε ξένο κι άγνωστο σκοτάδι
οι δρόμοι χρόνια τώρα πεθαμένοι και σθημένα τα σημάδια
κακή εποχή, ανεμόδροχο σπάει τα τζάμια στις ψυχές μας
κι οι σκιές των ανθρώπων μέσα μας φτερούγες τσακισμένες
ένας καιρός ερείπιο
κι η σκάλα που ανεβαίνω τότε να τυλίγεται στα πόδια μου
σαν φίδι
και τότε να βυθίζεται σαν βίδα στο μυαλό...*

Η γενιά, ύπαρξη και περιεχόμενο, έρχεται σαν συνέπεια των προηγούμενων διαφοροποιήσεων. Ο Λεοντάρης, όσο περισσότερο αισθάνεται, μέσα από την ιδεολογική του χειραφέτηση, χαλαρούς τους παραταξιακούς δεσμούς του, άλλο τόσο προσεγγίζει αντίστοιχα την παρουσία της γενιάς του.

*Τόσοι αγώνες – δίχως μάχη
τόσες μαγείες – δίχως θάμα*

*Κρυφά θα φύγει δίχως να 'χει
αφήσει ούτε ένα ίχνος η γενιά μας*

Η πλειονότητα από τους ποιητές του '60 έχουν έντονο το εποχιακό στοιχείο, όπου και το κοινωνικό έχει αρκετό μερίδιο. Ανάμεσά τους ο Λεοντάρης κατέχει κεντρική θέση. Και τούτο γιατί συγκεντρώνει όλα τα πραγματολογικά και γλωσσικά δεδομένα που τους χαρακτηρίζουν: ιστορικό περιθώριο, αίσθηση εξωστρακισμού, στέρησης, χαμένης ζωής, απάτης κλπ. Επίσης απομάκρυνση από τον υπερρεαλισμό, λόγος στοχαστικός και αιχμηρός, σύνδεση με το κλίμα των ποιητών του '20 και ιδιαίτερα με τον Καρυωτάκη.¹

Οι διαφοροποιήσεις που προανάφερα δεν θα 'χαν καμιά σημασία αν ήταν γενικές τάσεις τις οποίες ακολούθησε ο ποιητής. Η σημασία τους έγκειται στο γεγονός ότι στάθηκαν προσωπικές παραξιακές υπερβάσεις. Κάτι που σημαίνει ότι συντελέστηκαν κάτω από συνεχή αγωνιώδη αναζήτηση, μόχθο και βασανισμό.

Ανάλογες κατά κάποιο τρόπο διαφοροποιήσεις παρατηρούνται και στον ποιητικό λόγο των κειμένων. Από τη συλλογή *Η ομίχλη του μεσημεριού* μέχρι και τη συλλογή *Ψυχοστασία*, συγκριτικά με ό,τι συνέβαινε στον πρώτο κύκλο, έχουμε ουσιώδεις ποιοτικές εξελίξεις. Έτσι έχουμε χαμηλότερο τόνο και μικρότερη ένταση φωνής. Επιπλέον έχουμε οικονομικότερη και λιγότερο δουλητική χρήση των λέξεων. Καθώς επίσης αποφόρτιση της γραφής από την πληθωριστική παράθεση σχημάτων λόγου. Από τη πλευρά αυτών των ποιοτικών αλλαγών θεωρώ σταθμό το ποίημα «Η Μάρθα στο παράθυρο» της συλλογής *Η ομίχλη του μεσημεριού*, όπου βλέπουμε σαφή προσέγγιση στον εμπράγματο λόγο. Ιδού η πρώτη στροφή.

*Εγώ είμαι που είχα πει: θα σ' αγαπώ για πάντα.
Μα όσο περνούν τα χρόνια το για πάντα
όλο και τρέμει πιο πολύ σαν αναφιλητό
κι η αγάπη είναι μια λέξη που αποφεύγουμε
όπως τα μάτια αυτών που γύρισαν από την εξορία – και που θα
ξαναπάν...*

Βέβαια τα προβλήματα δεν τέλειωσαν μονομιάς. Η πορεία θα συνεχιστεί με πολλά μπρος πίσω, ολοένα όμως θα κερδίζει έδαφος η λεκτική προσέγγιση των πραγμάτων. Ο λόγος δηλαδή που τείνει να αντιστοιχεί με το αντικείμενό του.

Στον πρώτο κύκλο βαραίνει στον ποιητικό λόγο η σκιά μιας πλειάδας ποιητών. Του Ελύτη, του Ρίτσου, του Μαγιακόφσκη, του Λειβαδίτη, του Καδάφη κ.ά. (Τον Καρυωτάκη δεν τον συζητώ μα και η παρουσία του είναι αισθητή σε όλο το έργο του Λεοντάρη. Μάλιστα όλα τα μετρικά ποιήματα που βρίσκονται διάσπαρτα από την πρώτη ως την τελευταία συλλογή του, προϋποθέτουν το καρυωτακικό προηγούμενο – φόρος τιμής σίγουρα στον εκλεκτό πρόγονο.) Τώρα στον δεύτερο κύκλο εξαφανίζονται, ως λεκτικό ιδίωμα, οι παραπάνω ποιητές. Υπάρχουν πάλι κείμενα που θυμίζουν κάποιους ποιητές και ιδιαίτερα το Σεφέρη. Με άλλο τρόπο όμως. Θέλω να πω με φράσεις ή λέξεις, όχι με απομίμηση του οργανωμένου λόγου τους. Τη χρήση φράσεων από άλλα ποιητικά ή όχι κείμενα, μέθοδο ήδη γνωστή και καθιερωμένη, θα την εφαρμόσει ο ποιητής συστηματικά στα μεταγενέστερα γραφτά του. Έχουμε συνεπώς ανάμεσα στις δυο πρώτες συλλογές και στις επόμενες τέσσερις διαφορά ανάμεσα σε μίμηση και δανεισμό. Αρχικά είχαμε περιπτώσεις μίμησης, αργότερα δανεισμού. Κάτι που από αισθητική άποψη ισοδυναμεί με ποιοτικό άλμα.

Με βάση όσα προανάφερα, για τις διαφοροποιήσεις που συν-



Βύρων Λεοντάρης

τελέστηκαν στο περιεχόμενο και στην έκφραση των κειμένων του δεύτερου κύκλου, δγαίνοι φαντάζομαι το συμπέρασμα ότι βρισκόμαστε μπροστά σε αξιόλογες πραγματώσεις: προσωπικό γίνεσθαι, εκφραστική ανέλιξη. Είναι ωστόσο και η κορυφαία περίοδος του ποιητή αυτή; Δεν θα το 'λεγα. Το διάστημα 1960-1965 ο Λεοντάρης είναι ήδη, ως κριτικός της λογοτεχνίας και δοκιμογράφος, φτασμένος. Το ίδιο διάστημα ως ποιητής οδεύει προς την ωριμότητά του.

Τρίτος κύκλος. Από τον πρώτο προς τον τρίτο κύκλο έχουμε προοδευτική αύξηση των αναφορών στην Ποίηση. Αρχικά έμμεσα αλλά από ένα σημείο και πέρα και άμεσα. Με αποκορύφωμα την τελευταία συλλογή, *Εν γη αλμυρά*, όπου η Ποίηση αποτελεί βασικό αντικείμενο του ποιητικού λόγου. Το αξιοπρόσεχτο είναι ότι σημειώνεται πάλι αλλαγή οπτικής γωνίας απέναντί της. Τώρα η ποίηση δεν είναι ένας τρόπος να συμμετέχει κανείς στα κοινά, όπως συνέβαινε στον πρώτο κύκλο. Ούτε μια δραστηριότητα που δεν αναπληρώνει τα ελλείμματα της ζωής, όπως συνέβαινε στο δεύτερο κύκλο. Αλλά το ζήτημα αν μπορεί να πραγματοποιηθεί καθευτή. Αν είναι δηλαδή δυνατή η πραγματοποίησή της ως άμεση και καιρία αποκαλυπτική έκφραση. Δεν είναι η πρώτη φορά που αντιμετωπίζεται έτσι το θέμα της Ποίησης από τους ποιητές. Η όλη όμως σταδιοδρομία του Λεοντάρη, η ιδιαίτερη οπτική γωνία του και η αγωνία του προβληματισμού του, προσδίδουν στην περίπτωση του ξεχωριστό ενδιαφέρον.

Ο ποιητής λοιπόν βλέπει με σκεπτικισμό και με αρκετή δόση ματαιότητας την πραγμάτωση της Ποίησης.

*μη ελπίσεις παρ' εμού ούτε σίχους ούτε άλλο τι
μόνον δια της λύτης είμαι εισέτι ποιητής*

ή

*Μόνον αν υπήρχε ένας μεταθανάτιος λόγος θα μπορούσα να σου
πω*

αυτά που τώρα εδώ κάθομαι και ψελλίζω

— περίληψη των επόμενων

που συνωσιζονται να δρουν συνέχεια και τέλος στο παρόν

ή

μαύρα και σάπια φύλλα

μαύρα και σάπια λόγια

όπως μαδάει και τούτη η ποίηση

τώρα που απόμεινα εγώ κι εγώ

κι ο πόνος που με ματαιώνει

Πίσω από ό,τι λένε αυτοί και πολλοί άλλοι σίχοι γενικά, υπάρχει η ειδικότερη θέση που έχει να κάνει από το ένα μέρος με την ανεπάρκεια της ποιητικής γλώσσας να δίνει την απτή αίσθηση των πραγμάτων, και από τ' άλλο με την προσχηματική χρήση του λόγου. Η αδυναμία της γλώσσας να δίνει την απτή αίσθηση των πραγμάτων, ένα ζήτημα για το οποίο έχει χυθεί πολλή μελάνη, αποκτάει εδώ το νόημά της μέσα από την βασανιστική δοκιμασία της ποιητικής πράξης. Γεγονός που έτσι αποκτάει την έννοια της μαρτυρίας — εφόσον τουλάχιστο πρόκειται για έγκυρη ποιητική πράξη, κάτι που όπως θα δούμε παρακάτω συμβαίνει στην περίπτωση αυτή — και όχι ενός θεωρητικού προβληματισμού. Έχουμε συνεπώς να κάνουμε με ποιητικά εξαγόμενα ή, αλλιώς, με διωματικές καταθέσεις.

Η ύπαρξη δεν / αρθρώνεται

ή

Και δεν αρκεί να ονοματίσεις κάτι για να υπάρξει

Μίλησα προηγουμένως για ιδιαίτερη οπτική γωνία του ποιητή. Εννοούσα τον ιδιαίτερο τρόπο να βλέπει τον κόσμο μέσα από την πνευματική του περιπέτεια και μέσα από το κλίμα της γενιάς του. Γεγονός που συνιστά και μια αντίστοιχη αίσθηση της γλώσσας.

ενέδρες φονικές με τριγυρίζουν,

σελίδες στο κενό γυρνούν και τρίζουν

πορτόφυλλα στον αέρα δίχως πόρτες

λέξεις λέξεις φονιάδες και προδότες...

ή

Τις λέξεις κουρταλώ και δε μου ανοίγουν

γιατί πια δεν τις κατοικούν τα δάσανά μας

Τις εγκατάλειψαν σάμπως να επίκειται σεισμός ή έκρηξη

Ανάσα και χειρονομία καμμιά μέσ' στα αδειανά φωνήεντα

κι ούτε ένα τριξίμο απ' τα σύμφωνα

και μήτε τρέμισμα κορμιού ή κεριού

και μήτε σάλεμα σκιών στους τοίχους

Φανερό πως ο ποιητής συνδέει το ζήτημα της γλώσσας με τα ελοχιακά δεδομένα. Με την έννοια ότι η έκπτωση της ζωής δεν μπορούσε παρά να έχει τον αντίκτυπό της πάνω στη λειτουργία του λόγου.

Το άλλο σκέλος που αφορά αρνητικά την πραγμάτωση της Ποίησης είναι η προσχηματικότητα που διέπει το λόγο, ακόμα και τον ποιητικό. Η απόλυτα γυμνή έκφραση είναι ένα πολύ συζητήσιμο θέμα. Γιατί πέρα από ένα όριο υπάρχουν ισχυρότατες εγγενείς αντιστάσεις.

*Πως εξαγνίζεται θαρρείς με τα ερωτικά σου ποιήματα μα άλλο
δεν κάνεις*

παρά να κρύβεσαι απ' αυτό που είμαστε

το που δε φανερώνεται κι ούτε σημαίνεται
γιατί αυτό δεν ξέρει από συμβολικά φερσίματα

ή

– Για σκέψου, αν παρατούσε κάποτε την ποίηση
κι ερχότανε να ψυχαναλυθεί ένα ποίημα...
Το μέσα του έξω να γυρίσει
να δεις τι μακελειό που είναι η γραφή μας

Εδώ λοιπόν έφτασε ο άνθρωπος που ξεκίνησε, πριν από 42 χρόνια περίπου, αισιόδοξος για το μέλλον του κόσμου, να αγωνιστεί με την Ποίηση για το γενικό καλό. Τότε ασφαλώς δεν ήξερε τι σημαίνει από ποιητική άποψη να φτάνει το μαχαίρι στο κόκκαλο. Τώρα πραγματεύεται αυτό ακριβώς το γεγονός.

Τα κείμενα του τρίτου κύκλου προϋποθέτουν οπωσδήποτε τις ποιοτικές εξελίξεις του δεύτερου. Χωρίς όμως και να τις επαναλαμβάνουν καθεαυτές μια και συντελούνται πάρα πέρα διαφοροποιήσεις. Διαφοροποιήσεις οι οποίες γίνονται πιο αισθητές όσο πηγαίνουμε από τη συλλογή *Μόνον δια της λύπης...* προς τη συλλογή *Εν γη αλμυρά*. Σχετικά με το θέμα της ιδεολογίας και της αριστεράς οι κειμενικές ενδείξεις ολόένα λιγότευουν και τελικά εκλείπουν. Παράλληλα υποχωρεί η έντονη παρουσία της ιστορίας, της εποχής και της γενιάς. Με την έννοια ότι περνάει σε μεγάλο βαθμό σε δεύτερο πλάνο, χωρίς ωστόσο να εξαφανίζεται. Ό,τι κερδίζει έδαφος από τα συστατικά του δεύτερου κύκλου είναι η αίσθηση της χαμένης ζωής. Αλλά πιο διακριτικά και πιο διαβρωτικά τώρα. Γενικότερα η ποίηση του τρίτου κύκλου προϋποθέτει όλες τις προηγούμενες διαφοροποιήσεις ως υπόβαθρό της. Ένα μέρος μάλιστα από αυτές το εμπεριέχει και ως άμεσο πραγματολογικό υλικό. Πάντως περνούμε σ' ένα άλλο στάδιο, όπου, ανεπαίσθητα αλλά σίγουρα, η σύσταση του ποιητικού αντικειμένου αποκτάει διαφορετικό χαρακτήρα.

Είπα παραπάνω ότι από τα συστατικά του δεύτερου κύκλου κερδίζει έδαφος η αίσθηση της χαμένης ζωής. Πράγματι είναι μια αίσθηση που θα τη βρει λίγο πολύ κανείς σε όλα τα κείμενα του τρίτου κύκλου. Θα τη βρει όμως συνυφασμένη με δυο νέα δεδομένα: τα παραξιακά και τα ποιητικά πλην στα οποία στρέφεται τώρα η έγνοια του ποιητικού υποκειμένου.

Το ζήτημα της ύπαρξης σηκώνει πολλή συζήτηση, από το προπατορικό αμάρτημα ως το σύγχρονο *Το είναι και το μηδέν*. Δεν πρόκειται όμως γι' αυτά. Εδώ έχουμε ορισμένη πραγματικότητα, από ορισμένο πρόσωπο, μέσα από συγκεκριμένες καταστάσεις. Μέσα σ' αυτά τα πλαίσια όλα έχουν παίξει το ρόλο τους: οι ιδέες, οι ιστορικές συγκυρίες κ.λπ. και βέβαια το τάλαντο του ποιητή. Βήμα βήμα ο Λεοντάρης είδε το εποχιακό πρόβλημα και μέσα από το παραξιακό. Βήμα βήμα, δηλαδή ψηλαφητά και με πηξίδα τα εξαγόμενα από την τριθί του με τα πράγματα. Πρόκειται κι εδώ, όπως και στο ζήτημα της Ποίησης, για μια μαρτυρία και όχι για θεωρητικό προβληματισμό. Η ιδιαίτερη αξία της τέτοιας μαρτυρίας είναι ότι διαθέτει την εγκυρότητα του διωματικού τεκμηρίου. Τα ίδια τα παραξιακά πλην της ζωής από μόνα τους δεν συνιστούν αμιγές αντικείμενο του ποιητικού λόγου. Υπάρχουν όμως φράσεις ή στίχοι όπου διατυπώνεται ευθέως η αρνητική πλευρά του παραξιακού παράγοντα. Π.χ. «τρομακτική εκκρεμότητα να υπάρχουν» ή «Κι όμως η ύπαρξη είναι φονικό» ή «Τι άδοξα που έχασα το στίχημα ανάμεσα στο “υπάρχω δεν υπάρχω”». Ο κανόνας ωστόσο είναι να δίνεται η πλευρά αυτή σύνθετα, μαζί με άλλα συμφραζόμενα, μέσα από ενότητες στίχων ή ολόκληρα ποιήματα.

Το δεύτερο αντιθέτου σημασίας προς το πρώτο
και τούτο ακριβώς συνεφύθη γραφικώς προς εκείνο
όθεν πολλάκις εδασύνθη μεν και τούτο, επιλώθη δε και εκείνο
και εθεωρήθησαν μία και η αυτή λέξις...

Για τους λεξικογράφους τέτοιες διακρίσεις
όχι για μας που κύλησε η ζωή μας όλο συμφυρμούς
που εδασύνθημεν και επιλώθημεν αμέτρητες φορές
που όποιες σημασίες κι αν πήραμε καμιά τους δε μας ταίριαζε

Και δια τούτο ακριβώς
για μας
και άγος και άγος
και αγίασμα και αγιάζι
και αγώνας και αγωνία
τι ίδιο άγχος και Άουσβιτς του λόγου και της ύπαρξης.

«Του λόγου και της ύπαρξης»: Η αιχμή των κειμένων του τρίτου κύκλου έχει στόχο τα όρια της Ποίησης και της ύπαρξης. Με φόντο πάντα, αλλά και άμεσο υλικό συχνά, τα δεδομένα του δεύτερου κύκλου. Αυτή η δυθომέτρηση των παρυφών, που τείνει να πάρει τη μορφή έσχατου λόγου, οδηγεί πάντα σε αρνητικές διαπιστώσεις. Πιο συγκεκριμένα θα έλεγα πως συνιστά πραγματεία μιας διπλής αποτυχίας: «του λόγου και της ύπαρξης». Τι νόημα έχει αυτή η ανάλωση στην αναζήτηση των έσχατων ορίων, όπου από το ένα μέρος καιροφυλακτεί η μεταφυσική και από το άλλο ο μηδενισμός; Αν δεν με γελάει η αίσθησή μου, από τούτη την ανεπιφύλακτη και έντονα αυτοκτονική ανάλωση προκύπτει το ισχυρότερο βίωμα της ποιητικής σταδιοδρομίας του Λεοντάρη. Έτσι μέσα από τη δυθόμετρηση του αισθήματος μιας διπλής αποτυχίας έχουμε το θετικό προϊόν της ποίησης.

Έχω πει σε άλλο σημείο πως ο ποιητής πέρασε από ένα πρώτο, κάπως μμητικό, στάδιο σ' ένα δεύτερο κειμενικών δανειών. Αυτά τα κειμενικά δάνεια τα συστηματοποίησε σ' ένα τρίτο στάδιο, όπου διακρίνουμε τρεις τύπους δανειών. Εκείνα που χρησιμοποιούνται ελεύθερα, χωρίς πλάγια στοιχεία και εισαγωγικά ή παρενθέσεις. Όπως στο στίχο: σ' ανάκουστο κελαιδισμό και λιγοθυμισμένο (κρύβεται το φονικό τραγούδι). Εκείνα, τα περισσότερα, που τυπώνονται με πλάγια στοιχεία. Όπως στο στίχο: *με τι καρδιά με τι πνοή (είχα πάρει)*. Και τέλος εκείνα που μπαίνουν μέσα σε εισαγωγικά ή παρενθέσεις. Όπως στο στίχο: «ουχί, αλλά εγέλασας...» Για το ρόλο που παίζουν αυτά τα δάνεια στη σύνθεση των ποιημάτων δεν είναι της ώρας να συζητηθεί. Θα πρέπει ωστόσο να ειπωθεί πως ο ποιητής δεν τα χρησιμοποιεί με επιδεικτικό πνεύμα – κάτι που το βλέπουμε να συμβαίνει συχνά σε γραφτά ποιητών. Και ακόμη πως μ' αυτά υπηρετεί την οικονομία του λόγου του. Ο Λεοντάρης δεν παραπέμπει με υποσημειώσεις στις πηγές των δανειών του, ενδιαφερόμενος προφανώς για τη λειτουργικότητά τους. Σύμφωνοι, αλλά με μια τουλάχιστο εξαίρεση: τα αμετάφραστα αρχαία, όπως φράσεις από την Οδύσεια του Ομήρου, που είναι αμφίβολο αν, εκτός από λίγους κλασικούς φιλόλογους, μπορεί να τα καταλάβει άλλος νεοέλληνας. Εδώ οι παραπομπές είναι πιστεύω απαραίτητες για να μην προκύπτουν αναγνωστικά κενά. Γιατί ο αναγνώστης θα έχει τη δυνατότητα να βρει, με οδηγό τις παραπομπές, σε μετάφραση τα σχετικά χωρία και να μπει στο νόημά τους. Διαφορετικά θα μένει με κενά.

Αν κοιτάξουμε από εκφραστική πλευρά το συνολικό έργο του ποιητή θα παρατηρήσουμε ότι παρουσιάζει δύο διαφορετικές τάσεις. Στη μία, την αρχική, έχουμε σπάταλη χρήση του

λεκτικού υλικού, όπου ο λόγος περισσεύει και σχεδόν σκεπάζει το αντικείμενό του, που έτσι μένει για τον αναγνώστη στη σκιά. Στην άλλη, την τελική, υπάρχει αντίθετα λεκτική λιτότητα, με γνώμονα την αντιστοιχία ανάμεσα στο λόγο και στο αντικείμενό του. Τούτο συμβαίνει κατεξοχήν στα κείμενα του τρίτου κύκλου, όπου προωθείται ακόμη περισσότερο ο εμπράγματος προσανατολισμός του δεύτερου. Έτσι όχι μόνο τα διάφορα σχήματα λόγου περνάνε με φειδώ στα κείμενα, αλλά και η γενικότερη τάση που επικρατεί είναι εκείνη του ρηματικού λεκτικού. Του λεκτικού δηλαδή στο οποίο προέχει η παρουσία του ρήματος και του ουσιαστικού. Ό,τι όμως χαρακτηρίζει ουσιαστικά τα κείμενα του τρίτου κύκλου είναι ο δραστικός τους λόγος. Γνώρισμα, που αν και αποτελεί κορυφαίο επίτευγμα, είναι δύσκολο να εξηγηθεί. Αισθάνεσαι, καθώς διαβάσεις τις φράσεις και πάρα πέρα τις μεγαλύτερες ενότητες, να σε κερδίζει η αναφορικότητά τους. Σχεδόν ξεχνάς τη λεκτική σύστασή τους και νιώθεις τη διαδρωτική ενέργειά τους. Φυσικά αυτό δεν μπορεί να εξηγηθεί μόνο με τα περί λιτότητας του λόγου κ.λπ. Απλώς εδώ η έκφραση, όντας ακριβής στο ρόλο της, έχει τη δραστική υφή του εκφραζόμενου διώματος. Αλλά, αντί να μακρυνγορώ εκτός αντικειμένου, προτιμώ να δώσω ένα απτό παράδειγμα.

*Οριστική για η διάστασή μου με το μέσα μου
Το Ξερα, κάποτε θα με εγκατέλειπε
Αλλά δεν άντεχα ψευτοπερίφραση έτσι να το βλέπω τώρα
να τα μαζεύει και να φεύγει
και να πασχίζει πώς και πώς να μη φανεί η μίζερια του*

*Σκιές κι απόηχοι
φθαρμένες σκέψεις πολυκαιρισμένα αισθήματα
βάσανα που είχαν γίνει για συνήθειες
ιδέες που δεν υλοπευόμασταν το πόσο τίποτε ήταν
– ο εσωτερικός μας κόσμος
ο τάχα πλούτος της ψυχής...*

Όλα θα πεταχτούν τώρα στην ανάμνηση

*Δεν άντεχα. Και στράφηκα προς τα έξω
Ήταν κι αυτό φευγάτο, αλλού δοσμένο
τίποτε δεν περίσσευε για μένα*

*Στη ζητιανιά θα δω
για λίγο μολυσμένο αέρα λίγο θόρυβο της πόλης
για μια θρισιά ένα τσαλαπάτημα μέσ' στο συνωστισμό
μια επαφή με το υπαρκτό
κι ας είναι η πιο εξευτελιστική μου απόρριψη.*

Ο Λεοντάρης δεν ανήκει στην κατηγορία των ποιητών που παρουσιάζουν πρώιμη ωριμότητα, όπως ο Ελύτης, ας πούμε, ή ο Αναγνωστάκης. Ανήκει στην κατηγορία εκείνων που ωριμάζουν σταδιακά «με κόπο και με χρόνο», όπως ο Καβάφης, ο Σεφέρης κ.ά. Για την ποίηση πάντως δεν ενδιαφέρει το πώς πορεύεται ο καθένας, αλλά το μέγεθος του ποιοτικού αποτελέσματος στο οποίο φτάνει. Έχω πει ότι ο ποιητής, μέσα από τις διαφοροποιήσεις του δεύτερου κύκλου, καταλαμβάνει κεντρική θέση ανάμεσα στους ποιητές του '60. Και τούτο γιατί συγκεντρώνει τα πραγματολογικά και τα γλωσσικά στοιχεία που τους χαρακτηρίζουν. Τώρα με τα κείμενα του τρίτου κύκλου, μετά από μακρά και επίμονη άσκηση, φτάνει στην κορυφαία στιγμή της ποιητικής σταδιοδρομίας του. Ταυτόχρονα όμως και

σε μια από τις ψηλότερες κορυφές της μεταπολεμικής μας ποίησης.

* * *

Μελετώντας τις εννιά ποιητικές συλλογές του Λεοντάρη προσπάθησα να δω τι θέση παίρνει απέναντι στην Ποίηση ως γενική έννοια και παράλληλα ποια είναι η δική του ποιητική πράξη πάνω στο λευκό χαρτί. Είναι δυο πράγματα διαφορετικά που οι φιλόλογοι δυσκολεύονται να εννοήσουν. Γι' αυτό βλέπουμε πολλές φορές να αναφέρονται στο ποιητικό έργο των ποιητών χρησιμοποιώντας σαν βοηθητικά τεκμήρια τις γνώμες των ίδιων των ποιητών για την Ποίηση. Ας είναι. Για να διευκολυνθώ στη δουλειά μου χώρισα, σχηματοποιώντας ως ένα βαθμό αυθαίρετα, το συνολικό έργο του ποιητή σε τρεις κύκλους. Έτσι, σύμφωνα με όλα τα προηγούμενα, προκύπτουν συμπερασματικά τα εξής: α) Αναφορικά με την Ποίηση ως γενική έννοια. Στον πρώτο κύκλο υιοθετείται σαν μέσον να συμμετέχει και να υπηρετεί κανείς τα κοινά. Και συνεπώς σαν ένα λίγο πολύ ιδεολογικό όπλο. Στον δεύτερο κύκλο αντιμετωπίζεται χωρίς ιδεολογικές συναρτήσεις σαν μια καθεαυτή δραστηριότητα η οποία δεν αναπληρώνει τα ελλείμματα της ζωής. Που σημαίνει ότι δεν είναι ομολογία προς τα κοινωνικά ή ιστορικά και γενικά τα υλικά γεγονότα. Στον τρίτο κύκλο αντιμετωπίζεται με σκεπτικισμό η ίδια η δυνατότητα της πραγμάτωσής της. Μπαίνει δηλαδή το πρόβλημα της ποίησης ως οντότητας που σε μεγάλο βαθμό μένει έξω από τα κείμενα. β) Αναφορικά με την προσωπική ποιητική πράξη. Στον πρώτο κύκλο έχουμε ρητορική χρήση του γλωσσικού οργάνου, χωρίς ουσιαστικό αντίκρισμα περιεχομένου. Με συνέπεια το ποιητικό αποτέλεσμα να είναι ιδιαίτερα ισχνό. Στο δεύτερο κύκλο πραγματοποιούνται θεμελιώδεις διαφοροποιήσεις. Ο ποιητής χειραφετείται από το ιδεολογικό υπερεγώ του. Προσγειώνεται στα πράγματα και στις συνθήκες της εποχής του. Παράλληλα ο λόγος του τείνει να αντιστοιχεί στο εκάστοτε αντικείμενό του. Με συνέπεια να προκύπτει σημαντικό ποιητικό αποτέλεσμα. Στον τρίτο κύκλο προέχει η αναζήτηση των ακραίων υπαρξιακών και ποιητικών πλην στα πλαίσια ορισμένης εποχής. Ο ποιητής δηλαδή αισθάνεται αυτά τα πλην και επιδίδεται στη δυθომέτρηση των ορίων τους. Και μάλιστα με μια ανελέητη διάθεση για τον εαυτό του. Ο λόγος παρακολουθεί αυτή την κατάδυση με εκφραστική ακρίβεια που συνιστά κορυφαίο επίτευγμα του ποιητή. Και φυσικά το συνολικό ποιοτικό αποτέλεσμα είναι υψηλής στάθμης.

Έτσι βλέπουμε πως, όσο περισσότερο είναι θετικός απέναντι στην Ποίηση ο ποιητής, τόσο ασθενέστερη είναι η προσωπική του δημιουργία. Μ' άλλα λόγια υπάρχει εδώ μια σχέση αντιστρόφως ανάλογων μεγεθών. Στον τρίτο κύκλο π.χ., που η στάση του ποιητή είναι έντονα αρνητική απέναντι στην Ποίηση ως δυνατότητα πραγματοποιήσιμη, έχουμε την κορυφαία στιγμή της προσωπικής του δημιουργίας.

Από τ' άλλο μέρος, πέρα από τις διαπιστώσεις αυτές, αποτιμώντας συνολικά το δοσμένο έργο, κρίνω ότι με όσα πετυχαίνει ο Λεοντάρης στο δεύτερο και ιδιαίτερα στον τρίτο κύκλο αναδειχεται σε εξέχουσα προσωπικότητα της μεταπολεμικής μας ποίησης.



Διονύσιος Σολωμός – Νικόλαος Καντούνης Ο ποιητής και ο «αρτίστας»

του Ελευθέριου Μύστακα

Α΄

Αναφέρεται συνήθως ότι στις απόπειρες αντιπαραβολής ποιητικού με εικαστικό έργο, αν δύο π.χ. συγκρινόμενα πρόσωπα ανήκουν στην ίδια χρονική περίοδο και ακόμη περισσότερο αν προέρχονται από την ίδια γεωγραφική περιφέρεια, οι πιθανότητες κάποιου αποτελέσματος θεωρούνται αξιόλογες, και το έργο της κριτικής και της συγκριτικής ανάγνωσης καθίσταται κατά πολύ ευχερέστερο από αυτό που θα απαιτούνταν στην περίπτωση ασύγκριτης μεταξύ δύο προσώπων απομακρυσμένων ως προς τον χρόνο, τον τόπο και ειδικότερα την κοινωνική τάξη και τις καλλιτεχνικές αντιλήψεις.

Τα αποτελέσματα ωστόσο που προκύπτουν κάθε φορά από συγκρίσεις αυτού του είδους δεν φαίνεται να εξαρτώνται στο σύνολό τους από τους όρους που προαναφέρθηκαν. Αν και οι όροι αυτοί υποτίθεται ότι προάγουν με τρόπο ασφαλή την έρευνα, προσδίδοντας ένα κοινό πλαίσιο γεγονότων, κοινωνικών, πολιτικών και πολιτιστικών, η τελική εικόνα την οποία σχηματίζει κανείς για τους υπό εξέταση καλλιτέχνες δεν εξαρτάται μόνο από όρους οι οποίοι αποτελούν τα γενικά στοιχεία μιας δεδομένης εποχής αλλά και από τις ειδικές συνθήκες ανάπτυξης της προσωπικότητας του συγκεκριμένου κάθε φορά καλλιτέχνη. Όσον αφορά στα γενικά στοιχεία, οι αρχές του 19ου αιώνα είναι το χρονικό πλαίσιο εντός του οποίου ζουν και δημιουργούν οι δύο υπό εξέταση καλλιτέχνες. Πρόκειται όπως είναι γνωστό για μια εποχή εντόνων κοινωνικών μεταβολών. Τα περίπλοκα όσο και δίκαια γεγονότα που συμβαίνουν στη Γαλλία από το 1789 κλονίζουν αποφασιστικά την παλαιά τάξη. Στα επόμενα χρόνια και μέσα σ' αυτή την δίνη των πνευματικών ανελίξεων και των κοινωνικών ανακατατάξεων, η χώρα μας ως γένος-έθνος μετά από ένα πολυαίμακτο αγώνα θα περάσει από μια μακρόχρονη δουλεία στην ελευθερία. Οι επαναστάσεις όμως και οι απελευθερωτικοί αγώνες δεν λαμβάνουν χώρα μόνον στο πολιτικό επίπεδο, την ίδια εποχή θα τοποθετηθούν πολλά από τα θεμέλια της σύγχρονης σκέψης και τέχνης.

Θεώρησα τον πρόλογο αυτό κατάλληλο όσο και αναγκαίο, εφόσον πρόκειται να αναφερθώ σε δύο πρόσωπα της ίδιας σχεδόν κοινωνικής τάξης τα οποία ήγμισαν την ίδια περίπου εποχή, στον ίδιο μικρό χώρο όπου όμως ο ήχος της επαναστατημένης πατρίδας και ο απόηχος των Ευρωπαϊκών μηνυμάτων καθώς επίσης και η «ψεύτρα» ελευθερία την οποίαν απήλθναν, είχαν σημαντικά αποτελέσματα στον τρόπο με τον οποίο αναζήτησε ο καθένας την εθνική και πνευματική λύτρωση, ενώ ο ποιοτικός συγκερασμός των επιλογών τους αποτελούσε και τότε όπως και τώρα προσωπική ευθύνη του επιλέγοντος.

Β΄

Κατά τα μέσα του 19ου αιώνα τα Επτάνησα βρίσκονται υπό Αγγλική κατοχή (1815-1864). Αλλά οι Άγγλοι είναι μόνο οι τελευταίοι στην σειρά των κατακτητών οι οποίοι κυριάρχησαν διαδοχικά στα νησιά. Προκάτοχοί τους ήταν οι Ενετοί (1386-1797), οι Γάλλοι του Ναπολέοντα Βοναπάρτη, (1797-1799), και οι Ρώσοι (1799-1807). Τα Επτάνησα, όριο της απώτατης επέκτασης των Οθωμανών προς δυσμάς, υπήρξαν για 400 περίπου χρόνια προπύργιο της δυτικής αντίστασης στο χώρο αυτό, αντίσταση η οποία εκπροσωπείται ουσιαστικά από την Βενετία. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι η ημερομηνία της ναυμαχίας της Ναυπάκτου (κατά την οποία η Δύση ενωμένη από την ανάγκη, σταμάτησε οριστικά την οθωμανική προέλαση) υπήρξε εθνική εορτή.

Κατά την διάρκεια όλης αυτής της ταραγμένης περιόδου η δομή της επτανησιακής κοινωνίας, διετήρησε ορισμένα σταθερά χαρακτηριστικά, τα οποία καθιερώθηκαν κατά την διάρκεια της πλέον μακρόχρονης κατοχής, της Ενετικής. Υπάρχουν δηλαδή κοινωνικές τάξεις με σαφή διάκριση. Οι ευγενείς, (νόμπλοι), οι αστοί, (ποπολάροι), και τα λαϊκά στρώματα. Όλα τα νησιά, εκτός της Λευκάδας, – η οποία είναι το μόνο από τα Επτά Νησιά που γνώρισε δυο αιώνες τουρκικής κατοχής – έχουν Libro d' Ogo.

Στην εκπαίδευση οι κοινωνικές διακρίσεις έχουν ιδιαίτερη σημασία, διότι η πλειοψηφία των ευγενών των οποίων τα ονόματα βρίσκονται γραμμένα σε αυτό το διβλίο σπουδάζουν, λόγω της θέσεώς τους, και σπουδάζουν κυρίως στις πόλεις της Ιταλικής χερσονήσου, αναγνωρίζοντας έτσι την πολιτιστική προτεραιότητα της Ενετικής Δημοκρατίας. Οι πόλεις αυτές αποτελούν την εποχή αυτή τη φυσική γέφυρα μεταξύ της Επτανήσου και της υπόλοιπης Ευρώπης, και μέσω αυτών θα έλθουν σε επαφή με τις νέες ιδέες που κυριαρχούν στην Ευρώπη, τις ιδέες του Διαφωτισμού, τα καλλιτεχνικά κινήματα της ύστερης Αναγέννησης και του μπαρόκ, τα λογοτεχνικά κινήματα του κλασικισμού και του ρομαντισμού.

Οι κοινωνικές ανισότητες που δημιουργούν οι τάξεις προκάλεσαν κατά καιρούς εξεγέρσεις και γενικότερα πολιτικές και κοινωνικές ζυμώσεις, οι οποίες ποίκιλλαν σε έκταση και σε συχνότητα. Φαίνεται όμως πως γνώρισαν μια αξιοσημείωτη ένταση κατά τη διάρκεια της τελευταίας επικυριαρχίας της Επτανήσου από τους Άγγλους. Το ιδεολογικό τους πλαίσιο ήταν αυτό του Διαφωτισμού, με περιεχόμενο ιδέες όπως η ισότητα μεταξύ των τάξεων, η ανεξαρτησία, και η αυτοδιάθεση, – ιδιαίτερα δέβια μετά το 1789, έτος της Γαλλικής Επανάστα-

σης. Παράλληλα, σημαντικός αριθμός Επτανησίων έγιναν μέλη της Φιλικής Εταιρείας και ενίσχυσαν με όλους τους δυνατούς τρόπους την ελληνική Επανάσταση του 1821.

Οι ιδέες του διαφωτισμού πλαισίωσαν σε ορισμένες περιπτώσεις τα αισθήματα ιστορίας και παράδοσης τα οποία ανεπτύχθησαν, λόγω του γεγονότος ότι τα Επτάνησα απετέλεσαν το τελευταίο καταφύγιο της μεγάλης Κρητικής πολιτιστικής παράδοσης. Μετά το 1669, με την πτώση της Κρήτης σε τουρκικά χέρια, τα Επτάνησα δέχθηκαν σημαντικό αριθμό Κρητών προσφύγων, οι οποίοι μεταφύτευσαν στο χώρο της Επτανήσου τα καλλιτεχνικά και λογοτεχνικά τους επιτεύγματα, καθορίζοντας έτσι ένα μέρος της πολιτιστικής φυσιογνωμίας του Ιονίου κράτους.² Η σχετική ελευθερία την οποία απολάμβαναν τα Ιόνια νησιά –ελευθερία συγκινόμενη πάντοτε με τις ανάλογες συνθήκες που επικρατούσαν στην υπόδουλη Ελλάδα– έκανε τα Επτάνησα να φαντάζονται ως ο χώρος της δημοκρατίας και της ελευθερίας στα μάτια των υπόλοιπων Ελλήνων, οι οποίοι ζούσαν υπό τουρκική κατοχή, και συνετέλεσε αναμφισβήτητα στην πολύπλευρη πολιτιστική ανάπτυξή τους. Η ποίηση, η ζωγραφική και οι άλλες Καλές τέχνες, η μουσική και το θέατρο γνωρίζουν στα κέντρα του Ιονίου κράτους (Ζάκυνθο, Κέρκυρα, Αργοστόλι, Ληξούρι), αξιόλογη ανάπτυξη.

Γ'

Σε αυτό το κοινωνικό και πολιτικό περιβάλλον κινείται ο εθνικός μας ποιητής Διονύσιος Σολωμός (1798-1857). Ευγενούς καταγωγής, υιός του κόμητος Νικολάου Σολωμού, κατοχύρωσε τον τίτλο που κληρονόμησε από τον πατέρα του (comte Salappon) ενώπιον των Αγγλικών αρχών το 1840, και τον έφερε ως τον θάνατό του.³ Η αριστοκρατική καταγωγή του Σολωμού τον οδήγησε, όπως και όλους τους αριστοκρατικούς γόνους της Ζακύνθου και της Επτανήσου γενικότερα, για σπουδές στην Ιταλία. Τελείωσε την βασική εγκυκλοπαιδική μόρφωση στο Λύκειο της Κρεμόνας και μετά σπούδασε Νομικά στο Πανεπιστήμιο της Παβίας.⁴

Μητρική του γλώσσα ήταν τα Ελληνικά, τα οποία διδάχθηκε από την μητέρα του Αγγελική Νίκη. Η ελληνική γλώσσα την εποχή κατά την οποία γεννήθηκε ο Σολωμός έγινε η επίσημη γλώσσα του κράτους των Ιονίων νήσων, το οποίο βρισκόταν τότε υπό Γαλλική κατοχή. Ωστόσο η γλώσσα της παιδείας του ήταν η ιταλική. Σ' αυτήν την γλώσσα δημοσίευσε την πρώτη του ποιητική συλλογή όταν επέστρεψε στη Ζάκυνθο μετά το τέλος των σπουδών του, και αυτήν την γλώσσα εξακολούθησε σε όλη τη διάρκεια της συγγραφικής του δραστηριότητας να χρησιμοποιεί ως γλώσσα φιλολογικού σχολιασμού, ποιητικών πειραμάτων, και δέβαια ως γλώσσα γραπτής επικοινωνίας με τους φίλους του Ιταλούς ποιητές.

Τα ποιητικά έργα για τα οποία γνώριζαν τον Σολωμό ενόσω ζούσε και τα οποία του έφεραν τον τίτλο του εθνικού ποιητή ήταν ο *Ύμνος εις την Ελευθερίαν* (1823) και το ποίημα *Εις τον θάνατον του Λορδ Μπάιρον* (1824). Χάρη στη φήμη που του χάρισαν μόνο αυτά τα δύο έργα, αν και μονήρης ως χαρακτηρισ, όπως υποστηρίζουν οι συγγραφείς που ασχολούνται με την βιογραφία του,⁵ απολάμβανε της εκτιμήσεως ενός ευρέως κοινωνικού κύκλου αλλά και ειδικότερα των ομοτέχνων του, Ελλήνων και ξένων. Κατά την περίοδο της διαμονής του στην Κέρκυρα όπου αν και ζούσε κάπως αποτραβηγμένος, δεν παρέλειπαν να τον καλούν σε σημαίνουσες εκδηλώσεις της πολιτιστικής ζωής του νησιού.

Η συστηματική όμως μελέτη του τμήματος εκείνου από το έργο του Σολωμού που έχει γραφτεί με μορφή σχεδιασμάτων και επαναγραφών στο διάστημα 1828-1840, κατά την περίοδο δηλαδή της παραμονής του στην Κέρκυρα, έχει δώσει μια εντελώς διαφορετική αξία στο έργο του ποιητή. Με πρώτο τον Ιάκωβο Πολυλά, μια σειρά ερευνητών αποκάλυψαν στους αναγνώστες τις πιο θαυμάσιες πτυχές της σολωμικής ποίησης η οποία παρέμεινε αδημοσίευτη όσο ζούσε ο ποιητής. Ποιήματα όπως *Ο Λάμπρος*, *Ο Πόρφυρας*, *Οι Ελεύθεροι Πολιορκημένοι*, για τα οποία ο Σολωμός κατέχει εξέχουσα θέση στο χώρο της νέας Ελληνικής αλλά και της Ευρωπαϊκής λογοτεχνίας γενικότερα, δημοσιεύτηκαν μετά τον θάνατο του ποιητή και επομένως δεν μπορούμε να μιλήσουμε με ασφάλεια για επίδραση στη λογοτεχνία πριν από το 1859, το έτος της έκδοσης των απάντων του Σολωμού από τον Πολυλά.

Δ'

Τέσσερις είναι οι άξονες που καθιστούν το έργο του Διονυσίου Σολωμού έργο εθνικής πνοής, πλήρες λογοτεχνικών αρετών. α) Η φιλολογική του υποδομή η οποία μπορεί κατ' αρχήν να αποδοθεί στην ευρυμάθεια του ποιητή, β) η φιλοσοφική διάσταση της ποίησής του, γ) το σταθερό ενδιαφέρον του για τον Αγώνα των υπόδουλων Ελλήνων και δ) ο χειρισμός της ελληνικής ως ποιητικής γλώσσας.

Η σολωμική έρευνα του εικοστού αιώνα ήρθε να αποκαλύψει τις φιλολογικές πηγές του Σολωμού με τρεις πολύ σημαντικές εκτενείς μελέτες, καταδεικνύοντας τον Σολωμό ως ποιητή με ευρεία γνώση της αρχαίας Ελληνικής γραμματείας, της Μεσαιωνικής δημόδους Ελληνικής λογοτεχνίας, του δημοτικού τραγουδιού, της Κρητικής λογοτεχνίας, αλλά και του συνόλου της Ευρωπαϊκής λογοτεχνίας (Γαλλικής, Αγγλικής, Ιταλικής, Γερμανικής).⁶ Γνώρισμα, και αυτό το τελευταίο, χαρακτηριστικό της άμεσης επαφής που επεδίωξε να έχει ο ποιητής με όλο το σώμα της ποίησης της εποχής του.

Το σημείο ωστόσο στο οποίο ο Σολωμός διαφοροποιείται πλήρως από τους συγχρόνους του ποιητές, είτε αυτοί ζουν στα Επτάνησα είτε στην Αθήνα, είναι ο φιλοσοφικός του προσανατολισμός.⁷ Οι ιστορικοί της λογοτεχνίας δέχονται ότι στους ποιητές της Α' Αθηναϊκής Σχολής υπάρχουν πολλές επιδράσεις από το έργο των Γάλλων ρομαντικών ποιητών.⁸ Επιδράσεις του νεοκλασικισμού και του πρώιμου Αγγλικού ρομαντισμού έχουν επίσης αποδοθεί στις *Ωδές* του Ανδρέα Κάλδου.⁹ Οι μελετητές του έργου του Σολωμού συμφωνούν ότι *Ο Λάμπρος* είναι ποίημα Βυρωνικής εμπνεύσεως.¹⁰ Όμως το ποίημά του *Οι Ελεύθεροι Πολιορκημένοι*, θεωρείται εφαρμογή της ιδεαλιστικής φιλοσοφίας στην ποιητική τέχνη. Τον Γερμανικό ιδεαλισμό ο Σολωμός τον γνώρισε και από τα έργα των Γερμανών ποιητών όπως ο Goethe, ο Schiller κ.ά.,¹¹ και από τη μελέτη των φιλοσοφικών κειμένων του Hegel, του Kant κ.ά.¹² Το ενδιαφέρον του για τη φιλοσοφία αποδίδεται και με τον *Στοχασμό* που προτάσσεται των *Ελευθέρων Πολιορκημένων* και με την προσπάθειά του να πετύχει τον τέλειο στίχο ξαναγράφοντας πολλές φορές το ποίημα αυτό, να πετύχει δηλαδή το απόλυτα φιλοσοφικό ποίημα, συντασσόμενος έτσι με την αριστοτελική ρήση για τις φιλοσοφικές ιδιότητες της ποίησης.

Το τρίτο σημείο στο οποίο πρέπει επίσης να επιμείνουμε είναι η αφετηρία της εμπνευσης του ποιητή. Το ποίημα αυτό με το οποίο κατ' εξοχήν ο ποιητής προσπάθησε να εκφράσει τις

αισθητικές και φιλοσοφικές του σκέψεις, έχει ως θέμα του τον εθνικό αγώνα των Ελλήνων. Η ελληνική Επανάσταση στην σολωμική ποιητική σκέψη καθίσταται το όχημα με το οποίο ο ποιητής μεταφέρει τους φιλοσοφικούς του στοχασμούς. Για το Σολωμό ο Αγώνας των Ελλήνων και ο ιδεαλισμός (η ιδεαλιστική αντίληψη για το Έθνος), φαίνεται να έχουν μια αμφίδρομη σχέση, ως εάν το ένα αποκτά διαδοχικά τη μορφή του άλλου. Η ίδια θεματογραφία με την οποία ο Σολωμός στο ποίημά του *Ύμνος εις την Ελευθερίαν* αναγνωρίζεται ως ο εθνικός ποιητής, είναι εκείνη που τον τοποθετεί ισότιμα ανάμεσα στους Ευρωπαίους ρομαντικούς ποιητές. Τα κείμενά του αυτά χαρακτηρίζονται από καθαρή γνώση των αισθητικών προβληματισμών των λογοτεχνικών κινήσεων, αναζήτηση μορφικής τελειότητας του στίχου και της εικόνας, και φιλοσοφική στάση απέναντι στην τέχνη της ποιήσεως.

Ο αγώνας του ανθρώπου εναντίον του θανάτου και η αναμέτρησή του με τα στοιχεία της φύσης, αποτελεί το κεντρικό θέμα και των άλλων δύο ποιημάτων της περιόδου αυτής, του *Κρητικού* και του *Πόρφυρα*. Αλλά δεν είναι μόνο τα κοινά θέματα που συνδέουν αυτά τα έργα μεταξύ τους. Υπάρχει ένα κοινό στοιχείο που τα χαρακτηρίζει και τα φέρνει πιο κοντά στα υπόλοιπα έργα του ποιητή, ανεξάρτητα από την πηγή της έμπνευσής τους ή την χρονολογική περίοδο στην οποία ανήκουν και αυτό είναι η γλώσσα την οποία διάλεξε ο Σολωμός για να εκφραστεί ποιητικά. Η γλώσσα του είναι μια γλώσσα λαϊκότροπη μα δική του, εμπλουτισμένη με στοιχεία του δημοτικού τραγουδιού, της Κρητικής λογοτεχνίας, της ορθόδοξης εκκλησιαστικής γλώσσας, με στοιχεία και δομές όλης της ελληνικής λαλιάς, αντίθετα από εκείνην που προτίμησαν οι σύγχρονοί του ποιητές της Α' Αθηναϊκής Σχολής.¹³

Το έργο του Σολωμού έγινε αποδεκτό όχι μόνο με καθολική αναγνώριση αλλά και δρῆκε πολλούς μαθητές και συνεχιστές, συγχρόνους και μεταγενεστέους. Φιλολογικές κατηγορίες όπως αυτές των σολωμικών και μετασολωμικών ποιητών δείχνουν το μέγεθος της επίδρασης που άσκησε στους ποιητικούς κύκλους. Δεν είναι μέσα στο πλαίσιο αυτού του κειμένου να σχολιασθεί το έργο των πολυάριθμων αυτών ποιητών, αλλά όπως δέχονται οι ιστορικοί της λογοτεχνίας, οι ποιητές αυτοί μη διαθέτοντας την ευρύτητα του σολωμικού πνεύματος καλλιέργησαν ο κάθε ένας μια πτυχή της σολωμικής ποίησης, τον λυρισμό (Μαβίλης), τα πατριωτικά θέματα (Βαλαωρίτης), τον φιλολογικό στοχασμό (Πολυλάς), το ερωτικό στοιχείο (Τυπάλδος).¹⁴ Είναι όμως γενικά αποδεκτό ότι οι ποιητές αυτοί, ευθύς αμέσως μετά από την έκδοση του συνόλου του ποιητικού έργου του Σολωμού και του Πολυλά, υποστηριζόμενοι τρόπον τινά από την παρουσία του στα ελληνικά γράμματα, αποτέλεσαν τη γέφυρα μεταξύ της ποιητικής δημιουργίας του ελεύθερου πλέον ελληνικού κράτους και της Επτανήσου, η οποία τελικά αποτέλεσε τμήμα του το 1864. Οι περισσότεροι από αυτούς ζουν πλέον στην Αθήνα (Τερτσέτης, Μαβίλης, Βαλαωρίτης) και έχουν έτσι την δυνατότητα να επηρεάσουν άμεσα την εξέλιξη της νεότερης ελληνικής ποίησης,¹⁵ καταξιώνοντας έτσι και την γλωσσική επιλογή του Σολωμού, αφού τελικά η γλωσσική πρότασή του θα αποτελέσει μόλις είκοσι τρία χρόνια μετά τον θάνατό του την κυρίαρχη ποιητική γλώσσα.

Ε'

Ο Νικόλαος Καντούνης (1748-1834), ανήκει ως προς την κοινωνική του προέλευση όπως και ο Σολωμός στην ανώτερη τάξη της

Ζακύνθου και –σύμφωνα με τους κριτικούς που ασχολούνται με την βιογραφία του– αυτό είναι και το γεγονός που επιτρέπει και την επιλογή του επαγγέλματος του εικαστικού καλλιτέχνη.¹⁶ Σημαντικό γεγονός και το οποίο κατά την γνώμη μου θα επηρεάσει αποφασιστικά όπως θα δούμε την ζωή του, είναι το ότι αν και προήρχετο από εύπορη οικογένεια, δεν μπόρεσε να σπουδάσει στο εξωτερικό γιατί η οικογένειά του δεν ήταν πρόθυμη να στερηθεί την παρουσία του.¹⁷

Στα Ελληνικά ο Καντούνης είχε δάσκαλο τον Αντώνιο Μαρτελάο,¹⁸ δάσκαλο επίσης και φίλο του Σολωμού.¹⁹ Στην κοινωνική του ζωή ο ζωγράφος επέλεξε το λειτούργημα του ιερέα ενώ συγχρόνως κατέστη δραστήριο μέλος της Φιλικής εταιρείας, ιδιότητες σχεδόν συμβολικές μια και από την μια μεριά ακουμπούν στην παράδοση (ορθοδοξία), και από την άλλη στον διαφωτισμό (επανάσταση). Για την τελευταία αυτή πολιτική του δραστηριότητα εξορίστηκε, αν και ήταν ήδη μεγαλύτερος από εβδομήντα ετών, για ένα σύντομο διάστημα από τους Άγγλους στο νησάκι Δίας, έξω από την Κεφαλλονιά.²⁰

ΣΤ'

Η διάξευξη Παράδοση-Διαφωτισμός δεν είναι μόνον το πλαίσιο της ζωής του Καντούνη, ήταν και παρέμεινε για πολλά χρόνια, λαμβάνοντας διάφορες μορφές, το κεντρικό προς επίλυση πρόβλημα των πνευματικών δημιουργών της Ελλάδας.

Η κατόπιν οικογενειακής αποφάσεως παραμονή του Καντούνη στη Ζάκυνθο, τόσο ήσσονος εκπαιδευτικής σημασίας εν συγκρίσει με τα πολιτιστικά κέντρα της Ιταλίας, εμείωσε τις εκπαιδευτικές επιλογές του Καντούνη και τον ανάγκασε να περιορίσει την εικαστική μαθητεία του σε δύο ζωγράφους: τον Κοράη και κυρίως τον Νικόλαο Κουτούζη.²¹ Στις μέρες μας φαίνεται σχεδόν απίστευτο το γεγονός ότι ο Καντούνης, γόνος εύπορης οικογένειας και ζώντας στα Επτάνησα, δεν θέλησε ποτέ να κάνει το μικρό ταξίδι, που θα τον έφερνε σε μια από τις πιο σημαντικές από καλλιτεχνική άποψη πόλεις του τότε κόσμου, την Βενετία. Ίσως η πρωτεύουσα των Ενετών να μην ήταν ιδιαίτερος –όσο τουλάχιστον θα χρειαζόταν για ένα ταξίδι– θελκτική, σε ένα άνθρωπο ο οποίος θα συμμετάσχει αργότερα στον απελευθερωτικό αγώνα της πατρίδας του. Ο εν συγκρίσει με τα ιταλικά κέντρα στενός από καλλιτεχνική άποψη χώρος της Ζακύνθου και η έλλειψη ως εκ τούτου ικανών αλλά και συγχρόνων του εικαστικών παραδειγμάτων, οδήγησε τον Καντούνη σε ένα είδος εικαστικής εξάρτησης από τον δάσκαλό του. Όλοι οι μελετητές του έργου του Καντούνη συμφωνούν ότι ο Κουτούζης άσκησε σημαντική επίδραση στο έργο του μαθητή του. Η επίδραση αυτή του Κουτούζη εντοπίζεται στον τρόπο εκμετάλλευσης ορισμένων θεμάτων στη ζωγραφική του Καντούνη: την συνθετική οργάνωση και την χρωματική κλίμακα, ενώ ως προς το ύφος υπάρχουν τέτοιες ομοιότητες ώστε να θεωρούνται από ορισμένους ιστορικούς στοιχεία αντιγραφής.²² Ο Καντούνης όμως έχει σχεδιαστικές ικανότητες και διάθεση για προσωπικές λύσεις των οποίων το είδος φαίνεται στις απόψεις του σύγχρονου του και φίλου του Σολωμού Σπυρίδωνος Δε Βιάζη: «Είχε δε ιδιαίτεραν φιλοκαλίαν και τέχνην περί την αντιγραφήν, αποδίδων εις τα αντιγραφόμενα έργα χαριέστατα σχήματα, στάσιν διάφορον, προσθέτων δε προσέτι ή αφαιρών πρόσωπα εκ των πρωτοτύπων, ούτως ώστε αι αντιγραφαί του εφαινοντο ίδια έργα».²³ Ας μην ξεχνούμε εδώ ότι ο όρος αντιγραφή που χρησιμοποιεί ο Δε Βιάζης ίσως δεν έχει όλο το φορτίο της μειωτικής του σημασίας των ημερών μας, εφ' όσον

αρκετοί ζωγράφοι της εποχής αυτής στην Ελλάδα, συχνά χρησιμοποιούν πρότυπα ενώ δεν έχει παρέλθει πολύς χρόνος από την εποχή που οι ζωγράφοι της βυζαντινής πελοποίησης, ζωγράφιζαν, αναπαράγοντας παλαιότερα πρότυπα με απόλυτη σχεδόν πιστότητα. Στα θέματα του Καντούνη παρατηρούμε ότι υπάρχουν κυρίως προσωπογραφίες, και έργα θρησκευτικού περιεχομένου που βρίσκονταν σε διάφορες εκκλησίες της Ζακύνθου, ουρανίες, κλπ.²⁴ Οι επιλογές αυτές του Καντούνη δεν είναι ανεξάρτητες από τον γενικό κοινωνικό περίγυρο στον οποίο ζει. Τα θρησκευτικά (εκκλησιαστικά) θέματα τα οποία ζωγραφίζει είναι ουσιαστικά μέρος της δημιουργίας του διότι ο λαός της Ζακύνθου ήταν εντόνως θρησκευόμενος, και στην εκκλησιαστική ζωγραφική διαγράφεται καθαρά η πορεία της εικαστικής διαδοχής. Η θρησκευτικότητα αυτή του ζακυνθινού λαού αντικατοπτρίζεται επίσης στο γεγονός ότι και ο Σολωμός²⁵ έχει θρησκευτικό έργο, ενώ πολύ συχνά και στα μη θρησκευτικά ποιητικά του έργα, περνούν θρησκευτικές εικόνες. Εδώ πρέπει να πούμε ότι ποιητικά θέματα θρησκευτικού περιεχομένου απασχόλησαν το Σολωμό κυρίως στην πρώιμη ποιητική του δημιουργία, και εκεί βλέπουμε να υπάρχει ένας τόπος επαφής ανάμεσα στους δύο καλλιτέχνες, αφού πολλά ποιήματα του Σολωμού έχουν σχεδόν κοινό θέμα με αντίστοιχα έργα του Καντούνη: Η γέννηση (la nativita del signore), η Σταύρωση (la crocifissione del signore), η Ανάσταση (la risurrezione del signore), η Κοίμηση (l' Assunzione),²⁶ ενώ η ύπαρξη των εκκλησιαστικών παραστάσεων – στο χώρο της Ζακύνθου – στο ύφος του Καντούνη, αποτελούν ίσως πραγματική προϋπόθεση για κάποιους στίχους του ποιητή όπως αυτοί που βρίσκονται στον «Κρητικό»,²⁷ – αφού η περιγραφή της αρραβωνιαστικής του Κρητικού προϋποθέτει την ύπαρξη γυναικείων μορφών όπως εμφανίζονται στις απεικονίσεις του Καντούνη – , ή στα ποιήματα «Το Όνειρο» και «Εις Φραγκίσκα Φραϊζερ»,²⁸ όπου ο ποιητής μιλάει για γυναικείες αγγελικές μορφές. Αλλά και στα ιταλικά του ποιήματα, εικόνες όπως εκείνη του Χριστού ο οποίος κατά την Ανάσταση ανέρχεται ντυμένος φως, μπορούν να σχετισθούν με τα εκκλησιαστικά θέματα που υπάρχουν στο άμεσο περιβάλλον του ποιητή στη Ζάκυνθο,²⁹ και δεδομένου ότι στην βυζαντινή αειγραφία δεν υπάρχουν εικονογραφικοί τύποι αυτού του είδους, καταδεικνύουν την προτίμηση του ποιητού για το δυτικό ύφος στην ζωγραφική. Εξάλλου, – για να επιστρέψουμε στο έργο του Καντούνη – η αυτοπεποίθηση της ανερχόμενης αστικής τάξης των Ιονίων νήσων στην οποία ανήκει άλλωστε και ο ζωγράφος, ευνοεί τη δημιουργία θεμάτων, όπως η προσωπογραφία, τα οποία καθρεφτίζουν τις συνήθειές της και τον τρόπο της ζωής της. Ο Σπυρίδων Δε Βιάζης μαρτυρεί επίσης τα εξής για τον Καντούνη: «ο Καντούνης ήτο ο δημοτικώτατος ζωγράφος και αειγράφος Ζακύνθου. Καίτοι κατώτερος του Κουτούζη, ουχ ήττον προτιμώντο αι εικόνες του.»³⁰ Οι μαρτυρίες του Δε Βιάζη και τα θέματα των πινάκων του Καντούνη δεικνύουν ότι ο Καντούνης υπήρξε τουλάχιστον λειτουργικός στην κοινωνία της Ζακύνθου. Χρησιμοποιώ τον όρο λειτουργικός διότι ο Καντούνης μπορούσε να προσφέρει αυτό που ο κοινωνικός του περίγυρος είχε ανάγκη, και ως ιερέυς, συνεχίζει την παράδοση των Ιερέων-ζωγράφων η οποία είναι ήδη αρκετά παλαιά στην κοινωνική οργάνωση των Επτανήσων. Ο προσανατολισμός του Καντούνη προς την τεχντροπία της ύστερης Αναγέννησης και του μπαρόκ, απηχεί την απάντησή του στην πρόταση να ζωγραφίσει έναν Εσταυρωμένο βυζαντινής τεχντροπίας – «Δεν είμαι κολοραδώρος αλλ' αρτίστας, και η επιστήμη και η τέχνη γνωρίζουνε πώς ξεψυχάνε

οι άνθρωποι στο σταυρό»³¹ – όπως μας παραδίδει επίσης ο Δε Βιάζης.

Αντιπαράβαλλοντας τους όρους με τους οποίους ο Σολωμός και ο Καντούνης δημιούργησαν το έργο τους πρέπει, τώρα όσον αφορά τον δεύτερο, – εφόσον ουδέποτε μετεκινήθη εκ της Ζακύνθου – να εξετασθούν οι ιδιαίτερες συνθήκες οι οποίες διαμόρφωσαν στα Επτάνησα την οδό που ακολούθησαν οι εικαστικές τέχνες.

Δεν μπορεί κανείς να υποστηρίξει με βεβαιότητα ότι το βιβλίο του Διονυσίου του εκ Φουρνά για την ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης, είχε εκδοθεί κανονικά τον 17ο αιώνα.³² Μπορούμε ωστόσο να υποθέσουμε ότι οι απόψεις που διαφαίνονται στην εισαγωγή του, κυκλοφορούσαν την εποχή αυτή ανάμεσα στους ζωγράφους των οποίων το έργο εκφράζει μια τάση διατήρησης της παράδοσης και ανανέωσης της βυζαντινής ζωγραφικής. Έχει σημασία εδώ να πούμε ότι ο Διονύσιος προτιμά και προβάλλει την τέχνη του 14ου αιώνα και όχι την Κρητική σχολή, γεγονός το οποίο δεν καταδεικνύει μια συντηρητική αντίσταση στενοκέφαλου καλόγηρου αλλά μάλλον μια διάθεση για επιστροφή στο σημείο απ' όπου πιστεύει ότι πρέπει να ξεκινήσει εκ νέου η τέχνη αυτή. Το σημείο αυτό οριοθετεί την ύστατη ακμή της κατά τον Διονύσιο, και είναι η περίοδος που αποκαλούμε Παλαιολόγεια, κατά την οποία η πρόοδος της τέχνης αυτής ανεκόπη, λόγω της κατάλυσης του βυζαντινού κράτους από τους Οθωμανούς.

Οι απόψεις αυτές έχουν αρκετή απήχηση στον Ελλαδικό χώρο και στα Ιόνια νησιά υπάρχουν επίσης εξαιρετικά δείγματα της μεταβυζαντινής παράδοσης. Αειγράφοι όπως οι Πουλάκης, Δαμασκηνός, Τζάνε Μπουνιαλής, Σκούφος, Μόσκος, Νομικός, Κονταρίνης, Καλέργης, Γρυπάρης, Καραντινός, από τους οποίους πολλοί έρχονται στα Επτάνησα ως

→



πρόσφυγες του Κρητικού πολέμου μετά την πτώση του Χάνδακα, συνεχίζουν με το έργο τους την παράδοση στα Επτάνησα.³³ Η παράδοση αυτή αν και φαινομενικά αρχίζει να υποχωρεί μετά τον Δοξαρά, έχουμε στοιχεία που μας θεβαιώνουν ότι συνεχίζει να κατέχει υψηλή θέση στο θρησκευτικό αίσθημα των λαϊκών ιδίως τάξεων.

Στην κοινωνία ωστόσο των Ιονίων νήσων, οι ανώτερες αστικές τάξεις έχουν πιο ανεκτικά πολιτιστικά όρια. Πρόκειται για ανθρώπους οι οποίοι ασχολούνται κυρίως με εμπορικές και διαμετακομιστικές επιχειρήσεις, οι οποίες με την ανταλλαγή διαφόρων προϊόντων επεκτείνουν αναπόφευκτα τις εμπορικές σχέσεις και στο πολιτιστικό επίπεδο. Η ανταλλαγή ιδεών ως παρελκόμενο αποτέλεσμα των εμπορικών επαφών είναι ένα σύμπτωμα χαρακτηριστικό στην Ελληνική ιστορία, αφού η οικονομία των Ελλήνων διαχρονικά στηριζόταν στο εμπόριο. Η παρατεταμένη Ενετική κατοχή, δημιούργησε εκτός των άλλων ιδεολογικών και πολιτικών συναιρέσεων και μια ανάμειξη πληθυσμών, αφού και Έλληνες σπουδάζουν στην Ιταλία και Βενετσιάνοι έρχονται να ζήσουν στα Επτάνησα.

Λόγω της συνεχούς παρουσίας της Δύσης στα Επτάνησα, και της δομής της Επτανησιακής κοινωνίας, το μόνιμο ερώτημα που υφίσταται στις εικαστικές τέχνες συνοψίζεται στη γνωστή διάζευξη *maniera greca - maniera italiana*. Γύρω στον 19ο αιώνα στο πρόβλημα αυτό, έχει δοθεί μια λύση η οποία στρέφεται προς το ιταλικό Μπαρόκ. Λύση η οποία ήδη για την εποχή που αναφερόμεθα δεν μπορεί να θεωρηθεί σύγχρονη. Οι πιθανοί λόγοι οι οποίοι υπαγορεύουν αυτήν την βραδεία εξέλιξη είναι: α) Η αντίσταση των βυζαντινών μορφών. Ο λαός των Επτανήσων, ζώντας κοντά στο έργο σπουδαίων μεταβυζαντινών ζωγράφων, είναι γνωστό ότι προτιμούσε τον βυζαντινό τρόπο (για τις λατρευτικές εικόνες, το τέμπλο των εκκλησιών, κλπ. ενώ οι εικόνες της ιταλικής ματιέρας – αρχικά τουλάχιστον – διακοσμούσαν τους τοίχους κυρίως των εκκλησιών,) και παράλληλα με αυτήν την τάση υπήρχε όπως ήδη ανέφερα και μια προσπάθεια ανανέωσης εκπορευόμενη από το Άγιον Όρος, η οποία διερχόταν εναργώς, αλλά από έναν άλλο δρόμο, τα αισθήματα του υποδουλωμένου λαού της Ελλάδος που ήθελε να μείνει κοντά στην παράδοσή του. Το Άγιον όρος λόγω των κανονισμών του, προστατεύονταν κάπως από ξένες επιδράσεις. Ηδυνήθη έτσι να αποτελέσει την εστία μιας αξιοπρόσεκτης επανεμφάνισης του βυζαντινού τρόπου, η οποία διήρκεσε για ορισμένα ακόμη χρόνια μέχρι να προσανατολισθεί και αυτό προς μια τέχνη Ρωσικής και Ρωμαιοκαθολικής προέλευσης. Η αντίσταση της βυζαντινής παράδοσης ίσως ερμηνεύει εν μέρει και την κίνηση των Επτανησίων ζωγράφων να διοχετεύσουν την δημιουργικότητά τους προς την ακραία μορφή εικαστικής αντιπαράθεσης, την ρήξη, ενώ τα Επτάνησα ήταν ο μόνος τόπος εν Ελλάδι αυτήν την εποχή όπου θα μπορούσε ως αποτέλεσμα της «*ποικίλης δράσης των στοχαστικών προσαρμογών*» να ευρεθεί η *μεσότης*, το «*μεικτό αλλά νόμιμο είδος*».³⁴ Και β) η εκπαίδευση και η ενημερότητα των ζωγράφων σε σχέση με την καλλιτεχνική πραγματικότητα της εποχής τους. Η απεικονιστική τεχνική του *chiaroscuro* λίγο θα αλλάξει στο χρονικό διάστημα που μεσολαβεί από το Μπαρόκ μέχρι τα πρώτα χρόνια του Ρομαντισμού. Είναι χαρακτηριστική η άποψη του Άγγλου ιστορικού Hugh Honour, ο οποίος περιγράφει την τεχνική του Delacroix «*ως μία σχεδόν Μπαρόκεια μπραβούρα με πλούσια εφφέ ατμοσφαιρικού χρώματος*».³⁵ Δεν είναι λοιπόν οι δυνατότητες μιας κατάλληλης απεικονιστικής μεθόδου που λείπουν από τα χέρια του Καντούνη



Διονύσιος Σολωμός

και των συγχρόνων του. Εκείνο που λείπει είναι η αντίληψη των αντιστοιχιών, συνεπειών και μεταμορφώσεων, που ήταν δυνατόν να προκαλέσουν στον εικαστικό χώρο ως προς το ύψος, οι ιδέες που επέδρασαν στην διαμόρφωση των γεγονότων που οδήγησαν στη Γαλλική επανάσταση,³⁶ και οι ιδέες που διατρέχουν τον Γερμανικό ιδεαλισμό, ενώ είναι χαρακτηριστικό ότι τις συνέπειες των ιδεών αυτών στο πολιτικό επίπεδο, ο Καντούνης τουλάχιστον θα τις πληρώσει όπως έχουμε πει και με προσωπική εξορία.

Ζ'

Τα σωζόμενα έργα του Καντούνη είναι αρκετά, γεγονός το οποίο σημαίνει ότι ήταν παραγωγικός. Επειδή δε στο πλήθος των έργων του, όπου συμβαίνει να έχουμε επανάληψη θέματος, έχουμε και κάποιες παραλλαγές στη σύνθεση, μπορούμε να πούμε ότι ο Καντούνης επιζητεί κάθε φορά την καλύτερη δυνατή διατύπωση, μέσω της γλώσσας την οποία αναπαράγει. Πρόκειται βέβαια για παραγγελίες θρησκευτικών εικόνων και η προσπάθεια που υπαινίσσομαι παραπάνω, όσο και αν δείχνει, ως ποιοτική αναζήτηση, το συνθετικό ταλέντο του Καντούνη και μας υπενθυμίζει την «*εντός συγκεκριμένων πλαισίων*» δημιουργικότητα των βυζαντινών, δεν πήρε ποτέ την σημασία που έχει το φαινόμενο αυτό στο Σολωμό. Στον ποιητή, ο οποίος επιλέγει τα θέματά του ελεύθερα, οι μεταμορφωτικές ιδιότητες της παραλλαγής άγονται σε πρωτοφανή ένταση και έκταση και μας δημιουργούν την εντύπωση ενός αγωνιώδους αγώνα που οδηγεί στην ολοκλήρωση μιας γλώσσας.

Η επικράτηση του Μπαρόκ στα Επτάνησα αρκετά χρόνια μετά την εποχή της ακμής του στην Ιταλία, συνιστά μόνον τοπική πρόοδο και ο Καντούνης αποδέχεται τον τρόπο αυτόν



Νικόλαος Καντούνης

της αναπαράστασης, όχι σε σχέση με ό,τι προηγήθηκε στην ιστορία της τέχνης, στην Ιταλία ή αλλού, αλλά σαν απάντηση στο βυζαντινό ύφος το οποίο άλλωστε στις μέρες του εξακολουθεί να υφίσταται. Αυτός είναι ίσως ένας από τους λόγους που την εποχή αυτή είναι δύσκολο, για τους ζωγράφους των Επτανήσων, να παρακολουθήσουν την εξέλιξη της ζωγραφικής, με αποτέλεσμα το μπαρόκ ύφος που χρησιμοποιούν να αποκτήσει ένα συντηρητικό, «ακαδημαϊκό» όπως θα λέγαμε στις μέρες μας, χαρακτήρα. Αν δούμε από αυτήν την άποψη το έργο του Καντούνη αλλά και των συγχρόνων του ζωγράφων, και μαθητών του, αντιλαμβανόμεθα ότι ουσιαστικά αυτό το ύφος ήταν κατάλληλο για να εξυπηρετήσει τις ανάγκες των ανωτέρων κοινωνικών τάξεων της Ιονίου κοινότητας, και από τις μαρτυρίες του Δε Βιάζη φαίνεται ότι ανταποκρινόταν στις απαιτήσεις των τάξεων αυτών.

Ο Σολωμός ανήκει στην ανώτερη κοινωνική τάξη ως κόμης, αλλά η γλώσσα της ποίησής του δεν είναι ως ίσως θα ανεμένετο μια γλώσσα συντηρητική με μεγάλες οφειλές στην καθαρεύουσα, όπως, για να μην απομακρυνθούμε από το θέμα μας, είναι η γλώσσα που ο Καντούνης πιστεύει ότι έχει χρέος να χρησιμοποιήσει στο χαρτί που κρατεί στην αυτοπροσωπογραφία του. Και δεν είναι επίσης ούτε εκείνη της Α' Αθηναϊκής Σχολής ποίησης.

Ο Σολωμός αναλαμβάνει την ευθύνη όλου του Έθνους. Σε ένα απόσπασμα γράμματος που ετοιμάζει για τον Μουστοξύδη διαβάζουμε: «χρειαζόμαστε όμως άλλα πράγματα τώρα, για να δείξουμε πόσες ικανότητες έχει η γλώσσα»³⁷ και στον Στράνη: «(...) μα εγώ καλλιεργώ την τέχνη με καλή πίστη κι' από την άλλη μεριά τώρα έχουμε για μάρτυρα όλο τον κόσμο που θέλει να ξέρει τι κάνουμε και τι στοχαζόμαστε. Γιατί αν (...) εκείνοι που νιώθουν δεν βρουν το ποίημά μου αντάξιο με το θέμα θα

φταιή βέβαια η δική μου ανοησία.»³⁸ Ο Σολωμός ήδη απευθύνεται –έχοντας πλήρη συνείδηση του ρόλου του– σε όλο τον Ευρωπαϊκό κόσμο ως ποιητής και πνευματικός εκφραστής της παλιγγενεσίας του Έθνους του. Γνώρισμα του δημιουργικού πνεύματος είναι η αδυναμία του να συμμερισθεί απόλυτα, λύσεις υπάρχουσες. Για τούτο το λόγο, ο Σολωμός θα φτιάξει λέξη-λέξη το εργαλείο της ποίησής του. Και στην προσπάθειά του θα χρησιμοποιήσει όλο τον πλούτο των δυνατοτήτων που του προσφέρει η μακραίωνη ιστορία της γλώσσας του.

Για την κατασκευή του γλωσσικού του μέσου υπάρχουν εξηγήσεις: α) με κριτήρια βιογραφικά – χρησιμοποίησε στοιχεία από το ιδίωμα που ομιλούσε η μητέρα του, β) φιλοσοφικά – αναζήτησε μια ζωντανή λαϊκή γλώσσα, άποψη που απασχολούσε ιδιαίτερα τους στοχαστές του διαφωτισμού (συζήτηση με σοφολογιότατο), τη γλώσσα του ελληνικού Έθνους, και το έθνος αποτελεί βεβαίως έννοια εγελιανής προελεύσεως, και γ) φιλολογικά – επηρεάστηκε από την Κρητική λογοτεχνία, η καταγωγή του ήταν άλλωστε από την Κρήτη.

Σε αυτές τις εξηγήσεις θα πρέπει να συνυπολογισθεί το γεγονός ότι η ελληνική γλώσσα είναι η επίσημη γλώσσα του Ιονίου κράτους (1799), τουλάχιστον τριάντα χρόνια πριν γίνει επίσημη γλώσσα του ελεύθερου ελληνικού κράτους. Επί πλέον ο Σολωμός είχε την τύχη να μην πάρει μέρος στην διαμάχη της αντιπαράθεσης της Ελληνικής διανόησης με τις θεωρίες του Fallmerayer.³⁹ Στην προσπάθειά τους αυτή οι πνευματικοί άνθρωποι της Ελλάδας έπρεπε να αποδείξουν μέσω της γλωσσικής συνέχειας την σχέση τους με τους αρχαίους Έλληνες, και προτίμησαν για τούτο το λόγο, να εκφραστούν σε μια αρχαιοπρεπή μορφή της ελληνικής. Αντίθετα ο Σολωμός απερίσπαστος αφιερώθηκε στην προσπάθειά του να καλλιεργήσει τη μορφή της γλώσσας την οποία είχε διαλέξει για την ποίησή του.

Για τον Καντούνη ήταν δύσκολο να διαμορφώσει άλλες εικαστικές μεθόδους έκφρασης αφού όλη η τεχνική του πηγάζει από τον Κουτούζη. Οι χαλκογραφίες που χρησιμοποιούσε ως βοήθημα, και έχουν αναφερθεί ονόματα ζωγράφων αρκετά απεχόντων από εικαστική άποψη όπως του Rubens και του Botticelli, συνήθως προϋπέθεταν στην κατασκευή τους τη μεσολάβηση κάποιου άλλου καλλιτέχνη (χαράκτη) πέραν του δημιουργού. Το γεγονός αυτό καθώς επίσης η σμίκρυνση και η διχρωμία (άσπρο-μαύρο), είχαν ως αποτέλεσμα την περαιτέρω απομάκρυνση από το πρωτότυπο.⁴⁰ Η χρήση τους μας φέρνει στο νου, μια χρησιμότητα πλησίον εκείνης των *αμφιβόλων* της βυζαντινής τέχνης μάλλον, παρά δημιουργεί την εντύπωση της σπουδής στο έργο ενός ζωγράφου που θα επέτρεπε να μιλήσουμε με πειστικότητα για κάποιες επήρειες.

Στον τρόπο της εικαστικής μαθητείας του Καντούνη, αναπαράγεται με τον Κουτούζη η σχέση μάστορα-μαθητευόμενου. Αισθανόμαστε στην εικαστική ανάπτυξη του Καντούνη την παρουσία του δασκάλου. Η έμφαση που δίδεται από τους βιογράφους του στην απόκτηση κάποιας τεχνικής (κοιτούσε κρυφά ή φανερά τον Κουτούζη), μας οδηγεί στην εικόνα μιας συντεχνιακής σχέσης συνήθως κυρίως στον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση, αλλά η οποία φαίνεται πεπαλαιωμένη στα τέλη του 18ου αιώνα. Ήδη το 1808 ιδρύεται η Ιόνιος Ακαδημία η οποία θα έχει και Σχολή Ζωγραφικής όπου διδάσκει και ο μαθητής του Καντούνη Διονύσης Καλλιδικάς.

Ο Καντούνης είναι εκπρόσωπος της δυτικής τέχνης, η πρακτική του όμως σχεδόν αντιστρατεύεται αυτήν την εκπροσώπηση. Αρκείται ουσιαστικά σε ένα δάσκαλο του οποίου την

τεχνική αφομοιώνει αλλά δεν εξελίσει. Είναι ιερείς, και ασκεί κυρίως την εκκλησιαστική ζωγραφική. Για την οργάνωση των εικαστικών θεμάτων, χρησιμοποιεί πρότυπα. Τέλος δεν έχουμε στοιχεία ότι επιλέγει τα θέματά του, είναι κυρίως αναθέσεις. Τα παραπάνω όμως είναι χαρακτηριστικά μιας πρακτικής που μοιάζει αρκετά με εκείνη των αγιογράφων (και σήμερα ακόμη, όποιος έχει εργασθεί ως αγιογράφος γνωρίζει πολύ καλά ορισμένους τουλάχιστον από αυτούς τους κανόνες). Οι δυτικοί ζωγράφοι της εποχής αυτής απολαμβάνουν μεγαλύτερης ελευθερίας υπό την επίδραση των ιδεών του διαφωτισμού. Και θα δημιουργήσουν έργα τα οποία απηχούν τις προσδοκίες για έναν άλλο κόσμο κυβερνημένο από τον ορθολογισμό και την δικαιοσύνη.⁴¹

Οι καλλιτέχνες και οι θεωρητικοί της Αναγέννησης έχοντας ως πρότυπο την αρχαία ελληνική τέχνη, κατέλυσαν τις σταθερές μεθόδους απεικόνισης του Μεσαίωνα και επανεισήγαγαν μέσω μιας δημιουργικής άμιλλας μεταξύ των, την μορφολογική εξέλιξη στο χώρο των εικαστικών τεχνών. Δεν χρειάζεται εδώ να γράψουμε την πορεία της εξέλιξης αυτής. Όμως στα καλλιτεχνικά κέντρα της Ευρώπης, οι αισθητικές θεωρίες εξελίσσονται όπως και οι τρόποι απεικόνισης. Μία τέτοια θεωρία είχε φέρει μαζί του ο Δοξαράς και στα χρόνια του Καντούνη υπάρχουν θεωρητικά κείμενα όπως το δοκίμιο του J. J. Winckelmann για την Ελληνική τέχνη (Δρέσδη 1755), το οποίο ακριδώς υπερβαίνει τα όρια του Μπαρόκ και του Ροκοκό και προοιωνίζεται τον κλασικισμό, αλλά και ο Laokoon (1766) του Lessing, το οποίο δίδει έμφαση στην αισθητική λειτουργία της τέχνης αντιδιαστέλλοντάς την προς την παραδοσιακή άποψη η οποία την ήθελε στην υπηρεσία της θρησκείας και με κυρία αποστολή την θεολογική καθοδήγηση.⁴² Δεν έχουμε στοιχεία ότι τα κείμενα αυτά είχαν φθάσει στα Επτάνησα πριν από το 1820. Παρ' όλα αυτά θα γίνουν γνωστά πολύ πιο γρήγορα από το έργο συγχρόνων με τον Καντούνη ζωγράφων⁴³ όπως ο Gros (1771-1835) ή ο David (1748-1825), οι οποίοι αρχίζουν πλέον να ασχολούνται με εντελώς διαφορετικού είδους θέματα τα οποία έχουν σχέση με την διάδοση ιδεολογιών ή με την κοινωνική κριτική.

Στα προ του 20ού αιώνα χρόνια ο λόγος τρέχει πολύ γρηγορότερα από την εικόνα. Ο Χορτάσης έγραψε την Ερωφίλη γύρω στα 1600⁴⁴ και ο Κορνάρος τον Ερωτόκριτο γύρω στα 1610.⁴⁵ Ο Θεοτοκόπουλος ζει ακόμα. Διακόσια χρόνια αργότερα ενώ όλος σχεδόν ο κόσμος στα Επτάνησα γνωρίζει το έργο των δύο συγγραφέων, το έργο του Θεοτοκόπουλου τους είναι σχεδόν άγνωστο. Οι χαλκογραφίες που μπορούν να έχουν στα χέρια τους οι ζωγράφοι της εποχής του Καντούνη είναι των Αναγεννησιακών, των Μανιεριστών και του Μπαρόκ. Και όπως είπαμε δεν μπορούν να θεωρηθούν ικανοποιητικός τρόπος γνώσης. Έτσι, μόνο κατά τα μέσα του 19ου αιώνα θα παρατηρηθούν εξελίξεις στο χώρο των εικαστικών τεχνών, και μάλιστα από καλλιτέχνες που συμπεριλαμβάνουν στην μαθητεία τους ορισμένα χρόνια σπουδών στο εξωτερικό. Ο Σολωμός αντιθέτως, ο οποίος βέβαια είναι νεότερος του Καντούνη, με πρωτοφανή ζήλο ο ίδιος, αλλά και με την βοήθεια αγαπητών φίλων, θα μπορέσει να έλθει σε άμεση επαφή με κάθε λογοτεχνικό ή φιλοσοφικό κείμενο που τον ενδιαφέρει. Θα αποκαταστήσει όρους διαλόγου με τους μεγάλους ποιητές της εποχής του και θα κατορθώσει να βρει έγκυρες αντιστοιχίες στην ποίηση όσον αφορά στην ιστορία και την γλώσσα του τόπου του.

Ο Σολωμός όπως και ο Καντούνης είναι προσανατολισμένοι προς τα «σοφά έθνη» της Ευρώπης, είναι και οι δύο θρησκευόμενοι, και οι δύο θα αγωνισθούν για την ελευθερία της πατρί-

δας. Οι κύκλοι της ζωής τους φαίνονται ομόκεντροι αλλά δεν είναι ισόπεδοι. Ο Καντούνης παραμένει ένα τιμώμενο μέλος της κοινότητάς του λειτουργώντας ουσιαστικά όπως οι παλαιότεροι ομότεχνοί του. Ο Σολωμός υπερβαίνοντας το στενό χώρο της ιδιαίτερης πατρίδας και τα όρια της πατρίας τέχνης, δημιουργεί ένα έργο το οποίο δεν θα στηρίξει μόνο την μαχόμενη Ελλάδα αλλά θα αποτελέσει τη βάση επί της οποίας θα αναπτυχθεί η νέα ελληνική ποίηση.⁴⁶

Η διάσταση της δυτικής επιρροής λογοτεχνικών και καλλιτεχνικών ρευμάτων στο έργο των Σολωμού και Καντούνη και η σύνδεσή τους με την ελληνική ιστορική συγκυρία – όπου αυτό επετεύχθη – στο έργο του Σολωμού και στον βίο του Καντούνη αποτελεί την μια πτυχή του θέματος της σύγκρισης μεταξύ τους. Η επιλογή της εικαστικής και της λογοτεχνικής γλώσσας αποτελεί μια δεύτερη πτυχή της που συνδέεται στενά – όπως και η προηγούμενη άλλωστε – με την κυριότερη διαφορά που μπορεί να εντοπισθεί ανάμεσα στους δύο δημιουργούς, διαφορά καλλιτεχνικής συμπεριφοράς. Ο Καντούνης όπως έχει φανεί ανήκει μάλλον στην μεγάλη οικογένεια των εκκλησιαστικών ζωγράφων με μόνη διαφορά το γεγονός ότι χρησιμοποιεί την ιταλική μανιέρα. Ο ίδιος αισθάνεται αρτίστας αλλά αυτή η ιδιότητα προϋποθέτει περισσότερη ελευθερία από όση επέτρεψε εκείνος στον εαυτό του. Δεν επεδίωξε να δει εκ του σύνεγγυς τους εικαστικούς ρυθμούς, την τεχνική των οποίων προσπάθησε να αφομοιώσει. Και πολύ περισσότερο δεν φαίνεται ότι μπόρεσε να έλθει σε επαφή με το έργο ζωγράφων που εξέφρασαν τα ιδεολογικά και φιλοσοφικά κινήματα του καιρού του. Έζησε σε μια εποχή της οποίας οι αντιλήψεις οδηγούσαν στον σύγχρονο με εμάς κόσμο αλλά οι επιλογές που έκανε ή είχε στην διάθεσή του, τον κατατάσσουν στον προηγούμενο. Αντίθετα ο Σολωμός βαθύς γνώστης όλης αυτής της πνευματικής προσπάθειας των συγχρόνων του, κάνει ο ίδιος τους δικούς του πειραματισμούς θεμελιώνοντάς τους και θεωρητικά. Μπορούμε να πούμε ότι είναι ο πρώτος Έλληνας δημιουργός με την σύγχρονη σημασία του όρου. Η φυσιογνωμία του σύγχρονου με την εποχή μας δημιουργού διαμορφώνεται κατά την εποχή του Ρομαντισμού και δεν είναι τίποτα περισσότερο «πάρεξ ελευθερία και γλώσσα», όπως λέει στον *Διάλογο* ο ποιητής, στοιχεία τα οποία εδώ εννοούμε ως ελευθερία στην αυτοδιάθεση του δημιουργού και φροντίδα για την γλώσσα της τέχνης του.

1. H. Honour «Romanticism» Penguin 1984, σ. 319.

2. Για την παρουσία Κρητών καλλιτεχνών στα Επτάνησα, δες, Στέλιου Αυδάκη, *Οι Έλληνες Ζωγράφοι, ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής, (16ος-20ός αιώνας)*, τόμος τρίτος, Εκδόσεις Μέλισσα, Αθήνα 1978, σ. 3 κ.ε. Για τις λογοτεχνικές επιδράσεις της Κρήτης στα Επτάνησα δες, Κ. Θ. Δημαρά, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Εκδόσεις Ίκαρος, πέμπτη έκδοση, Αθήνα 1972, σ. 86, Roderick Beaton, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία*, μτφρ. Ευαγγελία Ζουργού – Μαριάννα Σπανάκη, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1996, σσ. 54-56.

3. Για την κατοχύρωση του τίτλου από τον ποιητή, δες, *Διονύσιος Σολωμός*, επιμέλεια Βασιλείου Τωμαδάκη, εκδόσεις Ζαχαρόπουλου, σειρά Βασική Βιβλιοθήκη, αριθ. 15, Αθήνα 1959, Εισαγωγή, σ. μζ'.

4. *αυτόθι*, σσ. κη'-λδ'.

5. *αυτόθι*, σσ. ξδ'-ξε'.

6. Μανόλης Χατζηγιακουμής, *Αι Νεοελληνικά Πηγάι του Σολωμού*, Αθήνα 1971. Louis Coutelle, *La Formation Poétique de Solomos*, Εκδόσεις Ερμής, Αθήνα 1977. Γιώργος Βελουδής, *Διονύσιος Σολωμός, Ρομαντική Ποίηση και Ποιητική, Οι Γερμανικές Πηγές*, Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα 1989.



Ὁ Διονύσιος Σολωμός παιδί.

7. Για το ενδιαφέρον του Σολωμού για τη φιλοσοφία, *δες*, Louis Coutelle, «Οι μεταφράσεις του Ν. Λούντζη για το Σολωμό: Οι κώδικες της Ζακύνθου (1965), *Πλαισιώνοντας τον Σολωμό (1965-1989)*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1990, σσ. 23-48. *Δες επίσης*, Πήτερ Μάρκιτς, *Διονύσιος Σολωμός*, Μετάφραση Κατερίνα Αγγελάκη-Ρουκ, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1995, σμ. 44, 45, σσ. 193-194.

8. Για τις επιδράσεις Ευρωπαίων ποιητών στο έργο των λογοτεχνών της Α' Αθηναϊκής Σχολής, *δες*, Δημαρά, *αυτόθι*, σσ. 278-281, 284-285, 299-309.

9. Για τις νεοκλασικές επιδράσεις στο έργο του Κάλβου, *δες*, Ανδρέας Κάλδος, *Ωδαι*, επιμέλεια Στέφανου Διαλησμά, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1988 και Δημήτρη Τζιόβα, «Νεοκλασικές απηχίσεις και μετωνυμική δομή στις *Ωδές* του Κάλβου», *Μετά την Αισθητική*, Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα 1987.

10. Για τις θυρωνικές επιδράσεις στο ποίημα *Ο Λάμπρος*, *δες*, Beaton, *αυτόθι*, σσ. 70-71.

11. Για την ενασχόληση του ποιητή με τη σύγχρονη γερμανική ποίηση, *δες*, Βελουδή, *οπ. παρ.*, σσ. 59-102.

12. Για τα φιλοσοφικά κείμενα τα οποία μελετούσε ο Σολωμός, *δες*, Coutelle, Βελουδής, *αυτόθι*.

13. Για μια διαφορετική άποψη η οποία ανακαλύπτει βαθύτερες συγγενείες μεταξύ Σολωμού και Αλέξανδρου Ρίζου-Ραγκαβή, *δες*, Beaton, *αυτόθι*, σσ. 69-71.

14. Για το έργο των σολωμικών και των μετασολωμικών ποιητών, *δες*, Δημαρά, *αυτόθι*, σσ. 289-298, 313-326.

15. Για την αποφασιστικής σημασίας επίδραση των μετασολωμικών ποιητών στην εξέλιξη της Νέας ελληνικής ποίησης εν γένει, *δες*, Δημαρά, *αυτόθι*, σσ. 318-323.

16. *Πρόβλ.* Αλκιβιάδη Χαραλαμπίδη, *Συμβολή στη μελέτη της Εφτανησιώτικης Ζωγραφικής του 18ου και 19ου αιώνα*, Εκδόσεις IMIAX, Ιωάννινα, 1978, σ. 55. *Δες επίσης*, *Ζωγραφική 19ου αιώνα*, Σειρά Ελληνική Τέχνη, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1995, σ. 203, 261-262.

17. Χαραλαμπίδης, *αυτόθι*.

18. Χαραλαμπίδης, *αυτόθι*.

19. Τωμαδάκης, *αυτόθι*, σ. κξ'.

20. *Δες*, *Ζωγραφική 19ου αιώνα*, *αυτόθι*, σ. 203.

21. Χαραλαμπίδης, *αυτόθι*, σ. 55.

22. Χαραλαμπίδης, *αυτόθι*, σσ. 55-62. Τώνη Σπητέρη, *Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης, 1660-1967*, τόμος Α', σσ. 88-89, 90-91, 92-93, 102.

23. Σπυρίδωνος Δε Βιάζης, «Νικόλαος Καντούνης», *Παρασάσος*, τ. 14 Αθήνα (1891-1892), σ. 440.

24. Για τα έργα του Καντούνη τα περισσότερα από τα οποία θρίσκονται σήμερα στο Μουσείο της Ζακύνθου, *δες*, Χαραλαμπίδη, *εικόνες* 34-60.

25. Πρόκειται για τα ποιήματα που ο Σολωμός έχει γράψει στην ιταλική γλώσσα. *Δες*, Λίνου Πολίτη, *Διονυσίου Σολωμού Άπαντα*, τόμος δεύτερος, *Πεζά και Ιταλικά*, εκδόσεις Ίκαρος, Αθήνα 1986 (4η έκδοση).

26. Λίνου Πολίτη, *αυτόθι*, σσ. 126-129, 112.

27. *Δες*, *Ο Κρητικός*, 20, 12-14, 21, 13-18, στην έκδοση του Βασιλείου Τωμαδάκη, σ. 113. Για σχολιασμό των στίχων του *Κρητικού*, *δες*, Πήτερ Μάρκιτς, *αυτόθι*, σσ. 150, 155-156.

28. *Διονύσιος Σολωμός*, Τωμαδάκης, *αυτόθι*, σσ. 3, 12.

29. *Δες*, Λίνου Πολίτη, *αυτόθι*, σ. 127: «Cristo vestito di superno lume...».

30. Δε Βιάζης, *αυτόθι*, σ. 440.

31. Σπυρίδωνος Δε Βιάζης, «Η ζωγραφική εν Ελλάδι», *Πινακοθήκη Β'* (1902-1903), σ. 210. Εδώ η απάντηση του Καντούνη αντικατοπτρίζει την εμπιστοσύνη των αστών του αιώνα του στις επιστήμες και στις δυτικές αντιλήψεις για την τέχνη, και ξεχνά ότι η βυζαντινή τέχνη προσπαθεί να δώσει αναπαραστατική λύση στο θεοφανές και όχι στο προφανές. Αυτός που βρίσκεται στο Σταυρό δεν είναι βέβαια άνθρωπος μόνον.

32. Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηγεία της Ζωγραφικής Τέχνης*, επιμέλεια Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, τυπογραφείο Β. Kirschbaum, Πετρούπολις 1909.

33. *Πρόβλ.*, *Η Μεταβυζαντινή ζωγραφική στα Επτάνησα*, *Επτά Ημέρες*, *Η Καθημερινή*, 22/12/96, σσ. 9-20.

34. Ο Σολωμός όταν λέει αυτήν τη φράση εννοεί το χωρισμό της ποίησης σε επική, λυρική και δραματική. Για σχολιασμό της μείξης, *δες*, Μάρκιτς, *αυτόθι*, σσ. 69-73.

Νομίζω ωστόσο ότι η ποίησή του ενέχει και το χαρακτήρα της μείξης της δυτικής προσφοράς με την ανατολική κληρονομιά.

35. *Πρόβλ.* Hugh Honour, *Romanticism*, Pelican Books, 1979, σ. 127.

36. Οι Ιακωβίνοι θεωρούσαν ότι ο ρυθμός που μπορούσε να αντιπροσωπεύσει τις ιδέες τους ήταν ο Νεοκλασικισμός. *Δες*, Hugh Honour, *Neo-Classicism, Style and Civilization*, Penguin Books, 1968, σ. 171.

37. *Δες*, Σωκράτη Καψάσκη, *Η ιδεολογική και πολιτική διαμόρφωση του Διονυσίου Σολωμού (1818-1838)*, Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 1991, σ. 140.

38. *αυτόθι*, σ. 165.

39. Δημαράς, *αυτόθι*, σσ. 263-268.

40. Αρκεί πιστεύω να θυμηθούμε ότι ο Rubens εκτιμάτο στη Γαλλία ιδιαιτέρως ως κολορίστας κατ' αντιδιαστολή προς τον Poussin ο οποίος θεωρείτο μεγάλος σχεδιαστής.

41. Αυτό ήταν τουλάχιστον το βασικό όραμα του Νεοκλασικισμού.

42. Το Μπαρόκ απετέλεσε την επίσημη εικαστική έκφραση της αντιμεταρρυθμικής με κύριο εκπρόσωπο τον Rubens της οποίας μάλιστα υπήρξε και πρεσβευτής καλής θέλησεως.

43. Είναι γνωστό ότι ο Σολωμός γνώριζε το κείμενο του Lessing. Βελουδή, *αυτόθι*, σσ. 120-122.

44. *Δες*, Γεωργίου Χορτάση, *Ερωφίλη*, επιμέλεια Στυλιανού Αλεξίου, Μάρθας Αποσκίτη, Εκδόσεις Στιγμή, Αθήνα 1988, σ. 12.

45. *Δες*, Βοτσέντζου Κορνάρου, *Ερωτόκριτος*, επιμέλεια Στυλιανού Αλεξίου, Νέα Ελληνική βιβλιοθήκη, Εκδόσεις Ερμής, Αθήνα 1990, σ. ιζ'.

46. Ο Σολωμός ως γνήσιος ποιητής του Ρομαντισμού θα μπορούσε ίσως να αντιστοιχηθεί με τους μεγάλους Ευρωπαίους ζωγράφους της εποχής του όπως ο Delacroix ο Gericault ο Caspar David Friedrich, κ.ά. ενώ Ελληνικό ανάλογο των ζωγράφων αυτών σε σχέση πάντα με τον Σολωμό θα πρέπει να περιμένουμε ακόμα τριάντα περίπου χρόνια μετά τον θάνατο του Σολωμού, για να το συναντήσουμε στην ώριμη δουλειά του Νικολάου Γύζη.

Γιάννη Κιουρτσάκη: Σαν μυθιστόρημα

της Ελισάβετ Κοτζιά

Θα αρχίσω την ομιλία μου για το βιβλίο του Γιάννη Κιουρτσάκη με μια εξομολόγηση. Διαβάζοντας το *Σαν μυθιστόρημα* μου δημιουργήθηκε η εντύπωση, η ψευδαίσθηση θα έλεγα ότι το έγραφα εγώ. Η αίσθηση αυτή είναι ένα βίωμα που ο αναγνώστης δεν το νιώθει συχνά. Το αντίθετο μάλιστα: είναι κάτι που αισθάνεσαι πολύ σπάνια το να νομίσεις ότι ένα βιβλίο που διαβάζεις το δημιούργησες εσύ, σου ανήκει ολοκληρωτικά, είσαι εσύ. Και αν τούτο συμβεί, πρόκειται νομίζω και πάλι, για ένα αλάνθαστο κριτήριο ότι το έργο είναι πολύ καλό, ότι, για σένα τουλάχιστον, είναι σημαντικό.

Ήδη η κριτική, στα δύο χρόνια ζωής του έργου επεσήμανε ορισμένα από τα βασικά στοιχεία καινοτομίας που το *Σαν μυθιστόρημα* έφερε στα ελληνικά λογοτεχνικά πράγματα. *Σαν μυθιστόρημα*: βιβλίο αυτοβιογραφικό, κείμενο που εξολοκλήρου αντλεί το υλικό του από την προσωπική ιστορία του συγγραφέα του, βιβλίο που τίποτα δεν επινοεί όσον αφορά το περιβάλλον, τα πρόσωπα και τα περιστατικά που όρισαν και χάραξαν τη ζωή του δημιουργού του. Όμως το βιβλίο αυτό, που ο Γιάννης Κιουρτσάκης συνέθεσε χρησιμοποιώντας ως κεντρικό πυρήνα της ιστορίας του την αυτοκτονία του μεγαλύτερου αδελφού του, ο συγγραφέας ζητά από εμάς τους αναγνώστες να το διαβάσουμε σαν μυθιστόρημα.

Πώς συμβαίνει τούτο; Ποια είναι η σχέση της τέχνης του μυθιστορήματος με την αυτοβιογραφία, ποια είναι η σχέση της κειμενικής πραγματικότητας (αυτοβιογραφικής ή μυθιστορηματικής) με την αλήθεια της ζωής και με ποιο τρόπο αναπτύσσονται και διαπλέκονται οι σχέσεις ανάμεσα στο πραγματικό πρόσωπο του συγγραφέα, στον αφηγητή του κειμένου και στον κεντρικό ήρωα της ιστορίας με δεδομένο ότι στην αυτοβιογραφική σύνθεση τα τρία πρόσωπα συμπίπτουν;

Ο Σπύρος Τσακνιάς βλέπει ότι ο βαθύτερος δεσμός που συνδέει το αυτοβιογραφικό κείμενο του Γιάννη Κιουρτσάκη με το μυθιστόρημα, είναι ότι παραθέτοντας τις σχέσεις και τα περιστατικά του βίου του, ο συγγραφέας επιδιώκει να συλλάβει τις κινήσεις της ψυχής και την πορεία της συνείδησής του με στόχο ν' αγγίξει τον κρυφό πυρήνα της ζωής. Αλλά ταυτόσημη, λέει ο Σπύρος Τσακνιάς είναι και η επιδίωξη του μυθιστορηματος, το οποίο δεν είναι τίποτε άλλο από μια κειμενική σύνθεση, προσώπων και καταστάσεων επινοημένων αυτή τη φορά, με σκοπό όμως και πάλι την αγωνιώδη αναζήτηση του ακατανόητου μυστικού που περιβάλλει και ορίζει τη ζωή μας.

Αναπτύσσοντας μια παρεμφερή προβληματική όσον αφορά τις σχέσεις πραγματικότητας και επινόησης, η Αγγέλα Καστρινάκη χαρακτηρίζει το *Σαν μυθιστόρημα* μανιφέστο ενώ ο Πάνος Μουλλάς δίνει έμφαση στο γεγονός ότι το βιβλίο τούτο με αφετηρία το «σαν» του τίτλου του, υποβάλλει αδιάκοπα σημασίες όσον αφορά την ίδια αυτή σχέση, τη σχέση της πραγματικότητας και του κειμένου. Η Τζίνα Πολίτη τέλος θα αναζητήσει τον τρόπο με τον οποίο ο Κιουρτσάκης αγγίζει λογοτεχνικά το επιστημολογικό, όπως το χαρακτηρίζει, πρόβλημα της αναπαράστασης και του αντικειμένου της, σε μια σκηνή που παίζει κεντρικό ρόλο στην αφήγηση: στη σκηνή που με έκθαμβο βλέμμα το παιδί που υπήρξε κάποτε ο αφηγητής, παρακολουθεί στο σύθαμπο της ημέρας να καθρεφτίζεται πάνω στο τζάμι στο παράθυρο της τραπεζαρίας του πατρικού του σπιτιού, από τη μια το είδωλο του μπουφέ, και από την άλλη τα μεγάλα φοικόδεντρα του διπλανού σπιτιού που απλώνουν τα σκοτεινά τους κλωνιά γυρεύοντας ν' αγκαλιάσουν το παλαικό έπιπλο και όλο το δωμάτιο.

Στην ίδια γραμμή με τους προαναφερθέντες κριτικούς και μελετητές, θέλω να

σταθώ σε αυτό που κι εγώ όπως κι εκείνοι, θεωρώ το θεμελιώδες συστατικό του έργου: την ιδέα της αναζήτησης που διαπερνά ολόκληρο το αφήγημα, είτε πρόκειται για αναζήτηση μορφολογική (σχέση μυθιστορηματος-αυτοβιογραφίας) είτε πρόκειται για αναζήτηση επιστημολογική (σχέση πραγματικότητας και κειμένου, σχέση αναπαράστασης και του αντικειμένου της) είτε για αναζήτηση οντολογική (ποιοι είμαστε, από πού προερχόμαστε, προς τα πού βαδίζουμε). Διότι από όποια άποψη, από όποια πλευρά και αν το δει κανείς, το *Σαν μυθιστόρημα* είναι ένα βιβλίο εξομολογητικού στοχασμού το οποίο εγγράφεται στην πολύ μεγάλη δυτικοευρωπαϊκή παράδοση της εσωτερικής ενδοσκοπήσης και της απορίας, της φιλοσοφικής αμφιβολίας και της αναζήτησης νοήματος – παράδοση όχι ιδιαίτερος ανεπτυγμένη στην Ελλάδα, και εν πάση περιπτώσει αναμφισβήτητη αγνοημένη, εφ' όσον μόλις στις μέρες μας ανακαλύπτουμε λόγου χάρη το ημερολογιακό έργο του Ίωνα Δραγούμη, έργο που δημιουργήθηκε στις δύο πρώτες δεκαετίες του αιώνα μας.

Για να φέρει σε πέρας το εγχείρημά του, ο συγγραφέας του *Σαν μυθιστόρημα* επιστρατεύει – και τούτο αποτελεί μια άλλη καινοτομία του – επιστρατεύει λοιπόν πληθώρα τρόπων: Πρώτον υπάρχει μια κλασική ιστορία, η οικογενειακή ιστορία του ήρωα στην Αθήνα των δεκαετιών του '40 και του '50 η οποία θα κορυφωθεί, όπως είπαμε, με την αυτοκτονία του μεγαλύτερου αδελφού στα 26 του χρόνια. Για την αφήγησή της ο συγγραφέας θα χρησιμοποιήσει πολλά είδη λόγου, την κλασική εξιστόρηση, την επιστολογραφία, τις ημερολογιακές σημειώσεις, την περιλήψη ντοκουμέντων που προέρχονται από δημοσιεύματα εφημερίδων καθώς και γραπτά της νεανικής του ηλικίας.

Στην κανονική αφήγηση της ιστορίας η

οποία στην πραγματικότητα πηγαίνει πολύ πιο πίσω, φθάνοντας στην Κρήτη των αρχών του αιώνα μας όταν ο συγγραφέας προσπαθεί να ανασυστήσει το οικογενειακό του παρελθόν, στην κανονική λοιπόν αφήγηση της ιστορίας παρεμβάλλονται χωρία δοκιμακού λόγου, δοκιμακές παρεκβάσεις στις οποίες αποτυπώνεται ο στοχασμός του αφηγητή και ταυτόχρονα ο πολύ ιδιότυπος τόνος της φωνής του που αποτελεί την άλλη ιδιαιτερότητα του έργου, εξομολογητικός και ταυτόχρονα στοχαστικός, ανιχνευτικός διότι υεμένος και ταυτόχρονα στέρεος και ασφαλής όντας εξ ολοκλήρου προϊόν εμπειρίας και διώματος.

Και ποιο το περιεχόμενο των προβληματισμών αυτών; Η μορφή που έδωσε ο συγγραφέας στο βιβλίο του στο επίπεδο της σύνθεσης φανερώνει στον αναγνώστη τη θεματολογία. Ο ποιητής Γιώργης Παυλόπουλος, δανειζόμενος τα λόγια του ίδιου του δημιουργού είδε το *Σαν μυθιστόρημα* ως μουσική ανάπτυξη μιας φούγκας. Μουσική ανάπτυξη μιας φούγκας στη βάση τίνων συστατικών; Οι αδιάκοπες παραλλαγές του Γιάννη Κιουρτσάκη διαγράφονται πάνω σε έναν καμβά ο οποίος αποτελείται από ό,τι υποδηλώνει ο επίτιτλος του έργου που είναι «Το ίδιο και το άλλο». Το ίδιο και το άλλο λοιπόν, το οικείο που είναι ταυτόχρονα ανοίκειο, παράξενο και απίστευτο, το απτό και το συγκεκριμένο που είναι ταυτόχρονα φασματικό, ιλλυγγιωδώς ρευστό κι οριστικά ασύλληπτο· ο αδύνατος νόστος από τη μια, η αφόρητη νοσταλγία δηλαδή του ποτέ πια, του ποτέ ξανά, το θάμβος και η έκσταση από την άλλη, η απροσδόκητη αποκάλυψη δηλαδή και το στιγμιαίο αίσθημα συγχώνευσης του μέσα και του έξω, της διάχυσης του ενός μέσα στον άλλο τα οποία και συνθέτουν την κατάφαση του συγγραφέα προς τη ζωή, την ευφορία, την ισορροπία, την αρμονία και την αγαλλίαση.

Στον προβληματισμό όμως που αφορά το ίδιο και το άλλο, εισέρχονται όχι μόνο ζητήματα του ατομικού αυτοπροσδιορισμού αλλά και της συλλογικής ταυτότητας. Το ίδιο και το άλλο γίνεται λοιπόν εμείς και οι άλλοι, εμείς του παρόντος και οι άλλοι, οι πρόγονοί μας του ιστορικού παρελθόντος, εμείς οι Έλληνες και οι άλλοι οι Ευρωπαίοι, εμείς οι Έλληνες που ζούμε στην Ελλάδα κι οι άλλοι Έλληνες που ζούνε στην Ευρώπη. Κι έτσι καθώς συντίθεται ως μουσική ανάπτυξη φούγκας, το μυθιστόρημα ταυτόχρονα απλώνεται και σε επάλληλους, ολόένα διευρυνόμενους κύκλους, στο κέντρο των οποίων βρίσκεται τοποθε-

Αλκίφρων (2ος αι. μ.Χ.)

Από τις *Επιστολές παρασείτων*

Ο Εθελογλύπτης στον Μαυπαφάνισο Παράπονα θεατρίνων

*Στον ποιητή Γιάννη Βαρβέρη
που μεταφράζει *Κωμωδίες**

Κακηνακώς να πάει κι άφωνος να μείνει ο Λικύμνιος, ο ηθοποιός τραγωδιών! Όταν νίκησε τους αντιπάλους του, τον Κριτία από τις Κλεωνές και τον Ίππασο τον Αμβρακιώτη, στους Προπομπούς του Αισχύλου, επειδή λέει έβγαξε λαγαρή και πιο δυνατή φωνή, τρελάθηκε από τη χαρά του, φόρεσε στεφάνι από κισσό κι οργάνωσε δεξίωση.

Με κάλεσε κι εμένα – κι ώφου κακό που το 'παθα! Μου αλείψαν το κεφάλι με ρετσίνα, μου ράντισαν τα μάτια μου με σαλαμούρα. Κι εκεί που οι άλλοι περιδρόμιζαν γαλατομούρεκα και παστέλια, αντίς να πάρω κι εγώ καμιά πιτούλα, έκανα τάχα μου πως έτρωγα λιθάρια αλειμμένα με το μέλι. Και το χειρότερο απ' όλα, εκείνο το πουτανάκι απ' τον Κεραμεικό, που μας έχει έρθει από τον Φενεό, το Ζουμπουλάκι, γέμισε μια φούσκα με αίμα και μου την έσκασε στην κεφαλή και μ' έλουσε.

Εκείνοι έτρωγαν κι έπιναν και ξεκαρδίζονταν στα γέλια, κι εγώ με τόσα που τράβηξα τίποτε δεν πληρώθηκα, η μόνη αμοιβή για τις ξεφτίλες μου ήταν όσα μπόρεσε η κοιλιά μου να χωρέσει, και πέραν τούτου ουδέν!

Να μη σώσει του χρόνου να ξανανικήσει ο Λικύμνιος, αυτός ο τρισκατάρατος, που για την άχαρη φωνή του εγώ προτείνω να τον λέμε Βραχνοκόκορα, κι εμείς και όλα τα «Τεκνά του Διονύσου».

μετάφρ. **Χριστόφορος Μηλιώνης**

τημένη η συνείδηση του αφηγητή η οποία διαδοχικώς διογκώνεται αγκαλιάζοντας την ιδέα του σπιτιού, της οικογένειας, της πατρίδας, της Ελλάδας, της Ευρώπης για να αγγίξει στις στιγμές των λυρικών της αποστροφών μεγέθη όπως η μοίρα του πλανήτη ή του αστρικού μας συστήματος.

Θα πρέπει έτσι να δούμε το *Σαν μυθιστόρημα* σαν μιαν αδιάκοπη αναζήτηση προς πολλαπλές, διαπλεκόμενες, επαλληλώς αναπτυσσόμενες ή πυραμιδικώς υπερτιθέμενες κατευθύνσεις η οποία και γεννά ένα έργο προσωπικής-οντολογικής αυτογνωσίας και συλλογικού-εθνικού αυτο-

προσδιορισμού· δημιουργεί ένα έργο με τις περιπέτειες της συνείδησης ενός ανθρώπου που έχοντας γεννηθεί σε μια πατρίδα που πληγώνει, σε μια περίοδο της ιστορίας που τραυματίζει, σε μια οικογένεια που δεν σ' αφήνει κυριολεκτικώς να ζήσεις, κατορθώνει ωστόσο να διώσει ταυτόχρονα την εμπειρία και το θάμβος της συγχώνευσης γνωρίζοντας έτσι την ουτοπία.

Ομιλία σε εκδήλωση που έγινε στο Βιβλιοπωλείο Ελευθερουδάκη στις 2 Δεκεμβρίου 1996 για το έργο του Γιάννη Κιουρτσάκη *Σαν μυθιστόρημα*.

Ελληνικά γαλλόφωνα λογοτεχνικά περιοδικά: Η περίπτωση του περιοδικού *Graecia*, στην εποχή των βαλκανικών πολέμων

της Τατιάνας Τσαλίκη-Μηλιώνη

Το περιοδικό *Graecia*, το οποίο εκδίδεται στο Παρίσι από τον Μάιο του 1910 ως τον Σεπτέμβριο του 1914, είναι ένα ελληνικό λογοτεχνικό, γαλλόφωνο, περιοδικό, με 45 συνολικά τεύχη. Απ' όσο γνωρίζω το περιοδικό αυτό δεν έχει παρουσιαστεί στο ειδικό κοινό, τόσο στην Ελλάδα όσο και στην Γαλλία. Σήμερα θα επιχειρήσω μια σύντομη παρουσίασή του, μέσα στα χρονικά όρια των 20 λεπτών, συνδέοντάς το με το ιστορικό κλίμα της εποχής αυτής στην Ελλάδα.

Η σύντομη και γενική παρουσίαση της *Graecia*, θα απαντήσει στα παρακάτω ερωτήματα:

1) Ποια η ιστορική εποχή στην Ελλάδα, το πρόγραμμα, οι εκδότες και οι συνεργάτες της; Ποιες ανάγκες ήλθε να καλύψει η έκδοσή της;

2) Τι είδους κείμενα φιλοξενεί; λογοτεχνικά, κριτικά, ιστορικά, πολιτικά; Ποιοι Έλληνες δημοσιεύουν έργα τους.

3) Ποια ιστορικά ζητήματα (κοινωνικά και πολιτικά) αναδεικνύονται μέσα από την ύλη της.

4) Κάποιες πρώτες επισημάνσεις για τα θέματα στα οποία επιμένει, τη γραμμή που ακολουθεί, τις θέσεις που στηρίζει ή αποφεύγει, τη στάση της, την ιδεολογία της.

Είναι γνωστό ότι στην πρώτη δεκαετία του αιώνα μας συντελούνται στον τόπο μας σημαντικές διεργασίες και μεταβολές στην κοινωνική, την πολιτική αλλά και στην πνευματική ζωή, οι οποίες τελικά δρῆκαν την πολιτική τους έκφραση στις εκλογές της 8/8/1910 και στην άνοδο του «βενιζελισμού», όρος που σηματοδοτεί τις προοδευτικές τάσεις της εποχής.

Δεν πρόκειται να διερευνήσω τα αίτια που οδήγησαν σ' αυτή την ανορθωτική κίνηση. Επισημαίνω απλώς ότι στα πολλαπλά αυτά αίτια συγκαταλέγονται α) Η άνοδος της αστικής τάξης,¹ που ευνοήθηκε από ορισμένους διεθνείς οικονομικούς όρους αλλά και οι βαθύτερες διεργασίες στα άλλα κοινωνικά στρώματα. β) Η αντίδραση που προκλήθηκε στις εθνικές συνειδήσεις, μετά από την ταπεινωτική ήττα του 1897 και γ) οι κοινωνικές, πολιτικές και πνευματικές συσπειρώσεις, εξαιτίας των νέων κινδύνων που προέκυπταν για το έθνος λόγω των ανταγωνισμών στην τουρκοκρατούμενη ακόμη Μακεδονία, αλλά και των διαφαινόμενων συνεπειών της Επανάστασης των Νεοτούρκων (για τις εθνότητες – παρά τις ελπίδες που είχε αρχικά προκαλέσει).

Στο πλαίσιο αυτών των δραστηριοτήτων των αρχών του αιώνα μας, επισημαίνουμε τα ακόλουθα χαρακτηριστικά που δίνουν το στίγμα της πολιτικής και πνευματικής ζωής του τόπου².

1900: Ο Άγγλος αρχαιολόγος Evans αρχίζει τις ανασκαφές στην Κρήτη.

1902: Ο Φ. Φωτιάδης εκδίδει το «Γλωσσικό Ζήτημα» και την εκπαιδευτική μας αναγέννηση.

1903: Εκδίδεται το περ. *Ο Νουμάς*, αρχίζει ο Μακεδονικός αγώνας.

1904: Ιδρύεται ο Σύνδεσμος *Η Εθνική μας Γλώσσα* (Παλαμάς, Δελμούζος, κ.ά.). Ιδρύεται στην Ευρώπη η *Entente Cordiale* (Αγγλία, Γαλλία).

1906: Ο Περ. Γιαννόπουλος εκδίδει το *Νέον Πνεύμα*.

1907: Ο Ίων Δραγούμης, *Μαρτύρων και Ηρώων Αίμα*, Παλαμάς, *Ο Δωδεκάλογος του Γύφτου*, Σκληρός, το *Κοινωνικό Ζήτημα*.

1908: Ιδρύεται η «Ένωσις των απανταχού Ελλήνων δημοδιδ/λων, αμφοτέρων των φύλων», «Το Ανώτερο Παρθεναγωγείο Βόλου», Ο Ελισσαίος Γιαννίδης δημοσιεύει το *Γλώσσα και Ζωή*, ιδρύεται η Κοινωνιολογική Εταιρεία. (Η Κρήτη διακηρύσσει την Ένωση με την Ελλάδα. Στη Θεσ/νίκη ξεσπά η Επανάσταση των Νεοτούρκων υπό τους Νιαζή και Εμβέρ).

1909: Η Π. Δέλτα εκδίδει το «Για την Πατρίδα», ξεσπά μεγάλη απεργία καπνεργατών στο Βόλο. Κίνημα του «Στρατιωτικού Συνδέσμου» στο Γουδί.

1910: Ιδρύεται ο «Εκπαιδευτικός Όμιλος» «Η Φοιτητική Συντροφιά», το «Διδασκαλείο Μέσης Εκπαίδευσης». Το Λαϊκό Κόμμα του Αλεξ. Παπαναστασίου. Κυβέρνηση υπό τον Βενιζέλο.

1911: Το Εργατικό Κέντρο ιδρύει το «Κυριακόν Σχολείον Εργατριών».

1912 με 1913: Μανόλης Τριανταφυλλίδης «Η Παιδεία μας και η Γλώσσα της», οι Βαλκανικοί Πόλεμοι, Απελευθέρωση Ιωαννίνων, Θεσ/νίκης, Προσάρτηση Κρήτης.

1914: «Αθείκά», Δίκη Ναυπλίου κατά Δελμούζου, Βλαστός: «Γραμματική της Δημοτικής». Ίδρυση του Βυζαντινού Μουσείου. Ξεσπά ο Α' παγκόσμιος πόλεμος.

Για να ολοκληρωθεί η εικόνα που προκύπτει από τα παραπάνω γεγονότα, πρέπει να προσθέσουμε την πολιτική του Βενιζέλου. Πολιτική προσέγγισης προς τη Γαλλία, – ο Eydoux αναδιοργανώνει τον ελληνικό στρατό – η οποία θα οδηγήσει στην προσχώρηση της Ελλάδας στην *Entente Cordiale*, στην έξοδό της στον Α' παγκόσμιο πόλεμο αλλά και στον Εθνικό Διχασμό. Μέσα σ' αυτή την προσπάθεια ανασυγκρότησης του έθνους και στη διεθνή στήριξη της Ελλάδας εντάσσεται και η έκδοση του περ. *Graecia*.

Η *Graecia* υπήρξε ένα σημαντικό όργανο έκφρασης της ελληνικής παροικίας στο Παρίσι και τη Γαλλία γενικότερα και αντικαθρεφτίζει τα κοινωνικά, πολιτικά και πνευματικά φαινόμενα μιας περιόδου, αδιαμφισβήτητα ενδιαφέρουσας τόσο για την Ελλάδα όσο και για την Ευρώπη. Η περίοδος κατά την οποία εκδίδεται συμπίπτει όχι μόνο με την άνοδο του Βενιζελισμού, την ανορθωτική προσπάθεια σε πολλούς τομείς του Εθνικού βίου αλλά και με την απελευθέρωση των τουρκοκρατούμενων περιοχών. Η πατριωτική της έξαρση που συμβαδίζει με την έξαρση και τον εθνικισμό στην Ελλάδα, ήταν ένα εγχείρημα που το απαιτούσαν οι καιροί.

Μια ομάδα εκλεκτών λογίων που τους διακατέχει η φλόγα και η πίστη σε μια αναγεννημένη Ελλάδα συγκροτούν δύο τιμητικές Επιτροπές, που τα μέλη τους θα αποτελέσουν και τους συνεργάτες της *Graecia*. Η μια εδρεύει στο Παρίσι και η άλλη στην Αθήνα.

1) Στο Παρίσι, πρόεδρος είναι η κ. Αμαλία Βαλασαμάκη³ και την τιμητική προεδρία αποτελεί η *Délégation Hellénique*⁴ στο Παρίσι, η Ελληνική Αντιπροσωπεία. Μεταξύ των μελών της συγκαταλέγονται οι *Ακαδημαϊκοί*: Jean Aicard, Jules Claretie, Emile Faguet, Alfred Mézières, Anatole France, Jean Richepin. Οι *Πανεπιστημιακοί* Καθηγητές: Paul Adam, Alfred Croiset (και μέλος του Institut).⁵ Οι *Λογοτέχνες*: Henri Bataille, Γιάννης Ψυχάρης, Jules Laforgue, Hernij de Régnier, ο Επιμελητής του Μουσείου Carnavalet Alcanter de Brahm, Ο συντάκτης της εφημ. «Gaulois» Χρυσάφιδης, Ο Διευθυντής της εφημ. «Mercure de France» Α. Valette, Ο Διευθυντής της «Nouvelle Revue», Εμμ. Ροδοκανάκης και οι *Κυρίες*: Βιάζι-Μαύρου (Σόνια-Ρωσίδα, σύζυγος του Σπύρ. Μαύρου) η κ. Δεληγιάννη, η δούκισσα de Rohan, και οι Ιωάν. Σάλτας, Τριανταφυλλίδης, δικηγόρος στο Εφετείο, και Γ. Βαλλιάνος.

2) Η κ. Α. Βαλασαμάκη προσκάλεσε στο σπίτι της κ. Ελένης Μεταξά στην Ελλάδα (Δημ. Μεταξάς, Πρόεδρος μας στην Αγγλία) εξέχουσες προσωπικότητες των Γραμμάτων, προκειμένου να τους αναγγείλει την έκδοση και τους σκοπούς του περιοδικού. Ανταποκρίθηκαν και συνέστησαν την *Αθηναϊκή Επιτροπή* οι εξής: Σας διαβάζω τα ονόματα όπως αναγράφονται. *Συγγραφείς*: Μ. Άννινος, Πολ. Αρχάς, Χρηστομάνος, Καρκαδίτσας, Κονδυλάκης, Λάσκαρης, Σ. Μελάς, Νιρδάνας, Κ. Παλαμάς, Πολέμης, Λ. Πορφύρας, Δροσίνης, Σουρής, Ξερόπουλος, ο πρώην Υπουργός Μπασιάς, Νικολόπουλος, Τσοκόπουλος, Σπανδώνης, Π (Δ)αμβέργης, Παπαδιαμάντης, Κορομηλά, Π (Δ)ροσίνης, Βλάχος, Μωραϊτίδης, Κονδυλάκης, Φιλαδελφεύς, Καρ(η)aris, Ανδρεάδης, Μαρτζώκης, ο Διευθυντής της εφημ. «Πατρίς» Σίμος, η Δ/τρια της «Εφημερίδας των Κυριών» κα Καλλιρρόη Παρρέν, Παπαρηγόπουλος-Αυλάρχης και οι *Κυρίες* Ελένη Μεταξά, Αλεξάνδρα Μεταξά, Ζυγομαλά, Βελιανίτη, Στράτου, Στάη και Στάης, και η κόμησσα Καπνίστ.

Παρατηρούμε ότι τα περισσότερα ονόματα των ελλήνων συνεργατών, δεν είναι πλήρη, λείπουν τα μικρά.

Διευθυντής της *Graecia* αναγράφεται ο Jean Parisi (Ιωάννης Παρίσις), Συντάκτης ο J.X., Γραμματέας ο Jean d' Orgeay και *Συνεργάτες Σύνταξης*: Α. Ανδρεάδης⁶ Ι. Νταπόντε, Παπαντωνίου, Ε. Βαλασαμάκη, Albert-Jean, Camille Dubois, G. de Bellefonds, ο Δ/τής της *Revue du Temps Présent* F. Ch. Caillard, και P. Vaillant-Couturier. Στο πρώτο τεύχος της (1η Μαΐου 1910), η *Graecia* τίθεται υπό την λογοτεχνική προστασία της Juliette Adam, φίλης της Ελλάδας, γνωστής διανοουμένης, στους κύκλους του Παρισιού, το σαλόνι της οποίας είχε ιδιαίτερη

αίγλη, σύζυγος του καθηγητή της Σορβόνης, Paul Adam. Αρίστερά υπάρχει το μότο: *Για την Πατρίδα και το Ωραίο (Pour la Patrie et la Beauté)*. Το περιοδικό φέρει τον υπότιτλο: «Όργανο του Ελληνικού και Φιλελληνικού Κόσμου, Γαλλικά Γράμματα και Τέχνες». Αναφέρονται οι τομείς των ενδιαφερόντων των εκδοτών της: «Κριτική, Documentation, Κοινωνικά Ενδιαφέροντα, Γαλλική, Ελληνική και Παγκόσμια Επικαιρότητα». Κάτω φέρει την ένδειξη: «Μηνιαίο εικονογραφημένο περιοδικό». Ακολουθούν η τιμή του περιοδικού στην Γαλλία, το εξωτερικό και τις Δύο Αμερικές καθώς και η διεύθυνση της Σύνταξης και τα Γραφεία 41, bd. Saint-Germain. Στην πρώτη σελίδα πάντα προτάσσεται συνοπτικός πίνακας των συνεργασιών. Οι εξής για το 1ο τεύχος: Juliette Adam (υπογράφει την προγραμματική διακήρυξη), Henri de Régnier (*Les Médailles/ποίημα*), Jules Bois (αντιπρόεδρος της Εταιρείας Συγγραφέων) με δύο κείμενα: «Για τον Jean Moréas» και «Διάλογος με την Παλλάδα Αθηνά», ο Α. Ανδρεάδης, καθηγητής του Παν/μίου Αθηνών και φιλολογικός χρονογράφος της εφ. «Le Temps»: «Εμμ. Ροΐδης, ένας εφάμιλλος του Anatole France», ακολουθεί το διήγημα «Τα Εφήμερα» του Εμμ. Ροΐδη, σε μεταφρ. Gaston Danville και Ιωάν. Σάλτα, ο Auguste Dorchain «Επιθάλαμο ενός Ναυτικού», ο Hubert Pernot, που θα καταλάβει αργότερα την έδρα της νέας ελληνικής στη Σορβόνη, «Η ποίηση στους Έλληνες Χωρικούς», ο ποιητής Charles de Pomairols «Ύμνος στον Απόλλωνα των Υπερβορείων» και ο Etienne Rey, συντάκτης στη *Figaro* «Ο Σωκράτης και ο Υποψήφιος».

Τελειώνοντας την περιγραφή του περ. αναφέρω το ένθετο *Supplément*, του περ. με τον τίτλο *Journal-Graecia*, το οποίο περιέχει στήλη για την Επικαιρότητα, τα Οικονομικά Χρονικά, τη Μόδα, Πληροφορίες, Ενημέρωση.

Το περιοδικό προειδοποιεί ότι απέχει από κάθε κομματική αντίληψη και ότι δέχεται κάθε γνώμη και καλλιτεχνική μορφή, αρκεί να εμπνέεται από ειλικρινή τέχνη ή πραγματικό ενδιαφέρον για τον σκοπό που έθεσε. Οι συγγραφείς, αναλαμβάνουν αμέριμνη την ευθύνη των άρθρων τους.

Η διακήρυξη της GRAECIA

Στον 1ο τ. της 10/5/1910 του περιοδικού *Graecia* προτάσσεται η διακήρυξή του χωρίς τίτλο, που την υπογράφει η Juliette Adam, alias Lamber-Vasili.

Πρόκειται για ένα κείμενο με προσωπικό χαρακτήρα γεμάτο θαυμασμό για το αρχαίο ελληνικό μεγαλείο και οραματισμούς για την αποστολή του Νέου Ελληνισμού. Σας παραθέτω ένα απάνθισμα:

«Δεν έχει κανείς σήμερα το δικαίωμα να αμφιβάλλει για τη μελλοντική Ελλάδα, που στηρίζεται στην αρχαία... Η Αθήνα ξανάγινε η ιερή πόλη. Αναδίνει την ψυχική της δύναμη στον ξένο που την επισκέπτεται... Από τον Παρθενώνα υπόγραψα ομολογία πίστης για τα πεπρωμένα των Ελλήνων... Η Ελλάδα είναι ο καλλιτεχνικός εγκέφαλος της *λευκής φυλής*...»

Η Ευρώπη κατέχει τη δύναμη και τα πλούτη. Αλλά οι επισημίες της είναι βάναντες και τα πολιτικά της ήθη έχουν ξεπέσει. Η φιλοσοφία της είναι μονάχα ωφελμιστική και αρνητική. Ρίχνει τα πάντα τροφή στα πλήθη, χωρίς να διακρίνει τις αρετές, την καλοσύνη ή την κακία. Με το πρόσχημα της ισότητας και της διάδοσης της μόρφωσης, βάζουμε φοβερά όπλα στα χέρια των ζώων. Το ελληνικό πνεύμα είναι εκείνο που θα δώσει

στα πολιτικά ήθη το δίδαγμα του Περικλή (την κομψότητα, τις αναζητήσεις, την ομορφιά της κίνησης, την εκλεπτυσμένη ευγλωττία). Θα κατευθύνει τα πλούτη στην καλλιτεχνική δημιουργία, που με τον ήρεμο χαρακτήρα της κλασικής τέχνης θα βγάλει τους ανθρώπους από τη σύγχυση και θα δώσει στις επιστήμες το ηθικό τους περιεχόμενο... Χρειάζεται – λέει – μια Αναγέννηση, όμοια με την ιταλική, να ετοιμαστεί στην Ελλάδα και με τη λάμψη της να επιβάλει ξανά στον κόσμο την ομηρική αποκάλυψη, χωρίς την οποία *ολόκληρη η λευκή φυλή μας* θα χάσει την έννοια του θείου στην τέχνη». Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η περικοπή που αναφέρεται στη σημασία του ελληνικού πνεύματος για τη Γαλλία: «Αν θέλουμε – γράφει – εμείς οι Κέλτες και Λατίνοι, που μας μόρφωσε και μας διέπλασε η αρχαία Ελλάδα να γλιτώσουμε από την καταστροφή της πνευματικής και ηθικής αυτονομίας μας, και να μη δούμε να μας κομματιάζουν άλλες φυλές, τότε πρέπει να επιστρέψουμε στο κεντρικό σημείο της σφαίρας, να γυρίσουμε πίσω, προς την Ελλάδα, τη διανόησή της, την τέχνη της, τις αρχές, τις επιστήμες της».

Θεωρεί ότι η νέα Ελλάδα έχει χρέος ν' ανταποκριθεί σ' αυτή τη σωτήρια – για την Ευρώπη – αποστολή της. Παραθέτω: «Η σκεπτόμενη Ελλάδα⁷ έχει χρέος να μάθει στην αδαή Δύση ότι η ελληνική σκέψη κινδυνεύει, αν η λαϊκή ψυχή της Ελλάδας δεν ξαναγίνει το ιερό της. Σε λίγο μια κραυγή το ίδιο απελπισμένη με την κραυγή «Ο μεγάλον Παν πέθανε!», θα βγει από όλους τους ελληνιστές του πολιτισμένου κόσμου και η κραυγή αυτή θα είναι «η ελληνική σκέψη ψυχορραγεί»... Ο κόσμος χρειάζεται μια ανανεωμένη Ελλάδα, ενεργητική ενσάρκωση της αρχαίας Ελλάδας». Και η Juliette Adam τελειώνει τη διακήρυξή της με τη διαπίστωση και τη δεβαιότητά της ότι και οι Ελληνίδες είναι άξιες να βοηθήσουν «τη μεγάλη υπόθεση του εθνικού πνεύματος στην οποία – καταλήγει – χαιρόμαι που βλέπω την Graecia ν' αφιερώνει την προσπάθειά της».

Δεν θα σχολιάσω εδώ τα σημεία της διακήρυξης που αναφέρονται στη *λευκή φυλή* και συνδεόταν την εποχή εκείνη με τις ιδέες του Gobineau⁸ και πιθανόν του Νίτσε (όρος που σήμερα είναι έντονα αρνητικά φορτισμένος ούτε στα «φοβερά όπλα στα χέρια των ζώων» που βάζουμε με το πρόσχημα της ισότητας στη μόρφωση, μολονότι θα συνδέει ευθέως την εισήγησή μου με το θέμα του Συνεδρίου. Και τούτο επειδή ο σχολιασμός των αντιλήψεων της Juliette Adam δεν είναι της παρούσας ώρας και θα είχαν σημασία στο βαθμό που εκφράζουν και γενικότερα το πνεύμα του περιοδικού. Απ' αυτή την οπτική, ιδιαίτερη σημασία έχουν τα όσα αναφέρονται στη *σημασία της αναγέννησης της Ελλάδας για τη Γαλλία* (επειδή συνάπτονται με τις πολιτικές διεργασίες εκείνης της εποχής) και στην *προσπάθεια* του περιοδικού που είναι αφιερωμένη στην «αναβλάστηση του ελληνικού γένιου» – όπως λέει.

Την απήχηση που είχε η έκδοση της *Graecia* τη διαπιστώνουμε από τις ενθουσιώδεις Επιστολές που παρατίθενται κιόλας στο πρώτο της τεύχος στη στήλη: *Η Graecia και ο Κόσμος των Γραμμάτων*. Η πρώτη είναι του Jean Moréas, που λίγο πριν από την έκδοσή της θα πεθάνει (Απρίλης 1910), ακολουθεί η Επιστολή του Δημήτρη Αστεριώτη συντάκτη στη *Mercurie de France* και των Adolphe Brisson, Διευθυντή των Annales Politiques Littéraires, των Πανεπιστημιακών (Louis Agnould, Georges Dalmeydas, Rigal, A. Aulard), των μελών του Ινστιτούτου (Alfred Croiset, Henri Weil, Joseph Reinach), των Ακαδημαϊκών (A. France, A-Mézières, J. Richerpin) και άλλων και φυσικά της J. Adam, της οποίας παραθέτω το εξής κομμάτι:

(J. Adam, «Η ζωτικότητα μιας φυλής» (τ. 8, 15/12/10)⁹ «να προσθέσω στη λατρεία της προγονικής μου πατρίδας την αγάπη μου και την επιθυμία μου να υπηρετήσω την Ελλάδα, να προσθέσω στη λατρεία της μητρικής μου πατρίδας την αγάπη μου και την επιθυμία μου να υπηρετήσω τη Γαλλία, αυτά είναι τα δύο μεγάλα πάθη μου, που κυριαρχούν στη ζωή μου. Το γνωρίζουν και με βλέπουν πάντα να είμαι βαθιά συγκινημένη, γι' αυτά που υποφέρει η Ελλάδα και η Γαλλία, ή όρθια για να τις υπερασπιστώ. Αλλά να τις υμνήσω και τις δύο στο ίδιο όργανο, να μιλήσω γι' αυτές και να τις εξάρω, απ' το ίδιο δήμα, είναι ένα όνειρο που πραγματοποιείται. Είμαι, με τη ψυχή μου γαλλίδα και Ελληνίδα, μαζί σας.»

Ενθουσιασμός, λοιπόν, έξαρση, για τον अपαράμιλλο πολιτισμό της αρχαίας και τη ζωτικότητα της Νέας Ελλάδας, διαπερνούν τις Επιστολές αυτές, οι οποίες αποτελούν ένα είδος σταυροφορίας για τη στήριξη του Ελληνισμού. Πολλοί απ' αυτούς θα γίνουν μέλη της Επιτροπής της *Graecia* και συνεργάτες της.

Στη συνέχεια της ανακοίνωσης θα αναλύσουμε τους ακόλουθους τρεις άξονες, πάνω στους οποίους κινείται η *Graecia*.

1) Τα λογοτεχνικά κείμενα και οι συγγραφείς τους

– Κριτική – Ο Ελληνισμός – Το γλωσσικό ζήτημα.

– Η καλλιτεχνική ζωή, μουσική, Εικαστικές Τέχνες.

2) Τα κοινωνικά θέματα που σχολιάζει και οι αρθρογράφοι τους.

3) Τα Πολιτικά-Εθνικά Ζητήματα, τα οποία από το τέλος του 1991 και μετά απορροφούν όλο της το ενδιαφέρον.

1. – Τα Λογοτεχνικά Κείμενα

α) Ο κύκλος των πεζογράφων και ποιητών που συνεργάζονται με το περιοδικό είναι ευρύς και μάλλον αντιπροσωπευτικός. Όπως δηλώνει, στόχος του είναι η προβολή της Ελληνικής Λογοτεχνίας, του Θεάτρου και του Δημοτικού Τραγουδιού.

Δεν θα ασχοληθούμε εδώ με την καλλιτεχνική αξία των κειμένων, τις λογοτεχνικές τάσεις της εποχής ή και το κλίμα που διαμορφώνεται στις σελίδες της. Θα σας παραθέσω μόνο τα ονόματα των λογοτεχνών και ενδεικτικά κάποια κείμενά τους¹⁰ σε μετάφραση: Νουβέλες, διηγήματα, αποσπάσματα μυθιστορημάτων, αυτοτελή ή σε συνέχειες δημοσιεύουν οι: Εμμ. Ροΐδης, Αργ. Εφταλιώτης, Ανδρ. Καρκαβίτσας, Κ. Παλαμάς, Αλ. Παπαδιαμάντης, Γρ. Ξενοπούλου, Δημ. Βικέλας, Γ. Δροσίνης, Γεώργ. Τσοκόπουλος, Γιάν. Βλαχογιάννης, Γιάν. Ψυχάρης, Γ. Κληρονόμος, Π. Νιρβάνας, Κ. Παρορίτης, Μήτσος Χατζόπουλος, Κ. Ράδος, Δημ. Βασιλειάδης, Δημ. Καμπούρογλου, Γ. Μαρκοράς, Κ. Κρυστάλλης, κ.ά.

Στη στήλη του περιοδικού με τον τίτλο «Νεοελληνικά Αριστουργήματα» παρουσιάζονται σε συνέχειες η *Φόνισσα*, ο *Γιάννος Χαρίσης*, ο *Αστραπόγιαννος*, ο *θάνατος του παλικαριού*, το *Πανηγύρι στην Καστρίτσα*, *Η Μηλέα*, κ.ά.

Η *Graecia* θα προχωρήσει στην έκδοση έργων που θα αποτελέσουν τη Βιβλιοθήκη των Σύγχρονων Ελληνικών Έργων, με πρώτο τη *Φόνισσα*, την οποία προλογίζει η J. Adam και τη συνοδεύει με κριτικό σημείωμα ο Παλαμάς. Από τις εκδόσεις που αναγγέλλει αξίζει να μνημονευθούν τα παρακάτω: *Η Κερένια Κούκλα*, *Γιάννος Χαρίσης*, *Διηγήματα και Νουβέλες* (του Εμμ. Ροΐδη), *Οι Επιστολές για την Γαλλική Επανάσταση του Α. Κοραή* κ.ά.

Η *Graecia* θεωρεί τις εκδόσεις αυτές, στις οποίες θα προστεθούν οι «Συλλογές με τους Σύγχρονους Έλληνες Καλλιτέχνες»



«ζωντανό κίνητρο για τη μελέτη της Ελληνικής Λογοτεχνίας και τέχνης, την αυγή του 20ού αιώνα».

β) Η ποίηση εκπροσωπείται με τον Α. Βαλαωρίτη, Γ. Ζαλοκώστα, J. Μορέας, Γ. Μαρκορά, Σ. Σκίπη, Κ. Χρηστομάνο, Σουρή, Σολωμό, με την πρώτη γαλλική μετάφραση του Εθνικού Ύμνου, από τον Eugène Clément αργότερα συνεργάτη του περ. Μούσα.

– Η Κριτική δεν αποτελεί κεντρικό άξονα του περιοδικού. Παρατηρούμε την παρουσία του Γ. Ξενόπουλου και Κ. Παλαμά, οι οποίοι γράφουν στη στήλη «Φιλολογικές Μελέτες», και τον Ν. Λάσκαρη που μαζί με τον Ξενόπουλο κρατούν τη «θεατρική» στήλη.

Στο τ. 9ο, του Ιανουαρίου 1911, η *Graecia* επισημαίνει την έλλειψη συγγραφής φιλολογικού δοκιμίου «που θα αποτελούσε την απαρχή για τη συγγραφή της Ιστορίας της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας». Αναφέρεται, στα πρώτα –κατά δήλωσή της– φιλολογικά δοκίμια που είχαν κυκλοφορήσει στην Ελλάδα 1) του Μπασιά για τον Josué Carducci και 2) του Δασκαλάκη για τον Μπάνρον.

– Άλλος στόχος της *Graecia* είναι η ανίχνευση του «Ελληνισμού» στο έργο Γάλλων συγγραφέων όπως οι μελέτες: Ο Λόρδος Μπάνρον στην Ελλάδα, Ο Φιλέλληνος Gobineau, ο Βολταίρος και οι Έλληνες, Ο Φλωμπέρ και η Ελληνική Σκέψη, Ο φίλος της Ελλάδος Henri Rochefort. Ένας μεγάλος Ελληνιστής: ο Henri Weil. Η Γαλλική Νεολαία και ο Ελληνισμός καθώς και η σειρά: Ο Ελληνισμός του La Fontaine, του M. Barres, του Mistral, του A. Chénier, του Bourdelle κ.ά. Κλείνουμε την ενδεικτική αυτή παρουσίαση με τη σειρά «Οι Ευεργέτες», που όπως δηλώνει σχολιάστηκε ευμενέστατα από τον γαλλικό τύπο.

Επισημαίνουμε ότι με τις παραπάνω μελέτες η *Graecia* επιδιώκει από τη μία να προσανατολίσει το κοινό της ευνοϊκά απέναντι στον «απαράμιλλο» αρχαίο πολιτισμό και συγχρόνως αυτό να αποτελέσει δημιουργικό κίνητρο για τη στήριξη και διεθνή αναγνώριση της σύγχρονης Ελλάδας. Οι παραπάνω συγγραφείς, λάτρεις του Ελληνισμού (του ελληνικού αρχαίου πνεύματος) μαρτυρούν για τη ζωτικότητα της ελληνικής φυλής. Άλλωστε «Η ζωτικότητα του Ελληνικού Πνεύματος» είναι και ο τίτλος του άρθρου της J. Adam στον τ. 44 του Ιουλίου 1914. Η χρονολογία μαρτυρεί την αγωνία της Διεύθυνσης του περιοδικού για το μέλλον της Ελλάδας, μέσα στη δίνη των Πολέμων.

Από το τ. 11 (Μάρτιος του 1911) η *Graecia* ασχολείται με το γλωσσικό ζήτημα. Στο άρθρο με τον τίτλο «η νεοελληνική γλώσσα» ο Α. Μαυρουδής παρουσιάζει δυο ανέκδοτες Επιστολές του Εμμ. Ροΐδη τις οποίες απηύθυνε στον Γ. Ψυχάρη (στις 26/10/88 και 22/4/89), σχετικές με το γλωσσικό ζήτημα. Ο αρθρογράφος Μαυρουδής κλείνει την παρουσίαση παίρνοντας θέση υπέρ της δημοτικής. Παραθέτω το εξής απόσπασμα: «το γλωσσικό είχε κάποια απήχηση στο Παρίσι. Θυμούμαστε το άρθρο του μεγάλου μας Μορέας καθώς και την απάντηση σ' αυτό του Ψυχάρη, του εξέχοντος καθηγητού της νέας ελληνικής στη Σχολή Ανατολικών Γλωσσών, η οποία (απάντηση) δημοσιεύτηκε στην Εφημερίδα *Le Temps* το 1904». Τη διαμάχη αυτή είχε παρουσιάσει στην εφημερίδα *Le Temps*, ο Hubert Pernot, καθηγητής από το 1913 στην έδρα νεοελληνικής στη Σορδόνη. Ο εναρκτήριος λόγος του Pernot, δημοσιεύεται στην *Graecia*, τ. 29, 1/2/1913. Στα επόμενα τεύχη (12, Απρίλης 1911) ο Γ. Ξενόπουλος επανέρχεται στο θέμα με «το ζήτημα της νέας Ελληνικής γλώσσας και στη διαμάχη συμμετέχουν ο συνεργάτης της Adolphe Thalassó με το κείμενο «Προς τη λύση της γλωσσικής διαμάχης η αναγκαιότητα μιας Ελληνικής Ακαδημίας».¹¹ Επιφυλάσσεται να πάρει θέση υπέρ της καθαρεύουσας ή της δημοτικής και δριςκει ανεπιτυχές το εγχείρημα του Α. Χριστόπουλου (13ο, 15/5/11). Επίσης δημοσιεύονται *Επιστολές* του Κοραή και οι απόψεις του για το Γλωσσικό.

Επίσης η *Graecia* οργανώνει δημοψήφισμα μεταξύ των αναγνωστών της, στην Ελλάδα και τη Γαλλία για το αναγκαίο της ίδρυσης της Ακαδημίας και δεσμεύεται να «παρουσιάσει την ομάδα των Κωνσταντινοπολιτών που συγκίνησαν την Ελλάδα: Χριστόπουλος, Νερουλοί, Σούτσοι, Τανταλίδης. Ειδική μνεία γίνεται για την καλλιτεχνική ζωή, τις εκθέσεις, τη συμμετοχή και την κατάσταση των Ελλήνων καλλιτεχνών στο Παρίσι. Τον Δεκέμβριο του 1911 το περιοδικό κυκλοφόρησε αφιέρωμα στην Εθνική Πινακοθήκη, (Μεγάλη μελέτη – Παρουσίασή της από τον J. Leune) με τη συμμετοχή των Α. Λασκαρίδη, Κ. Δημητριάδη, Π. Μαθιόπουλο και Δ. Γαλάνη – ο τελευταίος σκιτσογράφει την *Graecia* από τον Δεκέμβριο του 1911. Παράλληλα ετοιμάζονται Εκδόσεις-«Συλλογές με τους Σύγχρονους Έλληνες Καλλιτέχνες» (όπως και με τους Λογοτέχνες): Θεόδ. Βελλιανίτη, Λύτρα, Γύζη, Μιχαηλίδη, Θεοδοκόπουλο. Μαζί με την Πινακοθήκη εκδηλώνεται ενδιαφέρον και για το Πανεπιστήμιο Αθηνών, του οποίου ο εορτασμός των 75 χρόνων του συμπύπτει με το μεγάλο πανηγυρικό Συνέδριο των Ανατολιστών στην Αθήνα, τον Απρίλη του 1912 (τ. 22).

II. Ο δεύτερος άξονας αφορά την πρόθεσή της να ενημερώσει τους αναγνώστες της για την κοινωνική πρόοδο της Ελλάδας, στη στήλη «Κοινωνικά Θέματα». Εντοπίζουμε μελέτες για την καλλιέργεια του βαμβακιού, τους ελληνικούς Σιδηροδρόμους, για το Σανατόριο «Σωτηρία», για τα μεγάλα λιμάνια της Μεσο-

γείου (Πειραιάς), για το κύμα μετανάστευσης, το Κεφάλαιο και τον Τουρισμό, τη γαλλική Στρατιωτική Αποστολή και την Εκπαίδευση του Στρατού υπό του Eydoux, την Αγγλική Ναυτική Αποστολή, την παρουσίαση επαρχιακών Κέντρων (Πειραιάς, Σαλονίκη, Καλαμάτα), «Ένας γάμος στην Κορυστά», πρώτο άρθρο για την Ελληνική Βιομηχανία τον Ιούλιο του 1911, το πρώτο άρθρο για την Ελληνίδα εργάτρια, τον Απρίλιο του 1914 και επισημαίνει την Ίδρυση του «Συνδέσμου των Εργατριών». Το Φεμινιστικό Κίνημα κερδίζει έδαφος (1911 Κυριακό Σχ. Εργατριών).

III. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στα «Βαλκανικά Ζητήματα» που είναι και ο τίτλος άρθρου, ανυπόγραφου (τ. 18, 15/11/11). Το τ. 28ο της Πρωτοχρονιάς του 1913, αποτελεί Αφιέρωμα στα Βαλκανικά γεγονότα με κείμενα του Π. Νιρβάνα για τα Βαλκάνια και στο 31ο, ο Κ. Ν. Ράδος δίνει αποστομωτική απάντηση στον συγγραφέα και ακαδημαϊκό Pierre Loti για το ανθελληνικό του άρθρο, στην εφημερίδα *Le Matin*, όπου επιτίθεται κατά των «γκιαούρηδων». Η *Graecia καταχωρεί επίσης την απάντηση του Δ. Γεωργιάδη*.¹² Ο τρίτος αυτός άξονας ενδιαφέροντος των εκδοτών περιλαμβάνει μελέτες για το Μακεδονικό, το Αλβανικό, τον Πόλεμο στην Ήπειρο. Από τον Αύγουστο 1912 (τ. 26) συστηματοποιούνται οι αναλύσεις πολιτικού χαρακτήρα.

Επισημαίνουμε ακόμα: Το Ζήτημα των νήσων του Αρχιπελάγους από τον Καραπαναγιώτη, Οι Σποράδες (και η Ιταλική Κατοχή), οι Έλληνες της Ηπείρου, τα δικαιώματα της Ελλάδος στην Ήπειρο, η Μεγάλη Ιδέα, η μάχη του Σαρανταπόρου, Η μοιρασιά της Μακεδονίας, Η Μεγάλη Ελληνική Παράδοση από τον Bourdelle (του οποίου ο γάμος με την Ελληνίδα Κλεοπάτρα Σεβαστό έχει ήδη αναγγελθεί σε προηγούμενο τεύχος). Η Ελληνοτουρκική διένεξη, Η Ελλάδα και το Αλβανικό. Επιστρατεύεται ένα επιτελείο από εξέχοντες συνεργάτες, διακεκριμένους ιστορικούς, στρατιωτικούς, διπλωμάτες, που με τις μελέτες και αναλύσεις τους συνέβαλαν στην ενημέρωση της Ευρωπαϊκής κοινής γνώμης. Μερικά ονόματα: Ο συνταγματάρχης Bujac, ο ιστορικός Κ. Ν. Ράδος, ο Μ. Καμπανάκης, ο G. Dalmont, ο H. Villermont.

Η *Graecia* όπως συνήθιζε πρέρβη στην Έκδοση των παρακάτω τόμων:

α) Ο Ελληνοβουλγαρικός πόλεμος (1913)

β) Ο Ελληνοτουρκικός Πόλεμος (1914) και αναγγέλλει την έκδοση των τόμων:

γ) Με τις Ελληνικές στρατιές από τον G. Bourdon (ανταποκριτή της *Φιγκαρό*)

δ) Έλευθέριος Βενιζέλος, η ζωή και το έργο του, από τον γιατρό Κ. Καιροφύλα, με πρόλογο του Ionesco, τέως Προέδρου του Συμβουλίου της Ρουμανίας (1914).

Οι τόμοι αυτοί συνοδεύονται από ντοκουμέντα, πολιτικές γελοιογραφίες, εικονογράφηση και φωτογραφικό υλικό. Οι εκδόσεις αυτές αντανακλούν πιστά την ιστορική πραγματικότητα της Ελλάδας. Επισημαίνουμε ότι η *Graecia* φιλοξενεί άρθρα που εξαίρουν την προσωπικότητα και την πολιτική του Βενιζέλου και δείχνουν ξεκάθαρα τον πολιτισμό της προσανατολισμό.

Η διεύθυνσή της προκειμένου να κρατήσει ζωντανό το ενδιαφέρον για τον Ελληνισμό διοργανώνει διαλέξεις με θέματα από την Πολιτική Επικαιρότητα και προγραμματίζει σειρά άρθρων σχετικών με την Ιστορία της Ελλάδος, από το 1453 και μετά.

Συμπεράσματα

Η δραστηριότητα της *Graecia* συνεχίζεται ανελλιπώς επί 5 ολόκληρα χρόνια και η έκδοσή της σταμάτησε λόγω, ασφαλώς, των δραματικών γεγονότων του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Η κυκλοφορία της υπήρξε ευρεία στη Δυτική Ευρώπη, Αμερική και Ανατολή, και την περίοδο αυτή η γαλλική γλώσσα κυριαρχεί στα μεγάλα πνευματικά και πολιτικά κέντρα του κόσμου.

Στη Γαλλία έδωσε το παρών της, διοργανώνοντας διάφορες εκδηλώσεις, διαλέξεις, συμπόσια, μουσικές βραδιές, *après-midi* κι εσπέριδες, εν ονόματι πάντα των Εθνικών σκοπών και είναι βέβαιο ότι ο ρόλος που έπαιξε η J. Adam ήταν καταλυτικός όσον αφορά την κινητοποίηση της πνευματικής και φιλελληνικής Γαλλίας.

Στην Ιστορία των Γραμμάτων μας νομίζουμε πως η έκδοσή της είναι σημαντική, ιδίως μέσα στα κοινωνικά συμφραζόμενα της εποχής της. Γενικά επισημαίνουμε τη δηλωμένη επιλογή των εκδοτών της για ένα καθαρά λογοτεχνικό περιοδικό, υπερασπίζοντας την απόλυτη αξία της τέχνης σύμφωνα με το μότο της «Για την Πατρίδα και το Ωραίο», που εικονογραφεί αυτή την επιλογή της. Ωστόσο ο πολιτικός της προσανατολισμός είναι σαφώς φιλοβενιζελικός, εκφραστής της ιδεολογίας της αστικής τάξης. Από την άλλη φαίνεται να αγνοεί σκοπίμως κάποιες σοσιαλιστικές θέσεις που διαμορφώθηκαν σε πολιτική κίνηση, με τον Σκληρό, Πικρό, και άλλους. Άλλωστε το περιοδικό *Νουμάς* δημοσίευε, καθώς γνωρίζουμε, πλήθος άρθρων πάνω στον Σοσιαλισμό και τον Εθνικισμό.

Το ενδιαφέρον των εκδοτών και συνεργατών της επικεντρώ-



ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ ΝΙΚΟΛΑΪΔΗΣ

ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΟΚΟΛΗ

νεται στα λογοτεχνικά, οικονομικά, κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα. Υπενθυμίζει ανελλιπώς ότι αποστολή της είναι να αποτελέσει όργανο διάδοσης των νεοελληνικών γραμμάτων και τεχνών, και όργανο έκφρασης του γαλλικού φιλελληνισμού και όπλο για την προάσπιση των Εθνικών θεμάτων.

Κύριος σκοπός της είναι να δώσει στο στίγμα της Νέας Ελλάδος, στίγμα προόδου και εκσυγχρονισμού, που μαζί με τα Εθνικά Θέματα κυριαρχούν στην ύλη της από το 1911-14.

Η σύντομη σκιαγράφηση του περιοδικού, που στενά συνδέεται με μια από τις σημαντικότερες περιόδους της νεότερης Ελλάδας και αντανακλά τις τάσεις του Ελληνισμού, ελπίζω σύντομα να ολοκληρωθεί στην πλήρη παρουσίασή του.

Ανακοίνωση στο Διεθνές Συνέδριο που διοργάνωσε το Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Παν/μίου Αθηνών, στις 13 και 14/12/97 με θέμα: «Λογοτεχνία και Κοινωνία».

1. «η διεργασία της πολιτικής μεταβολής των ετών 1909-10, ήταν απότοκη της κοινωνικής ανόδου των αστών... και η επίμονη προβολή του αιτήματος της αλλαγής από τα ευρύτερα στρώματα της κοινής γνώμης», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, Εκδοτική, τ. ΙΔ', σ. 269.

2. Βλ. Α. Δημαράς: *Η μεταρρύθμιση που δεν έγινε*, τ. Β', Ερμής 1974, Πίνακας Χρονολογιών.

3. Κυρία της υψηλής τάξης, παρουσιάζεται ως ένθερμη πατριώτισσα, γνώστης και θαυμάστρια της γαλλικής λογοτεχνίας και κουλτούρας, «που η παρουσία της προσδίδει ξεχωριστό κύρος στο περιοδικό».

4. Δημήτριος Κακαλάμνος, πρώτος Γραμματέας.

5. Institut = Πανακαδήμιο.

6. Σχετικά με τον Α. Ανδρεάδη, ο Αλέξ. Πάλλης στο αυτοβιογραφικό

χρονικό *Ξενητεμένοι Έλληνες* γράφει τα εξής: «Στις προσπάθειες που κάναμε για να δια φωτίσουμε την κοινή γνώμη στην Αγγλία, πολύ μας βοήθησε ο μακαρίτης καθηγητής του Πανεπιστημίου Α. Ανδρεάδης. Ήρθε μια δυο φορές και με επισκέφτηκε στο Ώξφορντ. Ο Ανδρεάδης διηύθυνε την προπαγάνδα μας στο εξωτερικό και εξέδιδε το *Bulletin d' Orient* - που περιείχε πολύ χρήσιμα στοιχεία (στατιστικές, ονόματα θυμάτων του Βουλγαρικού Κομιτάτου κλπ.) για το Μακεδονικό Αγώνα. Το δελτίο τούτο, χάρις στις θετικές πληροφορίες που δημοσίευε, αποδείχτηκε πολύ πιο αποτελεσματικό, ως μέσο προπαγάνδας, από τα αερώδη ιστορικά επιχειρήματα του Καθηγητή Καζάζης κι άλλων μελών της Μακεδονικής Εταιρίας, που αναμασσούσαν, πάντα τα ίδια πράγματα, λ.χ. πως ο Μέγας Αλέξανδρος ήταν Έλληνας και ότι η Μακεδονία, πριν από 22 αιώνες υπήρξε ελληνική... Α. Πάλλης, *Ξενητεμένοι Έλληνες*, σ. 93.

7. Είναι εμφανής η διάθεση να υποστηριχτούν οι νέοι συγγραφείς, όσοι καταγίνονται με τα γράμματα και τις τέχνες. Επίσης το ενδιαφέρον της για τους νέους λογοτέχνες.

8. Στο τ. 23, 15/4/1912 ο T. de Visan αφιερώνει άρθρο στον Α. Gabineau.

9. Βλ. το άρθρο του καθηγητή της Ιστορίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών Γεωργίου Σωτηριάδη: «Η ζωτικότητα ενός λαού», *Graecia*, τ. 6, καθώς και της J. Adam: «Η ζωτικότητα του ελληνικού πνεύματος», τ. 44, Ιούλιος 1914. Θέμα πλούσιο για εκμετάλλευση.

10. Μεταφραστές: Louis Roussel, Pierre Baudry, Eugène Clément, Jean Dargos, κ.ά.

11. Το *Ιστορικό Λεξικό της Ελληνικής Γλώσσας*, είναι ο τίτλος του άρθρου του ελληνιστή, συνεργάτη της *Graecia* Π. Παπαγεωργίου, που θεωρεί ως το πιο σημαντικό εγχείρημα της Νέας Ελλάδας.

12. Συνεργάτη της στα *Οικονομικά Θέματα*.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΑΡΒΕΡΗΣ

Η ΚΡΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ, Γ'
Κείμενα θεατρικής κριτικής
1989-1994

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΟΚΟΛΗ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΑΡΒΕΡΗΣ

ΠΛΑΤΕΙΑ ΘΕΑΤΡΟΥ
Περίπατοι σε πρόσωπα
και απρόσωπα της Σκηνής

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΟΚΟΛΗ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΟΚΟΛΗ

ΣΠ. ΤΡΙΚΟΥΠΗ 3-5, 106 83 ΑΘΗΝΑ ΤΗΛ. 3805520 – 3822732 FAX 3832646

Γ. Δ. Παγανός

Γιώργος Β. Κάτος:

Το παράπονο του Οδυσσέα

Μυθιστόρημα,

Εκδ. Καστανιώτης,

Αθήνα 1996, σσ. 169

Το παράπονο του Οδυσσέα είναι το όγδοο βιβλίο του Γιώργου Κάτου. Προηγήθηκαν πέντε μυθιστορήματα – το πρώτο *Οι μικροί μας άγγελοι* (1965) – και δυο συλλογές διηγημάτων. *Το παράπονο του Οδυσσέα* είναι μυθιστόρημα προθέσεων. Ο συγγραφέας αποθλέπει με αυτό στη διάσωση της μνήμης του χωριάτικου πολιτισμού μιας συγκεκριμένης γεωγραφικής περιοχής της βόρειας Ελλάδας σε μια κρίσιμη εποχή κοινωνικών μεταβολών που προκαλεί το κύμα της εξωτερικής μετανάστευσης στη Γερμανία και στις άλλες χώρες της Δυτικής Ευρώπης, καθώς και της εσωτερικής, στα μεγάλα αστικά κέντρα της χώρας. Συνέπεια της μετανάστευσης ήταν να ερημωθεί η ύπαιθρος από τους νέους και να εξαφανιστεί ένας πολιτισμός που βασίστηκε στην αγροτική οικονομική και κοινωνική οργάνωση.

Το θέμα δεν είναι επίκαιρο σήμερα, που διανύουμε την εποχή της παλιννόστησης ή της μετεγκατάστασης ελληνικών πληθυσμών του Πόντου και της Βόρειας Ηπείρου στην Ελλάδα – τη νέα αυτή προσφυγιά που με τόση ευαισθησία έδωσε λογοτεχνικά ο Σωτήρης Δημητρίου στο μυθιστόρημά του *Ν' ακούω καλά τ' όνομά σου* (1994). Η μετανάστευση και οι μετανάστες στη Γερμανία απασχόλησαν παλαιότερα το Δημ. Χατζή στο σπαραχτικό *Διπλό βιβλίο* (1976). Δεν ενδιαφέρει το Γιώργο Κάτο η μετανάστευση καθαυτή, αλλά οι συνέπειες για μια μορφή ζωής που ανέτρεψε. Ο συγγραφέας επιχειρεί να δώσει το στίγμα και τις αξίες του παλαιού πολιτισμού της υπαίθρου, προτού τον εξαφανίσουν οι νέες συνθήκες, με μέσο μια γλωσσική μορφή του συγκεκριμένου περιβάλλοντος που επιχειρεί να παραστήσει. Χρησιμοποιεί δηλαδή στα διαλογικά μόνο μέρη του μυθιστορήματος, που είναι και ιδιαίτερα εκτεταμένα, την ντοπιολαλιά και στα αφηγηματικά, την κοινή. Στα τελευταία μάλιστα κεφάλαια του βιβλίου συνδέει την κοινωνική κατάσταση της υπαίθρου, όπως την απεικονίζει μέσα στα ιστορούμενα, με την πολιτική. Συνδέει

δηλαδή το μύθο με την ιστορία. Ο ήρωάς του που έχει το συμβολικό όνομα Οδυσσέας, καθηλωμένος στην Ιθάκη του, ζει με το όνειρο της μετανάστευσης στη Γερμανία, το οποίο εμποδίζουν οι κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες να πραγματοποιηθεί. Στο πρόσωπό του παρατηρείται μια ανατροπή του μύθου του ομηρικού ήρωα. Διαβάζουμε γι' αυτόν στο οπισθόφυλλο:

«Ο ρόλος του είναι να μας μεταφέρει σε μια εποχή μέσα από το χωριάτικο ιδίωμά του, τα παλιά εκείνα ελληνικά που είναι τώρα ξένο πράγμα. Η γλώσσα αυτή μας διηγείται από μόνη της την ιστορία αυτών που έμειναν. Εμφύλιος, Βάρκιζα, Αθήνα, Θεσσαλονίκη, Μόναχο, αμάν πια ήμαρτον! Ιστορία διακόπηκε και έμεινε εκεί: στη γλώσσα. Χάθηκαν οι μικρές κοινωνίες που γεννήσαμε. Χάθηκαν οι ντοπιολαλιές. Χάθηκαν οι γονείς μας».

Πρόκειται δηλαδή για ένα ακόμη, στην ατέλειωτη σειρά, requiem της μεταπολεμικής μας πεζογραφίας. Η ιστορία είναι απλή, καθώς και η πλοκή, τα πρόσωπα λίγα. Τα γεγονότα τοποθετούνται σε ένα χωριό του νομού Σερρών στη δεκαετία 1957-1967. Ο ήρωας, μόλις απολύθηκε από το στρατό, επιστρέφει στο χωριό του και ζει με τη μητέρα του Φωτεινή, τον πατριό του Δημητράκη, ο οποίος αγαπά τον Οδυσσέα σαν παιδί του, και τις δυο αδελφές του από το δεύτερο γάμο, τη Σωτηρία και τη Βαγγελιώ. Στην αρχή αφοσιώνεται στις αγροτικές δουλειές ανακουφίζοντας τους γονείς του. Το χωριό όμως έχει εγκαταλειφθεί από τους νέους που μετανάστευσαν στη Γερμανία, για να βρουν την τύχη τους. Το δρόμο έχει ανοίξει ο Στέργιος. Ο Οδυσσέας αισθάνεται να ασφυκτιά ανάμεσα στους γέροντες και τον Παχούμπα, τον τρελό του χωριού που ήταν ο μοναδικός του φίλος. Θέλει να πάει κι αυτός στη Γερμανία, αλλά η μητέρα του τον απειλεί ότι, αν φύγει, θα φαρμακωθεί. Ο Οδυσσέας που την αγαπά πολύ, θέλει να φύγει με την ευχή της.

Τελευταίος που έφυγε από το χωριό ήταν ο φίλος του ο Γκουνταλιές που με επιστολή του καλούσε τον Οδυσσέα κοντά του. Η πίεση γίνεται ακόμη μεγαλύτερη με την άφιξη του Στέργιου. Αυτός έρχεται στο χωριό συνοδευόμενος από τη Γερμανίδα γυναίκα του και τους ξεσηκώνει όλους με τις διηγήσεις του για τη ζωή στη Γερμανία. Η μητέρα του Οδυσσέα υπόσχεται να συναντήσει στην αναχώρηση του παιδιού της μετά το γάμο της αδελφής του. Και, όταν ύστερα από λίγα χρόνια, παντρεύεται η Σωτηρία, φτάνει η ώρα του Οδυσσέα να φύγει.

Για κακή του όμως τύχη, ενώ ετοιμάζεται να βγάλει διαβατήριο, ξεσπά η δικτατορία των συνταγματάρχων του '67. Τον συλλαμβάνουν με μια αόριστη καταγγελία και τον επιβιβάζουν στο αυτοκίνητο μαζί με τους αριστερούς του χωριού, για να τους μεταφέρουν στην πόλη. Μαζί του και ο φίλος του ο Παχούμπα, στον οποίο εξομολογείται το παράπονό του:

Μια ζουή 'α το 'χου παράπονου, γιατί αν προυλάβαινα κι γω α φεύγου, α γυρνούσα τσουμπαρτζής,* σ' τουλιέου... οχ' για μένα, μα πιο πούλύ για τ' μπαμπά μ' κι τ' μάνα μ', α τ'ς έχου α κάθουντι, κι έμεινε να κοπάξει δακρυσμένος το χωριό του που όλο και ξεμάκραινει, ώσπου οι στέγες των σπιτιών σκεπάστηκαν από τις φυλλωσιές των δέντρων και το μόνο που μπορούσε να διακρίνει κανείς για ένα διάστημα ήταν ο σταυρός στον τρούλο του καμπαναριού.

Η ιστορία φαίνεται ότι βασίζεται σε μια θεωρητική σύλληψη. Γι' αυτό και στην έκθεση της παρατηρείται κάποια σχηματοποίηση. Η σκηνογραφία παραπέμπει στην παλαιότερη λογοτεχνία. Παρουσιάζει μόνο λίγα σκηνικά από τη ζωή του χωριού: το σπίτι του Οδυσσέα με την αυλή, τον αχυρώνα του προέδρου για τις ερωτικές συνεντεύξεις του Οδυσσέα με τη Λένγκω, την εγκαταλειμμένη από το Στέργιο μνηστή, και την πλατεία με το καφενείο του Κυριάκου και τον Πλάτανο, όπου διαδραματίζονται οι κυριότερες σκηνές, αφού στο μυθιστόρημα υπερτερούν οι διάλογοι που του δίνουν το τυπικό χρώμα.

Και η τεχνική του βασίζεται στις ρεαλιστικές συμβάσεις της παραδοσιακής ηθογραφίας. Ο Κάτος απεικονίζει μέσα από τις σκηνές ζωής του χωριού τα αυστηρά ήθη των ανθρώπων που τα διαμόρφωσαν οι σκληρές συνθήκες ζωής και η επίπονη πάλη με τη γη. Παράδειγμα αυστηρότητας και ισχυρογνωμοσύνης αποτελεί η μητέρα του Οδυσσέα, που αγωνίζεται με κάθε μέσον να κρατήσει κοντά της το παιδί. Καταγράφει επίσης τις συνθήκες των χωρικών – τα ήθη και τα έθιμα – την ισχυρή θέση της παντρεμένης γυναίκας μέσα στο σπίτι, τη σκωπτική διάθεση των ανθρώπων με τα κουτοπολιά και τα παρατσούκλια (Γκουνταλιές, Παχούμπα, Ρόζους) και τονίζει την αγάπη για ζωή. Τα ερωτικά ήθη περιγράφονται απροκάλυπτα και με σπαρταριστικό τρόπο στην ερωτική σχέση του Οδυσσέα με τη Λένγκω. Ο συγγραφέας με μια πηγαία αίσθηση χιούμορ εκμεταλλεύεται τις δυνατότητες που του προσφέρει η θεματογραφία του, υπερτονίζοντας ίσως τα σκαμπρό-

ζικα στοιχεία της λαϊκής στάσης απέναντι στη ζωή, η οποία εντούτοις δεν έχει τίποτε το χυδαίο· είναι στάση ζωής ανθρώπων, που βιώνουν τις φυσικές καταστάσεις με τους ρυθμούς των ενστίκτων και δεν γνωρίζουν αναστολές και απαγορεύσεις ηθικής κατηγορίας.

Δίνει επίσης και άλλα χαρακτηριστικά της ζωής του χωριού με τους συμβατικούς του τύπους, όπως τον τρελό (Παχούμπας), τον αχάϊρευτο και τεμπέλη (Ρόζου), τον ζηλότυπο συγγενή (Γώγο), το σοφό γέροντα. Ένας από αυτούς τους τύπους που απεικονίζεται με ιδιαίτερη φροντίδα και αγάπη είναι ο σχεδόν εκατοχρονίτης γερο-Ντάμπουτας, που συμβολίζει την παράδοση, τον παλιό κόσμο που φεύγει και, γενικά, την ψυχή αυτού του πολιτισμού. Αυτόν το σοφό δημογέροντα επιλέγει ο συγγραφέας για να τον αντιπαρατάξει ως ήθος ζωής απέναντι στο Στέργιο στη σκηνή της πλατείας, η οποία λειτουργεί σαν μια αρχαία μορφή εκκλησίας του δήμου.

Οι γέροντες σοφοί υποφέρουν από την απομάκρυνση των νεότερων στους οποίους έπρεπε να μεταδώσουν την πλούσια εμπειρική τους σοφία, που θα εξασφάλιζε τη συνέχεια. Ο Κάτος έχει τη σκηνοθετική ικανότητα να οργανώνει με ζηλευτό τρόπο σκηνές (η σύγκρουση του γερο-Ντάμπουρα με το Στέργιο στην πλατεία, η τελετουργία του αρραβώνα της Σωτηρίας στο σπίτι του γαμπρού), που προβάλλουν τις αξίες και την ιδεολογία ενός κόσμου που εξαφανίζεται (σσ. 117-118).

Οι συγκρούσεις σχηματοποιούνται στα πρόσωπα αντιπροσωπευτικών τύπων, ο καθένας από τους οποίους εκφράζει θέσεις και αξίες για ένα σύνολο. Μια άλλη αξία που προβάλλεται είναι η φιλία. Ο τρελός Παχούμπας είναι πιστός φίλος του Οδυσσέα, ο οποίος με τη σειρά του δείχνει στοργική αφοσίωση. Κανένα από τα συγκρουόμενα πρόσωπα δεν επιμένει ως το τέλος στις θέσεις του. Μέσα από τις συζητήσεις προκύπτει αλληλοκατανόηση και συμφωνία. Όλοι οι τύποι έχουν αφέλεια και αθωότητα, στοιχεία που εκφράζουν μια ειδική ψυχοσύνθεση και που τους κάνουν συμπαθείς.

Ηθογραφία και ηθολογία είναι νομίζω τα συστατικά στοιχεία του μυθιστορήματος του Γιώργου Κάτου που είναι γραμμένο σύμφωνα με τις παλιές συνταγές και σχήματα, αλλά δεν παύει να εκφράζει αλήθειες που άφησαν βαθιά τραύματα μέσα μας.

* Πολύ πλούσιος.

Γ. Δ. Παγανός

Μύθος και Ιστορία στο μυθιστόρημα του Περικλή Σφυρίδη

Το βιβλίο *Ψυχή μπλε και κόκκινη* (1996) είναι το πρώτο μυθιστόρημα – «Μυθιστορία» χαρακτηρίζεται στον υπότιτλο – του Περικλή Σφυρίδη (γεν. 1933), ο οποίος εμφανίστηκε στα γράμματά μας το 1974 με την ποιητική συλλογή *Περιστάσεις* και το 1977 με τη συλλογή διηγημάτων *Η αφίσα*. Έκτοτε παρουσιάζεται σταθερά κάθε δυο περίπου χρόνια με συλλογές διηγημάτων αλλά και με μελέτες και ανθολογίες διηγημάτων. Έχει ήδη εκδώσει, εκτός από το μυθιστόρημα, επτά συλλογές διηγημάτων, τέσσερες μελέτες και τέσσερες ανθολογίες διηγημάτων, από τις οποίες η μια στα γερμανικά σε συνεργασία με τη Niki Eide-neier. Από την πλούσια αυτή παραγωγή συνάγεται ότι ο συγγραφέας ασχολήθηκε κυρίως με το διήγημα.

Συγγραφέας της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς ο Περικλής Σφυρίδης καταπίανεται στο μυθιστόρημα, όπως δηλώνεται αλληγορικά στον τίτλο, με την εμφύλια σύρραξη που ταλάνισε και σφράγισε τη ζωή μας. Καταθέτει την προσωπική του μαρτυρία με την προσδοκία ότι «θα ζωντανέψει τους χαλεπούς εκείνους καιρούς στη μνήμη των παλαιότερων και θα αποθεί χρήσιμη επίσης στους νέους για να κατανοήσουν την εποχή».¹

Ο Εμφύλιος, που αρχίζει το 1943 και τελειώνει στην πραγματικότητα το 1974² με την κατάρρευση της δικτατορίας, αποτέλεσε ένα από τα κυρίαρχα θέματα της μεταπολεμικής μας πεζογραφίας. Το βάρος εκείνης της εμπειρίας στην πολιτική, κοινωνική και ψυχική μας ζωή εξηγεί και την εμμονή των μεταπολεμικών μας πεζογράφων να επανέρχονται σ' αυτό το θέμα. Η συχνότητα και η διάρκεια με την οποία εμφανίζεται στη λογοτεχνία αποδεικνύει τη σημασία που είχε για τη νεοελληνική κοινωνία.³

Το μυθιστόρημα του Περικλή Σφυρίδη διαρθρώνεται ισομερώς περίπου στις ακόλουθες τρεις ενότητες: Κατοχή (σσ. 13-115), Εμφύλιος (σσ. 119-129), Αντιπαροχή (σσ. 233-324). Οι τίτλοι και μόνο υποδηλώνουν ότι στο μυθιστόρημα κυριαρχούν γεγονότα και καταστάσεις από τη νεότερη ιστορία μας που στρέβλωσαν τη νεοελληνική πραγματικότητα αφήνοντας πάνω της ανεπούλωτες πληγές.

Εδώ επιβάλλεται μια σύντομη παρέκβαση, για να θίξουμε απλώς τη σχέση ανάμεσα στη λογοτεχνία και την ιστορία. Και στις δυο περιπτώσεις έχουμε ένα είδος έρευνας με διαφορετικά μέσα που τα πορίσματά της τα πληροφορούμαστε μέσα στην αφήγηση. Στόχος και της ιστορίας και της λογοτεχνίας είναι να πείσουν τον αναγνώστη ή για την αλήθεια των εκθέσεών τους (ιστορία) ή για την αληθοφάνεια των παραστάσεών τους (λογοτεχνία). Η διαφορά τους έγκειται στη χρήση πραγματικών ή πλαστών στοιχείων. Ένα όμως είναι βέβαιο: ότι η λογοτεχνία θα χρησιμοποιήσει πλαστά στοιχεία, περισσότερα ή λιγότερα, ενώ η ιστορία θα κάνει επιλογή κάποιων ντοκουμέντων. Η αξιολογη λογοτεχνία θα αφήσει τον αναγνώστη μέσα από την αφήγηση να συναγάγει τα συμπεράσματά του, τα οποία η ίδια θέλει να συναχθούν, ενώ η ιστορία θα εκθέσει ανοιχτά τα πορίσματά της.

Ο Περικλής Σφυρίδης γνωρίζει αυτά τα πράγματα και διατυπώνει τις προθέσεις του:

«Έγραψα λοιπόν το μυθιστόρημα αυτό αξιοποιώντας τα βιώματά μου από την Κατοχή, τον Εμφύλιο και τα χρόνια της Αντιπαροχής που ακολούθησαν, όπως έπραξαν πριν από μένα και άλλοι άξιοι πεζογράφοι της Θεσσαλονίκης, για να μη μείνει η εποχή αυτή πεδίο μελέτης των νεότερων μόνο ιστορικών που με την ψυχρή επιστημονική τους μεθοδολογία θα την καταχωρήσουν στα τομύδια της πρόσφατης ιστορίας μας. Τα πρόσωπα και τα γεγονότα που εξιστορώ είναι τα περισσότερα αληθινά, αν και δεν μπορώ να πω ύστερα μάλιστα από τόσα χρόνια σε ποια σημεία ή ως ποιο σημείο η πραγματικότητα παραχώρησε τη θέση της στη μυθοπλασία».⁴

Η βιωματική ή αυτοβιογραφική μέθοδος την οποία ως ρεαλιστής πεζογράφος χρησιμοποιεί – ανεξάρτητα από το βαθμό ανταπόκρισης των απεικονίσεών του στην πραγματικότητα καθεαυτήν – σχετίζεται περισσότερο με τη μαρτυρία, η οποία ως στοιχείο αποδεικτικό μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε ορισμένες περιπτώσεις και από τον ιστορικό. Η μαρτυρία έχει χαρακτήρα υποκειμενικό, αφού παρουσιάζει και αξιολογεί γεγονότα και συμπεριφορές από μία ορισμένη οπτική. Και σ' αυτό ακριβώς το σημείο έγκειται η αξία της: στο ότι απεικονίζει την πραγματικότητα διαφοροποιή-



μένη κάτω από ένα πρίσμα ιδεολογικό, συναισθηματικό και αισθητικό. Πρόκειται για την καλλιτεχνική επεξεργασία που δίνει αυτονομία στη λογοτεχνική αφήγηση.

Ο Περικλής Σφυρίδης καταθέτει πλούσια ύλη από την Κατοχή και τον Εμφύλιο στη Θεσσαλονίκη. Αφηγείται σε πρώτο γραμματικό πρόσωπο και ο αφηγητής του εμφανίζεται σαν να ταυτίζεται με το συγγραφέα. Αφηγείται σε μια μεταγενέστερη φάση που συμπίπτει με το αφηγηματικό παρόν γεγονότα που ανάγονται στην παιδική, εφηβική και αντρική ηλικία. Για να διευρύνει το χρονικό ορίζοντα των ιστορουμένων, κάνει αναδρομικές και προληπτικές αναφορές (αναλήψεις και προλήψεις).

Η «ιστορία», παρόλο που φαίνεται ότι έχει σταθερή οπτική, αυτή του αφηγητή, είναι μια «ιστορία» που αντανακλά τη συνείδηση μιας μικροαστικής οικογένειας. Γιατί ο αφηγητής δε βλέπει, τουλάχιστον στις δυο πρώτες ενότητες, έξω από την οπτική των οικείων του, και προπάντων αυτών με τους οποίους αισθάνεται βαθύτερο δεσμό, όπως π.χ. με τον πατέρα του. Ο αφηγητής δεν είναι ένας απλός θεατής ή ερευνητής των γεγονότων, αλλά και ένας από τους πρωταγωνιστές τους. Στην αρχή ο ρόλος του περιορίζεται στην αφήγηση αναμνήσεων. Άλλοι είναι οι πρωταγωνιστές: ο πατέρας, οι θείοι, η γιαγιά. Καθώς όμως μεγαλώνει, βρίσκεται αντιμέτωπος με τα πρώτα σκιρτήματα της δικής του ζωής. Εκτός δηλαδή από τη συρροή αναμνήσεων που δίνουν το κλίμα της εποχής ή την πολυχρωμία της πόλης με την πανσπερμία των προσφύγων, με τα ήθη της γειτονιάς, με τη συμπεριφορά των νέων, στοιχεία τα οποία ανασταίνουν έναν κόσμο που έφυγε ανεπιστρεπτεί, ο αφηγητής διεκδικεί ένα μερίδιο της αφήγησης και για προσωπικά του ζητήματα. Εμφανίζεται σαν ένας έφηβος ευαίσθητος παρατηρητικός, αλλά και αγχώδης για τις σχέσεις του με το άλλο φύλο και για τις ερωτικές του ατυχίες.

Στο κέντρο είναι η οικογένειά του πάντα, κράμα παλαιολλαδίτικης και προσφυγικής καταγωγής, με τους ανιόντες από τον πατρικό και μητρικό συγγενικό κλάδο. Η αναδρομή στο οικογενειακό παρελθόν τριών γενεών δίνει τη δυνατότητα στον αφηγητή να περιγράψει την καταγωγή, την κοινωνική θέση και τη νοοτροπία των συγγενών του. Κάνει δηλαδή ένα είδος ιστορικής έρευνας για μια οικογένεια που τη γνωρίζει από μέσα. Παράλληλα όμως μέσα από την ιστορία της διαγράφεται και η

ιστορία της πόλης και της εποχής.

Η αισθητική απόσταση ανάμεσα στον αφηγητή και τους συγγενείς του είναι καθοριστική για την ιεράρχησή τους. Την πρώτη θέση στη συνείδησή του κατέχει ο πατέρας. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στην οικογενειακή καταγωγή του πατέρα, στην αστική του προέλευση. Καταγόταν από τη Σκύρο. Ο παππούς του αφηγητή, ο Περικλής Σφυρίδης, άνθρωπος ευφυής και αυτοδημιούργητος, ασχολήθηκε με το εισαγωγικό και εξαγωγικό εμπόριο στο νησί, βελτίωσε την ποιότητα της σκυριανής γραβιέρας και, όντας ο ίδιος μασόνος, είχε γνωριμίες και συνάψεις με τους ανθρώπους του παλατιού. Για να εξασφαλίσει τη συγκατάθεση της μητέρας μιας αρχοντοπούλας ξεπεσμένης, την οποία ήθελε να παντρευτεί, δε διστάζει να χρησιμοποιήσει τη δωροδοκία. Έστειλε στην πεθερά δυο κινέζικα βάζα με μέλι άριστης ποιότητας. Ο παππούς, εκτός από το γιο, είχε και τρεις κόρες. Η μια, η Πίτσα, ήταν δασκάλα στη Σκύρο. Άτομο αυστηρό, έμεινε ανύπαντρη και διατήρησε το οικογενειακό κύρος στο νησί. Ας δούμε πώς απεικονίζει ο αφηγητής το πορτρέτο της θείας Πίτσας:

«στάθηκε πάντα αρωγός στ' αδέλφια της, άλλοτε δίνοντας χρήματα στον πατέρα μου για την προκαταβολή του σπιτιού μας που αγόρασε στου Χαριλάου κι άλλοτε βοηθώντας πότε τη θεία Μαρία σε δύσκολες και συχνά τραγικές στιγμές της ζωής τους, χωρίς ποτέ να διαμαρτυρηθεί ή να πει κακό λόγο. Το μόνο που ζητούσε ήταν να ανέχονται όλοι τις ιδιοτροπίες της, να εξουσιάζει ήθελε [...] Κι επειδή την εποχή εκείνη [...] της είχαμε εκχωρήσει άνευ όρων την υποταγή μας, η θεία Πίτσα μας περίμενε με ανοιχτή αγκαλιά και δάκρυα στα μικρά γαλζαία μάτια που επόπτευαν τον κόσμο πάντα πίσω από δύο στρογγυλά μυωπικά γυαλάκια, τα οποία μαζί με την κοτσίδα και το πλατύγυρο ψάθινο καπελίνιο ολοκλήρωναν την εικόνα της αειθαλούς του νησιού δασκάλας».⁵

Ο αφηγητής εστιάζει τις παρατηρήσεις του στον πατέρα του. Τον απεικονίζει σαν άνθρωπο σοβαρό, αυστηρό, με αρχές συντηρητικές και κύρος ανάμεσα στα μέλη της οικογένειας της γυναίκας του. Η στάση του είναι η στάση ενός πατριώτη που κρατάει ίσες αποστάσεις από τα άκρα των δυο αντιμαχόμενων παρατάξεων. Παρά τις οικονομικές δυσκολίες είναι αξιοπρεπής και βρί-

σκει πρακτικές λύσεις για τα προβλήματα των άλλων. Με δική του πρωτοβουλία θα στρέψει το γιο του στο να πάρει μέρος σε διαγωνισμό υποτροφίας των αποφοίτων του Κολεγίου δωροδοκώντας, κατά το παράδειγμα του δικού του πατέρα, με ένα κεφάλι σκυριανή γραβιέρα, το μοναδικό που είχε η οικογένεια, το γραμματέα, για να δεχτεί την υποψηφιότητα. Οι συνθήκες της δοκιμασίας έκαναν το νεαρό υποψήφιο να αισθάνεται ταπεινωμένος:

«Τους μίλησα για τους δασκάλους μου στον "Κοραή" που θα τους είχα τώρα καθηγητές στο Κολέγιο, δίνοντας στα λεγόμενά μου τη βεβαιότητα ότι εγώ πλέον θα ήμουν ο εκλεκτός της υποτροφίας τους, γιατί μέχρι την τελευταία στιγμή φοβόμουν μήπως και κάτι πάει στραβά και μ' απορρίψουν. Όταν τελείωσα την ακρόαση ή δοκιμασία – μου έδωσαν δια χειραψίας συγχαρητήρια κι ο πρόεδρος, "Είμαστε βέβαιοι πως θα μας κάνεις περήφανους", μου είπε. Γυρίζοντας με τα πόδια στο σπίτι δεν έτρεχα, δεν πετούσα από χαρά. Κάτι από την πίκρα του ζητιάνου είχε σταλαξει μέσα μου».⁶

Η οικογένεια της μητέρας, αντίθετα με την αστική προέλευση του πατέρα, ήταν μια τυπική προσφυγική οικογένεια, κάποτε ευκατάστατη, αλλά ο παππούς Διαμαντής, έμπορος κι εκείνος, με τη Μικρασιατική Καταστροφή, κατέρρευσε οικονομικά. Η μικρασιάτισσα γιαγιά, η Αγγελική, μετά το θάνατο του άντρα της, έμεινε σε μια προσφυγική συνοικία της Θεσσαλονίκης. Η οικογένεια δοκιμάστηκε και από διώξεις, φυλακίσεις και εξορίες λόγω της ένταξης των δυο αγοριών στο Κομμουνιστικό Κόμμα. Ο αφηγητής, που βλέπει κριτικά αυτή την τοποθέτηση δεν παραλείπει να σχολιάζει με τρόπο ιδιαίτερα καυστικό την κομματική τακτική.⁷

Στο τρίτο μέρος του μυθιστορήματος, στην «Αντιπαροχή», ο αφηγητής υποδύεται το ρόλο του πρωταγωνιστή. Για τρός και ώριμος πια οικογενειάρχης με πολλαπλές ευθύνες, με συνδικαλιστική δραστηριότητα στον ιατρικό κλάδο και δυσμενείς μεταθέσεις από τους ανθρώπους της δικτατορίας. Έχοντας κληρονομήσει τις πρακτικές ικανότητες των προγόνων του αναλαμβάνει πρωτοβουλίες, για να εξυπηρετήσει τα οικονομικά συμφέροντα των συγγενών του, κατανέμοντας δίκαια τα μερίδια από την αντιπαροχή οικοπέδων και διατηρώντας τη συνοχή της

οικογένειας μετά το θάνατο των αρχηγών της.

Στην ίδια ενότητα καταγράφεται και η αλλαγή που παρατηρείται στα ήθη και στη συμπεριφορά της οικογένειας και κατ'επέκταση της νεοελληνικής κοινωνίας. Οι συγγενείς που διατηρούσαν τους δεσμούς πεθαίνουν ένας ένας: η γιαγιά, ο πατέρας, η μητέρα, η θεία Πίτσα, ο θείος Ηρακλής... Τα κληρονομικά κλονίζουν τις σχέσεις και την προηγούμενη οικειότητα διαδέχεται η αποξένωση. Είναι στιγμές που φαίνονται όλοι συμφεροντολόγοι, γυμνοί από αισθήματα.

Το μυθιστόρημα θα τελειώσει με μια σκηνή κεφιού των συγγενών σε ταβέρνα μετά τη μοιρασιά των χρημάτων από την εκποίηση ενός μικρού χωραφιού της μητέρας. Μια νότα ελπίδας και χαράς στον επίλογο του μυθιστορήματος με τη συγκέντρωση τριών γενιών στην ταβέρνα:

«παραγγείλαμε ρετσίνα και άφθονους μεζέδες και κόκα κόλα για το παιδί, αλλά πριν το ρίξουμε στο φαγοπότι, σηκώθηκε τρεκλίζοντας ο θείος Πλάτων και κάνει πρόποση, “Στην υγεία εκείνων που μας άφησαν και δεν είναι σήμερα μεταξύ μας”, είπε, τον διέκοψε όμως η θεία Αφρούλα και τον διόρθωσε, “Δε λένε εις υγείαν των πεθαμένων, βρε Πλάτωνα, στη μνήμη τους λένε, να ζήσουμε να τους θυμόμαστε”. Τσουγκρίσαμε γελώντας όλοι τα ποτήρια μας κι ο Ηρακλάκης, που ήταν πολύ μικρός και πήγανε Νηπιαγωγείο, μας κοίταζε περίεργα, απορούσε ίσως με την τόση ευθυμία μας, που έφτασε στο αποκορύφωμά της, καθώς η ρετσίνα άρχισε να κατρακυλάει στα λαρύγγια μας και παρέσυρε κι εκείνον, γι' αυτό σηκώθηκε όρθιος πάνω στην καρέκλα του και προτείνοντας το κουτάκι με την κόκα κόλα φώναξε σ' όλους μας δυνατά: ΖΗΤΩ!»⁸

Μετά τον πατέρα, από τα άλλα πρόσωπα πρότυπα ήθους και αξιοπρέπειας είναι η γιαγιά και η μητέρα του αφηγητή. Η παρουσία της γιαγιάς Αγγελικής είναι μοναδική. Στις γιορτές και στις οικογενειακές χαρές συγκεντρώνονταν όλοι οι συγγενείς, παιδιά, γαμπροί, νύφες κι εγγόνια, στο προσφυγικό σπιτάκι της στο Τόπαλι κι έτσι διατηρούνταν ζωντανοί οι συγγενικοί δεσμοί. Ο αφηγητής της είχε ιδιαίτερη αδυναμία. Όταν πληροφορήθηκε στην Αθήνα ότι η γιαγιά έπαθε εγκεφαλικό, έσπευσε ανήσυχος κοντά της:

«Βρήκα τη γιαγιά σ' ένα άχαρο μεγάλο θάλαμο με πολλούς αρρώστους, όπου τεταρτοετής είχα κάνει άσκηση παθολογίας. Το βλέμμα της ήταν απλανές χαμένο. “Γιαγιά μου, γιαγιά Αγγελική,” της έλεγα και της μιλούσα, καθώς κάθισα δίπλα, πάνω στο κρεβάτι της, “γιατί το έκανες τώρα αυτό; Τώρα που άρχισαν να έρχονται καλύτερες μέρες;” Της είπα κι άλλα πολλά, δεν τα θυμάμαι, μόνο ξέρω πως όση ώρα έμεινα δίπλα της και της μιλούσα, δεν ήμουν γιατρός αλλά ένα σκιαγμένο παιδί, ο εγγονός της που φοβόταν ότι θα έχανε την πρώτη και παντοτινή του αγάπη [...] Τη μέρα που τη σηκώσανε τη γιαγιά Αγγελική που ήτανε και μάνα μου και μάνα και ψυχή όλης της οικογένειας του Τόπαλι, πήγα σ' ένα καπηλειό μαζί μ' ένα συνάδελφο που με παρηγορούσε κι έγινα σκνίπα στο μεθύσι».⁹

Ο Περικλής Σφυριδής τηρεί κριτική στάση στα ιστορούμενα. Καταγράφει ήθη και καταστάσεις *τίμια*, χωρίς εξωραϊσμούς και δε διστάζει να αποκαλύψει συμπεριφορές που έχουν μυθοποιηθεί, όπως π.χ. τα οικονομικά κίνητρα αυτών που αναλάβαν τον κίνδυνο να φυγαδεύσουν Άγγλους από τη Σκύρο στη Μ. Ανατολή. Ξεσκεπάζει επίσης το ραγιαδισμό, την εκδικητικότητα, τη συνεργασία με τον κατακτητή και την προδοσία. Είναι ιδιαίτερα δηκτικός στα σχόλιά του για την τακτική του Κομμουνιστικού Κόμματος στον Εμφύλιο:

«απορώ με την αφέλεια της τότε Κομμουνιστικής καθοδήγησης που έστειλε κατευθείαν στο στόμα του λύκου, στο εκτελεστικό δηλαδή απόσπασμα, νέα παιδιά παρασυρμένα από τον εφηβικό ενθουσιασμό τους, αλλά αμέσως πονηρεύομαι κι αναρωτιέμαι μήπως κι αυτή υπήρξε μια στημένη μηχανή του Κόμματος, που πίστευε ότι για να νικήσει χρειαζόνταν ήρωες».¹⁰

Ως προς τη χρήση του χρόνου παρατηρείται ταλάντωση από το παρόν στο παρελθόν, ένα φυσικό πέταγμα της σκέψης, όπως συμβαίνει στην προφορική ομιλία. Η αφήγησή του είναι γρήγορη χωρίς περιστροφές και επιβραδύνσεις. Η γλώσσα του εύκαμπτη και αφτιασίδωτη χωρίς τίποτε το περίτεχνο, και το ύφος τυποποιημένο. Κάποτε καταφεύγει σε φράσεις κλισέ, όπως π.χ. στο σημείο όπου μιλάει για τους Εβραίους: «Μπορούσαν να που-

λήσουν φύκια για μεταξωτές κορδέλες».¹¹

Είναι εύλογο ότι σε ένα μυθιστορημα-μαρτυρία δεν μπορεί να αναζητεί κανείς πλοκή. Υπάρχει κάποια χαλαρότητα στη σύνθεση. Οι αναμνήσεις λόγου χάρη συχνά δίνουν την εντύπωση ότι είναι σκόρπιες, ότι δεν ενώνονται ώστε να συγκροτήσουν μια σύνθεση μυθιστορηματική με κορυφώσεις και εντάσεις. Συχνά τα άλματα είναι μεγάλα, καθώς ο συγγραφέας επιχειρεί να συνδέσει συνειρμικά το παρόν με το παρελθόν. (σσ. 77-79).

Οι αρετές αυτού του βιβλίου πρέπει να αναζητηθούν πέρα από τα εξωτερικά ή τεχνικά ζητήματα. Είναι ένα βιβλίο που προσφέρει μια εσωτερική πληρότητα και γαλήνη. Στην επιλογή των θεμάτων, στην περιγραφή των καταστάσεων, των χαρακτήρων και στους εκφραστικούς τρόπους κυριαρχούν η μεσότητα, η κανονικότητα χωρίς εξάρσεις. Η συγκίνηση που μετα-



δίδει η ανάγνωσή του είναι η συγκίνηση του μέτρου. Γι' αυτό και είναι ειλικρινής συγκίνηση. Ο αναγνώστης αποκομίζει την εντύπωση ότι πίσω από τη ζωντανή αφήγηση κοινών εμπειριών, που χρωματίζεται από μια ειρωνική ως δηκτική χροιά, λανθάνει ένα βαθύτερο συγκινησιακό υπόστρωμα λύπης και χαράς: μια *χαρμολύπη* που μόνο ένας λογοτέχνης-γιατρός, θα μπορούσε να προσφέρει στους αναγνώστες ως «νάρκης του άλγους δοκιμές, εν φαντασία και Λόγω».

1. Βλέπε οπισθόφυλλο του βιβλίου: Περικλής Σφυρίδης: *Ψυχή μπλε και κόκκινη*, Καστανιώτης, Αθήνα 1996.

2. Τριακονταετή πόλεμο ονόμασε προσφυώς τον

Εμφύλιο ο Αλέξ. Κοτζιάς στο «Μεταπολεμικοί Πεζογράφοι», περιοδ. *Γράμματα και Τέχνες*, αρ. 55/1988.

3. Το πρώτο μυθιστόρημα με θέμα τον Εμφύλιο ήταν η *Πολιορκία* του Αλέξ. Κοτζιά που κυκλοφόρησε το 1954. Από τότε γράφτηκαν πολλά σχετικά μυθιστορήματα με μεγαλύτερη συχνότητα από τη μεταπολίτευση του 1974 και μετά. Από το 1954 ως το 1996, που θγαίνει το βιβλίο του Περ. Σφυρίδη, είναι μεγάλη η απόσταση. Αξίζει να σημειωθεί ότι το 1996 κυκλοφορεί άλλο ένα βιβλίο που αναφέρεται στον Εμφύλιο, στη Θεσσαλονίκη κι αυτό: του Νίκου Μπακόλα *Η ατέλειωτη γραφή του αίματος*.

4. Βλέπε οπισθόφυλλο του μυθιστορήματος, ό.π.π.

5. *Ψυχή μπλε και κόκκινη*, ό.π.π., σ. 28.

6. Στο ίδιο, σ. 136

7. «Ο θεός μου ο Ηρακλής εντάχθηκε στο Κόμμα αρχές της δεκαετίας του '30, πιστεύοντας ότι γίνεται κι αυτός μοχλός ανατροπής του κατεστημένου, της μπουρζουαζίας, όπως ο ίδιος έλεγε στην εποχή

εκείνη. Στην πραγματικότητα κάτι συνδικαλιστές των Τριών Του (Ταχυδρομείο-Τηλεγραφείο-Τηλεφωνείο), οργανωμένοι κομμουνιστές κι άριστοι καθηγητές και προπαγανδιστές, είχανβάλει στο μάτι τους καταπιεσμένους της Μικρασιατικής Καταστροφής, τους ανταλλάξιμους, στη φτώχεια και στη δυστυχία των οποίων οι ιδέες για μια κυριαρχία του εργατικού προλεταριάτου έβρισκαν εύφορο έδαφος για να καρποφορήσουν». Στο ίδιο, σ. 38.

8. Στο ίδιο, σ. 324.

9. Στο ίδιο, σ. 255.

10. Στο ίδιο, σ. 154.

11. Στο ίδιο, σ. 100.

ΑΛΕΞ. ΑΡΓΥΡΙΟΥ

ΟΡΙΑΚΑ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΑΤΙΚΑ ΕΡΓΑ
ΕΛΛΗΝΩΝ ΠΕΖΟΓΡΑΦΩΝ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΟΚΟΛΗ

ΑΛΕΞ. ΑΡΓΥΡΙΟΥ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΠΕΡΙ ΚΕΙΜΕΝΩΝ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΟΚΟΛΗ

Η
ΠΑΛΑΙΟΤΕΡΗ
ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ ΜΑΣ

Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο

ΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΑ – ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ

ΤΟΜΟΙ Α' – ΙΑ'



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΟΚΟΛΗ

Οι «Οδοιπορικοί αναμνήσεις» του Α. Ρ. Ραγκαδή. Ένα διήγημα ποιητικής ή περί αφηγήσεως λόγος θεωρητικός

της Λίτσας Χατζοπούλου

Ανάμεσα στα πεζογραφικά έργα του Α. Ρ. Ραγκαδή, ξεχωρίζει μία ομάδα διηγημάτων που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν «ταξιδιωτικά». ¹ Το θέμα τους είναι η περιγραφή του ταξιδιού του αφηγητή σε χώρες λιγότερο ή περισσότερο εξωτικές και το κύριο χαρακτηριστικό τους είναι η έμφαση στο «ωφέλιμο», το οποίο εν προκειμένω δεν συνίσταται σε ηθικές διδασκαλίες και παραγγέλματα αλλά σε πληροφορίες για τη γεωγραφία, την ιστορία, τον πολιτισμό και την τεχνολογική ανάπτυξη των συγκεκριμένων χωρών. Αυτός ο εγκυκλοπαιδικός χαρακτήρας, που φαίνεται να ανταποκρίνεται σε αναγνωστικές συνήθειες της εποχής, ² συνδυάζεται κάποτε με την αφήγηση μιας τερπνής ιστορίας, συνήθως ερωτικής, με τυπικά ρομαντικά μοτίβα και μελοδραματικές απιθανότητες. Ένα τέτοιο διήγημα είναι οι «Οδοιπορικοί αναμνήσεις», που δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά ανωνύμως στο περιοδικό *Πανδώρα*. ³

Όσο κι αν οι «Οδοιπορικοί αναμνήσεις» προκάλεσαν τον ενθουσιώδη έπαινο του Θεοδώρου Ορφανίδη, ο οποίος το αντιμετώπισε ως ελιτυχές δείγμα του συνδυασμού τερπνού και ωφέλιμου στην πεζογραφία, ⁴ στην πραγματικότητα πρόκειται για ένα μέτριο διήγημα που πάσχει από μία βασική αδυναμία. Ο Ραγκαδής δεν κατάφερε να προσδώσει στο έργο την πολυπλήθη οργανική ενότητα, με αποτέλεσμα η τερπνή ρομαντική ιστορία να παραμένει εντέλως ασύνδετη με τις δοκιμαστικού χαρακτήρα παρεκβάσεις περί του σιδηροδρόμου και του ηλεκτρικού τηλεγράφου. Με άλλα λόγια, το ωφέλιμο στοιχείο σχεδόν υποσκελίζει το τερπνό και περίπου αυτονομείται, προβάλλοντας ως αυτοτελής συγγραφικός στόχος, αφού, όπως υπογραμμίζει ο Ορφανίδης, «ο σκοπός του συγγραφέως είναι ουχί να μας εκθέσει απλώς τας τερψικαρδίους σκηνάς ερωτικού μυθιστορήματος, αλλά να διδάξη εις τους μη ειδότας τι εστί σιδηρόδρομος, και ηλεκτρικός τηλεγράφος!» ⁵ Αν αυτή η σημαντική αδυναμία οφείλεται σε ένα αρχόμενο συγγραφικό αδιέξοδο, είναι ένα θέμα που δεν θα με απασχολήσει εδώ. Εκείνο που θεωρώ ενδιαφέρον είναι ότι σ' αυτό το κατά τα άλλα μέτριο διήγημα, ο Ραγκαδής θίγει ζητήματα σχετικά με την πεζογραφική σύνθεση, ζητήματα που ενδεχομένως αποκαλύπτουν έναν ορισμένο θεωρητικό προβληματισμό. Ιδωμένο από μια διαφορετική προοπτική, το διήγημα «Οδοιπορικοί αναμνήσεις» αποτελεί έναν διάλογο μεταξύ συγγραφέα και αναγνωστών για την ίδια την αφηγηματική πράξη.

Ξεκινώντας από την περιγραφή της μορφής του διηγήματος, θα διαπιστώσουμε ότι ο Ραγκαδής χρησιμοποιεί έναν νέο, για τα δικά του δεδομένα, τρόπο παρουσίασης της ιστορίας. Θα

μπορούσαμε, μάλιστα, να παρατηρήσουμε ότι επιχειρεί να δραματοποιήσει την πράξη της αφήγησης, κατασκευάζοντας ένα υποτυπώδες θεατρικό σκηνικό όπου εμφανίζονται να συνομιλούν τρία πρόσωπα, ο αφηγητής, και οι δύο ακροατές του, η Καλλιόπη και η Αγλαΐα. Καθένας από τους συνομιλητές υποδύεται έναν συγκεκριμένο ρόλο. Ο αφηγητής αντιστοιχεί σ' έναν συγγραφέα που προσπαθεί να συνενώσει στην ιστορία του το τερπνό (ρομαντική-ερωτική περιπέτεια της Μαίρης Σίγκλαιρ) ⁶ με το ωφέλιμο (περιγραφή της λειτουργίας του σιδηροδρόμου και του ηλεκτρικού τηλεγράφου) και, έχοντας την «έξιν του να παρατηρεί» ακόμη και όσα δεν τον αφορούν άμεσα, δεν περιορίζεται στην απλή εξιστόρηση των γεγονότων, αλλά προχωρεί στην ερμηνεία και την αξιολόγησή τους. Η Καλλιόπη αντιπροσωπεύει τον αναγνώστη που ενδιαφέρεται για το «ωφέλιμο», για το διδακτικό σκέλος της αφήγησης, ανακαλώντας τη μυθολογική Καλλιόπη, προστάτιδα της επικής και της ηρωικής ποίησης. Τέλος, η Αγλαΐα, που φέρει το όνομα μίας από τις Τρεις Χάριτες, υποδύεται τον ρόλο του αναγνώστη που απαιτεί αποκλειστικώς την τέρψη, αδιαφορώντας για οποιοδήποτε στοιχείο δεν λειτουργεί προς αυτήν την κατεύθυνση. Μέσα από τον διάλογο των τριών αυτών προσώπων παρουσιάζονται οι εντυπώσεις του αφηγητή από το ταξίδι του στην Αγγλία ⁷ και συγχρόνως θεματοποιούνται ορισμένα από τα προβλήματα της αφηγηματικής πράξης, με πρωτεύον το ζήτημα της διάκρισης πραγματικού και πλασματικού, κυριολεξίας και μεταφοράς, λογοτεχνίας και καθημερινής ζωής.

Η σύγκριση πραγματικότητας και μυθοπλασίας εισάγεται ήδη από την αρχή του διαλόγου των τριών συνομιλητών. Ο αφηγητής εμφανίζεται απρόθυμος να διηγηθεί τις εντυπώσεις του θεωρώντας πως ό,τι έχει να πει δεν είναι συναρπαστικό:

Ὁκεανούς γάλατος [...] δέν διέπλευσα κατά δυστυχίαν, οὔτε εἶδα ἄνδρας κυνοκεφάλους. Ἦμπορῶ ἔμωσ νά σᾶς εἰπῶ, ὡς οἱ πλείστοι τῶν περιηγητῶν, πού κατέλυσα καθ' ἑσπέραν, τί ἔφαγον εἰς τό γευμά μου, καί τί ἔτια εἰς τό δείπνόν μου. [σ. 428]

Η αντίθεση πλασματικού και πραγματικού είναι σαφής, δεν προβάλλεται όμως σε μια ουδέτερη, αντικειμενική βάση, αλλά διηθείται μέσα από μια λανθάνουσα αξιολόγηση. Το πλασματικό λαμβάνει τον χαρακτήρα του απίστευτου και του αναληθοφανούς, ενώ το πραγματικό παρουσιάζεται ως τετριμμένο και επουσιώδες· και, καθώς στο δεύτερο σκέλος της αντίθεσης αποδίδεται εμμέσως ο χαρακτηρισμός «πληκτικό», το πρώτο σκέλος δεν μπορεί παρά να συγκεντρώνει τις αντίστροφες

ποιότητες, να είναι, με άλλα λόγια, ενδιαφέρον και συναρπαστικό. Στα λόγια του αφηγητή, λοιπόν, ενυπάρχει η ακόλουθη σχηματοποίηση:

Πλασματικό = (απίστευτο + αναληθοφανές) → ενδιαφέρον
vs.

Πραγματικό = (τετριμμένο + επουσιώδες) → αδιάφορο

Οι δύο ακροάτριες, πάντως, επιμένουν ν' ακούσουν μία *πραγματική* ιστορία. Ωστόσο, κάθε ακροάτρια αντιλαμβάνεται διαφορετικά τον όρο «πραγματικό». Έτσι, η Καλλιόπη ζητά ν' ακούσει πληροφορίες για «τους τόπους, τα μνημεία, τα καταστήματα, την διομηχανιάν», ενώ η Αγλαΐα διατυπώνει την απαίτησή της ως εξής: «Κοινωνιάν ανθρώπων ίδατε· οι άνθρωποι έχουν πάθη, τα πάθη παράγουσι δράματα. Εν λοιπόν κοινωνικών δράμα διηγηθήτέ μας» [σ. 428]. Διαπιστώνουμε, λοιπόν, ότι προκύπτει μια νέα αντίθεση που επισυμβαίνει μέσα στο οντικό επίπεδο του πραγματικού και προσλαμβάνει γνωστικό-αισθητικό-ηθικό χαρακτήρα:

Καλλιόπη

→ = εγκυκλοπαιδικές πληροφορίες (ωφέλιμο) ←

Πραγματικό ενδιαφέρον

→ = ανθρώπινη δραματική ιστορία (τερπνό) ←

Αγλαΐα

Παρ' όλο που η απαίτηση της Αγλαΐας είναι αρκετά σαφής και οριοθετεί εν μέρει τον χώρο της αναγνωστικής προσδοκίας, ο αφηγητής εμμένει στην άποψη ότι η πραγματικότητα είναι ένα σύνολο αδιάφορων και τετριμμένων γεγονότων, ενεργοποιώντας εκ νέου την αρχική αντίθεση (πλασματικό vs. πραγματικό) που προς στιγμήν είχε παραμεριστεί:

Είδα τῶ ὄντι, κυρία, [...] τοὺς ὀδοιπόρους χασμωμένους εἰς τὰς ἀμάξας, ἢ φλυαροῦντας ὡς νὰ παρέλθῃ ἡ ὥρα· τοὺς ξενοδόχους λεηλατοῦντας τοὺς ξένους, καὶ τούτους καταρωμένους τὴν κακὴν τροφήν καὶ τὴν σκληρὰν κλίνην· εἰς τὰς συναναστροφὰς τοὺς συγκεκμημένους, χορεύοντας, χαρτοπαικτοῦντας, ἢ μεγάλα διηγούμενους περὶ βροχῆς καὶ ἀνέμου. Ἴδου εἰς τὸν περιηγητὴν τὴ παριστᾶ ἡ πεζὴ κοινωνία. [σ. 428]

Πρόκειται ασφαλώς για ένα ευφρές συγγραφικό τέχνασμα που δίνει τη δυνατότητα στην Αγλαΐα να αποκλείσει από τη συζήτηση το στοιχείο του πλασματικού και να μεταφέρει την αντίθεση μέσα στο οντικό επίπεδο της πραγματικότητας, προβαίνοντας στην ακόλουθη διάκριση:

Κατὰ τοὺς περιηγητὰς [...]. Ὑπάρχουσιν ἄνθρωποι ὧν ἡ ψυχὴ ἀκούει πάντα στεναγμὸν ὅσον σιγαλέος καὶ ἂν εἶναι, βλέπει πᾶν δάκρυ, ὅσον ἐν κρυπτῶ καὶ ἂν χύνηται, ἥτις ἀνακαλύπτει τὴν πονοῦσαν καρδίαν ὑπὸ τὰ μειδιῶντα χεῖλη. Οὗτοι εἰσὶν οἱ μάρτυρες τῆς εὐαισθησίας. Ὑπάρχουσιν ἄλλοι οἵτινες ἀρκοῦνται τὴν ἐπιφάνειαν βλέποντες, εἰς οὓς ὁ κόσμος παριστᾶ μόνον χασμωμένους ὀδοιπόρους καὶ ἄνθρώπους μεριμνῶντας περὶ βροχῆς καὶ ἀνέμου. Οὗτοι εἰσὶν οἱ ἥρωες τῆς ἀναληθίας. [σ. 428-429]

Κατὰ την Αγλαΐα, λοιπόν, η πραγματικότητα μπορεί να περιέχει εξίσου ενδιαφέροντα ή αδιάφορα περιστατικά, άρα, ό,τι είναι πραγματικό δεν είναι κατ' ανάγκην πληκτικό ούτε κατ' ανάγκην συναρπαστικό. Με τη διάκριση αυτή, που αντανακλά και στο πρώτο σκέλος της αρχικής αντίθεσης, η ποιότητα και η αξιολόγηση μιας ιστορίας αποσυνδέεται από το οντικό της επίπεδο και ανάγεται στον αφηγητή, ο οποίος υποτίθεται

ότι θα πρέπει να εμβαθύνει στην πραγματικότητα και να διαχωρίζει το ενδιαφέρον από το αδιάφορο, το συναρπαστικό από το τετριμμένο.

Αν μεταφέρουμε τα λόγια της Αγλαΐας στο χώρο της λογοτεχνίας, προβάλλει αυτομάτως μια διαίρεση που μπορεί να χρησιμεύσει και ως κριτήριο αξιολόγησης. Έτσι, οι καλοί πεζογράφοι θα μπορούσαν να ταυτιστούν με τους «μάρτυρες της ευαισθησίας», οι οποίοι δεν αρκούνται στην επιφανειακή όψη των πραγμάτων αλλά αναζητούν την ουσία τους, εκείνο που διαφεύγει από την όραση ενός επιπόλαιου θεατή.

Συγγραφείς που δεν επινοούν αλλά παρατηρούν, που διαπερνούν την επιφάνεια και διεισδύουν στην ουσία: αν το διήγημα ανήκε στη δεκαετία του 1880, θα μπορούσε κανείς να υποψιαστεί νατουραλιστικές επιδράσεις. Ωστόσο, οι αντιλήψεις της Αγλαΐας είναι αμιγώς ρομαντικές. Ο «μάρτυρας της ευαισθησίας» δεν είναι άλλος από τον ρομαντικό ποιητή κατά τον ορισμό του Wordsworth, έναν άνθρωπο προικισμένο με περισσότερη αισθαντικότητα, περισσότερο ενθουσιασμό και μεγαλύτερη γνώση της ανθρώπινης φύσης από ό,τι ο κοινός άνθρωπος.⁹ Αυτές οι ιδιαίτερες ικανότητές του, του επιτρέπουν να συλλάβει σχέσεις που η διάνοια δεν μπορεί να εντοπίσει, να «σηκώσει το πέπλο από την κρυμμένη ομορφιά του κόσμου»,¹⁰ να αποκαλύψει την ουσία κάτω από την επιφάνεια. Με τον τρόπο αυτό, ο ποιητής μπορεί να φτάσει στην αλήθεια, μια αλήθεια που διαφέρει από αυτήν της επιστήμης, καθώς δεν είναι απόμακρη, άγνωστη και αφηρημένη αλλά υπαρκτή και οικεία.¹¹ Προφανώς, στο σημείο αυτό απηχείται η αριστοτελική διάκριση ποίησης και ιστορίας με βάση το «καθόλου» και το «καθ' ἑκάστον»,¹² η οποία, μέσα στο διήγημα, μορφοποιείται ως αντίθεση ανάμεσα στις εγκυκλοπαιδικές πληροφορίες που ζητά η Καλλιόπη («καθ' ἑκάστον») και στο «ανθρώπινο κοινωνικό δράμα» που απαιτεί η Αγλαΐα («καθόλου»).

Κατὰ τη θεωρία των ρομαντικών, η ιδιαιτερότητα του ποιητή και η μοναδικότητα της ποίησης οφείλονται στην επενέργεια και τη δύναμη της φαντασίας· η ίδια η ποίηση δεν είναι παρά η έκφραση της φαντασίας. Η φαντασία επιτρέπει στον ποιητή να συμμετέχει στην εσωτερική ζωή των ανθρώπων και τον προικίζει μ' αυτήν την εξαιρετικά διεισδυτική όραση που φτάνει πέρα από την επιφανειακή πραγματικότητα. Στο πλαίσιο της ρομαντικής θεωρίας, ωστόσο, ο όρος «φαντασία» δεν περιορίζεται στην επινόηση ή στην ανασύνθεση ήδη υπαρχόντων εικόνων και συλλήψεων σε μια νέα ενότητα, αλλά περιλαμβάνει και την ικανότητα του ανθρώπου να συλλαμβάνει άμεσα σημαντικές αλήθειες και κρυμμένες αναλογίες, ως ένα είδος ενορατικής αντίληψης.¹³ Η Αγλαΐα, βέβαια, δεν αναφέρεται στην φαντασία των αφηγητών. Ωστόσο, η επιμονή της στην ικανότητα των «μαρτύρων της ευαισθησίας» να εμβαθύνουν, να διεισδύουν πίσω από τα φαινόμενα θα μπορούσε να θεωρηθεί ως επίκληση της ρομαντικής φαντασίας. Σ' αυτό το πλαίσιο, άλλωστε, γίνεται αντιληπτός ο αποκλεισμός της φαντασίας ως επινόησης. Η Αγλαΐα αναγνωρίζει στον αφηγητή την ικανότητα και την ευθύνη να επιλέγει τα ουσιώδη στοιχεία από την πραγματικότητα, αλλά φαίνεται πως δεν επιθυμεί ούτε την επινοητική του δραστηριότητα ούτε την παραγωγή μιας ιστορίας βασισμένης στη «δευτερογενή φαντασία» του Coleridge.¹⁴

Με τη διάκριση της Αγλαΐας ολοκληρώνεται το πρώτο μέρος της συζήτησης σχετικά με την αντίθεση πλασματικού-πραγματικού. Μέχρι εδώ, έχουν διατυπωθεί οι αναγνωστικές προσδοκίες και εμμέσως έχει δοθεί η πρώτη αφηγηματική υπόσχεση:

Αναγνωστική προσδοκία I (Αγλαΐα)

Πραγματικότητα > || [ανθρώπινο κοινωνικό δράμα = ΤΕΡΠΙΝΟ]

αφηγητής-ποιητής +
|| ||
ρομαντική φαντασία → γνώση του καθόλου

Αναγνωστική προσδοκία I (Καλλιόπη)

Πραγματικότητα > [εγκυκλοπαιδικές πληροφορίες = ΩΦΕΛΙΜΟ]

αφηγητής-ιστορικός || ||
|| ||
περιγραφή φαινομένων → γνώση του καθ' ἑκάστον

Αφηγηματική υπόσχεση I

(επιλόλαιος παρατηρητής επιφανειακής όψης)

||
|→ = επουσιώδεις δραστηριότητες περιηγητών = ΑΔΙΑΦΟΡΟ (Αγλαΐα)

Πραγματικό

|→ = εγκυκλοπαιδικές πληροφορίες = ΩΦΕΛΙΜΟ (Καλλιόπη)

||
(προσεκτικός παρατηρητής επιφανειακής όψης) = αφηγητής-ιστορικός

Με την έναρξη του δεύτερου μέρους της συζήτησης, που περιλαμβάνει την αφήγηση της ιστορίας, αρχίζει μια πορεία διαδοχικών ανατροπών. Ο αφηγητής δηλώνει ότι θα διηγηθεί ένα «κοινωνικό δράμα» [σ. 429], ανατρέποντας έτσι τους προηγούμενους ισχυρισμούς του περί της πεζότητας της ανθρώπινης κοινωνίας. Έτσι, η αφηγηματική υπόσχεση υποτάσσεται στις αναγνωστικές προσδοκίες και επαναδιατυπώνεται ως εξής:

Αφηγηματική υπόσχεση II

(εναίσθητος παρατηρητής ουσίας) = αφηγητής-(ρομαντικός) ποιητής

||
|→ = κοινωνικό δράμα = ΤΕΡΠΙΝΟ (Αγλαΐα)

Πραγματικό

|→ = εγκυκλοπαιδικές πληροφορίες = ΩΦΕΛΙΜΟ (Καλλιόπη)

||
(προσεκτικός παρατηρητής επιφανειακής όψης) = αφηγητής-ιστορικός

Αυτή τη φορά, ο διάλογος των συνομιλητών χαρακτηρίζεται από την αντιπαραβολή της πραγματικότητας όχι πια με τη γενική κατηγορία του πλασματικού αλλά με ένα συγκεκριμένο λογοτεχνικό είδος, το θέατρο. Η αντιπαραβολή πραγματικότητας-θέατρου έχει ήδη προαναγγελθεί από την Αγλαΐα με τη χρήση των λέξεων «πάθη» και «δράματα». ¹⁵ Τώρα, η χρήση της θεατρικής ορολογίας οριστικοποιείται:

– Θά μ' έπιτρέψετε, [...] νά σᾶς εἰσάξω προλογίζων τὰ τοῦ δράματος πρόσωπα, ὡς εἰς τὰ κλασικά δράματα.

– Ὅπως θέλετε, ἀπήντησεν ἡ Ἀγλαΐα. Ἄρκει νά μᾶς ἐπιτρέψετε ἐπίσης ν' ἀποκοιμηθῶμεν, ἄν τὸ δράμα σας εἶναι ψυχρόν, ὡς πολλὰ τῶν κλασικῶν δραμάτων.

– Ποῦ δέ εἶναι ἡ σκηνή του; ἠρώτησεν ἡ Καλλιόπη.

– Εἰς τήν Ἀγγλίαν, ἀπεκρίθη. Εἰς Λονδίνον [...]. [σ. 429]

στο επίπεδο της αφήγησης.¹⁶ η πορεία του διαλόγου θα επιδεδαιώσει αυτήν την εξοικείωση. Ωστόσο, μια τέτοια επισήμανση ενέχει συγκεκριμένους κινδύνους για την αξιοπιστία του αφηγητή, καθώς οι εξωκειμενικοί παραλήπτες της αφήγησης¹⁷ ενδέχεται να υποπτευθούν ότι ο αφηγητής δεν παρουσιάζει μια πραγματική ιστορία, αλλά απλώς τηρεί καθορισμένες συμβάσεις. Η πρώτη αντίδραση των ακροατριών είναι, νομίζω, ενδεικτική αυτής της δυσπιστίας, καθώς συνοδεύεται από τη διαπίστωση μιας ακόμη αυτοαναίρεσης εκ μέρους του αφηγητή. Το αμφιλεγόμενο σημείο είναι η περιγραφή της ηρωίδας, της Μαίρης Σίγκλαιρ, η οποία «εφαίνετο πεπλασμένη από ρόδα και γάλα, είχε την κόμην καστανή, τους οφθαλμούς γλαυκούς», και βέβαια ήταν προικισμένη με κάθε εξαιρετική αρετή:

– [...] Ὅταν ἐπεριπάτει [...] ἢ ὅταν ἐχόρευε, τὸ σῶμά της ἐκυμάτει ὡς εὐχαρὶς κάλαμος· καὶ εἰς τὸ αἶθριον μέτωπόν της ἀπετυποῦτο φαῖδρά ψυχὴ καὶ γανηλιαία. Ὅταν δέ καθήμενὴ εἰς τὸ κύμβαλον ἐτραγῶδει, ὄλων αἱ καρδίαι ἐπέτων εἰς τὰ χεῖλη της, ὄχι ὅτι ἡ φωνὴ της ἦτον μεγάλη, ἀλλ' ὅτι ἦτον φωνὴ τῆς ψυχῆς της καὶ οὐχὶ τῶν χειλέων της.

– Καὶ δὲν θά μάθωμεν πῶς ὠνομάζετο ἡ ποιητικὴ αὐτῆς ἐξαιρέσις ἐν μέσῳ τῆς πεζῆς κοινωνίας; ἠρώτησε μειδιῶσα ἡ Καλλιόπη.

– Ὦνομάζετο Μαίρη Σίγκλαιρ, εἶπον ἐγῶ. Ἦτον ἀπὸ πατρὸς ὄρφανή, καὶ συνωδεύετο ὑπὸ τῆς μητρὸς της.

– Καὶ ἀναμφιδόλως, ὑπέλαβεν ἡ Ἀγλαΐα, εἶχεν ἡ ἡρώὶς σας ἀγγίνοιαν καὶ εὐφυΐαν ὄσην δέκα ἡρώιδες μυθιστορημάτων.

– Ὀλιγωτέραν πάντοτε, εἶπον ἐγῶ, ἀπὸ μίαν κυρίαν ἦτις, κατὰ δυστυχίαν, δὲν εἶναι μυθιστορημάτων ἡρώὶς. [σ. 429].

Εἶναι ενδιαφέρον ότι ο αφηγητής περιγράφει την ηρωίδα με μία σωρεία ρομαντικών κοινών τόπων ή, όπως θα έλεγε η Αγλαΐα, «παρισινών ψυχρολογιών» [σ. 428],¹⁸ καθώς επίσης και η στιγμιαία μετατόπιση από το λογοτεχνικό είδος του θεάτρου στο λογοτεχνικό είδος του μυθιστορηματος. Αναμφίβολα, ο εξωκειμενικός παραλήπτης της αφήγησης μπορεί, στο σημείο αυτό, να προχωρήσει σε ποικίλους συσχετισμούς, να θυμηθεί, λ.χ., ότι ανάλογες διαπιστώσεις απαντούν και στα διηγήματα «Εμάη» (1848) και «Εκδρομή εις Πόρον» (1863),¹⁹ ή, ακόμη, να συγκρίνει την περιγραφή της Μαίρης Σίγκλαιρ με τις ειρωνικές οδηγίες προς τους επίδοξους μυθιστοριογράφους που απαντούν στο ανώνυμο δημοσίευμα «Τίνι τρόπω γράφονται τα μυθιστορήματα» ή στο «Εγχειρίδιον διηγηματογραφίας» του Εμμ. Ροϊδη.²⁰ Σε κάθε περίπτωση, το συμπέρασμά του θα είναι ότι εν προκειμένω ο αφηγητής ελέγχεται, αν όχι ως ψευδολόγος, τουλάχιστον ως «καλλωπιστής της αληθείας» και άρα ως αναξιόπιστος παρατηρητής, αφού καταφεύγει σε ευκόλως αναγνωρίσιμες συμβάσεις αντί να παραμείνει στο οντικό επίπεδο της πραγματικότητας.²¹

Η αναξιοπιστία, όμως, του αφηγητή εμφανίζεται και από το γεγονός ότι η ίδια του η ιστορία αντικρούει την αρχική του θέση για την πεζότητα της ανθρώπινης κοινωνίας. Η πραγματικότητα δεν μπορεί να είναι τόσο πληκτική, εφόσον περιέχει μία τουλάχιστον «ποιητική εξαίρεση», τη Μαίρη Σίγκλαιρ, και μία τουλάχιστον «κυρίαν», με «αγγίνοιαν και ευφυΐαν ὄσην δέκα ηρωίδες μυθιστορημάτων», την ίδια την Αγλαΐα. «Η πραγματικότητα ξεπερνά την πιο ζωηρή φαντασία», θα ισχυριστεί δύο χρόνια αργότερα ο αφηγητής ενός άλλου διηγήματος του Ραγκαβή.²² Προφανώς, στην ίδια διαπίστωση οδηγείται και ο εξωκειμενικός παραλήπτης της αφήγησης στις «Οδοιπορικές αναμνήσεις», μόνο που αυτή η διαπίστωση είναι δύσκολο να γίνει αποδεκτή στο βαθμό που συνάγεται από τα λόγια ενός αναξιό-

Αξίζει εδώ να επισημανθεί ότι ο αφηγητής φαίνεται εξοικειωμένος με την έννοια της θεατρικής σύμβασης και τη μεταφέρει

πιστου αφηγητή.²³

Με όλες αυτές τις επιφυλάξεις, οι ακροάτριες (και οι αναγνώστες) παρακολουθούν την ιστορία της Μαίρης Σίγκλαιρ και τη διαπλοκή της με τον Ουίλλισών, τον Ερρίκο Μακκόλεν και τον Εδουάρδο Μορλέυ. Κι ενώ ολοκληρώνεται η παρουσίαση των προσώπων που πρωταγωνιστούν στο κοινωνικό αυτό δράμα, ο αφηγητής δηλώνει αλλαγή του σκηνικού, καθώς εγκαταλείπει το Λονδίνο και αναχωρεί για το Εδιμβούργο, γεγονός που προκαλεί για μία ακόμη φορά τα ειρωνικά βέλη της Αγλαίας:

– [...] Καί έτελείωσε λοιπόν τό δράμά σας; Ήτον κλασικώτατον, πρέπει νά όμολογήσω. Τήν ενότητα του τόπου και του χρόνου έχει ως ούδέν άλλο. Ή τής υποθέσεως έλλείπει μόνη, διότι έλλείπει ύποθεσις.

– 'Αλλά, κυρία, άπεκρίθην, δέν σάς είπα ότι τό δράμά μου έτελείωσεν. Ήν έμεινα τό θέρος εις Ήδιμβούργον, δέν έμεινα δλην μου τήν ζωήν.

– 'Α! έχομεν και δευτέραν πράξιν, είπεν. Ής ίδωμεν λοιπόν. [σ. 431].

Η αναφορά της Αγλαίας στις ψευδο-αριστοτελικές τρεις ενότητες φαίνεται ασύμβατη με τις προηγούμενες αντιλήψεις της. Η προτίμησή της στο δράμα, η άποψή της για την «ψυχρότητα» πολλών «κλασικών δραμάτων» και ο λόγος της περί των «μαρτύρων της ευαισθησίας» μας επιτρέπουν να τη θεωρήσουμε συν τοις άλλοις φορέα της ρομαντικής αισθητικής: ωστόσο, ένας ρομαντικός δεν θα έκανε ποτέ λόγο για την ενότητα του τόπου και του χρόνου. Θα μπορούσε κανείς να θεωρήσει πως η συγκεκριμένη αναφορά φανερώνει απλώς τη σύγχυση του ίδιου του Ραγκαδή σχετικά με αυτό το ζήτημα. Πράγματι, είναι γνωστό ότι από ένα χρονικό σημείο και μετά, ο Ραγκαδής αποκηρύσσει τον ρομαντισμό και η στροφή του αυτή εκδηλώνεται και με την έκθεση του ποιητικού διαγωνισμού του 1860²⁴ και με τις μεταγενέστερες ποιητικές του επιλογές. Κατόπιν τούτου, δεν θα πρέπει να μας εκπλήσσει το γεγονός ότι σε ύστερα κείμενά του βλέπουμε να υποστηρίζονται νεοκλασικιστικές αρχές, όπως λ.χ. ο κανόνας των τριών ενοτήτων.²⁵ Αυτή η θεωρητική μετατόπιση, όμως, επισυμβαίνει κυρίως μέσα στο πλαίσιο των ποιητικών διαγωνισμών. Ακόμη κι αν υποθέσουμε ότι η αμφισβήτηση του ρομαντισμού εκ μέρους του Ραγκαδή ξεκινά ενωρίτερα, δεν έχουμε κάποια ένδειξη που να πιστοποιεί ότι ο συγγραφέας έχει ήδη αναθεωρήσει τη θέση του περί «μόνης της ενότητας υποθέσεως», την οποία διατυπώνει με σαφήνεια στο «Προοίμιο» της *Φροσύνης*.²⁶ Συνεπώς, τα λόγια της Αγλαίας θα πρέπει κι εδώ να έχουν ειρωνική χροιά, γεγονός που εναρμονίζεται με τη γενικότερη στάση της απέναντι στον αφηγητή. Είναι, άλλωστε, ενδεικτικό ότι η παρουσία της ενότητας του τόπου και του χρόνου στην ιστορία του αφηγητή δεν αλλάζει την αρνητική της αξιολόγηση. Προφανώς, θεωρεί ουσιωδέστερη την ενότητα της υπόθεσης, η οποία βέβαια απουσιάζει, αφού η υπόθεση δεν έχει ακόμη εξιστορηθεί.

Η ιστορία θα συνεχιστεί ανάμεσα στις εκτενείς παρεκβάσεις όπου περιγράφεται η λειτουργία του σιδηροδρόμου και του ηλεκτρικού τηλεγράφου (που θα μπορούσαν να παραβληθούν με τα διαλείμματα ανάμεσα στις θεατρικές πράξεις ώστε να αλλακτούν τα σκηνικά), και θα φτάσει στο πρώτο, προσωρινό τέλος, που αφήνει τον Εδουάρδο Μορλέυ αδελφό της Μαίρης Σίγκλαιρ, τον Ερρίκο Μακκόλεν δηλητηριασμένο από τον Ουίλλισών και τον Ουίλλισών να τιμωρείται δι' απαγχονισμού. Ο αφηγητής έχει διηγηθεί όλα όσα γνωρίζει και ο λόγος περνά

στους ενδοκειμενικούς παραλήπτες της αφήγησης που μένει ν' αποφασίσουν αν τηρήθηκε η αφηγηματική υπόσχεση και αν ικανοποιήθηκαν οι αναγνωστικές προσδοκίες:

– Δέν έχεις νά παραπονηθής, φιλιτάτη 'Αγλαία, είπεν ή Καλλιόπη, ίδου δράμα καθ' όλους τούς κανόνας του 'Αριστοτέλους, μέ τραγικήν λύσιν άκόμη· έν από τά πρόσωπα έφαρμακεύθη και έν έκρεμάσθη.

– 'Ω! μόνον έν! είπεν ή 'Αγλαία.

– Πώς μόνον έν, κυρία μου, είπον έγώ. Ήθέλετε νά κρεμασθούν όλα ίσως! 'Αλλά λησμονείτε ότι μεταξύ των προσώπων άν και βωδόν, ήμην έν και έγώ.

– Τουτό δέν έμποδίζει, άπεκρίθη ή 'Αγλαία· έγώ δέν γνωρίζω του 'Αριστοτέλους τούς κανόνας, τό βέβαιον όμως είναι ότι τό δράμά σας μοί φαίνεται χωρίς τέλος. Πού ήκούσθη ποτέ δράμα, όπου ή ήρωίς και ό ήρωσ ούτε θανατώνονται ούτε καν νυμφεύονται.

– Είς τό θέατρον ποτέ, είς τόν κόσμον καθ' ήμέραν, άπεκρίθη έν έγώ. [σ. 455]

Η συζήτηση (και το διήγημα) θα μπορούσε να τελειώνει εδώ. Ο αφηγητής τήρησε τη δεύτερη υπόσχεσή του παρουσιάζοντας ένα πραγματικό κοινωνικό δράμα και παρέχοντας άφθονες ωφέλιμες πληροφορίες. Επιπλέον, η καταληκτική διαπίστωση της αντίθεσης πραγματικότητας-θέατρου φαίνεται να δικαιώνει την αρχική του άποψη. Με την ιστορία που διηγήθηκε απέδειξε πως η καθημερινή ζωή είναι λιγότερο συναρπαστική από τον πλασματικό κόσμο της λογοτεχνίας, με την έννοια ότι η κατάληξη μιας σειράς γεγονότων συχνά είναι αντίθετη προς το επιθυμητό.

Εν τούτοις, η εξισορρόπηση αφηγηματικής υπόσχεσης και αναγνωστικής προσδοκίας θα ανατραπεί, αυτή τη φορά όχι από τον αφηγητή αλλά από την Αγλαία που δεν ικανοποιείται από το τέλος της ιστορίας. Το δράμα που της υποσχέθηκαν δεν καταλήγει ούτε στην ευτυχία (γάμος) ούτε στη δυστυχία (θάνατος) των πρωταγωνιστών, με άλλα λόγια δεν εναρμονίζεται στις αναγνωστικές της συνήθειες. Έτσι, η Αγλαία αναιρεί την αρχική της αναγνωστική προσδοκία (ανθρώπινο κοινωνικό δράμα) και το αίτημά της για μια πραγματική ιστορία επαναδιατυπώνεται ως αίτημα για μία ιστορία, η οποία θα έχει μία από τις δύο συνήθειες καταλήξεις (ευτυχία/γάμος ή καταστροφή/θάνατος). Ενώ αρχικώς το τερπνό ήταν ισοδύναμο με το «ανθρώπινο κοινωνικό δράμα» εν γένει, τώρα περιορίζεται στα «δράματα» εκείνα που έχουν συγκεκριμένες λύσεις, δηλαδή σε όσα τηρούν τις συμβάσεις του ρομαντικού αφηγήματος.

Αναγνωστική προσδοκία II (Αγλαία)

ΤΕΡΠΙΝΟ = ανθρώπινο κοινωνικό δράμα με ευτυχία ή καταστροφή > Πραγματικότητα

Στα δράματα, βέβαια, υπάρχει συνήθως και ο από μηχανής θεός που έρχεται να δώσει τη λύση εξαφανίζοντας τα αδιέξοδα. Εδώ, τον ρόλο του από μηχανής θεού θα παίξει η επιστολή του Εδουάρδου Μορλέυ, την οποία λαμβάνει απροσδόκητα ο αφηγητής αμέσως μετά την αντίδραση της απογοητευμένης Αγλαίας. Η επιστολή αυτή θα είναι ο μοχλός της οριστικής εξισορρόπησης. Έτσι, η τελική αποκάλυψη ότι ο Μορλέυ δεν είναι αδελφός της Μαίρης Σίγκλαιρ θα επιτρέψει την ολοκλήρωση του ανεκδήλωτου έρωτά τους, τον οποίον είχαν υποπτευθεί και

οι ακροάτριες και οι αναγνώστες,²⁷ και παράλληλα θα ικανοποιήσει το εκ νέου διατυπωμένο αίτημα της Αγγλίας. Το αποτέλεσμα είναι μια τυπική ρομαντική ιστορία με περιπέτειες, αναγνώρισεις, έρωτες, αντιζηλίες, εμπόδια, θανάτους και ευτυχημένο τέλος.

Η συζήτηση των τριών συνομιλητών μπορεί στο μεγαλύτερο μέρος της να αφορά τη διάσταση πλασματικού-πραγματικού, αλλά δεν περιορίζεται σ' αυτήν. Η αντίθεση τερπνού και ωφελίμου, που όπως είδαμε εκπροσωπείται από τις δύο ακροάτριες, είναι επίσης ένα ζήτημα που θίγεται, σε μικρότερη βέβαια έκταση. Την αφορμή δίνει η Καλλιόπη, οι ερωτήσεις της οποίας αποτελούν το πρόσχημα για την περιγραφή του σιδηροδρόμου και του ηλεκτρικού τηλεγράφου. Φυσικά, αυτές οι πληροφορίες προκαλούν τη δυσφορία της Αγγλίας:

- 'Αφήτε τώρα τούς σιδηρούς δρόμους! είπεν ἡ Ἀγγαία.
- 'Ὅχι! διόλου, είπεν ἡ Καλλιόπη. Τό τερπνόν τῷ ὠφελίμῳ, φιλάται. 'Αναγκαιότερον εἶναι ν' ἀκούσωμεν πῶς γίνονται οἱ σιδηροὶ δρόμοι παρά τί ἔγεινεν ὁ κύριος Ἐδουάρδος· καί διά νά ἐνοήσω ἐκεῖνο πρέπει νά ἤξεύρω τοῦτο. Λέγετε λοιπόν, καί ἀρχίσατε ἀπ' ἀρχῆς.
- Καί ὅταν τελειώσητε περὶ σιδηρῶν δρόμων, ἐξυπνιάστέ με, είπεν ἡ Ἀγγαία. [σ. 431· οι υπογραμμίσεις του συγγραφέα].

Είναι προφανές ότι η Καλλιόπη θεωρεί τις εγκυκλοπαιδικές πληροφορίες οργανικό μέρος της αφήγησης, εφόσον θα της επιτρέψουν να κατανοήσει την εξέλιξη της ιστορίας.²⁸ Η αναγκαιότητά τους, όμως, θεμελιώνεται σε ένα ακόμη επίπεδο. Οι λεπτομερείς, σχεδόν επιστημονικές περιγραφές των τεχνολογικών θαυμάτων πιστοποιούν ότι όλα τα στοιχεία που παρουσιάζει ο αφηγητής εξακολουθούν να βρίσκονται στο οντικό επίπεδο της πραγματικότητας, και δεν αποτελούν δικές του επινοήσεις όπως, λ.χ., οι «θαυμαστές μηχανές» του Jules Verne. Από αυτήν την άποψη, είναι χαρακτηριστική η αντίδραση της Καλλιόπης, όταν ακούει πως η επιστολή του Μορλέν έφτασε από «Ρυγδύ μέχρι Λονδίνου [...] εις εν μυριοστόν του δευτερολέπτου»:

- 'Αλλά τά θαύματα αὐτά ὑπερβαίνουσιν, [...], καί τοῦ γάλατος τούς ὠκεανούς καί τούς κυνοκεφάλους ἀνθρώπους. Δέν θά μᾶς εἰπήτε διά ποίας μαγείας ἐγίνοντο;
- Διά τοῦ τηλεγράφου, είπον ἐγώ.
- Διά τοῦ τηλεγράφου, ἀπεκρίθη ἐκεῖνη, εἶναι ἀπόκρισις ἀρίστη δι' ὄσους τήν ἐνοοῦν. 'Αλλά τί ἐστί τηλεγράφος; [σ. 446]²⁹

Ωστόσο, όλες αυτές οι δικαιολογίες και οι θεμελιώσεις, στην πραγματικότητα δεν πείθουν για την αναγκαιότητα των αναλυτικότερων εγκυκλοπαιδικών πληροφοριών. Ο αφηγητής είναι ιδιαίτερα φλύαρος και ενώ μιλά, λ.χ., για την εργασία που απαιτείται για την κατασκευή των σιδηροδρομικών γραμμών (όπως περιττό για την κατανόηση της ιστορίας), δεν διστάζει να προχωρήσει σε συγκρίσεις με την εργασία που χρειάστηκε για την ανύψωση των αιγυπτιακών πυραμίδων, επικαλούμενος μάλιστα τη μαρτυρία του Ηροδότου. «Και ο Όμηρος τι λέγει περί σιδηρῶν δρόμων»;», θα ρωτήσει τότε η Αγγαία [σ. 432], και η ειρωνεία της θα αναδείξει αυτήν ακριβώς την παραβίαση του κανόνα της οργανικότητας, ενώ σε άλλο σημείο θα προειδοποιήσει τον αφηγητή πως ο αναγνώστης οποιουδήποτε γραπτού κειμένου έχει τη δυνατότητα να διαβάσει μόνο ό,τι επιθυμεί παραλείποντας όσα δεν τον ενδιαφέρουν.³⁰

Η συσσώρευση στοιχείων και πληροφοριών εναρμονίζεται, βέβαια, με τον παιδευτικό-ενημερωτικό χαρακτήρα του διη-

γήματος, αφού μ' αυτόν τον τρόπο ο αναγνώστης του 1850 μαθαίνει «τι ἐστί σιδηρόδρομος και ηλεκτρικός τηλεγράφος». Η Αγγαία, όμως, επισημαίνει μία ακόμη λειτουργία δημοσιογραφικού χαρακτήρα. Έτσι, όταν ο αφηγητής μιλά για την έγκριση και τον σχεδιασμό των σιδηροδρομικών γραμμών, εκείνη παρατηρεί: «- Ἄξιον εφημεριδογράφου, [...]. Ομιλείτε περὶ Ἀγγλικῆς βουλῆς, ἀνιττόμενος ἄλλην τινά, καθ' ἣς ἀντιπολιτεύεσθε. Το λέγετε τὴν πενθεράν να το ακούσ' ἡ νύμφη» [σ. 432].

Κατά το ταξίδι του στην Αγγλία το 1850, ο Ραγκαβῆς μελέτησε την οργάνωση και λειτουργία ορισμένων δημοσίων ιδρυμάτων, ελπίζοντας ότι «θα ἤρχετο ἡ στιγμή, καθ' ἣν ἡ πολύτιμος πείρα των ἄλλων ἐθνῶν ἠδύνατο να χρησιμεύση και εις τὴν Ελλάδα». ³¹ Εκτός από τις φυλακές και τα ταχυδρομεία, έδειξε ενδιαφέρον και για τους σιδηροδρόμους: μάλιστα, φρόντισε να καταγράψει όσες σχετικές πληροφορίες συνέλεξε.³² Η πρώτη παρουσίαση αυτών των σημειώσεων στο ελληνικό κοινό γίνεται με το διήγημα «Ὀδοιπορικαὶ ἀναμνήσεις», το οποίο έτσι συνιστά μια έμμεση πρόταση για τον εκσυγχρονισμό της χώρας με βάση τα ευρωπαϊκά πρότυπα, αναδεχόμενο μία λειτουργία που χαρακτηρίζει τα περισσότερα διηγήματα του Ραγκαβῆ.

Είναι σαφές ότι αρκετά από τα στοιχεία που περιέχονται στις «Ὀδοιπορικῆς ἀναμνήσεις» δεν σχετίζονται παρά ελάχιστα με το σκηνικό και τις ανάγκες της ρομαντικής ιστορίας. Η αναφορά στο τερπνό και το ωφέλιμο και στον ιδιαίτερο ρόλο των εγκυκλοπαιδικών πληροφοριών μπορεί να θεωρηθεί ως «οδηγία» προς αναγνώστες και κριτικούς, η οποία υποδεικνύει και φανερώνει τις προθέσεις του συγγραφέα. Κατά τη γνώμη μου, η αντίθεση πλασματικού-πραγματικού συνιστά ένα σημαντικότερο ζήτημα που χρήζει περαιτέρω σχολιασμού και ερμηνείας, καθώς μπορεί να οδηγήσει σε ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις.

Κατ' αρχάς θα πρέπει να σημειωθεί ότι η διάκριση μυθοπλασίας και πραγματικότητας φαίνεται πως απασχολεί τον Ραγκαβῆ στο επίπεδο της λογοτεχνικής πρακτικής. Σε όλα σχεδόν τα αφηγήματά του παρέχεται επίμονα, με έμμεσο ή άμεσο τρόπο, η διαβεβαίωση πως η ιστορία που διαβάσει ο αναγνώστης δεν είναι προϊόν φαντασίας αλλά πραγματικό γεγονός το οποίο έζησε ο ίδιος ο αφηγητής ή κάποιος άλλος αξιόπιστος μάρτυρας, ή δημοσιεύτηκε σε εφημερίδες, επιστημονικά συγγράμματα ή επίσημα έγγραφα.³³ Πρόκειται ασφαλώς για μια επινόηση που έχει ως στόχο να εγγυηθεί την «αλήθεια» του κόσμου της μυθοπλασίας μεταφέροντάς τον από το οντικό επίπεδο της λογοτεχνίας στο οντικό επίπεδο της πραγματικότητας. Η επινόηση αυτή, που εντοπίζεται ήδη στην αρχαιότητα, αποτελεί λογοτεχνική σύμβαση στα χρόνια του Ραγκαβῆ και θριαμβεύει στην ευρωπαϊκή πεζογραφία του 18ου και 19ου αιώνα.³⁴ Θα μπορούσε, βέβαια, να υποστηριχθεί κανείς ότι η παρουσία των επαληθευτικών τεχνικών στα διηγήματα του Ραγκαβῆ δεν φανερώνει κατ' ανάγκην τον σχετικό θεωρητικό προβληματισμό του συγγραφέα, εφόσον ενδέχεται να είναι προϊόν μίμησης και μηχανιστικής αντιγραφής ξένων προτύπων. Υπάρχουν, ωστόσο, δύο στοιχεία που, όπως πιστεύω, ανατρέπουν μια τέτοια ερμηνεία. Το πρώτο είναι η ποικιλία των τεχνικών που χρησιμοποιεί ο Ραγκαβῆς για να «επαληθεύσει» τους πλασματικούς κόσμους των αφηγημάτων του. Το δεύτερο είναι ότι η σύγκριση μυθοπλασίας και πραγματικότητας απαντά αρκετά συχνά στα διηγήματα στα λόγια του αφηγητή ή στους διαλόγους των πλασματικών χαρακτήρων. Αυτή η επίμονη καταγραφή της, που σχεδόν θεματοποιείται στις «Ὀδοιπορικῆς ἀναμνήσεις», δεν είναι ασφαλώς τυχαία ούτε ερμηνεύεται από το μοντέλο της μηχανιστικής αντιγραφής.



Αλέξ. Ρίζος Ραγκαδάς

Αν αντιμετωπίσουμε τις «Οδοιπορικές αναμνήσεις» ως ένα «διήγημα ποιητικής», ένα διήγημα όπου ο Ραγκαδάς διατυπώνει έμμεσα τους προβληματισμούς του για κάποιες όψεις της αφηγηματικής πράξης, τότε ανοίγει ένα καινούριο πεδίο ερμηνευτικών προτάσεων και συσχετισμών. Κατ' αρχάς, δεν μπορεί παρά να προσελκύσει ενδιαφέρον το γεγονός ότι ο ρόλος και το κύρος του αφηγητή υπονομεύονται και από τον ίδιο, αφού παραδίνει ή αναπροσαρμόζει τις υποσχέσεις του, και από τις ακροατήριές του, που σε δύο τουλάχιστον περιπτώσεις τον ελέγχουν ως ασυνεπή. Οπωσδήποτε, ο αφηγητής των «Οδοιπορικών αναμνήσεων» δεν είναι ο απόλυτος κυρίαρχος και παντογνώστης της ιστορίας που διηγείται· δεν γνωρίζει τις πραγματικές σχέσεις των ηρώων ούτε την τελική λύση, αλλά τα μαθαίνει σχεδόν ταυτόχρονα με τους ενδοκειμενικούς και τους εξωκειμενικούς παραλήπτες της αφήγησης. Τα στοιχεία αυτά, η υπονόμευση του αφηγητή και η περιορισμένη γνώση του, ενδέχεται να προοιωνίζουν την εγκατάλειψη της σύμβασης του παντογνώστη αφηγητή που οριστικοποιείται μετά το 1860.

Ωστόσο, η σημασία των διαπιστωμένων ασυνεπειών του αφηγητή υποχωρεί μπροστά στην ασυνέπεια της Αγλαΐας. Η Αγλαΐα είναι, τελικά, ο τυπικός αναγνώστης ρομαντικών μυθιστορημάτων· προτιμά τα ανθρώπινα δράματα, επιθυμεί το τερπνό, απεχθάνεται τις «χρήσιμες» πληροφορίες, απαιτεί μια ιστορία που να τελειώνει με την ευτυχία ή την καταστροφή των πρωταγωνιστών. Παράλληλα, όμως, εμφανίζεται και ως οπαδός αναγνωρίσιμων αντιλήψεων της ρομαντικής αισθητικής· «βαρύνεται θανασίμως» τα κλασικά δράματα, «αγνοεί» τους κανόνες του Αριστοτέλη (όπως ακριβώς το ρομαντικό «Εγώ» στο «Προοίμιο» της *Φροσύνης*),³⁵ αντιδρά και διαμαρτύρεται, μιλά για ευαίσθητους δέκτες των ανθρώπινων συναισθημάτων που κρύβονται κάτω από την επιφανειακά πληκτική

πραγματικότητα. Με όλα αυτά τα δεδομένα, μπορούμε να τη χαρακτηρίσουμε ως «ρομαντική αναγνώστρια», εκπρόσωπο του κινήματος που στην Ευρώπη έχει ήδη εκπνεύσει. Αυτή η ρομαντική αναγνώστρια, όμως, εμφανίζεται δέσμο των συνθηθειών της. Ενώ ξεκινά με διαφορετικές απαιτήσεις και προϋποθέσεις αναζητώντας το «πραγματικό», καταλήγει στην προσδοκία των συμβάσεων, στο «προκατασκευασμένο», το «πλασματικό», το «ψευδές». Έτσι, εκείνος που τελικά θριαμβεύει, παρά τις ασυνέπειές του, είναι ο αφηγητής, ο οποίος υποδεικνύει ότι οι ίδιοι οι αναγνώστες κατά βάθος ικανοποιούνται με τις πλασματικές ιστορίες έστω κι αν επιφανειακά τις ξορκίζουν.

Θα μπορούσε αυτό το πλέγμα δράσεων και αντιδράσεων ανάμεσα στον αφηγητή και την Αγλαΐα να είναι μία αλληγορία για τις τύχες του ρομαντισμού και της πεζογραφίας στην Ελλάδα του 1850; Θα μπορούσε η Αγλαΐα να συμβολίζει την ίδια την πορεία του ρομαντισμού που ενώ ξεκινά ως αντίδραση καταλήγει στη μανιέρα και την τυποποίηση; Επιπλέον, η διαπίστωση του ασύμβατου ανάμεσα στις αφηγηματικές προσδοκίες και υποσχέσεις και τις αναγνωστικές προσδοκίες θα μπορούσε να είναι –κατά τον Ραγκαδά– η αιτία για τη μορφή που προσέλαβε (ή επρόκειτο να προσλάβει) το μεγαλύτερο μέρος της ελληνικής πεζογραφίας στα χρόνια του ρομαντισμού; Ήταν δυνατόν ο συγγραφέας να γνωρίζει τη δύναμη των αναγνωστικών συνθηθειών, να έχει αντιληφθεί ότι αυτές καθορίζουν εν πολλοίς τις επιλογές των συγγραφέων, όπως στην περίπτωση λ.χ. του Eugène Sue, και ότι αν ένα έργο δεν εναρμονίζεται μ' αυτές πέφτει στην αφάνεια, όπως συνέβη λ.χ. με τον *Θάνα Βλέκα*,³⁶

Η αποδοχή ή η απόρριψη των ερωτημάτων αυτών είναι θέμα επιλογής. Ασφαλώς δεν μπορούμε να αγνοήσουμε τη σύμπτωση, συγχρόνως, όμως, δεν έχουμε περαιτέρω δεδομένα που θα μας επέτρεπαν να την εγγράψουμε στις προθέσεις του συγγραφέα. Πάντως, είναι βέβαιο ότι η αντιρομαντική στροφή του Ραγκαδά το 1860, που βασίζεται εν πολλοίς στη διαπίστωση της τυποποίησης θεμάτων, υποθέσεων και συναισθημάτων, έχει τις ρίζες της στα προηγούμενα χρόνια.³⁷ Εκείνο που παραμένει μέσα στην πιθανολογία των ερμηνειών είναι η επισήμανση και η συζήτηση, έστω και μέσα στο πλαίσιο ενός διηγήματος, τριών βασικών προβλημάτων της πεζογραφίας, τα οποία απασχολούν τον συγγραφέα στο επίπεδο της λογοτεχνικής δημιουργίας: αρκούν, νομίζω, για να μας υποψιάσουν και για την υποτιθέμενη περιφρόνηση του Ραγκαδά για την πεζογραφία και για τον τίτλο του άκριτου μμητή και αντιγραφέα που του απέδωσε η μεταγενέστερη κριτική.³⁸ Φυσικά, θα μπορούσε να είχε γράψει μία «διατριβή» γι' αυτά τα ζητήματα. Πιθανόν να προτίμησε τη μέθοδο του πλασματικού αυτοσχολίου υποδουόμενος τον ρόλο του αφηγητή, σίγουρος τουλάχιστον ότι οι προβληματισμοί του θα είχαν αναγνώστες ή ότι με τον τρόπο αυτό θα απέφευγε μία κατά μέτωπον φιλολογική επίκριση. Ο χώρος του πλασματικού σώζει τα προσχήματα, αφού και μέσα απ' αυτόν δύναται κανείς να αφηγηθεί εκείνο που δεν μπορεί (ή δεν θέλει) να θεωρητικοποιήσει.

1. Πρόκειται για τα διηγήματα «Εις τας κορυφάς» (1847), «Περιηγήσεις. Δύο πόλεις της Αδριατικής. Πόλα, Σάλονα» (1848), «Επιστολαί Κ. Φ. εξ Αιγύπτου» (1848, 1849), «Οδοιπορικά αναμνήσεις» (1850-51), «Εκδρομή εις Πόρον» (1863), «Επιστολαί εκ Βερολίνου» (1879) και

«Εκδρομή εις Αίγυπτον» (1888). Στην ίδια κατηγορία ανήκει και το ημιτελές ανέκδοτο διήγημα «Εντυπώσεις εκ της πορείας εις Πλαταιάς».

2. Βλ. τις σχετικές παρατηρήσεις του Παν. Μουλλά, «Το νεοελληνικό διήγημα και ο Γ. Μ. Βιζυηνός», εισαγωγή στον τόμο Γ. Μ. Βιζυηνός *Νεοελληνικά Διηγήματα*, Αθήνα: Εστία 1994, σσ. λα' - λβ'.

3. «Οδοιπορικά αναμνήσεις», *Πανδώρα* 1, τχχ. 18-19 (15.12.1850-1.1.1851) 428-436 και 443-456· στο εξής, οι παραπομπές θα δίνονται στο κείμενο εντός αγκύλης. Ας σημειωθεί, εδώ, ότι το διήγημα, με τον διαφοροποιημένο τίτλο «Οδοιπορικά αναμνήσεις. Αγγλία», επανεκδόθηκε στον τόμο *Διάφορα Διηγήματα και Ποιήματα*, Γ', Αθήνα 1859, σσ. 1-54, και στα *Άπαντα τα Φιλολογικά*, ΙΑ', Αθήνα 1884, σσ. 245-361.

4. Βλ. Α*** [=Θ.Γ. Ορφανίδης], «Βιβλιογραφία. Διάφορα Διηγήματα και Ποιήματα Αλεξάνδρου Ρίζου Ραγκαδή. Τόμ. Γ'. Εν Αθήναις 1859», *Πανδώρα* 10, τχ. 240 (15.3.1860) 580.

5. Αυτ., η υπογράμμιση του συγγραφέα. Θα πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι το μόνο από τα «ταξιδιωτικά» αφηγήματα του Ραγκαδή που δεν εμφανίζει αυτήν την αδυναμία είναι η «Εκδρομή εις Πόρον», όπου οι εγκυκλοπαιδικές πληροφορίες αναπτύσσονται σε αρμονική ενότητα με την τραγική, τυπικά ρομαντική ιστορία της ηρωίδας.

6. Η ιστορία της Μαίρης Σίγκλαϊρ, της οποίας αυτόπτης μάρτυρας υπήρξε ο αφηγητής, είναι περίπου η ακόλουθη. Η Μαίρη ελκύεται από έναν μυστηριώδη άντρα ονόματι Ουίλλισών, αδιαφορώντας για τα αισθήματα του Ερρίκου Μακκόλεν. Αυτό προκαλεί την δυσφορία του Εδουάρδου Μορλέν, ο οποίος ενδιαφέρεται πολύ για την κοπέλα σαν να είχε αναλάβει την προστασία της. Όταν η Μαίρη ακολουθεί τον Ουίλλισών στο Γκρέντα-Γκρην για να παντρευτούν κρυφά, ο Μορλέν, με τη βοήθεια του αφηγητή, τους σταματά, αποκαλύπτοντας ότι είναι ετεροθαλής αδελφός της Μαίρης και ότι ο Ουίλλισών είναι επικίνδυνος απατεώνας, υπεύθυνος για την οικονομική καταστροφή της οικογένειας Μακκόλεν. Στη συνέχεια ζητά από την αδελφή του να παντρευτεί τον Μακκόλεν, ο οποίος όμως πεθαίνει δηλητηριασμένος από τον Ουίλλισών. Εν τέλει, και υπό το φως κάποιων νέων στοιχείων, αποδεικνύεται ότι ο Μορλέν δεν είναι αδελφός της Μαίρης, γεγονός που επιτρέπει στους δύο νέους να παντρευτούν.

7. Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι ο Ραγκαδής είχε ταξιδέψει στη Μεγάλη Βρετανία από τον Μάρτιο ως τον Νοέμβριο του 1850, βλ. Α. Ρ. Ραγκαδής, *Απομνημονεύματα*, Β', Αθήνα 1895, σσ. 190-272.

8. Για τη χρήση της συγκεκριμένης ορολογίας και τις σχετικές διακρίσεις, βλ. Δ.Ι. Χατζόπουλος, «Λογοτεχνία και Πραγματικότητα», υπό δημοσίευση στο *Δέντρο*.

9. William Wordsworth, «Preface to *Lyrical Ballads*» (1800), *Poetical Works*, II, έκδ. E. de Selincourt, Oxford: Clarendon Press 1944, σ. 393.

10. Percy Bysshe Shelley, *A Defence of Poetry* (1821), *Complete Works*, III, έκδ. Roger Ingpen-Walter E. Peck, London: Benn 1930, σ. 117-118, 131.

11. Wordsworth, ό.π. σ. 296. Για τη σχέση τέχνης και αλήθειας σε αναφορά με τη ρομαντική φαντασία, βλ. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and Critical Tradition*, Oxford University Press 1971, σ. 156-183 και 265-272, και M. C. Beardsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών. Από την κλασική αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, μτφ. Δημοσθένης Κούρτοβικ-Παύλος Χριστοδουλίδης, Αθήνα: Νεφέλη 1989, σ. 241-253.

12. Αριστοτέλους, *Ποιητική*, 1451b 5-7: «διο και φιλοσοφώτερον και σπουδαιότερον ποιήσις ιστορίας εστίν· η μεν γαρ ποιήσις μάλλον το καθόλου, η δ' ιστορία τα καθ' έκαστον λέγει». Πβ. Wordsworth, ό.π., σ. 394-395.

13. Βλ. Beardsley, ό.π. σ. 242-249. Πβ. τη διάκριση του Coleridge που αποδίδει το ρόλο της αναδημιουργίας και ανακατασκευής των αισθητηριακών δεδομένων στη «δευτερογενή» φαντασία (Fancy), την οποία θεωρεί ως ηχώ της «πρωτογενούς» (imagination), Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria* (1817), I, έκδ. J. Shawcross, Oxford University Press 1973, σ. 202.

14. Ο αφηγητής θα μπορούσε να επιλέξει εποικιστική ιστορία από την πραγματικότητα και να κατασκευάσει μια συναρπαστική ιστορία είτε μεταπλάθοντάς τα με τη βοήθεια της επινοητικής του ικανότητας είτε συναρμολογώντας τα έτσι ώστε το ενδιαφέρον να προκύπτει από τον

τρόπο διευθέτησής τους σε σύνολο. Όπως συνάγεται, όμως, από τα λεγόμενά της, η Αγγλαία δεν ζητά μια τέτοια ιστορία.

15. Η προτίμηση της Αγγλαίας για το δράμα είναι ένα ακόμη στοιχείο που τη συνδέει με τις ρομαντικές αντιλήψεις. Για την πρόκριση του δράματος από τους ρομαντικούς, βλ. ενδεικτικά, Stendhal, *Racine et Shakespeare* (1823), Paris: Pauvert 1965, σ. 126, και Victor Hugo, *Préface de Cromwell* (1827), Paris: Larousse 1972, σ. 54-61, 82-83.

16. Κάτι ανάλογο κάνει και ο Εμμ. Ροΐδης, ξεκινώντας την *Πάπισσα Ιωάννα* με αναφορά στους συμβατικούς τρόπους με τους οποίους ξεκινά μια αφήγηση («Από του μέσου άρχονται συνήθως οι επικοί ποιηταί...»), βλ. Εμμ. Ροΐδης, *Η Πάπισσα Ιωάννα*, Άπαντα, Α', επιμ. Άλκης Αγγέλου, Αθήνα: Ερμής 1978, σ. 114.

17. Σχετικά με τον «παραλήπτη της αφήγησης» (narratee), βλ. Gerald Prince, «Introduction to the Study of the Narratee» (1973), στον τόμο Michael J. Hoffman - Patrick D. Murphy (εκδ.), *Essentials of the Theory of Fiction*, Duke University Press 1988, σ. 313-355 [=«Εισαγωγή στην μελέτη του αποδέκτη της αφήγησης», μτφ. Αγγέλα Κουφού, στον τόμο *Θεωρία της Αφήγησης*, Αθήνα: Εξάντας 1988, σ. 185-219], και «Narratee Revisites», *Style* 19 (1985) 299-303.

18. Η αναφορά στις «παρισινές ψυχρολογίες» πιθανόν να συνιστά έναν υπαινιγμό στα γαλλικά μυθιστορήματα του συρμού τα οποία συγκεντρώνουν αρκετές επικρίσεις καθώς θεωρούνται επικίνδυνα αναγνώσματα· για το ζήτημα αυτό βλ. ενδεικτικά, Απλόστολος Σαχίνης, *Θεωρία και άγνωστη ιστορία του μυθιστορήματος στην Ελλάδα 1760-1870*, Αθήνα: Καρδαμίτσα 1992, σ. 11-88 και 165-182.

19. Βλ., λ.χ., το διήγημα «Εμάη», όπου ο κεντρικός ήρωας Αλδέρτος Βολδαίυ δραπετεύει από τα χέρια των Νεοζηλανδών και παριστάνει στους φίλους του τον ήρωα διηγούμενος «τέρατα και σημεία περί των συμβάντων του, περί των κατορθωμάτων του, περί της επιτηδειότητας της φυγής του, καλλωπίζων τήν αλήθειαν, ως ονομάζουσιν οι μυθιστοριογράφοι το πράγμα» [«Εμάη», *Εντέρηψ* 2, τχ. 35 (1.2.1848) 247]. Στην «Εκδρομή εις Πόρον», η ηρωίδα, η Αγγελική, πιστεύει ότι ο «εξ έρωτος παράφρων», που συνάντησε ο αφηγητής, δεν είναι πρόσωπο υπαρκτό αλλά πλάσμα της φαντασίας ενός ανθρώπου που είναι και «μυθιστοριογράφος επιδεξιότατος» («Εκδρομή εις Πόρον», *Χρυσάλλις* 1, τχ. 6 (15.3.1863) 169]. Θα πρέπει εδώ να σημειώσουμε ότι ο αφηγητής στην «Εκδρομή εις Πόρον» ειρωνεύεται τους περιηγητές ακριβώς όπως και η Αγγλαία: «Ενταύθα, την ευσυνειδησίαν των πλείστων περιηγητών μμιούμενος, δεν πρέπει ν' αποσιωπήσω ότι αι γνώμαι διηρέθησαν επί του σπουδαίου ζητήματος του γεύματος» [ό.π., σ. 172]. «Αλλ' ίσως τις των ήτων ενδιαφερομένων εις τόπων περιγραφάς ή εις ανθρώπων ήθη και έργα, επιθυμεί να εξερευνηση [...] αν την [...] σχέσιν μετά της κυρίας Αγγελικής διέκοψεν αμέσως και εντελώς η εις Αθήνας επάνοδος» [ό.π., τχ. 7 (1.4.1863) 203].

20. «Τίνι τρόπω γράφονται τα μυθιστορήματα», *Χρυσάλλις* 1, τχχ. 22-23 (15-30.11.1863) 691-694 και 713-717. Εμμ. Ροΐδης, «Εγχειρίδιον Δηγηματογραφίας», στον τόμο *Σκαλαθύρματα*, επιμ. Άλκης Αγγέλου, Αθήνα: Ερμής 1986, σ. 332-339· ο Ροΐδης χρησιμοποιεί αποσπάσματα από το δημοσίευμα της *Χρυσάλλιδος* χωρίς να δηλώνει την προέλευσή τους.

21. Με ανάλογο τρόπο φαίνεται να λειτουργεί η ειρωνική παρατήρηση της Αγγλαίας για τον Εδουάρδο Μορλέν («—Ο καλός Εδουάρδος, είπεν η Αγγλαία ειρωνικώς, σ. 431), ο οποίος είναι επίσης προικισμένος με σπάνιες αρετές. Σημειώνω ότι στις «Οδοιπορικές αναμνήσεις» απαντά το σύνθημα στην πεζογραφία του Ραγκαδή μοτίβο της «ερωτικής τριάδας» (ωραία ηρωίδα — συμπαθής υποψήφιος — αντιπαθής αντίζηλος)· τον ρόλο του συμπαθούς υποψηφίου υποδύεται εδώ ο Εδουάρδος Μορλέν.

22. Αυτή η διαπίστωση περιέχεται στον πρόλογο του διηγήματος «Η Αμαζών» που δημοσιεύτηκε στην *Πανδώρα* 3, τχ. 49 (1.4.1852) 7-15 και περιγράφει το πραγματικό γεγονός ενός ναυαγίου.

23. Σύμφωνα με την Slomith Rimmon-Kenan [*Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London: Methuen 1983, σ. 100-103], η περιορισμένη γνώση του αφηγητή και η προσωπική του εμπλοκή στα γεγονότα που διηγείται είναι δύο από τα τρία στοιχεία που αποκαλύπτουν την αναξιοπιστία του. Ο αφηγητής των «Οδοιπορικών αναμνήσεων» δεν έχει από-

λυτη γνώση της ιστορίας, όπως θα δούμε στη συνέχεια, και επιπλέον φαίνεται να μεροληπτεί υπέρ της Μαιίρης Σίγκλαιρ, παρασυρμένος από τη γοητεία της, γεγονός που επισημαίνουν οι δύο ακροάτριες [σ. 431].

24. «Ο Ποιητικός διαγωνισμός του 1860 έτους», *Πανδώρα* 11, τχ. 242-243 (15.4-1.5.1860) 25-34 και 49-54· βλ. ιδ. σ. 29. Για την αντιρομαντική στροφή του Ραγκαθή και τις συνακόλουθες διαμάχες, βλ. Ραπαυτίσι Moullas, *Les Concours Poétiques de l' Université d' Athènes (1851-1877)*, Αθήνα: Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας 1989, σ. 143-164.

25. Βλ. ενδεικτικά το δημοσίευσμά του: «Επιστολιμαία περί ποιήσεως διατριβή», *Κυβέλη*, τχ. 10 (1884) 182.

26. «[...] η ενότης της υποθέσεως μοι φαίνεται λογικώς αναγκαία [...]. Αι δύο έτεραι, η του τόπου και χρόνου συντελούν ίσως κατά τι εις του δράματος την ομοιολήθειαν και σκηνηκινήν απάτην, αλλά τότε πρέπει να τας παραδεχθώμεν καθ' όλας τας συνεπείας των, ως οι παλαιοί τας εννόουν [...], και τότε ποία πράξις μεγαλοπρεπής, ποία χαρακτήρων διαγραφή, ποίος μύθος ολοσχερής και ποικίλος.» [«Προοίμιον», στον τόμο *Διάφορα Ποιήματα*, Αθήνα 1837, σ. ιθ'-κ']. Ο Ραγκαθής αναφέρεται στην ενότητα της υπόθεσης και στην κρίση του για τον ποιητικό διαγωνισμό του 1854 [*Έκθεσις του ποιητικού διαγωνισμού του 1854*, Αθήνα 1854, σ. 9-10]· ως σημειωθεί, τέλος, ότι στην έκθεση του ποιητικού διαγωνισμού του 1860 κάνει μεν λόγο για τις «τρεις αριστοτελικές» ενότητες, αλλά στην πραγματικότητα θεωρεί σημαντικότερη μόνο την ενότητα της υπόθεσης [«Ο Ποιητικός διαγωνισμός του 1860 έτους», ό.π., σ. 50-51].

27. Βλ., λ.χ., σελ. 429, όπου περιγράφεται η στάση του Εδουάρδου απέναντι στη Μαιίρη, και σελ. 453, όπου οι ακροάτριες αναρωτιούνται γιατί η Μαιίρη δυσαρεστείται από την προτροπή του Εδουάρδου να παντρευτεί τον Μακκόλεν.

28. Αυτήν την οργανική σύνδεση επιδεικνύει και η ερώτηση της συνήθως αδιάφορης για τέτοια στοιχεία Αγλαίας, που ζητά να μάθει «τι είναι το Γραιτναργείν», ώστε να εννοήσει γιατί ο Εδουάρδος Μορλέν έσπευσε να σταματήσει την αμαξοστοιχία στην οποία επέβαιναν η Μαιίρη Σίγκλαιρ με τον Ουιλλισών [σ. 435].

29. Ας σημειωθεί ότι εδώ αναδεικνύεται μία ακόμη ασυνέπεια ανάμεσα στην αρχική θέση του αφηγητή για το ενδιαφέρον που μπορεί να έχει η πραγματικότητα και στην εξέλιξη της διήγησής του.

30. Βλ. σ. 447:

– [...] Οι τηλεγράφοι όμως δεν ομιλούσι μόνον, αλλά και γράφουσι.
– Άριστον προτέρημα τούτο, είπεν η Αγλαία, διότι, όστις θέλει, τα γραφόμενα δεν τ' αναγινώσκει, εν ω τα λεγόμενα πρέπει να τ' ακούη.

31. Α. Ρ. Ραγκαθής, *Απομνημονεύματα*, Β', ό.π., σ. 251.

32. Βλ., αυτ. σ. 251-256· ο αναγνώστης των *Απομνημονευμάτων* θα διαπιστώσει ότι τα αποσπάσματα που αναφέρονται στον σιδηρόδρομο είναι εκείνα που ανευρίσκονται στις «Οδοιπορικές αναμνήσεις». Το ενδιαφέρον του Ραγκαθή για τους σιδηροδρόμους εκδηλώνεται ήδη από το 1825, κατά την επίσκεψή του στο Μόναχο, βλ. *Απομνημονεύματα*, Α', Αθήνα 1894, σ. 140.

33. Στο διήγημα «Γλουμυμάουθ» (1848), λ.χ., ο αφηγητής δηλώνει ότι χρησιμοποίησε ως πηγή το ημερολόγιο του κεντρικού ήρωα, η υπόθεση του «Καμινάπτη» (1853) επαληθεύεται μέσω δημοσιευμάτων των εφημερίδων, ενώ η ύπαρξη του συμβολαιογράφου Τάπα και της τραγικής ιστορίας του θεμελιώνεται σε μνήμες και μαρτυρίες των κατοίκων του Αργοστολίου. Θα πρέπει εδώ να σημειωθεί πως η προγραμματική δήλωση του αφηγητή στις «Οδοιπορικές αναμνήσεις» ότι δεν διέπλευσε «ωκεανούς γάλατος» αλλά περιηγήθηκε μια πραγματική, υπαρκτή χώρα εξυπηρετεί τους ίδιους επαληθευτικούς στόχους.

34. Για τη μελέτη της τεχνικής στην αρχαιότητα, βλ. Louise H. Pratt, *Lying and Poetry from Homer to Pindar. Falsehood and Deception in Archaic Greek Poetics*, Ann Arbor: Michigan University Press 1993. Για τον εντοπισμό και σχολιασμό της στη νεότερη ευρωπαϊκή φιλολογία, ιδιαίτερο χρέσιμο και κατατοπιστικό είναι το έργο της Barbara Foley, *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Cornell University Press 1986. Η ίδια σύμβαση με διαφορετικές όμως λειτουργίες και γνωσιολογικές συνέπειες απαντά επίσης σε ρεαλιστικά και νατουραλιστικά αφηγήματα.

35. «Μ' αναφέρεις τον Αριστοτέλην τον οποίον ανέγνωσα μεν ως

ελληνικόν μάθημα, αλλά εις του οποίου, λυπούμενος σε το ομολογώ, δεν επρόσεξα τους κανόνας» [«Προοίμιον», όπ., σ. ιστ'].

36. Για την παρέμβαση των αναγνωστικών συνηθειών στο περιφημο feuilleton βλ. Ουμπέρτο Έκο, *Ο Υπεράνθρωπος των Μαξών. Ρητορική και ιδεολογία του λαϊκού μυθιστορήματος*, μτφ. Έφη Καλλιφατίδη, Αθήνα: Γνώση 1988, σ. 50-54. Όσον αφορά τον Θάνο Βλέκα του Παύλου Καλλιγά, είναι γνωστό ότι εκδόθηκε αυτοτελώς το 1890, δηλαδή 45 χρόνια μετά τη δημοσίευσή του στην *Πανδώρα*.

37. Κάτι τέτοιο γίνεται φανερό, λ.χ., από την έκθεση για τον ποιητικό διαγωνισμό του 1854, όπου ο Ραγκαθής επικρίνει ειρωνικά τα ποιήματα με τυπικές ρομαντικές/βυρωνικές υποθέσεις.

38. Βλ. χαρακτηριστικά την κριτική του Αριστοτέλη Π. Κουρτίδη, *Το ελληνικόν διήγημα μέχρι της Επαναστάσεως. Ο Αλέξ. Ραγκαθής ως διηγηματογράφος*, Αθήνα 1921, σ. 31-33. Για τη στάση της κριτικής απέναντι στην πεζογραφία του Ραγκαθή γενικότερα, βλ. Λίτσα Χατζοπούλου, «Η κριτική για την αφηγηματική πεζογραφία του Α. Ρ. Ραγκαθή (1860-1921)», *Μαντατοφόρος*, τχ. 37-38 (1993-1994) 71-93.

ΑΙΚ. ΤΣΟΤΑΚΟΥ-ΚΑΡΒΕΛΗ

ΛΕΞΙΚΟ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΥΘΟΛΟΓΙΑΣ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΟΚΟΛΗ

ΚΡΙΤΙΚΗ

Κ. Γ. Παπαγεωργίου

ΑΛΕΞΗΣ Β. ΣΤΑΥΡΑΤΗΣ

Βένθει κραδίης

Εκδ. Απόστροφος, Κέρκυρα
1996

Δεν μου είχε τύχει, ως τώρα, να διαβάσω ποιήματα του Αλέξη Β. Σταυράτη: όσο για το βιβλίο του, που με κέντρισε να γράψω το παρόν σημείωμα, θα πρέπει να αποτελεί την πρώτη του ποιητική παρουσία, αν κρίνω από το γεγονός ότι δεν αναγράφεται σ' αυτό καμία προηγούμενη δημοσίευση. Μπορώ, παρ' όλ' αυτά, να ισχυριστώ με όλη την επιτρεπόμενη, σε τέτοιες περιπτώσεις, βεβαιότητα, ότι η περίπτωση του εντελώς άγνωστου μου νέου, κατά τα φαινόμενα, ποιητή, παρουσιάζει αρκετό ενδιαφέρον.

Και πρώτα πρώτα η γλώσσα των ποιημάτων του: οι γλωσσικοί τρόποι που μετέρχεται, προκειμένου να διατηρήσει αλώβητο, από τις πάντα καταδοκούσες – για όποιον ξέρει – ευκολίες, προσωπικό του βίωμα ή αίσθημα. Μάλιστα, δεν είναι λίγες οι φορές που με πλήρη συνείδηση – ενίοτε και περιδεής – αναφέρεται, άμεσα ή έμμεσα, στις λέξεις, θεωρώντας τες ζωντανούς οργανισμούς, φορείς μνήμης και, συνάμα, εύφλεκτες ψηφίδες των αισθημάτων και της συγκίνησής του.

Άξια προσοχής είναι, ακόμη, η κατακτημένη νηφαλιότητα με την οποία «χειρίζεται» επώδυνες και τραυματικές εμπειρίες του ατομικού του και του συλλογικού βίου, παρά το υποβόσκον πάθος του και την υπαρξιακών καταβολών αγωνία του. Κι ακόμη, αξιοσημείωτη είναι η νηφαλιότητα με την οποία «κατεργάζεται» το καυτό ορυκτό που ανεβαίνει από τα βάθη της καρδιάς του, όπως τουλάχιστον υπονοεί ο εύστοχος τίτλος του βιβλίου του.

Εξ ίσου αξιοπρόσεκτη είναι και η προσωπική στάση του νέου ποιητή μπροστά στο φαινόμενο της ζωής και σε όλα όσα την προσδιορίζουν, κινούμενα ή συμβαίνοντα ανάμεσα σε δύο, κυρίως, πόλους: στον έρωτα και στον θάνατο. Πρόκειται για μία στάση υπαγορευμένη από την ισχυρή πίστη ότι η μοίρα του ανθρώπου προδιαγράφεται από δυνάμεις εντοπίσιμες ή απροσδιόριστες και ότι, συνεπώς, μοναδικός τρόπος για να διαφυλάξει ακέραιο το

πρόσωπό του είναι η ομολογία της αδυναμίας του και ο σεβασμός, παρ' όλ' αυτά της αδιαμφισβήτητης μοναδικότητάς του ως όντος. Υπ' αυτές τις συνθήκες ο ποιητής διατηρεί τις ελπίδες του: βυθισμένος, έστω, στον ζόφο της καθημερινότητας:

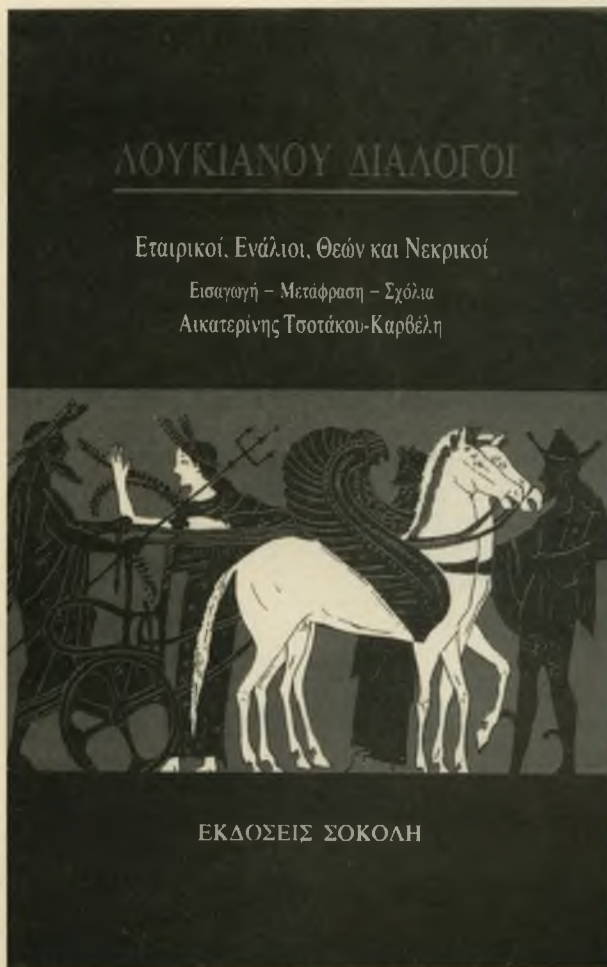
*Ο ποιητής δεν είναι θαυματοποιός
να ελκύει τους ζωντανούς
προς το θάνατο των λεπτών
αποχρώσεων της βιολέττας.
Στη χαρμολύπη της Σαρακοστής
κυφορείται η ανάσταση
στο όχημα της απελπισίας.*

«Υποσχέσεις»

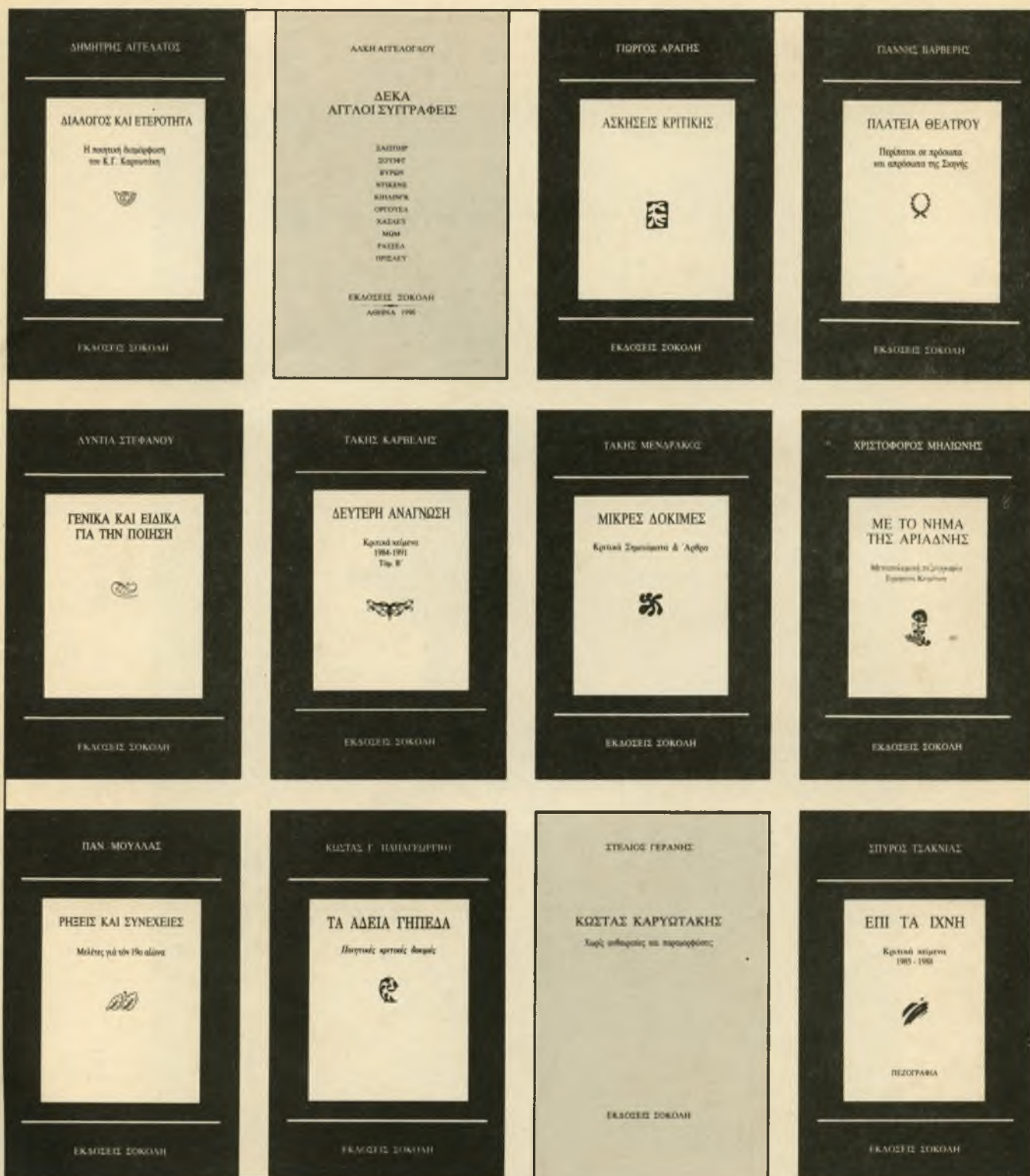
Τα όσα επισημάνθηκαν είναι νομίζω αρκετά ενδεικτικά της γνώμης του γράφοντος για το ευοίωνον της εξέλιξης του

νέου ποιητή. Γνώμη που ενισχύεται περισσότερο αν λάβει κανείς υπ' όψη του και την εμφανή – μολονότι με σεμνότητα καλυμμένη – σχέση-επαφή που διατηρεί ο Αλέξης Σταυράτης με τη λογοτεχνική μας παράδοση, κάποιες κορυφές της οποίας, εμμέσως πλην σαφώς, μας φανερώνει:

.....
*Για να ζήσει ο στίχος
πρέπει να τον ξορκίσεις τρεις φορές
με Μοιρολόι της φώκιας,
να περάσει από πάνω του
Η Γυναίκα της Ζάκυθος
ε, κι ύστερα
Η τρελλή ροδιά
θα κάμει το θάμα της.*



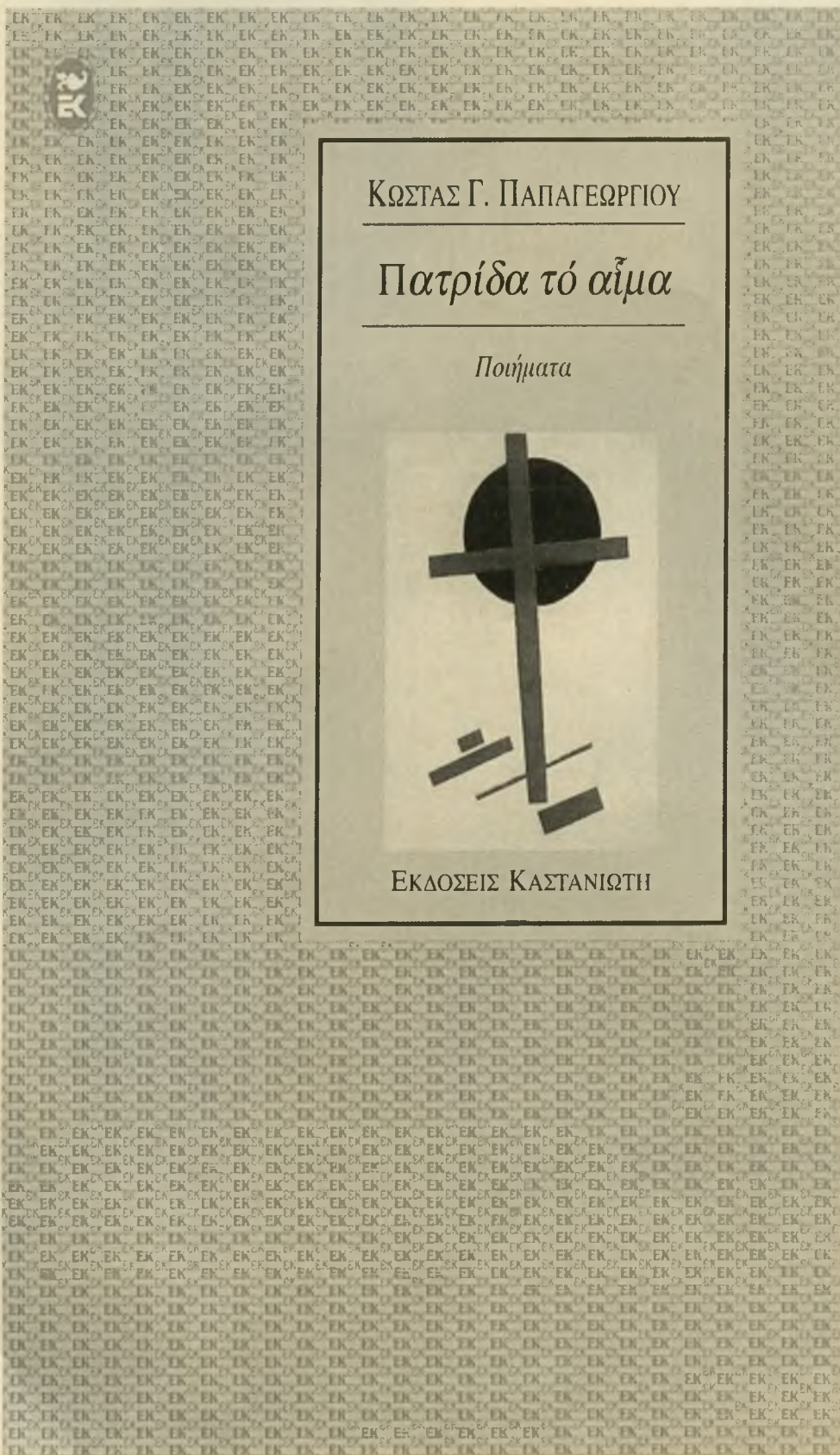
ΒΙΒΛΙΑ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΔΟΚΙΜΙΟΥ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΟΚΟΛΗ
ΣΠ. ΤΡΙΚΟΥΠΗ 3-5, 106 83 ΑΘΗΝΑ
ΤΗΛ. 3805520 – 3822732 FAX 3832646

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ

Η σύγχρονη εκδοτική παρουσία στα ελληνικά γράμματα



ΚΩΣΤΑΣ Γ. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ

Πατρίδα τό αίμα

Ποήματα



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ

Η
ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ
ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

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

ΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΑ – ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΟΚΟΛΗ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΟΚΟΛΗ

Η σύγχρονη εκδοτική παρουσία στα ελληνικά γράμματα

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΣ

Ἔρης Ἀλεξάνδρου, ὁ ἐξόριστος



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΟΚΟΛΗ

ΟΙ ΔΙΚΟΙ ΜΑΣ - 1

Μιά μονογραφία για τόν ΑΡΗ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ πού είναι ταυτόχρονα βιογραφία, ανάπλαση τοῦ ἱστορικοῦ σκηنيκοῦ καί μελέτη - ἀνάλυση ὁλόκληρου τοῦ ἔργου του - ποιητικοῦ, μεταφραστικοῦ καί πεζογραφικοῦ. Ἰδιαίτερα ἀναλύεται *Τό Κιβώτιο*, τό ὄριακό αὐτό ἔργο τῆς γενιᾶς τοῦ ἐμφύλιου, πού ἀνάγει τήν ἐμπειρία της στό συμβολικό καί στό ὑπαρξιακό της ἐπίπεδο. Τό ἔργο συμπληρώνεται ἀπό ἀνθολόγηση κριτικῆς γιά τόν Ἀλεξάνδρου, ἐργογραφία κλπ.