

MARIO VITTI

Ιστορία
της
Νεοελληνικής
Λογοτεχνίας

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΟΔΥΣΣΕΑΣ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ
ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

MARIO VITTI

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ
ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ
ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΟΔΥΣΣΕΑΣ

©

2003, MARIO VITTI
2003, ΒΙΒΛΙΟΠΟΛΙΣ ΑΕΒΕ

Α΄ ΕΚΔΟΣΗ
ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 2003

ΓΛΩΣΣΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
ΔΗΜΗΤΡΑ ΛΟΥΚΑ
ΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΣΙΑ - ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΣΗ
ΔΗΜΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ
ΕΞΩΦΥΛΛΟ
ΔΗΜΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ - ΑΓΚΟΠ ΚΕΚΛΙΚΙΑΝ
ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΕΚΔΟΣΗΣ
- ΤΙΤΟΣ ΜΥΛΩΝΟΠΟΥΛΟΣ

ISBN 960-210-460-0

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΟΔΥΣΣΕΑΣ
ΑΝΔΡΕΑ ΜΩΡΑΪΤΗ 3 – 114 71 ΑΘΗΝΑ
ΤΗΛ. 210 3624326, 210 3625575 – FAX 210 3648030
ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ: ΣΤΟΑ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ
ΠΕΣΜΑΖΟΓΛΟΥ 5 – 105 64 ΑΘΗΝΑ – ΤΗΛ. 210 3212111
<http://www.odisseas.gr> – email: odisseas@otenet.gr

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ	9
1. Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑ	11
2. ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΛΩΣΗ ΕΩΣ ΤΟΥΣ ΝΕΟΥΣ ΠΡΟΣΑΝΑΤΟΛΙΣΜΟΥΣ	47
3. Ο ΑΙΩΝΑΣ ΤΟΥ ΚΗΡΥΓΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ	69
4. Η ΑΝΟΔΟΣ ΤΩΝ ΦΑΝΑΡΙΩΤΩΝ ΚΑΙ Η ΑΔΡΑΝΕΙΑ ΤΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ	125
5. ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΣ, ΑΣΜΑΤΑ ΠΟΛΕΜΙΣΤΗΡΙΑ, ΑΡΚΑΔΙΚΕΣ ΟΥΤΟΠΙΕΣ	145
6. ΚΟΡΑΗΣ, ΚΑΛΒΟΣ, ΣΟΛΩΜΟΣ ΑΠΕΝΑΝΤΙ ΣΤΟΝ ΑΓΩΝΑ	179
7. ΟΙ ΡΟΜΑΝΤΙΚΟΙ ΚΑΙ Η ΜΕΓΑΛΗ ΙΔΕΑ	205
8. Η ΠΟΙΗΣΗ ΤΩΝ ΙΟΝΙΩΝ ΝΗΣΩΝ: ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΥΤΟΤΕΛΕΙΑ ΣΤΗΝ ΕΤΕΡΟΝΟΜΙΑ	241
9. ΑΦΗΓΗΣΕΙΣ ΦΑΝΤΑΣΙΑΣ, ΙΣΤΟΡΙΑΣ, ΑΝΑΜΝΗΣΕΩΝ	265
10. ΑΠΟ ΤΗ ΓΡΑΦΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΗΘΟΓΡΑΦΙΑΣ ΣΤΗΝ ΕΠΑΓΓΕΛΙΑ ΤΗΣ ΛΥΤΡΩΣΗΣ	291
11. ΑΙΣΘΗΤΙΣΜΟΣ, ΣΟΣΙΑΛΙΣΜΟΣ: ΝΕΕΣ ΠΡΟΣΔΟΚΙΕΣ ΓΙΑ ΠΟΙΗΤΕΣ ΚΑΙ ΠΕΖΟΓΡΑΦΟΥΣ	327
12. ΤΟ ΑΤΟΛΜΟ ΞΕΚΙΝΗΜΑ ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ. Η ΠΟΙΗΣΗ ΣΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ '20 ΚΑΙ ΟΙ ΠΕΖΟΓΡΑΦΟΙ	363

13. ΟΙ ΠΕΖΟΓΡΑΦΟΙ ΚΑΙ ΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ	387
14. ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΟΥΣ ΘΕΣΜΟΥΣ ΤΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ	419
15. ΔΕΥΤΕΡΗ ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΣΥΡΡΑΞΗ, ΑΝΤΙΣΤΑΣΗ, ΕΜΦΥΛΙΟΣ	453
16. Η ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ	477
17. Η ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ	513
18. ΕΝΑ ΤΕΛΟΣ ΓΙΑ ΕΝΑ ΣΥΝΤΟΜΟ ΑΙΩΝΑ	551
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ	589

ΠΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Το ανά χειράς βιβλίο ξαναγράφηκε ελληνικά από τον ίδιο τον συγγραφέα του· και τούτο επειδή αυτός έκρινε ότι δεν θα ήταν το ίδιο μια μετάφραση της *Storia della letteratura neogreca*, που κυκλοφόρησε στη Ρώμη το 2000 για το ιταλικό κοινό, όσο επιτυχημένη και να 'ταν, δίχως να ληφθεί υπόψη ότι το βιβλίο προοριζόταν για έναν αναγνώστη που έχει το προνόμιο της απ' ευθείας πρόσβασης στα γεγονότα και στα έργα που αναφέρονται· ούτε και θέλησε να χάσει την ευκαιρία που του δινόταν για μια αμεσότερη επικοινωνία με το ελληνικό αναγνωστικό κοινό.

Σε σχέση, πάλι, με το αρχικό βιβλίο, που κυκλοφόρησε ιταλικά το 1971 και σε ελληνική μετάφραση το 1978, η νέα γραφή επιβλήθηκε στον συγγραφέα από την ίδια την ελληνική πραγματικότητα, που στα χρόνια που μεσολάβησαν όχι μόνο συνέχισε να εμπλουτίζεται με πλήθος λογοτεχνικά έργα αλλά και, από τη σκοπιά της μελέτης, απέκτησε όσες ποτέ άλλοτε εργασίες φιλολογικής και κριτικής διερεύνησης.

Παρά το γεγονός ότι στο αρχικό βιβλίο ο συγγραφέας είχε προπορευτεί όσον αφορά αναζητήσεις, ανακατατάξεις, πλαισίωση της νεοελληνικής λογοτεχνίας από τη δυτική λογοτεχνική πραγματικότητα, τα περισσότερα κεφάλαια χρειάστηκαν μια ανασυγκρότηση και μάλιστα σε βαθμό που συχνά συνεπαγόταν την αναδιορ-

γάνωση του συνόλου. Στο μεσοδιάστημα, εξάλλου, και ο ίδιος προχώρησε στην έρευνα και στον προβληματισμό. Εντούτοις, μερικές σελίδες παρέμειναν ως είχαν, εφόσον, κατά τη γνώμη του, δεν παρουσίαζαν την ανάγκη αναθεώρησης. Η εργασία, ας ομολογηθεί, έγινε με καλή διάθεση, με κέφι, δίχως, εννοείται, αυτό να απαλλάσσει τον γράφοντα από τις φροντίδες και τους κόπους που επιβάλλει μια υπεύθυνη δουλειά.

Με την κατάλληλη χρήση των βιβλιογραφικών δεδομένων που αφθονούν στις σημειώσεις, ο αναγνώστης μπορεί να αποκτήσει έναν επαρκή βιβλιογραφικό εξοπλισμό προκειμένου να προχωρήσει σε πιο προσωπικές αναζητήσεις. Κατά το παρελθόν ήταν απαραίτητο ένα βιβλιογραφικό παράρτημα· όχι πια σήμερα που κυκλοφορούν χρήσιμα έργα αναφοράς, όπως εκείνο του Π. Ν. Μαστροδημήτρη, *Εισαγωγή στη νεοελληνική φιλολογία* (1996), που ενημερώνεται σε κάθε ανατύπωση· ή το *Εγχειρίδιο του νεοελληνιστή*, που συνέταξε ο Αλέξης Πολίτης με τους συνεργάτες του (2002), και απαλλάσσουν τον ιστορικό από πρόσθετα βιβλιογραφικά καθήκοντα.

Στις βιβλιογραφικές αναφορές δεν δηλώνεται τόπος όταν η έκδοση έχει γίνει στην Αθήνα.

M. V.

1.

Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑ

1.1

Η ΑΞΙΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΣΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Οι απαρχές της νεοελληνικής λογοτεχνίας συμπίπτουν, όπως είναι αυτονόητο, με τις απαρχές της νεοελληνικής ιστορίας. Παρόλο που μοιάζει με ταυτολογία, είναι χρήσιμο να δηλώσουμε με ιδιαίτερη έμφαση ότι η διάδοση της δημώδους γλώσσας στον μεσαίωνα δεν συνεπάγεται υποχρεωτικά και την αφετηρία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Η ελληνική γλώσσα, ας μην το ξεχνάμε, είναι πράγματι μοναδική στον ευρωπαϊκό χώρο για τη διάρκεια της, ανέγγιχτη από τη διατάραξη που κάποια στιγμή στον μεσαίωνα προκάλεσε η διάσπαση της λατινικής γλώσσας, στα λαϊκά στρώματα της Ευρώπης, προς όφελος των νεολατινικών γλωσσών, έστω κι αν ήρθε και γι' αυτήν η ώρα που άρχισε να εξαπλώνεται η γλώσσα του λαού. Για να προσδιορίσουμε ωστόσο τη στιγμή της μετάβασης από τη βυζαντινή μεσαιωνική στη νεοελληνική λογοτεχνία δεν αρκεί να θέσουμε ως κριτήριο την ανάδειξη της ομιλούμενης κοινής σε εκφραστικό όργανο των λογοτεχνικών κειμένων, αλλά επιβάλλεται να εξετάσουμε πότε παρουσιάζονται συγκεκριμένες δεσπόζουσες που αφορούν καίρια τη λογοτεχνία και που χαρακτηρίζουν τη νέα περίοδο.

Αν εμείς τώρα εστιάζουμε την προσοχή μας σε κάποια λογοτεχνικά κείμενα που ανήκουν στη βυζαντινή περίοδο, όπου κυριαρχεί η γραμματολογία σε αρχαϊζουσα ή λόγια γλώσσα, η οποία μάλιστα διανύει μια φάση γόνιμη και δημιουργική, είναι για να αναζητήσουμε ορισμένα στοιχεία όσον αφορά στα θέματα και στο ύφος που είναι προορισμένα να επιζήσουν στις μετέπειτα φάσεις, καθώς συγκεφαλαιώνουν τη λογοτεχνική κληρονομιά και συντελούν στη διαμόρφωση της νεοελληνικής παράδοσης. Η ορμή της συνέχειας αψηφά αλλαγές και ρήξεις, βοηθώντας παρόμοια στοιχεία να επιζήσουν στις επερχόμενες φάσεις. Η νεοελληνική λογοτεχνική κληρονομιά, όπως είναι φυσικό, αντλεί από προγενέστερες εμπειρίες.

Πρώτα απ' όλα δεν πρέπει να ξεχνούμε ότι η βυζαντινή κληρονομιά αποτελεί ένα θεμελιώδες προνόμιο του νεοελληνικού πολιτισμού, δυναμικό και σήμερα ακόμη, εφόσον συνοδεύει τον ελληνικό πληθυσμό ανά τους αιώνες, και όχι μόνο με τη μορφή του θρησκευτικού τυπικού, που είναι και η πιο φανερή της όψη. Αλλά ενώ η θρησκευτική λατρεία παραμένει αναλλοίωτη, όσο γίνεται, και αποτελεί σήμερα κάτι το ιδιαίτερο και ευκόλως αναγνωρίσιμο, η κοσμική λογοτεχνική εμπειρία που προέρχεται από το Βυζάντιο υπέστη μεταμορφώσεις και προσαρμογές που στη σημερινή τους μορφή δεν αναγνωρίζονται με την πρώτη ματιά.

Όσα έργα μνημονεύονται σε αυτό το κεφάλαιο, συμβαίνει επειδή αποτελούν τεκμήρια μιας λογοτεχνικής εμπειρίας που έμελλε να επιζήσει έως τη σύγχρονη εποχή, μερικές φορές με τρόπο εντυπωσιακό, όπως συνέβη με τα τραγούδια του Διγενή, που έφτασαν μέχρι τις αρχές του περασμένου αιώνα, μέσα από τη δημοτική ποίηση.

Δεν πρέπει, επίσης, να παραγνωριστεί το γεγονός ότι τα έργα σε δημοτική, που ανήκουν στη βυζαντινή περίοδο, παρεκκλίνουν από τον λόγιο λογοτεχνικό κανόνα και γίνονται αφορμή για έναν νέο, η ισχύς του οποίου θα επικρατήσει για κάμποσο καιρό ακόμη, υπερβαίνοντας τα όρια του μεσαίωνα.

Σε ό,τι αφορά την περίοδο που τερματίζεται με την άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους Σταυροφόρους (1204) είναι σκόπιμο να σταθούμε σε δύο κύριες κατηγορίες έργων, οι οποίες από διάφορες απόψεις είναι αντίθετες μεταξύ τους: στον Διγενή Ακρίτη από τη μια, και στις σατιρικές επιστολές του Πτωχοπρόδρομου από την άλλη· η πρώτη κατηγορία διαμορφώνεται στα ανατολικά όρια της Αυτοκρατορίας, η δεύτερη στη βασιλεύουσα. Τόσο η πρώτη κατηγορία, βγαλμένη από το ηρωικό πρότυπο, όσο και η δεύτερη, βγαλμένη από το σατιρικό, ανήκουν σε είδη που δεν είναι ξένα στη δυτική λογοτεχνική παράδοση και, το σημαντικό, δεν είναι ξένα ούτε και στη σημερινή αναγνωστική εμπειρία μας· στον ίδιο χώρο εξαπλώνεται και μια παραγωγή απροκάλυπτα διδακτική που δύσκολα μπορεί σήμερα να τέρψει, η οποία όμως, έστω υποβαθμισμένη, διένυσε μια μακραίωνη και θαλερή πορεία φτάνοντας μέχρι το κατώφλι του 19ου αιώνα.

Σε ό,τι αφορά πάλι την περίοδο που εκτείνεται από το 1204 έως το 1453, θα προσελκύσει την προσοχή μας η παραγωγή ερωτικών έμμετρων μυθιστορημάτων καθώς και ορισμένων αφηγηματικών σπουδαιότητων, μερικά από τα οποία αυτοβιογραφικού χαρακτήρα.

1.2

ΤΟ ΗΡΩΙΚΟ ΑΡΧΕΤΥΠΟ

Στα ανατολικά θέματα της Μικράς Ασίας τοποθετούν οι μελετητές τη γέννηση των έξι ή οκτώ ηρωικών (λίγο πολύ) ασμάτων, που μας είναι γνωστά με το όνομα του κεντρικού ήρωα, Βασίλειος Διγενής Ακρίτης. Ο πρώτος από τους κώδικες στους οποίους έχει παραδοθεί το κείμενο εκδόθηκε μόλις το 1875 (από τους Κωνσταντίνο Σάθα και Emile Legrand, *Les exploits de Digénis Akritas, d'après le manuscrit de Trébizonde*, Παρίσι). Μια διαφορετική γραφή περιέχεται σε έναν κώδικα της Grottaferrata (ελληνόρρυθμη μονή κοντά στη Ρώμη) και αποτελεί διασκευή ενός σχολαστικού γρα-

φέα. Αλλά η παραλλαγή που θεωρείται ως η πιο έγκυρη είναι αυτή του Εσχοριάλ, καμωμένη στην Κρήτη από έναν αντιγραφέα αρκετά προσεκτικό· εκδόθηκε ολόκληρη για πρώτη φορά το 1911.¹ Όλα τα χειρόγραφα αυτά δεν αναφέρουν ούτε τον τίτλο ούτε το όνομα του ποιητή, κάτι καθόλου περίεργο την εποχή του μεσαίωνα.

Οι ιστορικές συνθήκες μέσα στις οποίες διεξάγονται οι ένοπλες συγκρούσεις, οι μονομαχίες, τα κονταροχτυπήματα, οι αρπαγές γυναικών και οι γάμοι μπορούν να ταυτιστούν με τα χρόνια που οι Άραβες λυμαίνονται τη βυζαντινή μεθόριο της Συρίας, σε μια εμπόλεμη περίοδο η οποία ωστόσο φαίνεται να περνά μια φάση ανακωχής, στα πρώτα χρόνια του 12ου αιώνα. Το πρώτο άσμα μιλά για έναν σαρακηνό εμίρη (αμιράς), ο οποίος, αφού παντρεύεται τη βυζαντινή αρχοντοπούλα που έχει αρπάξει, γίνεται πατέρας του Διγενή (έτσι και τα δύο γένη του Διγενή). Ο Διγενής, Ακρίτης επειδή υπερασπίζεται τα άκρα, τα σύνορα, θα γίνει σύντομα ξακουστός πολεμιστής, με δύο κύριους αντιπάλους, τους Σαρακηνούς και τις συμμορίες των ληστών, των απελατών. Τα κατορθώματα αυτού του ήρωα, οι ανδραγαθίες όπως τις ονομάζει ο ποιητής, ανταποκρίνονται σε έναν πρωτογενή κώδικα τιμής: το παλικάρι μονομαχεί για να δείξει τη δύναμη και την ανδρεία του, παλεύει και σκοτώνει ένα λιοντάρι, αρπάζει γυναίκες. Σε καιρό ειρήνης πάλι, πηγαίνει για κυνήγι, παίζει λαούτο, καμιά φορά συνοδεύοντας το τραγούδι της γυναίκας του. Είναι αλήθεια πως δεν λείπει ούτε και η αναμέτρηση με έναν δράκο, γενικά όμως το υπερφυσικό φανταστικό στοιχείο είναι πολύ περιορισμένο, τουλάχιστο σε σχέση με

¹ Την πιο πρόσφατη κριτική έκδοση του κειμένου επιμελήθηκε ο Στυλιανός Αλεξίου, *Βασίλειος Διγενής Ακρίτης (κατά το χειρόγραφο του Εσχοριάλ) και το άσμα του Αρμούρη*, 1985. Στην εισαγωγή ο μελετητής σχολιάζει την αξία των παραλλαγών και εκθέτει τις εκδοτικές του αρχές. Ο ίδιος επιμελήθηκε και μια χρηστική έκδοση (*Βασίλειος Διγενής Ακρίτης και τα άσματα του Αρμούρη και του Υιού του Ανδρόνικου*, 1990), στην εισαγωγή της οποίας ασχολήθηκε με πιο γενικά ζητήματα.

τα ηρωικά ποιήματα του δυτικού μεσαίωνα. Ο ποιητής διαβεβαιώνει κάποια στιγμή τους αναγνώστες του ότι όσα διηγείται είναι αληθινές ιστορίες και όχι κατασκευασμένες όπως αυτές του Ομήρου (στίχοι 712-22 της έκδοσης Αλεξίου).

Είναι πολύ πιθανό ο συγγραφέας να επεξεργάστηκε προγενέστερα τραγούδια που είχαν διαδοθεί προφορικά (και ίσως έτσι εξηγούνται μερικές ασυνέπειες, χαρακτηριστικές στην προφορική επανάληψη), τα οποία δεν κατόρθωσε να συνταιριάσει σε μια ιστορία πέρα για πέρα συνεπή, ενώ φαίνεται να αγνοεί και δεδομένα γνωστά από προηγούμενα άσματα. Εντούτοις, είναι προικισμένος με καλλιτεχνική συνείδηση, πράγμα το οποίο γίνεται φανερό από κάποια σημεία, όπως για παράδειγμα οι λεπτομερείς περιγραφές όπου γίνεται εμφατική χρήση ρημάτων όπως τα “θεωρώ” και “βλέπω”.²

Ο Διγενής έγινε θρύλος ξεπερνώντας τον χώρο και τον χρόνο. Είναι ένας ήρωας που πέρασε στον μύθο. Αλλά αρκεί αυτό και μόνο το γεγονός για να θεωρηθούν επικά τα τραγούδια που αφηγούνται τα κατορθώματά του; Μολονότι η ορολογία του 19ου αιώνα μας αφήνει σήμερα ανικανοποίητους, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε μια επική διάθεση σε ορισμένα σημεία, ή τουλάχιστον κάποιο θαυμασμό για τον μιγά ήρωα, και, πράγμα που δεν θα το περιμέναμε, για τον αμιρά του πρώτου άσματος.

Η δημιουργική ορμή, που ευνόησε τη διαμόρφωση του Διγενή, πρέπει να ήταν αρκετά ισχυρή και ευρεία αν λάβουμε υπόψη ότι μέσα στον ίδιο πολιτισμικό χώρο φανερώθηκαν και άλλα άσματα του ίδιου κύκλου, όπως εκείνο που μας παραδόθηκε σε ένα χειρόγραφο του 15ου αιώνα, δημοσιευμένο το 1877 με τον τίτλο *Του Αρμούρη*.³ Το άσμα αυτό, σε ύφος αναμφισβήτητα ηρωικό, εξυ-

² Βλ. R. Lavagnini, “Il poeta di Digenis Akritis”, στα πρακτικά *Αρχές της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, επιμέλεια Ν. Μ. Παναγιωτάκης, τόμος 2, Βενετία 1993, σσ. 14-18.

³ Τώρα προσито στην έκδοση *Βασίλειος Διγενής Ακρίτης*, ό.π., σμ. 1.

μνεί τον αγώνα κατά των Σαρακηνών εκθέτοντας τα επεισόδια με συνέπεια και δίχως τη συνηθισμένη βραδύτητα. Είναι πιο φανερά εδώ τα σημάδια της προφορικής σύνθεσης, αυτής που, παράλληλα με τη γραπτή παράδοση, θα βοηθήσει να μεταδοθούν τα τραγούδια από τη μια γενιά στην άλλη και να καταλήξουν στις πιο πρόσφατες προσαρμογές. Το 1926 ήταν ακόμη δυνατόν ένας ερευνητής να καταγράψει ένα τραγούδι πάνω από διακόσιους στίχους στην Κύπρο.⁴ Το 1909 έχει καταγραφεί στην Κρήτη ένα τραγούδι που αρχίζει:

Ο Διγενής ψυχομαχεί κ' η γη τότε τρομάσσει,
βροντά κι αστράφτει ο ουρανός και σειέτ' ο απάνω κόσμος
κι ο κάτω κόσμος άνοιξε και τρίζουν τα θεμέλια [...]

Είναι πολυάριθμα τα τραγούδια που οι μελετητές πιστεύουν ότι ανήκουν στον κύκλο αυτόν και που, παρά τη σταδιακή προσαρμογή σε διαδοχικές ιστορικές συνθήκες, δεν απώλεσαν τα αρχικά τους χαρακτηριστικά. Η δυνατότητά τους να προσαρμόζονται στις νέες απαιτήσεις, που οι συγκυρίες της ιστορίας επιβάλλουν, θα αναφανεί κατά τρόπο εντυπωσιακό τον 18ο αιώνα, όταν ο κύκλος του Διγενή θα αναπλαστεί προσαρμοσμένος στις παλικαριές του κλέφτικου τραγουδιού (βλ. 5.10).

1.3

ΟΙ ΕΥΚΑΙΡΙΕΣ ΠΟΥ ΕΦΕΡΕ Η ΣΑΤΙΡΑ

Ενώ στα σύνορα της αυτοκρατορίας, με επίκεντρο αυτά που βρίσκονταν κάπου στην Καππαδοκία, διαδίδονταν τραγούδια και

⁴ Το κατέγραψε ο Στίλβων Κυριακίδης και σήμερα περιλαμβάνεται στα “Ακριτικά τραγούδια” της επιλογής *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια (Εκλογή)*, τόμος 1, Ακαδημία Αθηνών, 1962. Από τον τόμο αυτό έχει ληφθεί και η αρχή του τραγουδιού που αναφέρεται εδώ αμέσως παρακάτω.

άσματα γραπτά του ακριτικού κύκλου, στη βασιλεύουσα, κέντρο εξουσίας απ' όπου εκπορευόταν η επίσημη παιδεία, και πιο συγκεκριμένα, σε περιβάλλοντα εγγύτερα στην αυλή, γράφηκαν μερικά σατιρικά στιχουργήματα που κυκλοφορούσαν με το όνομα του Πτωχοπρόδρομου. Σ' αυτά τα στιχουργήματα διοχετεύεται μια μακρόχρονη λογοτεχνική και ηθική εμπειρία, καταστάλαγμα δυσφορίας, πικρίας και υποταγής, αλλά και μία τεχνοτροπία που έχει τους δικούς της κανόνες. Ποιητής των τεσσάρων κειμένων, με τα οποία απευθύνεται στον βασιλέα σε ύφος ικετευτικό, ίσως είναι στ' αλήθεια ο Θεόδωρος Πρόδρομος, συγγραφέας φημισμένος για το αρχαιόπνοο έργο του, που έζησε τον 12ο αιώνα. Στην αντίθεση ανάμεσα στον πολιτικό στίχο και στον αρχαιόγλωσσο δεκαπεντασύλλαβο, που το ίδιο πρόσωπο χρησιμοποίησε,⁵ προσθέτονται άλλες αντιφάσεις που δυσχεραίνουν τη συνταύτιση του ταπεινού Προδρόμου με τον σοφό αυλικό συγγραφέα.⁶ Εκείνο που έχει μεγαλύτερη σημασία από την πιστοποίηση της ταυτότητας του στιχουργού, είναι το γεγονός ότι οι σάτιρες αυτές οφείλονται σε πρόσωπο με όχι ανεπαρκή παιδεία· δεν μπορεί αλλιώς να εξηγηθεί το εξεζητημένο λεξιλόγιο και η συνεπέστατη πραγματοποίηση ενός σχεδίου λογοτεχνικού λεπτομερώς μελετημένου: ένας δόκιμος ποιητής, Πτωχοπρόδρομος ή αλλιώς ονομαζόμενος, καλλιεργημένος, άσκησε το σατιρικό του πνεύμα στη γλώσσα του λαού για να καταγγείλει τη γυναίκα του που τον βασανίζει, ή τη μοναστική ζωή ή την κατάντια όποιου αφιερώνεται στα γράμματα. Το ύφος, και το συγκεκριμένο είδος, στηρίζεται στην περιγραφή της πραγματικής ζωής και έτσι τα τέσσερα στιχουργήματα, που έφτασαν στο

⁵ Η επισήμανση είναι του Σ. Αλεξίου, *Δημόδη βυζαντινά*, 1997, σ. 117.

⁶ Βλ. H. Eideneier, *Ptochoprodromos*, Κολωνία 1991. Ο Θεόδωρος Πρόδρομος συνέθεσε, μετά το 1165, ικεσίες σε αρχαία γλώσσα απευθυνόμενος στην αυτοκράτειρα και στον αυτοκράτορα προκειμένου να του προσφερθεί φροντίδα και περίθαλψη στα γεράματά του. Βλ. σχετικά και R. Romano (επιμέλεια), *La satira bizantina nei secoli XI-XV*, Τορίνο 1999.

τυπογραφείο στις αρχές του 19ου αιώνα, μας μεταφέρουν λεπτομερείς πληροφορίες που μας επιτρέπουν να βυθιστούμε στον μεσαιωνικό κόσμο.

Η κακοδαιμονία του γραμματικού είναι αυτή που καυτηριάζεται περισσότερο. Ο πατέρας του φταίει που τον ορμήνευε:

Τέκνον μου, μάθε γράμματα, και ωσάν εσέναν έχει.
 Βλέπεις τον δείνα, τέκνον μου, πεζός περιεπάτει
 και τώρα εν διπλοεντέληνος και παχυμουλαράτος.
 Αυτός, όταν εμάνθανεν, υπόδησιν ουκ είχεν,
 και τώρα βλέπε τον, φορεί τα μακρυμύτικά του.
 Αυτός μικρός ουδέν είδεν το του λουτρού κατώφλιν
 και τώρα λουτρακίζεται τρίτον την εβδομάδαν.⁷

Ενώ τώρα ο άτυχος Πτωχοπρόδρομος καταριέται τον χρόνο που έχασε για να μάθει γράμματα. Κάλιο να 'χε γίνει ράφτης ή παπουτσης ή φούρναρης!

Αποτελέσματα λιγότερο λαμπρά, με πνοή λογοτεχνική λιγότερο πρωτότυπη πέτυχε ένας άλλος λόγιος συγγραφέας γνωστός για τα σοφά θεολογικά συγγράμματά του, ο Μιχαήλ Γλυκάς (εξαφανίστηκε το 1204), σε ένα στιχούργημα στην ομιλουμένη (581 στίχοι). Έπεσε σε δυσμένεια (κάτι που συνέβη στην πραγματικότητα όπως αποκαλύπτεται από ιστορικές πηγές) και απευθύνεται στον βασιλέα Εμμανουήλ Α΄ και τον ικετεύει. Με τα παρακάτω λόγια περιγράφει την ψυχική κατάσταση όποιου βρίσκεται στη δική του θέση:

Φύλλον θροεί σε, εάν σαλευθεί, πουλί αν ίδης, τρέμεις,
 αν γένη κύπος πούποτε, μόδιν αγγέλους βλέπεις,
 φοβεί σε μη έλθη μήνυμα, το ουκ ήθελες ν' ακούσεις,
 αδημονείς, εννοιάζεσαι, συντρίβεσαι, τρομάσεις.⁸

⁷ Έκδοση Η. Eideneier, ό.π., ΙΙΙ, σίχοι 57-63.

⁸ Μιχαήλ Γλυκά Στίχοι ους έγραψε καθ' ον κατεσχέθη καιρόν, επιμέλεια Ε. Τσολάκης, Θεσσαλονίκη 1959, σίχοι 142-152.

Οι στίχοι βρίθουν παροιμιών. Ο αποφθεγματικός τόνος προέρχεται από την ηθική παράδοση του μεσαίωνα. Εξάλλου η γραπτή παραγωγή, που χαίρει μεγαλύτερης εκτίμησης ανάμεσα στους εγγράμματους, είναι παραινετική και ηθικοδιδασκτική: κύριος στόχος της η μετάδοση των κοινωνικών συμβάσεων που εφαρμόζονται ανάλογα με τις περιστάσεις της ζωής. Με αυτόν τον τρόπο έχουμε, δίπλα στα σατιρικά κείμενα, μια πληθώρα παραινετικών στιχουργημάτων, κάποτε απλές ρητορικές πραγματείες που προσφέρονται ιδιαίτερα για αποστήθιση χάρη στον στίχο.

Το στιχούργημα που είχε τη μεγαλύτερη διάδοση, όπως πιστεύουμε κρίνοντας από τον αριθμό των χειρογράφων του, και που έφτασε από τα πρώτα στα πιεστήρια της Βενετίας, είναι αυτό που κοινώς αποκαλείται *Σπανέας*. Ο πραγματικός του τίτλος, ενσωματωμένος στο κείμενο, είναι μακροσκελής: “Στίχοι, γραφή και διδασχή και παραινέσεως λόγοι / εξ Αλεξίου Κομνηνού του μακαριωτάτου / προς του πρίγκιπος υιόν Καίσαρος Βρυννίου, / εις φρόνησιν και παιδείυσιν εις λόγον ευκοσμίαν”. Τα ηχηρά ονόματα που αναφέρονται με έμφαση στον τίτλο δεν συνδέονται υποχρεωτικά με τις περιστάσεις που δηλώνονται· μας ανάγουν όμως στον 12ο αιώνα, απ’ όπου ξεκινά η τύχη αυτής της διασκευής σε στίχο, παρμένης κατά κύριο λόγο από τον Ψευδο-Ισοκράτη. Στην παραλλαγή ενός κώδικα, που βρίσκεται στη Μαρκιανή, καλύπτει 674 πολιτικούς στίχους.⁹ Στο παραινετικό-διδασκτικό είδος ανήκει και ένα έργο που είναι αφηγηματικό, όπως η *Ιστορία του Πτωχολέοντος*, που κατ’ εξαίρεση είναι γραμμένη σε τροχαϊκό οκτασύλλαβο.¹⁰

⁹ Το κείμενο και η παράδοση του έργου έχουν μελετηθεί από τον G. Danneberg, *Spaneas, Vorlage, Quellen, Versionen*, Μόναχο 1987.

¹⁰ Το κείμενο μελετήθηκε και εκδόθηκε από τον Γ. Κεχαγιόγλου, *Κριτική έκδοση της ιστορίας του Πτωχολέοντος*, Θεσσαλονίκη 1978.

1.4

Η ΛΕΗΛΑΣΙΑ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΣΤΑΥΡΟΦΟΡΟΥΣ

Κατά τη διάρκεια της τρίτης Σταυροφορίας οι Λουζινιανοί ιδρύουν ένα φράγκικο βασίλειο στην Κύπρο (1192). Οι δυτικοί Λατίνοι εισβάλλουν μαζικά στον χώρο της Ρωμιοσύνης κατά την αποκαλούμενη τέταρτη Σταυροφορία, όταν οι στρατιωτικές δυνάμεις παρεκκλίνουν από τον προορισμό τους, την Αίγυπτο, και στρέφονται προς τη βυζαντινή αυτοκρατορία και την καταλύουν, προκαλώντας τη διάσπασή της. Μετά την άλωση και λεηλασία της Κωνσταντινούπολης, το 1204, ιδρύεται ένα βασίλειο λατινικό, που δεν πρόκειται να επιζήσει. Υπό λατινική κυριαρχία έχουν πιο μακρόχρονη ζωή το Δουκάτο της Αθήνας (1205-1460) και το πριγκιπάτο της Αχαΐας, δηλαδή του Μοριά (1205-1432), που ωστόσο σύντομα περνά υπό βυζαντινό έλεγχο, και στον Μιστρά, την πρωτεύουσα, αναπτύσσει μια έντονη δραστηριότητα στην τέχνη και τα γράμματα. Η Βενετία, μοναδική δυτική δύναμη που ριζώνει στον ελληνικό χώρο, στην πρώτη φάση της κυριαρχίας της ιδρύει ένα κράτος στις Κυκλάδες και καταλαμβάνει διάφορα λιμάνια για να εξασφαλίσει το εμπόριό της. Όσοι Έλληνες σώθηκαν από τον κατακλυσμό σχηματίζουν τρία κράτη, μακριά το ένα από το άλλο· ένα στην Ήπειρο, ένα με πρωτεύουσα την Τραπεζούντα κι ένα άλλο με πρωτεύουσα τη Νίκαια, κοντά στην Πόλη. Το τελευταίο, με ηγέτη τον Μιχαήλ Παλαιολόγο, ξαναπαίρνει την Κωνσταντινούπολη το 1261 και προσπαθεί να ανασυστήσει την ανατολική αυτοκρατορία.

Η τραυματική συμπλοκή με το λατινικό στοιχείο και η κατάρρευση εκείνης της αυτοκρατορίας, που είχε κατορθώσει να επιζήσει διαφυλάσσοντας τον πολιτισμό τη στιγμή που ολόκληρη η Ευρώπη υπέκυπτε στην κάθοδο των βαρβάρων, συντέλεσαν στη διαμόρφωση μιας υπερηφάνειας εθνικού χαρακτήρα. Στο βασίλειο της Νίκαιας, πολιτικοί και λόγιοι κολακεύονται με τη χρήση του

επιθέτου “Έλλην”, που από καιρό το απέφευγαν στο Βυζάντιο επειδή ήταν συνώνυμο με τον παγανισμό. Σχηματίζεται μάλιστα και στρατός ελληνικός δίχως ξένους μισθοφόρους. Τις φιλοδοξίες για παγκόσμια κυριαρχία διαδέχεται ένα αίτημα εθνικής συσπείρωσης. Σε παρόμοιες συνθήκες ανασύστασης και ανακατατάξεων επείγει η συστηματική αξιοποίηση κάθε ελληνικού στοιχείου, και όχι μόνο των σπουδών αλλά και της γλώσσας· η όλο και πιο δυνατή έλξη του αρχαίου κόσμου, τους κάνει να μελετούν τους κλασικούς και να χρησιμοποιούν την αττικίζουσα στα έργα τους. Αλλά ακριβώς στα χρόνια που αναβιώνει με μεγαλύτερη έπαρση από τους βυζαντινούς το αρχαίο πνεύμα και ενώ τα υπολείμματα ελληνισμού στη νότια Ιταλία καλούνται από τους ιταλούς ουμανιστές να ανταποκριθούν στις νέες ανάγκες ελληνομάθειας,¹¹ ακριβώς εκείνα τα χρόνια οι Λατίνοι, αμαθείς στα αρχαία ελληνικά, απορροφούνται από το κυρίαρχο ελληνικό στοιχείο· δεν υποτιμούν την ομιλουμένη και παραγγέλλουν χρονικά με τα κατορθώματά τους, στην τρέχουσα γλώσσα. Το αποκαλούμενο *Χρονικόν του Μορέως*, σε πολιτικό στίχο, έστω κι αν δεν είναι έργο τέχνης, μαρτυρεί αυτό το πολιτισμικό φαινόμενο και αποτελεί πηγή λεξικογραφικού υλικού. Ένα άλλο άχαρο χρονικό γράφηκε στην αυλή της Ηπείρου, ίσως μόνον για διδακτική χρήση (ο κώδικας που το φυλάσσει και που ανήκε στους άρχοντες, τους Τόκκους, περιέχει και μια παραλλαγή του *Σπανέα*).¹²

Η αποκέντρωση που ακολουθεί την καταστροφή του 1204 ευνοεί την ενίσχυση των νέων κέντρων εξουσίας, και πριν απ’ όλα της Νίκαιας (όπου γίνεται προσπάθεια ανασύστασης της βασιλικής βιβλιο-

¹¹ Αναφορικά με τις κλασικές σπουδές των βυζαντινών και το ουμανιστικό ενδιαφέρον των Ιταλών κατά τον 14ο αιώνα, βλ. Agostino Pertusi, *Leonzio Pilato fra Petrarca e Boccaccio*, Βενετία-Ρώμη 1964, ιδίως το κεφάλαιο 7, όπου ο μελετητής υποστηρίζει τη μη ουμανιστικού και αναγεννησιακού χαρακτήρα προσέγγιση των βυζαντινών στον αρχαίο κόσμο.

¹² Για τα διάφορα προβλήματα των χρονικών αυτών βλ. Hans Georg Beck, *Ιστορία της βυζαντινής δημώδους λογοτεχνίας*, 1999, κεφάλαιο 4.

θήκης¹³), της Θεσσαλονίκης, της Τραπεζούντας, του Μιστρά, της Κρήτης (που τότε στρέφεται προς την αρχαιογνωσία), της Κύπρου.

Έπειτα από τη σύγκρουση με τον κόσμο των Λατίνων επιταχύνεται η διαδικασία ανταλλαγών με τη νεολατινική λογοτεχνία, που νωρίτερα γινόταν εντελώς τυχαία. Οι κοινωνικές και πολιτικές ανακατατάξεις βοηθούν τώρα τους λογίους και τους γραμματισμένους να έχουν πιο συχνά επαφές με τη δυτική παραγωγή και τις νεότερες πολιτισμικές προκλήσεις, δημιουργώντας για τη Ρωμοσύνη τις προϋποθέσεις που θα της επιτρέψουν να δει πιο σοβαρά πέρα από τα σύνορά της και να αρχίσει μια διαδικασία εξομοίωσης με τα επιτεύγματα που ενοποιούν τον ευρωπαϊκό πολιτισμό στο σύνολό του.

1.5

ΠΑΛΙΡΡΟΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΜΥΘΩΝ

Σε αυτό το διάστημα που τα ψυχαγωγικά αναγνώσματα ανακαλύπτουν τον ρομανικό κόσμο, παρατηρείται ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τους ελληνικούς μύθους έτσι όπως τους είχε επεξεργαστεί και προσαρμόσει η λογοτεχνική νοοτροπία των δυτικών. Διαπιστώνεται αντίστοιχα μια παλίρροια αρχαίων ηρώων και κλασικών μύθων, όπως στο *Πόλεμος της Τρωάδος* και στο *Διήγησις περί Αχιλλέως*.¹⁴ Μια ενδιαφέρουσα περίπτωση παλίρροιας αποτελεί η *Διήγησις πολυπαθούς Απολλωνίου του Τύριου*, που στον τίτλο κιόλας δηλώνεται ότι πρόκειται για μετάφραση από τα ιταλικά, «μεταγλώτ-

¹³ Για την κυκλοφορία κλασικών κειμένων στη Νίκαια αυτής της περιόδου, βλ. G. Prato, "La produzione libraria in area greco-orientale nel periodo del regno latino di Costantinopoli (1204-1261)", στο βιβλίο του ίδιου *Studi di paleografia greca*, Σπολέτο 1994.

¹⁴ Του πρώτου υπάρχει έκδοση των Μ. Παπαθωμόπουλου και Ε. Μ. Jeffreys, *Ο πόλεμος της Τρωάδος*, 1996· του δεύτερου, με τον ίδιο τίτλο, από τον Ole Smith, Κοπεγχάγη 1990. Της *Αχιλλίδος* χρησιμοποιείται εδώ η παλαιά έκδοση του D. C. Hesseling, *L'Achilléide byzantine*, Άμστερνταμ 1919.

τισμα από λατινικόν εις ρωμαϊκόν», και που θα ξαναπαρουσιαστεί σε νέα έμμετρη μορφή έναν αιώνα αργότερα, από τον Ακοντιανό.

Σε αυτόν τον κύκλο αφηγηματικών αναγνωσμάτων ανήκουν οι περιπέτειες του Βελισαρίου, στρατηγού του Ιουστινιανού. Η ανατροπή της τύχης ενός σημαντικού ήρωα, που συκοφαντείται και πέφτει σε δυσμένεια, άρρεσε ανέκαθεν στο κοινό. Οι τέσσερις κυριότερες παραλλαγές του έργου έγιναν αφορμή να συζητηθεί ο τρόπος σύνθεσής του, αν συγκροτήθηκε σε γραπτή ή σε προφορική μορφή.¹⁵ Πολύ μεγαλύτερη εύνοια από την πλευρά του κοινού γνώρισε ένας άλλος ήρωας, αρχαίος αυτός, ο Μεγαλέξανδρος, που πέρασε από τον έναν αιώνα στον άλλον, από τη μια γραφή στην άλλη, ξεκινώντας από τα ελληνιστικά χρόνια και φτάνοντας μέχρι την Επανάσταση· αρχικά σε έμμετρη διασκευή, αργότερα, τον 17ο αιώνα, σε πεζό λόγο.¹⁶

1.6

ΤΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΩΣ ΣΥΓΚΕΡΑΣΜΟΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΩΝ ΕΜΠΕΙΡΙΩΝ

Ένα λογοτεχνικό είδος που χωνεύει δημιουργικά την τοπική παράδοση με καινοτομίες δυτικής προέλευσης συγκροτήθηκε σε μια ομάδα πέντε ερωτικών μυθιστορημάτων. Πρόκειται για έργα σε

¹⁵ Το έργο δημοσιεύθηκε σε ‘συνοπτική’ παρουσίαση από τους F. W. Bakker και A. F. van Gemert, *Ιστορία Βελισαρίου*, 1988. Ο F. V. Bakker εξέτασε την ενδιαφέρουσα μετάβαση από την ανομοιοκατάληκτη στην ομοιοκατάληκτη στιχουργία: “The transition of unrhymed to rhymed: the case of the Βελισαριάδα” στον τόμο *Neograeca Medii Aevi, Akten zum Symposium Köln 1987*, επιμέλεια Η. Eideneier, Κολωνία 1987, σσ. 25-51.

¹⁶ Ο Γ. Βελουδής, δημοσιεύοντας την προσαρμογή του στιχουργήματος σε πεζό, από μια φυλλάδα του 1750 (*Διήγησις Αλεξάνδρου του Μακεδόνα*, 1977), παρακολουθεί τη διαχρονική εξέλιξη του μύθου στην ελληνική φαντασία. Για την έκδοση του 16ου αιώνα, βλ. εδw 2.4.

δεκαπεντασύλλαβο που έχουν στιχουργηθεί σε αριστοκρατικούς κύκλους της Πόλης, μάλλον κοντά στην αυλή (τουλάχιστον ο *Καλλίμαχος* και ο *Βέλθανδρος*) τον καιρό των Παλαιολόγων. Από τα πέ- ντε, το *Καλλίμαχος και Χρυσορρόη* διακρίνεται για την απουσία εμφανών σημείων ξενικής προέλευσης και για την παρουσία λαο- γραφικών στοιχείων και έμμεσων αναφορών στην αυλική εθιμοτυ- πία. Αν αφαιρέσουμε την αβεβαιότητα στη χρήση της γλώσσας και τις ανωμαλίες της σύνταξης, θα μπορούσε να γίνει λόγος για ποιη- τικό σχέδιο καλά εκτελεσμένο. Πρόκειται πάντως αναμφίβολα για σχέδιο. Εστιάζοντας την προσοχή μας στη γλώσσα διαπιστώνουμε ότι, όπως και με τη λαϊκή γλώσσα στη σύνθεση των προδρομικών ποιημάτων σε αριστοκρατικά περιβάλλοντα δύο αιώνες πριν, έτσι και τώρα επιλέγεται, σε επίσης αριστοκρατικό περιβάλλον, μια γλώσσα που σκόπιμα απομακρύνεται από την αρχαϊζουσα· με άλλα λόγια η προσφυγή στην ομιλουμένη δεν οφείλεται σε έλλειψη άλ- λου γλωσσικού οργάνου, αλλά σε συγκεκριμένες προθέσεις. Πέρα από όσες αναγνωρίζουμε στο κείμενο, οι προθέσεις που ενέπνευ- σαν το σχέδιο είναι φυσικά δυσκολοερευνήτες.

Γιατί όμως να μην πιστέψουμε στο επίγραμμα που συνοδεύει το έργο και που το αποδίδει στον ανειψίο του αυτοκράτορα Αν- δρόνικου Κομνηνού Δούκα Παλαιολόγον;¹⁷ Έστω και αν το έργο μας παραδίδεται σε ένα μόνο αντίγραφο, του 16ου αιώνα, πρέπει να είχε γνωρίσει αρκετά μεγάλη επιτυχία αν γίνεται μνεία του δύο αιώνες αργότερα και αν άφησε ίχνη σε άλλα έργα.¹⁸

¹⁷ Η υπόδειξη της κοινωνικής τάξης αναφέρεται εδώ στο γενικό περιβάλ- λον και δεν εννοεί να λύσει το ζήτημα της χρονολόγησης του έργου. Πρέπει να έχει κανείς υπόψη τα επιχειρήματα του Π. Αγαπητού (“Η χρονολογική ακολουθία των μυθιστορημάτων *Καλλίμαχος*, *Βέλθανδρος* και *Λίβιστρος*”, στα *πρακτικά Αρχές της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, ό.π., τόμος 2, σ. 97-134), που προτείνει τη διαδοχή: *Λίβιστρος* 1240-1260, *Βέλθανδρος* 1270-1290, *Καλ- λίμαχος* 1320-1340.

¹⁸ Το έργο ήταν γνωστό το 1670 στον λόγιο Huet. Σύμφωνα με τον Ν. Μ. Παναγιωτάκη (*Κρητικά Χρονικά*, 27, 1987, σ. 97-134) το γνώριζε και ο Σ. Σαχλίκης.

Στο μυθιστόρημα συναντούμε μαγεμένα παλάτια, δράκους, μεταμφιέσεις και αναγνώριση προσώπων: ευκαιρίες για τη συμβατική περιγραφή τόπων τερπνών (η γνωστή “έκφρασις”) και για τη λυρική διατύπωση των ερωτικών αισθημάτων. Ο Καλλίμαχος, που υποδύεται τον κηπουρό στο παλάτι της αγαπημένης του, εκδηλώνει την απελπισία του με αυτά τα λόγια:

Στήσον απάρτι, τύχη μου, πλάνησιν την τοσαύτην,
στήσον την κακοπάθειαν και τον παραδαρμόν μου,
στη σον τον τόσον μανικόν και το κακόγνωμόν σου [...]

και συνέχεια (στίχοι 1673-92).

Τα ίδια λογοτεχνικά συστατικά, πλοκή και ύφος, βρίσκονται και σε ένα άλλο μυθιστόρημα, το *Λίβιστρος και Ροδάμνη*, που παραδίδεται σε πέντε διασκευές, ένδειξη της επιτυχίας που γνώρισε. Η οφειλή στη δυτική παραγωγή είναι περισσότερο εμφανής σε δύο άλλα μυθιστορήματα, το *Φλώριος και Πλατζιαφλώρα* που προέρχεται από μια ιταλική διασκευή ενός γαλλικού μυθιστορήματος, του *Cantare di Fiorio e Biancifiore*, και το *Ιμπέριος και Μαργαρώνα*. Οι μελετητές αναγνώρισαν σε αυτό το τελευταίο το προβηγκιανό *Pierre de Provence et la belle Maguelonne*, χωρίς όμως να ταυτίσουν την ιταλική μετάφραση που πιθανώς μεσολάβησε. Το έργο, πέρα από τη λογοτεχνική αξία που του αναγνωρίζουμε και σήμερα, έπαιξε έναν πολύ σημαντικό ρόλο κατά τη μετέπειτα εξέλιξη του αφηγηματικού ποιητικού είδους στο οποίο ανήκει. Εκτός του ότι μας παραδόθηκε σε πέντε χειρόγραφα, που μαρτυρούν την επιδοκιμασία του κοινού, κυκλοφόρησε σε ριμαρισμένη επεξεργασία από τα πιεστήρια της Βενετίας ήδη το 1543, και έκτοτε ξανατυπώθηκε πολλές φορές. Χάρη σε αυτή τη συνεχή παρουσία του, λειτούργησε ως κιβωτός των προδιαγραφών ενός είδους που θα γνωρίσει την ενδοξότερη έκφανσή του αργότερα στον *Ερωτόκριτο* (εξάλλου έχουν αναγνωριστεί από τους μελετητές ίχνη της εξοικείωσης του Κορνάρου με τον *Ιμπέριο*).

1.7

ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΜΕΡΙΚΩΝ ΣΤΙΧΟΥΡΓΩΝ

Είναι γνωστό ότι στον μεσαίωνα οι ποιητές δεν θεωρούσαν απαραίτητο να υπογράφουν τους στίχους τους, εκτός αν συνέτρεχαν ειδικοί λόγοι. Ό,τι μας είναι γνωστό για την ταυτότητά τους, το συμπεραίνουμε έμμεσα από τα κείμενά τους. Υποθέτουμε, λόγου χάρη, ότι οι σάτιρες του Προδρόμου και μερικά μυθιστορήματα γράφθηκαν στο περιβάλλον της βασιλικής αυλής, από προσωπικότητες καλλιεργημένες που παίρνουν συνειδητά την απόφαση να χρησιμοποιήσουν την καθομιλουμένη. Η περίπτωση του Γλυκά, που είναι γνωστός από ιστορικές πηγές, πρέπει να επισημανθεί ότι αντιπροσωπεύει μία εξαίρεση. Αντιθέτως, για τη ζωή στιχουργών της Κρήτης, όπου τον 14ο αιώνα έχει πλέον διαμορφωθεί μια ακμαία αστική τάξη Ελλήνων και Βενετών που ασκούν ελευθέρια επαγγέλματα ή ασχολούνται με το εμπόριο και αναλαμβάνουν επίσημα αξιώματα, μπορούμε να συγκεντρώσουμε στοιχεία χάρη στα αρχεία που διασώθηκαν από τη Γαληνοτάτη.¹⁹ Πρόκειται για μερικούς ποιητές που πρέπει να είχαν κάποιο ακροατήριο στον καιρό τους, αφού έχουν διασωθεί αρκετά αντίγραφα των έργων τους, με εξαίρεση τον Ντελλαπόρτα του οποίου έχουμε ένα μοναδικό αντίγραφο και αυτό γνωστό μόλις εδώ και μισόν αιώνα. Και

¹⁹ Όταν οι Βενετοί εγκατέλειψαν την Κρήτη (1669), συμφώνησαν με τους Οθωμανούς να πάρουν μαζί τους τα αρχεία. Δύο από τις τρεις γαλέρες που μετέφεραν το πολύτιμο υλικό έφτασαν στον προορισμό τους και τώρα, χάρη στη γραφειοκρατική επιμέλεια των βενετών, οι μελετητές διαθέτουν ένα υλικό που ανάλογό του δεν υφίσταται για άλλη περιοχή του ελληνισμού. Για τη γενική κατάσταση βλ. A. van Gemert, "Λογοτεχνικοί πρόδρομοι" στον τόμο *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, επιμέλεια D. Holton, απόδοση στα ελληνικά Ν. Δεληγιαννάκη, Ηράκλειο 1997· και Ν. Μ. Παναγιωτάκης, "The italian background of early cretan literature", *Dumbarton Oaks Papers*, 49, 1995, σσ. 281-323.

άλλοι Κρητικοί, ωστόσο, μας είναι λίγο πολύ γνωστοί, όπως ο Μπεργαδής, ο Χούμνος, ο Σκλέντζας, έστω κι αν διαφαίνεται πιο αχνά η προσωπικότητά τους.

Η παιδεία αυτών των συγγραφέων είναι εντελώς διαφορετική από όσους ανήκουν στους βυζαντινούς κύκλους. Παρόλο που στην Κρήτη είναι τεκμηριωμένη μια σημαντική δραστηριότητα στον χώρο των κλασικών σπουδών, που θα γίνει ακόμη πιο έντονη μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης, συγγραφείς όπως ο Σαχλίκης, ο Ντελλαπόρτας, ο Φαλιέρος οφείλουν την πνευματική τους συγκρότηση σε αναγνώσματα περισσότερο ιταλικής παρά αρχαιοελληνικής προέλευσης· εμφανίζονται όμως σαφώς εξοικειωμένοι με τη δημοτική παράδοση. Τον καιρό που αυτοί γράφουν, η διοικητική γλώσσα είναι τα βενετσιάνικα και όχι πλέον η αρχαίζουσα βυζαντινή. Στα σχολεία διδάσκονται τα ιταλικά και η ομιλούμενη ελληνική («φράγκικα και ρωμαϊκά», καθώς αναφέρει ο Ντελλαπόρτας). Στο μεταξύ η Βενετία προσπαθεί να αποκόψει την ελληνόρρυθμη Εκκλησία από το πατριαρχείο της Κωνσταντινούπολης, προωθώντας τις σχέσεις των ντόπιων με τη Ρώμη. Οι δημόσιες θέσεις προορίζονται για τους καθολικούς. Καθολικοί ήταν και μερικοί από τους ποιητές που αναφέραμε.

Ο Στέφανος Σαχλίκης είναι ένας γαιοκτήμονας του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα (πέθανε μεταξύ 1390 και 1403). Έχει μια ρωμαλέα λογοτεχνική προσωπικότητα, που μπορούμε να εκτιμήσουμε περισσότερο αν τη συγκρίνουμε με τους λίγο νεότερους από αυτόν ομοτέχνους του. Στα ποιήματά του, όπου του αρέσει να εμφανίζεται δηλώνοντας και το όνομά του, μας φέρνει σε επαφή με τα σκανδαλιστικά επεισόδια μιας ζωής που ο ίδιος θέλει να μας πείσει ότι ήταν η δική του. Αφού κατασπατάλησε τη μεγάλη του περιουσία σε νυχτερινές περιπέτειες, «της νύκτας τα γυρίσματα», με παλιογυναίκες και παίκτες τυχερών παιχνιδιών, κατέληξε στη φυλακή. Κατόπιν αποσύρθηκε στο αγρόκτημά του και αργότερα άσκησε τη δικηγορία. Ορισμένα από τα περιστατικά αυτά αντιστοιχούν σε πραγματικά επεισόδια, όπως τεκμηριώνεται από τα

αρχεία της Βενετίας τα οποία και αναφέρονται σε έναν Στέφανο Σαχλίκη· έτσι μπόρεσαν μερικοί μελετητές να ταυτίσουν τα δύο πρόσωπα, αυτό των ποιημάτων με αυτό των αρχείων.²⁰

Το έργο του Σαχλίκη μας παραδόθηκε σε τρία διαφορετικά χειρόγραφα, όλα του 16ου αιώνα, στα οποία η σειρά των στιχουργημάτων παραμένει πάντοτε η ίδια. Προηγούνται τα στιχουργήματα που αφηγούνται σε τόνο περιπαικτικό και με άφθονες λεπτομέρειες τις απογοητευτικές του εμπειρίες, την απιστία των φίλων, τη ζωή στη φυλακή, τη συνέλευση που κάνουν οι πόρνες (οι “πολιτικές”), έναν τραγελαφικό καβγά με τις “πολιτικές”· η σειρά κλείνει με μια διαδοχή συμβουλών που απευθύνει τάχα σε ένα νέο με το όνομα Φραντζισκή, *Γραφαί και σίχοι και ερμηνείαι κυρού Στεφάνου του Σαχλίκη*. Η αντίθεση ανάμεσα στη χλευαστική διάθεση να ζωντανεύει τα επεισόδια, ιδίως όσα έχουν ως πρωταγωνίστριες τις πόρνες του Χάνδακα (όπου η ελευθεριάζουσα γλώσσα είναι πιο εξεζητημένη), και τη στάση του σώφρονος άνδρα που δίνει συμβουλές στον γιο ενός φίλου, οδήγησε τους μελετητές να πιστέψουν ότι τα έργα γράφθηκαν πραγματικά με αυτήν τη σειρά. Σύμφωνα με αυτό το σκεπτικό γράφθηκαν πρώτα όσα μιλούν για μια κολάσιμη ζωή και στο τέλος όσα προβάλλουν τον φρόνιμο και σοφό άνθρωπο. Στην πραγματικότητα δεν αποκλείεται να πρόκειται για ένα συνολικό σχέδιο σύλληψης, που το ακολουθεί με συνέπεια, όπου τόσο η σάτιρα του χαροκόπου όσο και η ηθική διδα-

²⁰ Οι Μ. Μανούσακας και Α. F. van Gemert εισηγήθηκαν την ταύτιση αυτή ήδη το 1976 (*Πεπραγμένα του Α' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, 2, 1980, σσ. 215-31). Τα χειρόγραφα που παραδίδουν το έργο μελετήθηκαν από τον Ν. Μ. Παναγιωτάκη (“Μελετήματα περί Σαχλίκη”, *Κρητικά Χρονικά*, 27, 1989, σσ. 7-58). Ο ίδιος ετοίμαζε φιλολογική έκδοση του Σαχλίκη, αλλά πρόλαβε να επεξεργαστεί μόνον ένα μέρος, αυτό που περιγράφει τον καβγά με τις πόρνες του Χάνδακα. Για αναλογίες με την ιταλική λογοτεχνία βλ. Παναγιωτάκης, *αυτόθι*. Ο Μ. Hinterberger (“Η αυτοβιογραφία ως διήγηση πλαίσιο”, *Cretan Studies*, 6, 1998, σσ. 155-96) κλίνει περισσότερο στο να θεωρεί τον αυτοβιογραφισμό του Σαχλίκη (όπως και του Ντελλαπόρτα) μια λογοτεχνική μανιέρα παρά μια πραγματικότητα βιωματική.

χή ανταποκρίνονται επιτυχώς σε ένα συγκεκριμένο κανόνα σύνθεσης, δίχως αυτό να αποκλείει το ενδεχόμενο ύπαρξης ιταλικών προτύπων.

Το ηθικοδιδασκικό μέρος είναι δίχως αμφιβολία βαρετό. Αντίθετα, όσα επεισόδια παρουσιάζονται με την πρόθεση πιστής πληροφόρησης της πραγματικότητας, είναι άκρως πειστικά και διασκεδαστικά. Αυτό, λόγου χάρη, συμβαίνει με την περιγραφή της ζωής του Σαχλίχη με τον “φυλακάτορα”, τον δεσμοφύλακά του:

Ωσάν ανοίξει το πουργό της φυλακής την πόρτα,
ανάκειτό μοι να του πω χίλια ‘καλώς εφάνης’
και λέγαν το τα χείλη μου, αμ’ η καρδιά μου απέσω
όλοι σας το κατέχετε το τί καλόν τον θέλω.
Εις γιόμα και εις δείπνον μου ομού τρώγαμεν πάντα
εμπρότερά μου ενίβγετον, πρωτύτερα καθίζει,
και πάντα επροτίμουν τον εις τα καλά μπουκούνια.
Και τότε και αν ήρχετο ο σκύλος μοναχός του,
αμ’ έρχετον και έφερνε τους άγροικους ταμπάκους,
σκουτέρους και παιδόπουλα, λουμπάρδους και τουδέσκους.
Και τότε επροσκάλειεν τους: “Mangi e bevve in brigata”,
κι εκείνοι εις μίαν ήρχιζαν να τρώγουν και να πίνουν,
να τραγουδούν λατινικά και να με μπισκαντάρουν.
Και τότε λέγουσι κ’ εμέ: “Vieni bevve un tratto”.²¹

Ένα μέρος του έργου μας παραδίδεται σε τρεις διαφορετικές παραλλαγές. Ένα χειρόγραφο, που βρίσκεται σήμερα στο Μονπελιέ, είναι καμωμένο από τον fra’ Noël de la Broue, ιππότη της Ρόδου, κατά πάσα πιθανότητα μετά την κατάκτηση του νησιού από τους Τούρκους (1522). Οι διαφορές ανάμεσα στα τρία αντίγραφα δείχνουν την ανεξάρτητη πορεία που ακολούθησε η παράδοση από τον έναν αναγνώστη στον άλλον, από τον έναν αντιγραφέα στον

²¹ G. Wagner, *Carmina graeca medii aevi*, Λιψία 1874, στίχοι 346-356. Για την ερμηνεία των ιταλικών και ιταλογενών λέξεων βλ. C. Luciani, *Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici*, 35, 1998, σσ. 77-94.

άλλον, ενώ συγχρόνως μαρτυρούν και την εκτίμηση που γνώρισε το έργο.

Από τους ποιητές της αρχής του 15ου αιώνα οι πιο γνωστοί χάρη στις αρχειακές πηγές είναι ο Λεονάρδος Ντελλαπόρτας και ο Μαρίνος Φαλιέρος. Ο Ντελλαπόρτας (περ. 1330 - περ. 1419),²² χωρίς να είναι ιδιαίτερα ταλαντούχος ποιητής, μας βοηθά να συναγάγουμε συμπεράσματα για την κοινωνική προέλευση όσων καταπιάνονταν με τη στιχουργία σε δημοτική. Πρόκειται για άνθρωπο της δράσης, έμπορο, δικηγόρο, διερμηνέα του πρέσβη της Βενετίας στην Πύλη, προϊστάμενο νοσοκομείων: ένα ζωντανό παράδειγμα της συνεργασίας ελληνοκρητών με τους βενετούς. Κατέληξε στη φυλακή από καθαρή συκοφαντία, όπως ο ίδιος υποστηρίζει, και έγραψε έναν μακροσκελέστατο διάλογο ανάμεσα σ' αυτόν και την Αλήθεια, *Ερωτήματα και αποκρίσεις Ξένου και Αληθείας*, με τον οποίο δοκιμάζει να παρηγορηθεί για τα δεινά του εξιστορώντας τα με κάθε λεπτομέρεια. Ο απόηχος από τη δημόδη ποίηση είναι φανερός και δεν λείπουν κάποτε ολόκληρα δάνεια. Ο Ντελλαπόρτας συνέθεσε επίσης ένα στιχούργημα για τα πάθη του Χριστού, που προοριζόταν να τραγουδηθεί, όπως δηλώνεται στον τίτλο, *Στίχοι θρηνητικοί τραγωδηθέντες εν τη ειρική Λεονάρδου Τελλαπόρτα αδόμενοι εις τον Επιτάφιον Θρήνον*. Στα σημεία όπου ο στιχουργός παρασύρεται από τους μηχανισμούς της δημοτικής ποίησης, κατορθώνει να προκαλέσει κάποια συγκίνηση, όπως συμβαίνει με το μοιρολόγι της Μάρθας (στίχοι 396-404).

Ο Φαλιέρος είναι ποιητής σύγχρονος με τον Ντελλαπόρτα, από τον Χάνδακα. Είναι φεουδάρχης, προφανώς απόγονος της αρχοντικής βενετσιάνικης οικογένειας των Φαλιέρ. Δύο συνθέματά του

²² Ο ποιητής ανασύρθηκε από την αφάνεια χάρη στις φροντίδες του Μ. Ι. Μανούσακα, που συγκέντρωσε το σχετικό ιστορικό υλικό και το έργο στον τόμο *Λεονάρδου Ντελλαπόρτα Ποιήματα (1403-1411)*, 1995. Το μοναδικό γνωστό χειρόγραφο του Ντελλαπόρτα ανήκει στον 16ο αιώνα, δηλαδή είναι αντιγραμμένο έναν αιώνα αργότερα.

έχουν ως θέμα τους τον έρωτα: *Ιστορία και όνειρο*, και *Ερωτικόν ενύπνιον* (στο χειρόγραφο είναι άτιτλο). Τόσο το πρώτο όσο και το δεύτερο (διάλογος νέου και νιας μέσα από σιδερόφρακτο παράθυρο) ανήκουν μάλλον στην ιταλική θεματική, παρά στη βυζαντινή παράδοση.²³

1.8

Ο ΚΑΝΟΝΑΣ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ
ΩΣ ΕΓΓΥΗΣΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΤΗΤΑΣ

Στην ίδια αυτή εποχή ανήκουν ορισμένα ανώνυμα κείμενα αρκετά γοητευτικά, που προέκυψαν από τη συνάντηση προικισμένων στιχουργών με τη δημοτική παράδοση: κείμενα που, υποταγμένα στη λαϊκή ποιητική νόρμα, μπόρεσαν να υψωθούν σε πρότυπα κομψότητας και λιτότητας προκαλώντας μια δροσερή αίσθηση αυθορμησίας. Πολλά έφτασαν μέχρι τις μέρες μας χάρη στην προφορική παράδοση, χαρακτηριστική ένδειξη της ανταπόκρισής τους στα αιτήματα όσων τα χρησιμοποίησαν ανά τους αιώνες.

Οι στίχοι *Ριμάδα κόρης και νιου*, όπως αναγγέλλει ο τίτλος,²⁴

²³ Τα δυο στιχουργήματα έχουν εκδοθεί από τον Α. F. van Gemert στο *Μαρίνου Φαλιέρου Ερωτικά όνειρα*, Θεσσαλονίκη 1980. Το να ισχυρισθεί κανείς ότι τα στιχουργήματα αυτά αποτελούν το παρωδιακό ξεπέραςμα του μεσαιωνικού έρωτα (R. Beaton, *Η ερωτική μυθιστορία του ελληνικού μεσαίωνα*, μετάφραση Νίκης Τσιρώνη, 1996, σ. 257) σημαίνει υπερτίμηση των ικανοτήτων του Φαλιέρου. Άλλα έργα που έχουν δημοσιευθεί από τον van Gemert σε συνεργασία με τον Bakker είναι τα "The Ρίμα θρηνητική of Marinos Phalieros", *Studia Byzantina et Neohellenica Neerlandica*, 1972, και "The Λόγοι διδακτικοί of Marinos Phalieros", *Byzantina Neerlandica*, 7, 1977. Βλ. και το γενικότερο άρθρο του van Gemert, "Ο Μαρίνος Φαλιέρος ποιητής", *Cretan Studies*, 6, 1998, σσ. 221-38.

²⁴ Δημοσιεύτηκαν από τον Hubert Pernot (κώδικας Theologicus Graecus CCXLIV της Εθνικής Βιβλιοθήκης Βιέννης: *Chansons populaires grecques*, Παρίσι 1931). Ο ίδιος κώδικας περιέχει και τα ερωτικά κείμενα για τα οποία γίνεται λόγος εδώ.

αποδίδουν σε διαλογική μορφή μια νυχτερινή σκηνή ερωτικής εξομολόγησης μπροστά στο παράθυρο. Τελικά η ενάρετη κόρη ενδίδει και αφήνει τον νεαρό να εισέλθει στο σπίτι. Η παιγνιώδης φιλονικία του ερωτικού διαλόγου (που όπως και η *Ιστορία και όνειρο* του Μαρίνου Φαλιέρου θυμίζει ιταλικό *contrasto*), τα αισθήματα που άλλοτε εκδηλώνονται και άλλοτε υπονοούνται, μας μεταφέρουν μακριά από την αντίληψη που χαρακτήριζε τα βυζαντινά μυθιστορήματα, παρόλο που τα προϋποθέτουν. Η γλώσσα έχει πια φτάσει σε κάποια κανονιστική σταθερότητα και μπορεί να αξιοποιήσει το λαϊκό ύφος της παραδοσιακής τεχνικής.

Οι ερωτικοί στίχοι που περιέχονται στον ίδιο κώδικα έχουν παρόμοια χάρη:

Τα μήλα, τα δαμάσκηνα, τα κίτρα, τα νεράντζια
από τους κλώνους κρέμονται, την ηδονήν κερδίζουν,
κι εγώ που κρέμομαι από σέν τίποτες ου κερδίζω,
ειμή ματίτσια θλιβερά, καρδιά κατακαυμένη.

Ο ερωτικός καημός πηγάζει από ένα αβίαστο παλμό και στους ακόλουθους στίχους:

Χριστέ, και ας ηυρίσκετον πούπετες θεραπεία
εις τα πονώ και θλίβομαι χωρίς καμιάν αιτία·
χωρίς ασθένεια ή νόσημα στον κόσμο τυραγνιώμαι,
από του πόθου την πικριάν θωρώ ότι βασανώμαι.

Την ίδια προσήλωση σε ένα ύφος δόκιμο και κομψό, καθαρά λαϊκής αντίληψης, συναντούμε σε μια συλλογή στίχων ενός χειρογράφου του τέλους του 15ου αιώνα, που φυλάσσεται στο Λονδίνο (το ίδιο που περιέχει και την *Αχιλλίδα* και τον *Φλώριο*). Μερικοί από τους στίχους πήραν τον δρόμο της προφορικής παράδοσης και έφτασαν έως τις μέρες μας, μέσα από αυτή την απόλυτα φυσιολογική διαδικασία. Πρόκειται για ερωτικές εξομολογήσεις που ακολουθούν έναν ορισμένο κώδικα συμπεριφοράς και μια υφο-

λογική τεχνική, που θεωρούμε ότι ανταποκρίνονται στον λαϊκό τρόπο έκφρασης του ερωτικού αισθήματος.

Αν ήξευρα, κυράτσα μου, πότε θέλεις κινήσει
και πόθεν θέλεις διαβεί με τες αρχοντοπούλες,
την στράτα σου θα φύτευα μηλιές και κυδωνίτσες
και νεραντζούλες και κυτριές και δάφνες και μυρσίνες·
τον δρόμον σου τρανταφυλλιές, να μην σε πιάνει ήλιος,
κι όπου διαβαίνεις και πατείς, ήθελα σπέρνει μόσχον
και να μυρίζει η στράτα σου, και συ να μη το ξεύρεις,
να μη μαυρίζει, λυγερή, στον ήλιο η ελικιά σου.

Πρόκειται για λογοτεχνικά δείγματα που θα μπορούσαν να βρίσκονται στην ίδια γραμμή με τα λυρικά εδάφια του βυζαντινού μυθιστορήματος· δεν αποκλείεται ωστόσο να αμιλλώνται με αντίστοιχα στιχουργήματα γραμμένα στα ιταλικά.

Μια μικρή συλλογή ερωτικών ποιημάτων βρίσκεται σε έναν κώδικα της Νάπολης, δίπλα σε βυζαντινά μυθιστορήματα και τον Φαλιέρο (άξια προσοχής και εδώ η συνάφεια έργων που συνδυάζονται και στον κώδικα του Λονδίνου). Το πέμπτο στιχουργήμα, δεκατεσσάρων στίχων, αποτελεί μια φανερό απόπειρα να σκαριφηθεί ένα δεκατετράστιχο. Κατά πάσα πιθανότητα ο έλληνας ποιητής κατέβαλε προσπάθεια να αναπαραγάγει την ιταλική στιχουργία την ίδια στιγμή που μεταφράζει πιστά ένα πρωτότυπο πετράρχικο ιταλικό σονέτο.²⁵

Οι 490 ή 556 σίχοι, ανάλογα με την παραλλαγή, που στεγάζονται κάτω από τον τίτλο *Ο απόκοπος* (ο οποίος δεν είναι τίποτε

²⁵ Η απόπειρα αυτή πέρασε απαρατήρητη από τον εκδότη του Γ. Θ. Ζώρα, *Δημόδη ποιήματα αγνώστου συγγραφέως (κατά τον κώδικα III B 27 της Βιβλιοθήκης της Νεαπόλεως)*, 1955. Πρόκειται, κατά την άποψή μου, για μια περίπτωση ανάλογη μ' εκείνη των δεκατετράστιχων του Α. Σκλέντζα, που αναφέρονται παρακάτω, καθώς και μ' εκείνη της *Θησιδάς*, για την οποία βλ. Σ. Κακλαμάνης στον τόμο *Άνθη χαρίτων*, επιμέλεια Ν. Μ. Παναγιωτάκης, Βενετία 1998, σ. 121.

άλλο παρά η σύμπτυξη των πρώτων λέξεων του ποιήματος), αποτελούν μια άλλη περίπτωση λογοτεχνικού επιτεύγματος. Το ποίημα αφηγείται μια κάθοδο στον Άδη, θέμα όχι σπάνιο στους έλληνες στιχουργούς της εποχής, ακολουθώντας αντίστοιχα ιταλικά συνθέματα, τα οποία ωστόσο δεν έχουν προσδιοριστεί.²⁶ Η ενδεχόμενη σύγκριση του ποιήματος με άλλα παρόμοιου θέματος, όπως και με το *Ρίμα θρηνητική* του Ιωάννη Πικατόρου, που το βαρύνουν σκοτεινές παραστάσεις και σωτηριολογικές ανησυχίες, μας επιτρέπει να εκτιμήσουμε ιδιαίτερα την καθαρότητα που έχουν οι γεμάτες χάρη περιγραφές των σκηνών που διαδραματίζονται στον κάτω κόσμο. Ποιητής δηλώνεται ο Μπεργαδής.

Ο ποιητής βλέπει στον ύπνο του ότι πέφτει από ένα δέντρο και βρίσκεται στον άλλο κόσμο. Ο Άδης γι' αυτόν δεν είναι τόπος έκτισης των αμαρτιών· τα πρόσωπα που βρίσκονται εκεί δεν υποφέρουν για τις αμαρτίες τους, αλλά από τον καημό ότι έχουν στερηθεί τις μικρές και μεγάλες χαρές της επίγειας ζωής και ότι έχουν χωριστεί από τους αγαπημένους τους που δεν ξέρουν τι έχουν απογίνει (οι γυναίκες, που χήρεψαν νέες, έγιναν καλόγριες ή ξαναπαντρεύτηκαν;). Άλλοτε οι νεκροί διηγούνται το επεισόδιο του θανάτου τους, και τότε ο ποιητής μοιάζει να συνθέτει σκηνές ανάλογες με αυτές του Δάντη. Παρά τις αναλογίες,²⁷ πάντως, δεν προκύπτουν στοιχεία που να επιτρέπουν να υποδειχτεί η ακριβής πηγή. Η ατμόσφαιρα που επικρατεί προβάλλει μια εκκοσμηκευμένη αντίληψη για τη ζωή, με την έννοια ότι ο ποιητής δεν εμφανίζει προκαταλήψεις θρησκευτικής φύσης, σε σημείο που θα λέγαμε ότι βρίσκεται έξω από το κλίμα των μεσαιωνικών βασανιστηρίων.

Η επιτυχία του ποιητικού αποτελέσματος οφείλεται, όπως ήδη υπαινιχθήκαμε, στη συνάφεια με το λαϊκό αίσθημα (θεώρηση του

²⁶ Για παρόμοια κείμενα βλ. Σ. Λαμπάκης, *Οι καταβάσεις στον κάτω κόσμο στη βυζαντινή και στη μεταβυζαντινή λογοτεχνία*, 1982.

²⁷ Όσες αναλογίες αναγνωρίζονται, ανιχνεύθηκαν από τον C. Luciani, "Reminiscenze dotte nell' Apokopos di Bergadis", *Κρητικά Χρονικά*, 28-29, 1988-89, σσ. 324-37.

άλλου κόσμου κατά το πρότυπο των δημοτικών τραγουδιών, παροιμιακές εκφράσεις, συμβατική χρήση του επιθέτου), συνάφεια η οποία ώθησε τους αρμόδιους μελετητές της λαογραφίας στο να υποδείξουν για το ποίημα πηγές από τον κόσμο του δημοτικού τραγουδιού.²⁸

1.9

ΕΡΓΑ ΨΥΧΩΦΕΛΗ. ΜΕΤΑΔΟΣΗ ΓΝΩΣΕΩΝ

Για πολλούς λόγους ο *Απόκοπος* αποτελεί μία εξαίρεση. Τα προσφιλέστερα στον κοινό αναγνώστη έργα είναι όσα ανταποκρίνονται στις θρησκευτικές του προσδοκίες. Εξάλλου το τελετουργικό της θρησκείας ρυθμίζει καθημερινά τη ζωή του· από αυτόν τον πολιτισμικό ορίζοντα δεν μπορεί να αποδράσει ούτε και όταν απάντεχα του έρχεται η επιθυμία της γνώσης.

Ένας σύμμικτος κώδικας, που βρίσκεται στη Βενετία, περιέχει μεταξύ άλλων μια έμμετρη διασκευή των πρώτων κεφαλαίων της Παλαιάς Διαθήκης, *Η κοσμογέννησις*, και είναι του Γεωργίου Χούμνου. Στον ίδιο κώδικα περιλαμβάνονται μερικοί παρηγορητικοί στίχοι, θρησκευτικής φύσης, γραμμένοι από έναν καθολικό καλόγερο, τον Ανδρέα Σκλέντζα. Η αντιγραφή τους έγινε το 1493 από κάποιον Μανουήλ Γρηγορόπουλο, κατά παραγγελία της ευλαβούς «κερά-Λένης»: ύμνοι και προσευχές, μεταξύ των οποίων και δύο δεκατετράστιχα.²⁹

²⁸ Οφείλουμε στον Guy Saunier την υπόδειξη των σχέσεων με την προφορική παράδοση (*“L’Apopos et la tradition populaire”*, *Αμνός στη μνήμη Φώτη Αποστολόπουλου*, 1984, σσ. 295-309). Η συγγένεια αυτή, πάντως, δεν οδηγεί στο συμπέρασμα ότι υπάρχουν δάνεια συγκεκριμένα από το δημοτικό τραγούδι, δηλαδή την προφορική παράδοση ενός συγκεκριμένου τραγουδιού· το μόνο που μπορούμε να υποστηρίξουμε είναι ότι ο *Απόκοπος* αξιοποιεί τη λαϊκή παράδοση, ανεξάρτητα από την διφύια της: προφορική / γραπτή.

²⁹ Τα υπ’ αριθμόν 3 και 4 στην έκδοση της Ε. Κακουλίδη-Πάνου, *Συμβολές*, Ιωάννινα 1982, σσ. 121-22. Για τον Σκλέντζα βλ. Ν. Μ. Παναγιωτάκης,

Δεν λείπουν και άλλα έργα θρησκευτικού περιεχομένου που γράφονται την ίδια εποχή, όπως εξάλλου δεν σταματά και η παραγωγή έμμετρων παραινετικών λόγων. Ένα άλλο είδος που αγαπήθηκε στον μεσαίωνα και που συνεχίζει να διαβάζεται τα ίδια αυτά χρόνια είναι τα στιχουργήματα με ιστορίες ζώων, στα οποία αποδίδονται αβίαστα ανθρώπινες ιδιότητες και έχουν αλληγορικό χαρακτήρα. Παλαιότερα είχαν γραφεί διάφοροι *Φυσιολόγοι*, που ανάγονται στην ελληνιστική εποχή, και έργα όπως η *Παιδιόφραστος διήγησις των ζώων των τετραπόδων*, έτος σύνθεσης του οποίου (τουλάχιστον όσον αφορά τους πρώτους 1082 στίχους) παραδίδεται το 1364, και ο *Πουολόγος*, που εικάζεται ότι γράφηκε στα πρώτα χρόνια του 14ου αιώνα· ή η αλληγορική σάτιρα *Συναξάριον του τιμημένου γαδάρου*, χωρίς να παραλείψουμε, αργότερα, την τύχη της *Βατραχομυομαχίας*, η οποία ανήκει επίσης σ' αυτόν τον κύκλο ενδιαφερόντων. Τέτοια έργα θα επιζηήσουν φτάνοντας μεταξύ των πρώτων στα πιεστήρια, όπως η *Βατραχομυομαχία*· άλλα θα επιβιώσουν μόνο για το ενδιαφέρον προς τα ζώα σε συνδυασμό με την ευτράπελη αντιμετώπιση του κύκλου των αισωπικών μύθων γραμμένων στη δημοτική.

1.10

ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΚΑΙ ΑΝΑΠΑΡΑΓΩΓΗ

Κάποια από τα στιχουργήματα που αναφέραμε μπορούν και σήμερα να διαβαστούν, και ίσως με απόλαυση, εάν συνοδευτούν από έναν ενδεχόμενο σχολιασμό πραγματολογικού χαρακτήρα. Όμως ακόμη και αν κατορθώσουμε να εξασφαλίσουμε καλή επαφή με

Ο ποιητής του Ερωτόκριτου και άλλα βενετοκρατικά μελετήματα, Ηράκλειο 1989, όπου δίνονται πληροφορίες για τον κώδικα Marcianus gr. IX. 17 (1247)· βλ. επίσης A. F. van Gemert, "Ο κρητικός ποιητής Α. Σκλέντζας", *Κρητικά Χρονικά*, 1, 1988, σσ. 97-113.

ένα κείμενο της μεσαιωνικής δημώδους λογοτεχνίας, η σχέση αυτή θα είναι σαφώς διαφορετική από την εμπειρία του αναγνώστη ή του ακροατή εκείνης της εποχής. Λαμβάνοντας υπόψη το χαμηλό ποσοστό των εγγράμματων ανθρώπων και το υψηλό κόστος ενός χειρογράφου, είναι λογικό να υποθέσουμε ότι τα έργα διαβάζονταν ή και απαγγέλλονταν, κάποτε από στήθους, μπροστά σε ένα κοινό, και ως εκ τούτου δεν προορίζονταν για ατομική ανάγνωση. Μερικά στιχουργήματα ήταν κατάλληλα να τραγουδηθούν, γεγονός που διευκόλυνε την κοπιώδη απομνημόνευσή τους.

Η αποστήθιση δεν κόστιζε τίποτε, και ασφαλώς όχι όσα η αντιγραφή, που απαιτούσε αρμοδιότητες και υλικά κάθε άλλο παρά πρόχειρα. Την αποστήθιση δεν βοηθούσε μόνον η ενδεχόμενη μελωδία αλλά, πρώτιστα, το μέτρο που ήταν το δομικό στήριγμα της φράσης.

Ο δεκαπεντασύλλαβος, γνωστός τότε ως “πολιτικός” (βλέπε 1.11), έδινε με την τονικότητά του τον ρυθμό, τον βηματισμό στη σύνταξη της περιόδου στην κοσμική λογοτεχνία (και όχι μόνο): ήταν ένα όργανο ευέλικτο που προσαρμοζόταν αβίαστα στη φυσιολογική εκφορά της ομιλίας. Επιπλέον, ο στίχος αυτός, όπως καλλιεργήθηκε στην κοινή μεταξύ του 11ου και του 15ου αιώνα, ήταν προικισμένος με ένα σύστημα στερεότυπων σχημάτων λόγου και επιθετικών προσδιορισμών που διευκόλυναν όχι μόνον την παραγωγή, αλλά και την αναπαραγωγή. Πάντως η περιοριστική αντίληψη ορισμένων μελετητών που, γι’ αυτήν την περίοδο, αποδίδουν στα στερεότυπα σχήματα μια χρήση αποκλειστικά προφορική, οδηγεί σε επισφαλή συμπεράσματα.³⁰

Η γραπτή αναπαραγωγή της δημώδους λογοτεχνίας κατά τον

³⁰ Τούτο μας υπενθυμίζει ο Paul Zumthor (*Introduction à la poésie orale*, Παρίσι 1983, σ. 125). Βλ. και τον Γρηγόρη Σηφάκη (σ. 278), που αναφέρει στη σημ. 32, ο οποίος ξεκινώντας από επιχειρήματα του 1973, αποσυνδέει τη λογοτυπική σύνθεση από την προφορική σύνθεση: δίνει περισσότερο βάρος γενικά στην παράδοση και όχι ιδιαίτερα στην προφορική παράδοση.

μεσαιώνα είναι μια δραστηριότητα που γνωρίζουμε ελάχιστα, παρά τις σημαντικές παλαιογραφικές και κωδικολογικές μελέτες των τελευταίων χρόνων. Εξάλλου οι μεγαλύτερες προσπάθειες καταβλήθηκαν από τους ειδικούς στην κατεύθυνση των κωδίκων που περιέχουν τα κλασικά και πολύ λιγότερο τα δημώδη κείμενα. Εκείνο που διακρίνει τη δραστηριότητα ανάλογα με το αν πρόκειται για κείμενο αρχαίο ή για νεοελληνικό συνίσταται στον στόχο που επιδιώκεται. Διαφέρει ριζικά η στάση ενός αντιγραφέα του 15ου ή 16ου αιώνα (εποχή στην οποία πολλαπλασιάζεται η ζήτηση) που έχει μπροστά του ένα αρχαίο ή ένα πρόσφατο ελληνικό κείμενο. Συνήθως η αντιγραφή ενός κλασικού κειμένου πραγματοποιείται έπειτα από παραγγελία, από έναν επαγγελματία γράφει και πολύ σπανιότερα από κάποιον αφοσιωμένο στους αρχαίους. Το κύρος του αρχαίου συγγραφέα ήταν δεσμευτικό και επέβαλλε έναν αυστηρό σεβασμό του πρωτοτύπου. Πολύ διαφορετική ήταν η στάση ενός εγγράμματος που είχε το μεράκι της δημώδους λογοτεχνίας³¹ συνήθως δεν ένιωθε καμιά υποχρέωση να σεβαστεί κατά γράμμα το πρωτότυπο, του οποίου λάνθανε συχνά ο συγγραφέας. Συμπεριφερόταν ακριβώς με τον ίδιο τρόπο όπως και στην αναπαραγωγή από μνήμης. Επιπλέον, απαλλαγμένος από την έννοια της πρωτοτυπίας και της οριστικής μορφής του κειμένου, δεν δίσταζε να το προσαρμόσει κατά βούληση την ώρα που το αντέγραφε, ακριβώς όπως έκανε και κατά την από στήθους απαγγελία.

Εν προκειμένω θα πρέπει να ληφθεί υπόψη και ο αργός ρυθ-

³¹ Το αντίθετο φρονούν οι Π. Αγαπητός και Ο. Smith ("Scribes and manuscripts of byzantine romances", *Ελληνικά*, 44, 1994, σσ. 61-80): «1, Vernacular manuscripts are no different from other; 2, the scribes did what all scribes were expected to do, namely copy their exemplar; 3, the current opinion about 'creative' scribal interference, exemplified in the problem of the rubrics, must be rejected», *αυτόθι*, σ. 71. Οι αφορισμοί αυτοί αναφέρονται στο βυζαντινό μυθιστόρημα και φυσικά στους επαγγελματίες, αλλά δεν λαμβάνουν υπόψη τους ερασιτέχνες με πάθος προς τα δημώδη λογοτεχνήματα.

μός με τον οποίο εξελίσσεται η δημόδης λογοτεχνία κατά τον μεσαίωνα. Έχοντας ως κοινό παρονομαστή την ανωνυμία και την έλλειψη οποιασδήποτε πρόθεσης πρωτοτυπίας, η στιχουργία υπήρξε ένας φορέας που εξασφάλιζε τη συνέχεια της παράδοσης ως κανονιστικής μορφοποίησης της γλώσσας και του ύφους και συνάμα εξασφάλιζε την επιβίωση ενός συνόλου ρυθμιστικών κανόνων της ποιητικής τέχνης. Οι προσδοκίες του αποδέκτη από το λογοτεχνικό προϊόν αντιστοιχούσαν ακριβώς στις προδιαγραφές σύμφωνα με τις οποίες ο συγγραφέας είχε παραγάγει το κείμενο. Παραγωγός, χρήστης ή αντιγραφέας δεν είχαν καμία διαφορά μεταξύ τους ως προς τις αρμοδιότητες για την παραγωγή του τελικού αποτελέσματος.

Για την πρώτη φάση της λογοτεχνικής παραγωγής σε δημοτική γλώσσα είναι αδύνατον να χαράξουμε μια διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στην προφορική και τη γραπτή πράξη λογοτεχνικής σύνθεσης. Γι' αυτό πρέπει να είμαστε ιδιαίτερα προσεκτικοί όταν διαβεβαιώνουμε ότι ένα κείμενο πέρασε από την προφορική στη γραπτή μορφή. Όλες αυτές οι παρατηρήσεις μας οδηγούν στο να πιστέψουμε ότι πιθανόν να υπήρξε μία και μόνη παράδοση στα προ της άλωσης στιχουργήματα: είτε σε προφορική είτε σε γραπτή μορφή εφαρμόζονται οι ίδιοι κανόνες ποιητικής σύνθεσης. Όπως έχει βέβαια υποστηριχθεί, οι παλινωδίες, οι επαναλήψεις θεμάτων της δράσης και τα στερεότυπα συνιστούν γνωρίσματα ειδοποιά της προφορικής σύνθεσης· εντούτοις, τέτοια γνωρίσματα δεν αφορούν ούτε δεσμευτικά ούτε αποκλειστικά την προφορικότητα.³²

³² Τα τελευταία χρόνια έχει οξυνθεί η αντίθεση ανάμεσα σε όσους υποστηρίζουν την προφορικότητα της ποιητικής παραγωγής (Michael Jeffreys, Hans Eideneier) και σε όσους την αρνούνται κατηγορηματικά, πεπεισμένοι ότι η ποιητική σύνθεση ακολουθεί τη γραπτή οδό (λ.χ. G. Spadaro). Οι δυο αντίθετες αντιλήψεις συνοψίζονται αντίστοιχα στις ανακοινώσεις των M. Jeffreys ("Proposals for the debate on the question of oral influence in early greek poetry"), και του G. Spadaro ("Oralità nella letteratura greca medievale

Παραμένοντας στον ίδιο χώρο παραγωγής και λαμβάνοντας υπόψη τις γενικές συνθήκες, όσες συνοψίσαμε παραπάνω, υπό τις οποίες παράγεται η ποιητική τέχνη, δεν φαίνεται παράξενο το γεγονός ότι οι στιχουργοί του καιρού εκείνου δεν δίσταζαν να οικειοποιηθούν φράσεις και στίχους από προγενέστερα κείμενα, αυτό που εμείς σήμερα αποκαλούμε δάνειο, εφόσον ολόκληροι στίχοι, όπως και στερεότυπες εκφράσεις, συναποτελούσαν ένα κοινόχρηστο υλικό που είχαν στη διάθεσή τους για να διατυπώσουν τον λόγο τους.

1.11

Ο ΔΕΚΑΠΕΝΤΑΣΥΛΛΑΒΟΣ

Έγιναν ήδη μερικές νύξεις για τη δυναμική λειτουργία του δεκαπεντασύλλαβου· και πραγματικά οι τεχνικές επινοήσεις που αναπτύχθηκαν και παγιώθηκαν μέσα σε τόσους αιώνες στιχουργικής τέχνης, ό,τι με μια λέξη ονομάζουμε παράδοση, διαμορφώθηκαν με βασικό όχημα αυτόν τον στίχο. Τα σχήματα λόγου, τα επίθετα, τα συμβατικά παραγεμίσματα, όλα αυτά δημιουργήθηκαν μέσα στην οικονομία της τονικοσυλλαβικής μονάδας του στίχου. Επιπρόσθετα, η παρατακτική σύνταξη της δημοτικής, που υποκατέστησε την υποτακτική σύνταξη της αρχαίας γλώσσας, ευοδώνει τη διαδοχή βραχέων συνταγμάτων. Η σύνταξη μιας φράσης καλύπτει τη διάρκεια και το σχήμα ενός στίχου. Η φράση μπορεί να ολοκληρωθεί άνετα μέσα σε ένα στίχο ή ακόμη πιο άνετα μέσα σε δύο, στα δίστιχα, και από κάποια στιγμή και πέρα σε ομοιοκατάληκτα δίστιχα.

in demotico?”), που περιλαμβάνονται στα πρακτικά *Αρχές της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, ό.π., τόμος 2, αντίστοιχα σσ. 251-66 και 285-305. Στον ίδιο τόμο, σσ. 267-84, ο Γρ. Σηφάκης (“Το πρόβλημα της προφορικότητας στη μεσαιωνική δημόδη γραμματεία”, *αντ.*, σσ. 267-84) προβαίνει σε οξυδερκείς και βάσιμες παρατηρήσεις ανατρέχοντας στην κατάσταση όπως παρουσιαζόταν πριν από την πρόσφατη αντιδικία.

Την εποχή του μεσαίωνα ο δεκαπεντασύλλαβος πήρε την ονομασία “πολιτικός στίχος”, χαρακτηρισμός που δεν μας είναι εύκολο να τον αποσαφηνίσουμε· αν σκεφτούμε ότι και οι πόρνες ονομάζονταν “πολιτικές”, αντιλαμβανόμαστε ότι του αποδίδονται υποτιμητικές ιδιότητες, σαν να πρόκειται για κάτι “χυδαίο”, ακριβώς όπως ονομάστηκε και η γλώσσα του χύδην όχλου. Ο Θεόδωρος Πρόδρομος ή οποιοσδήποτε λανθάνει πίσω από τα πτωχοπροδρομικά, όταν ταπεινωνόταν μπροστά στον βασιλέα, μιλούσε με έμφαση για την ταπεινή του αυτή επιλογή, για τους «πολιτικούς άμετρους [...] στίχους» (I, 9) που είχε καταντήσει να χρησιμοποιεί, παραιτούμενος από τα αρχαία μέτρα.

Από τα μέσα του 15ου αιώνα ή και από τον 14ο αν λάβουμε υπόψη τον Σαχλίκη, ο πολιτικός στίχος εμφανίζεται με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία. Αν και η καινοτομία αυτή εικάζεται ότι πέρασε από τις νεολατινικές λογοτεχνίες, εντούτοις η υπόθεση αυτή δεν έχει πλήρως επιβεβαιωθεί, και μια έρευνα προς την ανατολή θα μπορούσε να επιφυλάξει εκπλήξεις (ίσως είναι γνωστό ότι το δίστιχο, που οι Τούρκοι ονομάζουν “beyit”, είχε την ίδια βασιική λειτουργία ήδη από την εποχή του μεσαίωνα).

Μα ακόμη και αν παραμερίσουμε προσώρας το ζήτημα της ομοιοκαταληξίας, το ίδιο το ζήτημα της γενεαλογίας του δεκαπεντασύλλαβου δεν έχει εξαντληθεί. Ήδη από τον 19ο αιώνα, έλληνες μελετητές επεσήμαναν την ύπαρξη ενός δεκαπεντασύλλαβου πριν ακόμη παρουσιαστεί η δημώδης μεσαιωνική γλώσσα, ενώ ποιητές όπως ο Ιωάννης Ζαμπέλιος δεν δίστασαν να υποστηρίξουν την αδιάσπαστη συνέχεια του στίχου αυτού από την αρχαιότητα έως την εποχή τους.³³ Στην πραγματικότητα είναι δύσκολο να καθοριστούν οι σχέσεις ανάμεσα σε έναν αρχαίο στίχο, βασι-

³³ *ΤραγωδίαΙ Ιωάννου Ζαμπελίου Λευκαδίου, Ζάκυνθος 1860*: “Διατριβή περί του ιαμβικού των τραγωδιών μου στίχων”, σσ. 473-88. Για την εξέγηση αυτή, στην ουσία μια παρεξήγηση, βλ. Ε. Γαραντούδης, *Αρχαία και νέα ελληνική μετρική. Ιστορικό διάγραμμα μιας παρεξήγησης*, Πάδοβα 1989.

σμένο στη διάρκεια των συλλαβών, και σε έναν νεοελληνικό στίχο στηριγμένο στον τονισμό, δεδομένου ότι πρόκειται για μετρικο-ρυθμικά συστήματα ασύμβατα μεταξύ τους.³⁴ Αθρόα χρήση του δεκαπεντασύλλαβου επισημαίνεται κιόλας μεταξύ του 10ου και του 11ου αιώνα, στα βυζαντινά ποιήματα του Συμεών του Νέου Θεολόγου.³⁵ Η ορθόδοξη Εκκλησία χρησιμοποίησε ευρέως τον στίχο συναρμολοζοντάς τον στο βυζαντινό μέλος. Αλλά και η κοσμική μουσική, που ουσιαστικά δεν διαφέρει από την εκκλησιαστική, ακολούθησε την ίδια πορεία αλληλοεξάρτησης με τον δεκαπεντασύλλαβο.

Πέρα από το αμφιλεγόμενο ζήτημα της προέλευσης, εκείνο που δεν πρέπει να αμελείται είναι ότι ο όρος “δεκαπεντασύλλαβος”, επινοημένος από έλληνες λογίους σε μεταγενέστερες εποχές, αναδεικνύει τον αριθμό των συλλαβών, ενώ στην πραγματικότητα η

³⁴ Σωστά η Lucia Marcheselli (“Preliminari per una nuova descrizione della metrica greca”, *III Convegno nazionale di studi neogreci. Atti*, Παλέρμο 1991, σσ. 113-24), καταβάλλοντας προσπάθεια για να βρεθεί μια μέθοδος ικανή να ερευνήσει τη νεοελληνική μετρική, ελέγχει την ανεπάρκεια των εννοιών και της ορολογίας που επικρατεί και θεωρεί απαραίτητο να λαμβάνονται υπόψη «οι μετρικές συλλαβές, ο αριθμός των οποίων δεν συμπίπτει αναγκαστικά με το άθροισμα των γραμματικών συλλαβών που αποτελούν τον στίχο».

³⁵ Τούτο υπενθυμίζει ο Bruno Lavagnini (*Alle origini del verso politico*, Παλέρμο 1985, σ. 8). Ο ίδιος καταλήγει στο συμπέρασμα ότι πρέπει να υπάρχουν προηγούμενα στην ποίηση της Ανατολής και ότι ο δεκαπεντασύλλαβος προέρχεται από τη συνένωση ενός οκτασύλλαβου με έναν επτασύλλαβο. Για το ζήτημα πρέπει να ληφθούν υπόψη οι ακόλουθες βασικές εργασίες: M. J. Jeffreys, “Byzantine metrics: non literary strata”, *Acta der XVI International-es Kongress*, I, Βιέννη 1981· Margaret Alexiou - David Holton, “The origin and the developpment of politikos stichos”, *Μαντατοφόρος*, 9, 1976, σσ. 22-34· Λίνος Πολίτης, “Νεότερες απόψεις για τη γέννηση και τη δομή του δεκαπεντασύλλαβου”, *Πρακτικά Ακαδημίας Αθηνών*, 56, 1981, σσ. 211-28. Συγκεκριμένα στοιχεία (και για τη ‘σημαντική’ της ομοιοκαταληξίας στην περίοδο που εξετάζουμε) δίνει η εργασία της Ντίας Φιλίππιδου, “Ο δεκαπεντασύλλαβος στην κρητική αναγέννηση: Τα έργα της ακμής (1570-1669)”, *Μαντατοφόρος*, 32, 1990, σσ. 52-67.

βάση του στίχου δεν είναι συλλαβική (ο αριθμός των συλλαβών κυμαίνεται ελεύθερα), αλλά τονική, με συνηθέστερο σχήμα αυτό των οκτώ συν επτά συλλαβών και σταθερή τομή μετά την όγδοη μετρική συλλαβή· διαπιστώνεται επίσης μια φανερή προτίμηση στην ιαμβική μορφή του στίχου.

Εδώ κλείνει ένα κεφάλαιο για τα προηγούμενα της νεοελληνικής λογοτεχνίας, σαφώς βυζαντινής υφής, παρά την αξιοποίηση της δημώδους γλώσσας. Η παράδοση που διαμορφώνεται σε αυτόν τον πολιτισμικό χώρο, σε ό,τι αφορά το θεματικό, υφολογικό και μορφικό υλικό, θα είναι καθοριστική για την περαιτέρω εξέλιξη της νεοελληνικής λογοτεχνίας, με αφετηρία το διστακτικό ξεκίνημα του 16ου αιώνα.

1.12

ΠΕΖΟΣ ΛΟΓΟΣ ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΟ

Όλα τα έργα που εξετάσαμε στο κεφάλαιο αυτό είναι γραμμένα σε στίχο. Τι γίνεται όμως με τον πεζό λόγο;

Πράγματι, πριν περάσουμε στην επόμενη περίοδο, επιβάλλεται μία νύξη στις προτιμήσεις των συγγραφέων όσον αφορά το δίπολο έμμετρος λόγος / πεζός λόγος και να σταθούμε λίγο σε ένα πολύ σημαντικό χρονικό γραμμένο σε πεζό λόγο στην Κύπρο.

Όποιος χρησιμοποιούσε τη δημώδη γλώσσα δεν δίσταζε ούτε στιγμή να χρησιμοποιήσει τον στίχο οτιδήποτε και αν επρόκειτο να πει, και μάλιστα σε δεκαπεντασύλλαβο (οι οκτασύλλαβοι και οι δωδεκασύλλαβοι ήταν σπάνιοι). Στο ίδιο διάστημα των τεσσάρων αιώνων στο οποίο διαδόθηκε η χρήση της λαϊκής γλώσσας, οι λόγιοι συγγραφείς, που αποφάσιζαν να γράψουν ιστορία, χρονικά ή λίβελλους (ο Μάξιμος Πλανούδης, ο Θεόδωρος Μετοχίτης, αργότερα ο Λαόνικος Χαλκοκονδύλης, για να αναφερθούμε σε μερικά ονόματα), προσέφευγαν σε μια γλώσσα λίγο πολύ αρχαϊ-

ζουσα, μιμούμενοι τον κλασικό συγγραφέα της επιλογής τους. Όσοι αντίθετα επρόκειτο να προστρέξουν στη δημοτική για να συνθέσουν χρονικά, ιστορίες αληθινές ή επινοημένες, μύθους ή νουθεσίες και διδαχές, εκφράζονταν με δεκαπεντασύλλαβους. Η υιοθέτηση αυτής της πρακτικής μπορεί να αποδοθεί σε πολλαπλά αίτια: θα μπορούσε ενδεχομένως να υποθέσει κανείς ότι η επιλογή αυτή οφειλόταν στις ανεπάρκειες του πεζού οργάνου και στη μεγαλύτερη αντίστασή του στις ανάγκες έκφρασης (στο λεξιλόγιο, τη μορφολογία, τη σύνταξη). Η υπόθεση όμως αυτή θα ήταν βάσιμη μόνον αν δεν υπήρχε ούτε ένα έργο σε πεζό. Όμως τέτοιο έργο υπάρχει και είναι μάλιστα επιτυχημένο.

Πρόκειται για ένα χρονικό σε πεζό λόγο γραμμένο στην Κύπρο. Έχει τον τίτλο *Εξήγησις της γλυκειάς χώρας Κύπρου, η οποία λέγεται κρόνακα*.³⁶ Ο συγγραφέας του χρονικού, Λεόντιος Μαχαιράς, εξιστορεί τα γεγονότα που διαδραματίστηκαν στο νησί του, από το 1359 έως το 1462, υπό την κυριαρχία των Λουσινιανών. Το χρονικό συνεχίστηκε και έφτασε έως το 1501 από έναν άλλο χρονογράφο, τον Τζώρτζη Βουστρώνιο.³⁷

Η εξιστόρηση θέλει να φαίνεται αμερόληπτη και ψύχραιμη. Ο Μαχαιράς, μη διαθέτοντας άλλο υπόδειγμα σε δημώδη γλώσσα, μεταφέρει στη γραφή τη ζωντανή λαλιά του τόπου του, όπως αυτή

³⁶ Δημοσιεύθηκε ολόκληρο για πρώτη φορά από τον R. M. Dawkins, *Recital concerning the Sweet Land of Cyprus entitled Chronicle*, Οξφόρδη 1932 (απ' όπου και το χωρίο που παραθέτω). Τα ζητήματα γύρω από το έργο συζητήθηκαν σε ένα συμπόσιο, τα πρακτικά του οποίου εκδόθηκαν με επιμέλεια της Λ. Λοΐζου-Χατζημιχαήλ, *Πρακτικά Συμποσίου Λ. Μαχαιράς, Γ. Βουστρώνιος. Δυο χρονικά της μεσαιωνικής Κύπρου*, Λευκωσία 1997. Αξιολογηση είναι η ανακοίνωση του Μιχάλη Πιερή, σσ. 35-54. Μία εικόνα της λογοτεχνικής δραστηριότητας στην Κύπρο κατά την περίοδο αυτή δίνει η *Ιστορία της Κύπρου εκδομένη υπό την διεύθυνσιν Θεοδώρου Παπαδοπούλλου*, τόμος 5, *Μεσαιωνικόν βασιλείον. Ενετοκρατία. Μέρος β'*, γραμμένη από τον G. Grivaud.

³⁷ Εκδόθηκε με επιμέλεια του Γ. Κεχαγιόγλου: *Τζώρτζης Βουστρώνιος, Διήγησις κρονικάς Κύπρου*, Λευκωσία 1997.

μιλιέται στην καθημερινή χρήση της αυλής όπου εργάζεται. Πρέπει να ξέρουμε ότι και νωρίτερα στην ίδια αυλή είχε χρησιμοποιηθεί η ίδια γλώσσα για να μεταφραστούν κείμενα νομοθεσίας, οι *Ασίζες*. Όπως είναι αναμενόμενο, η αφήγηση γίνεται πιο συναρπαστική στα σημεία όπου ο Μαχαιράς αναφέρει γεγονότα που τα έζησε από κοντά, μηχανορραφίες της αυλής, συνωμοσίες, συζυγικές απιστίες. Στο απόσπασμα που ακολουθεί περιγράφει μια επιδρομή Σαρακηνών, της οποίας υπήρξε αυτόπτης μάρτυρας.

Και άνταν εξημέρωσεν η ευλογημένη Κυριακή εις τας 5' Ιουλίου αυκοτ' ήλθεν ο λαός να πάρει κρασίν· ο μισέρ Πατή τε Νορές ο μαριτζάς των Ιεροσολύμων όρισέν με τον Λεόντιον Μαχαιρά, να μεν δώσει τινός κρασίν τοπικού ως όπου να φέρουν· οι λας εδυνατεύγαν να τους δώσουν· τόνσον, ήτον, ότι έδραξεν έναν γομάριν, άλλοι έναν ασκίν, άλλοι εδράξαν δαμαλία και σφακτά, και 'γίνην μάλλμαν και ταραχή μεγάλη ομπρός εις τον πύργον όπου ήτον το κελλάριν. Θεωρώντα ο αυτός μισέρ Πατή τε Νορές την δυναστείαν την εποίκαν και εκατακουρσέψαν το κρασίν, εκατέβην απού την σκάλαν του πύργου, και εβρούθησεν τον λαόν τόσον, ότι ένας παιδίος ονόματι Χαρίους Σκαραμάς και είπεν του: "Αφέντη, δέρνεις μας και διώχνεις μας! Πού να 'βρωμεν να πιούμεν δια να σμικτούμεν με τους οκτρούς μας;" Ο αυτός μαριτζάς εθυμώθην και έδωκέν του κατακέφαλα, και από τον κόρπον έμπιεσεν το τζαμπερούνιν του αυτού Χαρίου.

2.

ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΛΩΣΗ ΕΩΣ ΤΟΥΣ ΝΕΟΥΣ ΠΡΟΣΑΝΑΤΟΛΙΣΜΟΥΣ

2.1

Ο ΠΑΝΙΚΟΣ ΜΠΡΟΣΤΑ ΣΤΗΝ ΕΠΕΛΑΣΗ ΤΩΝ ΤΟΥΡΚΩΝ

Η Πόλη βρισκόταν υπό τον έλεγχο του βυζαντινού αυτοκράτορα από το 1261. Αλλά τώρα πια, σε έναν κόσμο στον οποίο οι πολιτικές ανακατατάξεις και τα νέα ρεύματα σκέψης επιταχύνουν την εξέλιξη του δυτικού πολιτισμού, το ελληνικό στοιχείο, στριμωγμένο ανάμεσα στις πιέσεις των Λατίνων και στην αμείλικτη επέλαση των Τούρκων, είναι περισσότερο από ποτέ διχασμένο. Στη Σύνοδο της Φλωρεντίας (1438-1439) όλες οι διαφωνίες μεταξύ Ανατολής και Δύσης φαίνεται να περιορίζονται στο δόγμα και, χάρη στις ενέργειες του καρδινάλιου Βησσαρίωνος, μοιάζει να επικρατούν η σύνεση και η κατανόηση. Ο πάπας αποστέλλει ως επίσκοπο στην Πόλη τον έλληνα Ισίδωρο που όμως φτάνει μόλις τις παραμονές του 1453.

Το τέλος του ύστατου υπερασπιστή της αυτοκρατορίας, του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου, περιβάλλεται από την αχλύ του μύθου. Σύμφωνα με τους θρύλους, ο αυτοκράτορας δεν έπεσε μαχόμενος, αλλά αναλήφθηκε για να εμφανιστεί και πάλι όταν θα έλθει η ώρα της απελευθέρωσης. Ο θρύλος αυτός πέρασε στα δημοτικά τραγούδια.

Στο μεταξύ ο Πορθητής αναλαμβάνει την κατάκτηση της Πελοποννήσου, που την ολοκληρώνει το 1461 εξολοθρεύοντας την αυλή του Μιστρά (τότε ο Γεμιστός, ο πλατωνικός φιλόσοφος, δάσκαλος του Βησσαρίωνα που θα έφερνε ένα μεγάλο πλήγμα στον επικρατούντα αριστοτελισμό της λατινικής θεολογίας, φυγαδεύεται στην Ιταλία). Η Τραπεζούντα, τρίτο απομεινάρι της αυτοκρατορίας, παραδίδεται.

Η Ρωμιοσύνη, που είχε μοιρολογήσει όσα πλήγματα την είχαν χτυπήσει μέχρι τότε, συμπύκνωνε σε λίγους στίχους τον μεγάλο πόνο. Το περὶ φανο τραγούδι της Αγια-Σοφιάς, που παραμένει ζωντανό στα χείλια του λαού, τελειώνει με λόγια παρηγοριάς και προφητείας:

Πάλε με χρόνους με καιρούς, πάλε δικός σου είναι.¹

Η θεία λειτουργία που έμεινε στη μέση την ώρα της εφόδου των Τούρκων στο μέγα μοναστήρι και η ελπίδα πως όλα αυτά κάποτε θα τελειώσουν, έδωσαν έναυσμα για μακρά σειρά από λαϊκές προφητείες· σε αυτές απαντούν οι προφητείες των εξίσου πανικόβλητων δυτικών μπροστά στην οθωμανική προέλαση. Τη συμφορά θρήνησαν και οι έλληνες λόγιοι, λαϊκοί και κληρικοί, ενώ πολλά δείγματά της βρίσκονται στην *Patrologia graeca* του Migne. Είναι άξιο στοχασμού το γεγονός ότι, απέναντι στην καταστροφή και την αναμονή του χειρότερου, Έλληνες και Ιταλοί του λαού θρηνούν την άλωση επαναλαμβάνοντας τα ίδια λόγια. Το εγκώμιο των αυτοκρατόρων, η μεγαλοπρέπεια της Αγια-Σοφιάς, οι βέβηλες λεηλασίες των απίστων και τα αίτια της συμφοράς, που αποδίδονται στη διχόνοια και στις αμαρτίες των χριστιανών, η έκκληση για απελευθέρωση της Πόλης είναι τα επανερχόμενα θέματα που βρίσκουμε στα μοιρολόγια των απλών ανθρώπων, Ελλήνων και Ιταλών. Ανάμεσα σε παρόμοια στιχουργ-

¹ Το τραγούδι δημοσιεύτηκε πρώτη φορά από τον Claude Fauriel, *Chants populaires de la Grèce moderne*, τόμος 2, Παρίσι 1825, σ. 338.

γήματα, ένα πιθανώς από την Κρήτη, το νησί που λειτούργησε ως συνδετικός κρίκος για τους πρόσφυγες της Πόλης που ταξίδευαν για την Ιταλία, είναι από τα πιο επιβλητικά.² Δεν είναι τόσο η πρωτοτυπία που μετρά όσο ο σφιχτοδεμένος ρυθμός, ιδίως στα σημεία όπου ο στιχουργός δεν απομακρύνεται από τη λαϊκή ποιητική τέχνη.

2.2

Η ΚΡΗΤΗ, ΣΤΑΘΜΟΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΙΤΑΛΙΑ

Την επαύριο της άλωσης, ο Βησσαρίων αρχίζει τον διπλωματικό του αγώνα για την οργάνωση μιας σταυροφορίας με στόχο την απελευθέρωση της Κωνσταντινούπολης. Είναι η απαρχή μιας σειράς απέλπιδων ενεργειών.³

Ο Πορθητής, εφαρμόζοντας την ισλαμική αρχή που ταυτίζει την πίστη με το έθνος, διατηρεί τον πατριάρχη στο αξίωμά του, αλλά με τον βαρύ όρο να φέρει και πολιτικές ευθύνες ως “εθνάρχης” της ρωμοσύνης. Έτσι επιβαρύνθηκε με καθήκοντα που δεν είχε τον καιρό της αυτοκρατορίας, όταν δεν συγκέντρωνε γύρω του όλες τις εξουσίες ενός ηγέτη της Εκκλησίας, αφού ίσχυε το καθεστώς καισαροπαπισμού και ηγέτης ήταν ο αυτοκράτορας. Οι δυνάμεις του Γένους συσπειρώνονται αυθόρμητα γύρω από αυτή την εξουσία, υποκατάστατο του βασιλείου που φέρει στα λάβαρα του τον δικέφαλο αετό.

Οι βενετικές αρχές, που δεν έβλεπαν με καλό μάτι την ανάμει-

² Ο τελευταίος εκδότης του στιχουργήματος Ε. Κριαράς (*Ανακάλυψη της Κωνσταντινούπολης*, Θεσσαλονίκη 1965) πιστεύει ότι αυτό προέρχεται από την Κύπρο. Ο Σ. Αλεξίου, αντίθετα, είναι πεπεισμένος ότι πρόκειται για κρητικό στιχούργημα (*Κρητικά Χρονικά*, 22, 1969).

³ Μια συνολική θεώρηση προσφέρει ο Μ. Ι. Μανούσικας στο *Εκκλήσεις (1453-1535) των ελλήνων λογίων της Αναγεννήσεως προς τους ηγεμόνες της Ευρώπης για την απελευθέρωση της Ελλάδος*, Θεσσαλονίκη 1965.

ξη του Πατριαρχείου στις εκκλησιαστικές υποθέσεις της Κρήτης ήδη από τα χρόνια της βυζαντινής αυτοκρατορίας, τώρα παίρνουν δραστικά μέτρα εναντίον κάθε παρέμβασης και ευνοούν την κυριαρχία της Εκκλησίας της Ρώμης στο νησί, αρχίζοντας από την παραχώρηση πλούσιων φέουδων στους εκπροσώπους της. Οι βενετικές αρχές αποσκοπούν στην εφαρμογή της ένωσης όπως διακηρύχτηκε στη Σύνοδο της Φλωρεντίας.

Τον 15ο αιώνα η Κρήτη διανύει μια μακρά περίοδο ευημερίας.⁴ Τα ελληνικά μοναστήρια, θεματοφύλακες ελληνομάθειας, είναι τα κέντρα λόγιας και φιλολογικής ενασχόλησης. Παρά τους ξεσηκωμούς και τον κοινωνικό αναβρασμό, η Κρήτη αναπτύσσει μια ανθρωπιστική δραστηριότητα τόσο πληθωρική που μπορεί να εξαγάγει ακόμα και αντιγραφείς. Ο καλαβρός Λεόντιος Πιλάτος, που μορφώθηκε στην Κάτω Ιταλία, όπου μιλούσαν και μελετούσαν τα ελληνικά, πηγαίνει στην Κρήτη για να διευρύνει τις φιλολογικές του γνώσεις (αργότερα θα διδάξει ελληνικά στον Πετράρχη και τον Βοκάκιο). Από την Κρήτη ξεκινά ο Ζαχαρίας Καλλιέργης, τυπογράφος και εκδότης μαζί με τον Μάρκο Μουσούρο, του *Μεγάλου ετυμολογικού* (Βενετία 1499), και με υπερηφάνεια δηλώνει την ιδιαίτερη πατρίδα του, το Ρέθυμνο· στη Ρώμη τυπώνει Πίνδαρο, Θεόκριτο, εκκλησιαστικά βιβλία και συνεργάζεται με τον Ιανό Λάσκαρι στο Ελληνικόν Γυμνάσιον που ιδρύεται στον Κυρηνάιο λόφο της Ρώμης με διάταγμα του ουμανιστή πάπα Λέοντα Γ', του Μέδικου.

Μετά το 1453 πολλοί λόγιοι πρόσφυγες καταφεύγουν από την Πόλη στην Κρήτη για να περάσουν κατόπιν στην Ιταλία. Η Βενετία με την τυπογραφική της δραστηριότητα συγκρατεί μερικούς απ' αυτούς. Εκεί συνωστίζονται Έλληνες προερχόμενοι από παντού, ιδίως όμως από την Κρήτη. Η ελληνική κοινότητα, που αποτελείται από εμπόρους, ναυτικούς, τεχνίτες, στρατιώτες, μισθοφό-

⁴ Μια σφαιρική εικόνα δίνει ο F. Thiriet στο κεφάλαιο "Un demi-siècle de prospérité", *La Romanie vénitienne au moyen-âge*, Παρίσι 1959.

ρους, τρία χρόνια μετά την πτώση της Κωνσταντινούπολης συνιστά ένα τόσο ισχυρό παράγοντα ώστε η βενετική σύγκλητος της παραχωρεί την άδεια εγκαθίδρυσης ενός χώρου λατρείας κατά το ελληνορθόδοξο τυπικό. Το 1539 οι Έλληνες αρχίζουν να κτίζουν τον Άγιο Γεώργιο. Το προνόμιο παραχωρείται από τον πάπα Λέοντα Γ'.

2.3

ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΕΣ

Και σ' αυτόν τον αιώνα καλλιεργούνται λογοτεχνικά είδη που έχουν βαθιές ρίζες στη βυζαντινή παράδοση. Συνεχίζουν να διαβάζονται και να γράφονται ηθικοδιδασκικά στιχουργήματα (τώρα μάλιστα μπορούν και να τυπωθούν), καθώς και ιστορίες με πρόσωπα πραγματικά ή φανταστικά.

Ο Τζάνες Βεντράμος ήταν καπετάνιος που ασχολείτο με το εμπόριο, όπως και οι πρόγονοί του. Καταγόταν από το Ναύπλιο και ταξίδευε συχνά στη Βενετία. Εκεί τύπωσε, χωρίς τη βοήθεια διορθωτή, μια *Ιστορία των γυναικών των καλών και των κακών* (1546), όπου συγκρίνει διάφορες περιπτώσεις γυναικών με την πρόθεση να στηλιτεύσει όσες παίρνουν τον κακό δρόμο. Σε ένα άλλο στιχούργημα, *Ιστορία φιλαργυρίας μετά περηφανείας* (1567), παραθέτει μια σειρά περιστατικών ανεκδοτολογικού χαρακτήρα, για να δώσει εντυπωσιακά παραδείγματα της αστάθειας της τύχης· μερικά αντλούνται από γνωστά βιβλία, άλλα από την προσωπική του πείρα. Η αφήγηση γίνεται λιγότερο ανιαρή όταν αναφέρεται σε σύγχρονά του γεγονότα, όπως συμβαίνει με την περίπτωση ενός πλούσιου εμπόρου ονόματι Κορέση, ο οποίος από τη μία στιγμή στην άλλη είχε χάσει όλα του τα καράβια και κατέληξε πάμπτωχος.

Ο Μάρκος Δεφαράνας, με καταγωγή από τη Ζάκυνθο, ήταν κι αυτός καπετάνιος που ασχολήθηκε με το εμπόριο. Ήταν μέλος της

ελληνικής αδελφότητας της Βενετίας.⁵ Στη Βενετία τύπωσε, με δικά του έξοδα, το παραινετικό στιχούργημα *Λόγοι διδακτικοί πατρός προς υιόν* (1543) και την *Ιστορία της Σωσάννης* (1569) που μας θυμίζει την *Istoria di Susanna e Daniello*, δημοσιευμένη σε ένα ιταλικό λαϊκό έντυπο.⁶ Ο ίδιος, για να διασκεδάσει, έκρυψε το όνομά του σε μια ακροστιχίδα.⁷

Μερικοί στιχουργοί στρέφουν την προσοχή σε θέματα που σχετίζονται με συλλογικές οδυνηρές εμπειρίες, όπως ο ρόδιος Εμμανουήλ Λιμενίτης, ο οποίος καταθέτει τη μαρτυρία του για τον λοιμό που χτύπησε το νησί το 1498. Ο κρητικός Εμμανουήλ Σκλάβος, από την πλευρά του, περιγράφει τον τρομερό σεισμό που έπληξε τον Χάνδακα το 1508, προμήνυμα, πιστεύει, της Δευτέρας Παρουσίας. Στα σημεία όπου ο Σκλάβος κυριεύεται περισσότερο από τη λαϊκή παράδοση μεταδίδει κάποιο παλμό συγκίνησης, όπως εκεί που βάζει τον Χάνδακα να θρηνεί για την καταστροφή (στίχοι 171-184), αξιοποιώντας τον θησαυρό των μοιρολογιών.

Άλλοι στιχουργοί εξυμνούν πρόσωπα εξαιρετα, όπως κάνει ο Τζάνες Κορωνάιος στα *Ανδραγαθήματα Μερκουρίου Μπούα*, όπου απαριθμεί τους άθλους ενός αλβανού μισθοφόρου που σταδιοδρόμησε στην Ιταλία (το κείμενο φυλάσσεται σε ένα κώδικα πολύ φροντισμένο, του 1519). Ένα άλλο εγκώμιο, ο λόγος του οποίου στερείται ροής, είναι αυτό που συνέθεσε σε ομοιοκατάληκτους οκτασύλλαβους ο ποιητής Ιάκωβος Τριβώλης από τον οποίο θα περιμέναμε κάτι περισσότερο, αφού ανήκε στον κύκλο του Νι-

⁵ Η ζωή του Δεφαράνα είναι γνωστή από έγγραφα των κρατικών αρχείων της Βενετίας που ερευνήθηκαν από τον Σ. Κακλαμάνη ("Μάρκος Δεφαράνας", *Θησαυρίσματα*, 21, 1991, σσ. 210-315).

⁶ Όπως έδειξε ο Δ. Μιχαηλίδης, "Modello italiano della *Ιστορία της Σωσάννης*", *III Convegno nazionale di studi neogreci. Atti*, Παλέρμο 1991, σσ. 157-67.

⁷ Το κείμενο είναι προσιτό στη φωτομηχανική αναπαραγωγή της πρώτης έκδοσης που επιμελήθηκε ο Γ. Κεχαγιόγλου, *Λαϊκά λογοτεχνικά έντυπα. Απόκοπος, Απολλώνιος, Ιστορία της Σωσάννης*, 1982, όπου και εκτενής εισαγωγή.

κολάου Σοφριανού, αλλά φαίνεται πως τότε ήταν πολύ νέος· πρόκειται για το *Ιστορία του Ταγιαπιέρα*, ποίημα ηρωικό για τον βενετό ναύαρχο που έδωξε από την Κέρκυρα έναν πειρατή ονόματι Μόρο. Το έργο τυπώθηκε το 1528.

Από όλες αυτές τις αφελείς απόπειρες εξύμνησης φημισμένων ανδρών –δεν μπορούμε να ξέρουμε αν οι στιχουργοί τους απέβλεπαν σε κάποιο όφελος υλικό– το *Βιβλίον* [...] *περιέχον της Μάλτας πολιορκίαν* αποδεικνύεται το πιο ευχάριστο στην ανάγνωση χάρη στον αφηγηματικό του οίστρο και το επιτυχημένο ύφος. Ο ποιητής, Αντώνιος Αχέλης, ήταν από το Ρέθυμνο και τύπωσε το πολύστιχο (2.542 ομοιοκατάληκτοι στίχοι) ηρωικό ποίημά του στη Βενετία το 1571. Αντλεί το υλικό από ένα ιταλικό κείμενο του Pier Gentile di Vendôme, αλλά είναι σε θέση να ωφεληθεί και από τις λύσεις ενός Ariosto.⁸ Ο σφιχτοδεμένος αφηγηματικός ρυθμός και ο δεκαπεντασύλλαβος, με όλο τον υφολογικό εξοπλισμό του, εξασφαλίζουν στο ποίημα έναν τόνο καθαρά επικό. Το έργο ήταν αφιερωμένο στον κρητικό ευγενή Francesco Barozzi, διάσημο συλλέκτη και λόγιο (βλέπε 3.7), που ασφαλώς μπορούσε να εκτιμήσει την επεξεργασία, σε δημοτική και σε στίχο, μιας ιστορίας που γνώριζε στα ιταλικά και να διασκεδάσει με τους υπαινιγμούς στο ύφος του Ariosto.

2.4

ΛΟΓΙΟΙ ΚΑΙ ΑΛΛΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΣΤΟ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟ

Οι συγγραφείς που αναφέραμε, ο Βεντράμος, ο Δεφαράνας, ο Τριβώλης, ο Αχέλης, δημοσίευσαν το έργο τους προσφεύγοντας στην τυπογραφία. Το γεγονός φαίνεται σήμερα αυτονόητο, αλλά για τον καιρό εκείνο αποτελούσε μια επιλογή έκτακτη, αδιανόητη

⁸ Σύμφωνα με τον G. Spadaro, “Sulle fonti dell’Assedio di Malta di Antonio Achelis”, *Letteratura cretese e rinascimento italiano*, Σοβερία Μανέλι 1994, σσ. 11-41.

λίγα χρόνια νωρίτερα, σε σχέση με την περίπλοκη και αβέβαιη διαδικασία κυκλοφορίας των κειμένων δια της αντιγραφής με το χέρι. Τα τυπογραφεία δεν εκτελούσαν μονάχα τις παραγγελίες των συγγραφέων αλλά και αυτές των εκδοτών. Επιχειρηματίες που δραστηριοποιούνταν στον καινούριο χώρο παραγωγής απευθύνονταν σε έναν τυπογράφο για να παραγγείλουν ένα βιβλίο με σκοπό να το εμπορευτούν. Η πρώτη προϋπόθεση για να περατωθεί το εγχείρημα ήταν να εξασφαλίσουν στο προϊόν μια τέτοια ποιότητα ώστε να βρεθεί μια όσο γίνεται μεγαλύτερη πελατεία που να είναι σε θέση να την εκτιμήσει. Καθώς επρόκειτο για βιβλία που κυκλοφορούσαν με έξοδα του εκδότη και τα οποία έφεραν συχνά στον τίτλο την ένδειξη “*Sumptu & expensis*” ή “*ad instantia di*”, η επιλογή των υπό προώθηση έργων έπρεπε να είναι η λιγότερο ριψοκίνδυνη. Επιπλέον, αν τα έργα των αρχαίων συγγραφέων, που είχαν τώρα μεγάλη πέραση, μπορούσαν να τυπωθούν σε εκδόσεις πολυτελείας, τα έργα σε δημοτική ήταν, σε εμφάνιση και σε σχήμα, μάλλον ευτελή, και επομένως στοίχιζαν πολύ λιγότερο.

Η μετατροπή του λογοτεχνικού έργου σε ένα προϊόν υποκειμένου στον νόμο της ζήτησης κάνει πιο εύκολη την επαλήθευση του συντελεστή της συναίνεσης που αυτό αποσπά. Από αυτή τη στιγμή και έπειτα μπορούμε να ελέγξουμε την υποδοχή ενός έργου με βάση τον αριθμό των αντιτύπων που έχουν πουληθεί, κρατώντας βέβαια κάποιες επιφυλάξεις, τις ίδιες που ισχύουν και σήμερα για την κυκλοφορία ενός κειμένου. Εξαιρουμένων των εγχειριδίων που προοριζόνταν για την εκπαίδευση, όπως τα κείμενα του Αισώπου και η *Ιλιάδα*, τα βιβλία με μεγαλύτερη ζήτηση, και συνήθως με τις περισσότερες ανατυπώσεις, είναι κατά σειρά έκδοσης: ο *Απόκοπος*, 1509· η *Ιστορία του Ταγιαπιέρα* του Τριβώλη, 1528· ο *Αλέξανδρος*, 1529· ο *Απολλώνιος*, 1534· η φυλλάδα του *Γαδάρον*, 1539· η *Ιστορία του ρε της Σκότζιας* του Τριβώλη, 1543· η *Ιστορία του Ιμπέριου*, 1543· η *Ιστορία της Σωσάννης* του Δεφαράνα, 1569. Ο *Θησέας*, 1529, και η *Μάλτας πολιορκία*, 1571, δεν γνώρισαν τις τιμές μιας ανατύπωσης.

Η πιο παραγωγική εκδοτική επιχείριση στα πρώτα χρόνια του αιώνα ήταν του Ανδρέα Κουνάδη και του δαλματού *Damiano di Santa Maria*, που είχε την τύχη να διαθέτει ως συνεργάτη σύνταξης ένα λόγιο του διαμετρήματος του Δημητρίου Ζήνου.⁹ Παράλληλα με αυτή την οικογενειακή επιχείρηση, βιβλία στη δημοτική εξέδωσαν επίσης ο Ζαχαρίας Καλλιέργης, που είχε στο ενεργητικό του ανθρωπιστικά έργα, όπως το *Ετυμολογικόν μέγα* (1499), και ήταν ο πρώτος που τύπωσε βιβλίο στη δημοτική, τον *Απόκοπο* (1509): αργότερα συνεργάστηκε στη Ρώμη με το Ελληνικόν Γυμνάσιον. Δραστήριοι είναι και οι αδελφοί Nicolini da Sabio και αργότερα ο Bartolomeo και ο Cristoforo Zanetti.

Καθώς όμως απαριθμούμε μερικά έντυπα στη δημοτική που πρόβαλαν τη νεοελληνική παραγωγή στο αναγνωστικό κοινό, δεν μπορούμε να παρασιωπήσουμε μια στενάχωρη διαπίστωση: τα έργα που τώρα βγαίνουν από τα πιεστήρια σε πολλαπλά αντίτυπα δεν είναι σε θέση να προωθήσουν τις λογοτεχνικές αντιλήψεις προς μια ανανέωση. Πρόκειται για έργα ήδη γνωστά ή παλιά, ή για πιο πρόσφατα μεν αλλά δίχως προθέσεις καινοτομίας. Αρκεί να θυμίσουμε τίτλους όπως η ιστορία του *Γαδάρου* ή τα έργα του Αισώπου, στη μορφή που ήταν τότε γνωστά, μεταφρασμένα σε πεζό από τον Ανδρόνικο Νούκιο.¹⁰ είτε έργα γραμμένα τότε αλλά από καλλιτεχνική άποψη παρωχημένα όπως αυτά του Βεντράμου και του Δεφαράνα.

Όσον αφορά την αναβίωση του αρχαίου κόσμου, αυτή συνεχίζεται μέσα από μεσαιωνικά μυθιστορήματα για τον Μεγαλέξανδρο και τον Απολλώνιο. Η *Διήγησις Απολλωνίου* έφτασε στο πιεστήριο σε ομοιοκατάληκτη μορφή (1553), ως “ριμάδα” (τρέχων

⁹ Για τις εκδοτικές επιχειρήσεις του αιώνα βλ. Evro Layton, *The Sixteenth Century Greek Book in Italy. Printers and Publishers for the Greek World*, Βενετία 1994. Ειδικά για τον Κουνάδη βλ. Σ. Κακλαμάνης στον τόμο *Αρχές της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, ό.π., τόμος 2, σσ. 595-605.

¹⁰ Κείμενο και πληροφορίες στον τόμο Α. Νούκιος και Γ. Αιτωλός, *Αισώπου μύθοι*, επιμέλεια Γ. Μ. Παράσoglou, 1993.

όρος που δηλώνει σύνθεμα σε στίχο, τώρα πλέον σχεδόν πάντα σε ομοιοκαταληξία) με τον τίτλο *Διήγησις ωραιοτάτη Απολλωνίου του εν Τύρῳ*. Τώρα που γενικεύεται η χρήση της ομοιοκαταληξίας, και ο Αλέξανδρος θα υποστεί την ίδια επεξεργασία εκσυγχρονισμού.¹¹

Η προσέγγιση της αρχαίας λογοτεχνίας επιτυγχάνεται με την κυκλοφορία της *Ιλιάδας* και με τρόπο αμεσότερο της *Βατραχομυομαχίας*. Όσον αφορά την πρώτη περίπτωση δεν πρόκειται για πραγματική μετάφραση της *Ιλιάδας*, αλλά για μια επεξεργασία της με πλάγια προέλευση: ο Νικόλαος Λουκάνης, που είχε μαθητεύσει στο Ελληνικό Γυμνάσιο της Ρώμης, δηλώνει ότι τάχα ο τόμος του Ομήρου *Ιλιάς μεταβληθείσα πάλαι εις κοινήν γλῶσσαν*, που τον τύπωσε με τον εκδότη Damiano di Santa Maria (1526), είναι ακριβώς το ποίημα του Ομήρου, ενώ στην πραγματικότητα πρόκειται για μια παράφραση με την οποία ανακυκλώνεται η παλιά επεξεργασία του Ερμονιακού.¹² Το έντυπο ήταν πλούσια διακοσμημένο με ξυλογραφίες και συμπεριλάμβανε, στην αρχή, ένα γλωσσάρι με τις δυσνόητες λέξεις, που στην πραγματικότητα δεν είναι ομηρικές όπως νομίζει ο Λουκάνης. Στο τέλος μάλιστα προσθέτει και ένα δικό του ποίημα εμπνευσμένο από τον τρωικό πόλεμο. Πάντως, τόσο η παράφραση του Λουκάνη όσο και η πρωτότυπη προσθήκη του είναι γραμμένα σε μια γλώσσα ελάχιστα ελκυστική, ιδίως αν τη συγκρίνουμε με αυτήν άλλων στιχουργημάτων της επο-

¹¹ Βλ. την έκδοση που επιμελήθηκε ο D. Holton, *Διήγησις του Αλεξάνδρου, The Tale of Alexander. The rhymed Version*, Θεσσαλονίκη 1974. Ο πρώτος επιμελητής του, Δημήτριος Ζήνος, επενέβη στο κείμενο με ηθικές προθέσεις· βλ. Cristina Stevanoni: "A proposito dell' Alessandro neogreco", *Medioevo romanzo e orientale*, Σοβερία Μανέλι 1992, σσ. 307-20.

¹² Το αντίτυπο έχει δημοσιευτεί σε φωτογραφική αναπαραγωγή με τη φροντίδα του F. R. Walton: *Νικολάου Λουκάνη Ομήρου Ιλιάς*, 1979. Βλ. και C. Carpinato, "Le prime traduzioni greche di Omero: l'Iliade di N. Lukanis e la Batracomiomachia di D. Zinos", *Atti del secondo incontro internazionale di linguistica greca*, Τρέντο 1997, σσ. 411-40.

χής. Ίσως να φταίει και ο δύσκαμπτος οκτασύλλαβος που ο Λουκάνης δανείζεται από τον Ερμονιακό, την ώρα που όλοι πια χρησιμοποιούν τον εύχρηστο δεκαπεντασύλλαβο. Το έργο προοριζόταν πιθανόν για διδασκαλία και γι' αυτό ανατυπώθηκε. Επίσης και η διασκευή της *Βατραχομουμαχίας*, που τότε θεωρούσαν έργο του Ομήρου, προοριζόταν μάλλον για την εκπαίδευση· ωστόσο η μετάφραση του Δημητρίου Ζήνου, με εκδότη τον Κουνάδη (1539),¹³ είναι πιο επιτυχημένη, φυσικά και χάρη στην πρόσφορη χρήση του ομοιοκατάληκτου δεκαπεντασύλλαβου, με όλα τα πλεονεκτήματα που αντλεί από την παράδοση.

Ένα άλλο έργο που απηχεί τον αρχαίο κόσμο αλλά που έχει μια καταγωγή εντελώς διαφορετική (και μια τυπογραφική τύχη πολύ περιορισμένη) είναι το *Θησέος και Γάμοι της Αιμίλιας* (εκδότης ο Da Sabio, 1529), που προέρχεται από το *Teseida* του Giovanni Boccaccio. Το έργο μνημονεύεται εδώ και για την ειδική εκδοτική διαδικασία που υποβλήθηκε εν όψει της τυπογραφικής έκδοσής του, και η οποία αναφέρεται παρακάτω. Η μετάφραση οφείλεται σε έναν άγνωστο σε εμάς συγγραφέα, που είχε την πρόθεση να αντιγράψει τη μορφή του πρωτοτύπου σε όλα· διατήρησε τον Πρόλογο, τον οποίο μετέφρασε σε δεκαπεντασύλλαβους, όπως εξάλλου έκανε και με όλο το κείμενο. Μετέφρασε σε δεκατετράστιχα¹⁴ τα σονέτα, που ανακεφαλαιώνουν κάθε μέ-

¹³ Βλ. C. Carpinato, "Appunti per una nuova edizione della Batracomiomachia di D. Zinos", *Αρχές της νεοελληνικής λογοτεχνίας, ό.π.*, τόμος 2, σσ. 391-415· και της ίδιας *Posthomerica neograeca*, Κατάνη 2000, σ. 31 κ.ε., με δοκιμή έκδοσης και σχόλια.

¹⁴ Τα δέκα αυτά τετράστιχα πρέπει να θεωρούνται παράλληλα με άλλες απόπειρες για σονέτο στις οποίες αναφέρεται αυτό το κεφάλαιο. Για την απόπειρα αυτή κάνει λόγο και ο Σ. Κακλαμάνης στο "Ο Πρόλογος εις το βιβλίο του Θησέου. Εκδοτική διερεύνηση", *Άνθη χαρίτων*, επιμέλεια Ν. Μ. Παναγιωτάκης, 1998, σσ. 133-66. Στη μελέτη του Κακλαμάνη επανεμφανίζεται η σύγκριση με το *Χρονικόν του Μορέως* (αυτόθι, σ. 123), ενώ κατά τη γνώμη μας η στιχουργική τέχνη του *Θησέου* είναι πολύ πιο προχωρημένη.

ρος, και διατήρησε τον αριθμό των στίχων που σχηματίζουν τις οκτάβες, κάνοντας να ομοιοκαταληκτούν μόνον οι δύο τελευταίοι. Το κείμενο ρέει σχετικά ικανοποιητικά, ακολουθώντας τις συμβάσεις της στιχουργίας σε δημοτική.

Με αφορμή το *Θησέος* θα αναφερθούμε εδώ σε ένα ενδιαφέρον ζήτημα το οποίο αφορά την τακτική που γενικά ακολουθούν οι εκδότες της Βενετίας για να τυπώσουν κείμενα σε δημοτική. Από τη στιγμή που ο εκδότης έχει αποφασίσει να παραγάγει ένα βιβλίο, το πρώτο πράγμα που φροντίζει είναι η προεργασία που απαιτείται για να καλοδεχθούν το έργο αυτό οι αγοραστές. Αφού διαλέξει το πιο αξιόπιστο χειρόγραφο, εξομαλύνει το λεξιλόγιο και τη μορφολογία, εξοβελίζοντας κάθε τι που κατά τη γνώμη του ξενίζει.¹⁵

Είναι επόμενο οι εκδοτικές επεμβάσεις να επιφέρουν αλλοιώσεις στο αρχικό κείμενο, κάτι που ενοχλεί φυσικά τους σημερινούς φιλόλογους, οι οποίοι ενδιαφέρονται για την αρχαιότερη γραφή του. Σε κάποιες περιπτώσεις η διαφορά δημιουργεί πράγματι πολλά προβλήματα. Στην περίπτωση αυτή όμως οι μελετητές θα πρέπει να θεωρούν το τροποποιημένο κείμενο ως έργο διαφορετικό από το αρχαιότερο, όταν αυτό είναι γνωστό.

Τελικά οι εκδότες του 16ου αιώνα, όπως αναφέραμε και προηγουμένως, ακολουθούν διαφορετική μέθοδο για την εκτύπωση ενός ελληνικού βιβλίου, ανάλογα με το αν πρόκειται να τυπώσουν ένα κείμενο κλασικό ή εκκλησιαστικό, ή ένα κείμενο λογοτεχνικό σε

¹⁵ Η Enrica Follieri ("Su alcuni libri greci stampati a Venezia nella prima metà del Cinquecento", *Byzantina et italograeca. Studi di filologia e paleografia*, Ρώμη 1997, σ. 67 κ.ε.) ερευνήσε πρώτη την προεργασία στο κείμενο του *Θησέου* προκειμένου να δημοσιευτεί. Βλ. και την εξαντλητική έρευνα του Σ. Κακλαμάνη στα *Θησαυρίσματα*, 27, 1997, σσ. 147-223. Οι εκδότες της Βενετίας δεν φέρονταν με τα ελληνικά βιβλία διαφορετικά από ό,τι με τα ιταλικά· βλ. Amedeo Quondam, "La letteratura in tipografia", *Letteratura italiana*, διεύθυνση Α. Asor Rosa, τόμος 2, Τορίνο 1983, σ. 654-76· και Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto*, Μπολόνια 1991.

δημοτική. Φυσικά η μέθοδος γλωσσικής αποκατάστασης κειμένων γραμμένων στη δημοτική, σε περίπτωση που ο συγγραφέας δεν την απαιτεί ρητά, δεν εφαρμόζεται· και γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο μερικά κείμενα τυπωμένα επί παραγγελία του συγγραφέα κάποτε αναγνωρίζονται εύκολα.

Επιστρέφοντας στον Boccaccio, θα αναφέρουμε παρενθετικά μια ακόμα μετάφραση έργου του, από τον Ιάκωβο Τριβώλη, που είχε δημοσιεύσει όπως είδαμε το 1528 την *Ιστορία του Ταγιαπιέ-ρα: την Ιστορία του ρε της Σκότζιας* (1543). Για να μεταφράσει ο Τριβώλης το διήγημα αυτό, που περιλαμβάνεται στο *Decamerone*, χρησιμοποιεί τον δεκαπεντασύλλαβο, εγκαταλείποντας τον οκτασύλλαβο του 1528 και επιτυγχάνοντας έτσι αποτελέσματα πολύ πιο θετικά, που επιβραβεύτηκαν εξάλλου με τις δεκαπέντε ανατυπώσεις του έργου που μας είναι γνωστές.

Αν ο δεκαπεντασύλλαβος ευνοεί τη στιχουργική τέχνη της παράδοσης, τώρα γενικεύεται η απαίτηση να ομοιοκαταληκτεί, όπως είδαμε να συμβαίνει στην τυπογραφική διάδοση του *Απολλώνιου* και του *Αλέξανδρου*. Σε παρόμοια τροποποίηση για εκδοτικές ανάγκες υποβάλλεται και το μυθιστόρημα προβηγκιανής προέλευσης *Ιμπέριος*, του οποίου μας είναι γνωστό ένα έντυπο του 1553, που μπορεί να μην ανήκει στην πρώτη έκδοση. Για την εκτύπωση αυτή ο εκδότης αποφάσισε να δημοσιεύσει μια ομοιοκατάληκτη διασκευή, που είτε προϋπήρχε ή φρόντισε να την ετοιμάσουν επί τούτου. Το μυθιστόρημα γράφεται από την αρχή. Δεν πρόκειται δηλαδή για μια επιφανειακή προσαρμογή με μετακίνηση και αντικατάσταση λέξεων για να επιτευχθεί η ομοιοκαταληξία, ή με κατά τόπους επεμβάσεις, αλλά για μία εκ νέου γραφή του, λέξη προς λέξη, σαν να επρόκειτο για πρωτότυπο έργο.

Πριν κλείσω την ενότητα αυτή όπου έγινε λόγος για την ποίηση, θα επανέλθω σε αυτό που υποστήριξα στην αρχή· ότι δηλαδή τα έργα σε δημοτική, που φτάνουν στο τυπογραφείο και που έχουν τη δυνατότητα να κυκλοφορήσουν ευρέως, είναι στην πλειονότη-

τά τους έργα που ανήκουν σε μια ξεπερασμένη αντίληψη για την τέχνη της γραφής. Παρόλη τη διαδικασία εκσυγχρονισμού και ανανέωσης στις οποίες υποβάλλονται τα έργα αυτά, αν εξαιρέσουμε τον *Απόκοπο* που προβάλλει μια παγανιστική αντίληψη του άλλου κόσμου, δεν προσαρμόζονται σε κανέναν από τους νέους κανόνες που χαρακτηρίζουν την αισθητική της Αναγέννησης στην Ιταλία. Η ανακάλυψη της αρχαιότητας μέσα από μια νέα προοπτική, βασικό γνώρισμα που σφραγίζει την πολιτισμική αντίληψη του 16ου αιώνα, και για την οποία εργάστηκαν βέβαια οι έλληνες λόγιοι, δεν εμφανίζεται σε αυτά τα κείμενα ούτε στο ελάχιστο. Αν παραμερίσουμε εκδόσεις όπως τον *Απολλώνιο* ή τον *Αλέξανδρο*, που άλλωστε δεν γράφηκαν στην αρχαιότητα, οι έλληνες λόγιοι είτε κακομεταχειρίστηκαν την *Ιλιάδα* με τις παραφράσεις της, είτε μετέφεραν στην ομιλουμένη έργα ήσσονος σημασίας, όπως οι μύθοι του Αισώπου και η *Βατραχομουχία*: διάλεξαν, για λόγους εμπορικής επιτυχίας ή άλλους, έναν ψευδο-Όμηρο και, όπως θα δούμε αμέσως παρακάτω, έναν ψευδο-Πλούταρχο. Επομένως, όχι μόνο δεν πνέει στα βιβλία που τυπώνονται ο νέος άνεμος της Αναγέννησης, αλλά ούτε καν προβάλλεται ο αυθεντικός κόσμος των αρχαίων.

Του κάκου ο Ιανός Λάσκαρις είχε υπολογίσει σε ένα δάσκαλο, όπως ο Ζαχαρίας Καλλιέργης, για το Ελληνικό Γυμνάσιο¹⁶ και είχε διαλέξει δώδεκα παιδιά, που μερικά από αυτά έμελλε να αναγνωριστούν ως διάσημοι ουμανιστές: παρά τους νεανικούς ενθουσιασμούς τους, δεν μπόρεσαν να δώσουν μια ουσιαστική ώθηση στη νεοελληνική παιδεία, εκτός από τον Νικόλαο Σοφιανό, που μόνον αργότερα είχε μπει στην προνομιά του ομάδα.

¹⁶ Το Ελληνικό Γυμνάσιο, που ιδρύθηκε από τον Ιανό Λάσκαρι με την υποστήριξη του πάπα Λέοντα Ι΄ του Μέδικου, ουδεμία σχέση έχει με το μεταγενέστερο Ελληνικό Κολλέγιο που ιδρύθηκε για τα καθολικά στελέχη ελληνικής καταγωγής. Βλ. Μ. Ι. Μανούσας, "Η παρουσίαση από τον Ιανό Λάσκαρι των πρώτων μαθητών του Ελληνικού Γυμνασίου της Ρώμης στον πάπα Λέοντα Ι΄", *Ερανιστής*, 1, 1963, σσ. 161-72.

Ο Κερκυραίος Νικόλαος Σοφιανός (περ. 1500 - 1552)¹⁷ υπήρξε δραστήριος αντιγραφέας, προμηθευτής αρχαίων χειρογράφων, τυπογράφος και χαρτογράφος. Συνεργάστηκε στην περίφημη έκδοση του Ευσταθίου. Το 1544 τύπωσε στη Βενετία, στο τυπογραφείο του Bartolomeo Zanetti, με δικά του έξοδα, τη μετάφραση ενός ψευδοπλουταρχικού κειμένου που πήρε τον τίτλο *Παιδαγωγός*. Στην αφιέρωση, ένα είδος προκήρυξης, μιλά για την απελευθέρωση του Ελληνισμού και για τη μακρόχρονη και οδυνηρή σκλαβιά που έσβησε από τη μνήμη των συμπατριωτών του τη λαμπρή και αστείρευτη δόξα των αρχαίων προγόνων. Για το ζήτημα αυτό, εξηγεί, έχει συχνά συζητήσει με ορισμένους φίλους, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγεται ο Ιάκωβος Τριβώλης και ο Αντώνιος Έπαρχος, καταλήγοντας πάντα στο ίδιο συμπέρασμα, ότι δηλαδή ο μόνος τρόπος για να επανορθώσει κανείς «την απαιδευσία» ήταν να γίνουν προσιτά «εις τους πολλούς» τα έργα που άφησαν οι ενάρετοι άνδρες της αρχαιότητας. Αν κατορθώσει να πουλήσει όλα τα αντίτυπα που τύπωσε, τότε θα μπορέσει να συνεχίσει το σχέδιό του δημοσιεύοντας και άλλες μεταφράσεις.

Η πρωτοβουλία δεν είχε συνέχεια. Μια γραμματική της δημοτικής παρέμεινε σε χειρόγραφη μορφή. Στην αφιέρωση, γραμμένη στα λατινικά, ο Σοφιανός εκφράζει την πεποίθηση ότι η ελληνική γλώσσα του σύγχρονου καθημερινού λόγου, που αποκαλούν χυδαία, δεν είναι κατώτερη της αρχαίας από πολλές απόψεις. Στο τέλος απευθύνεται στους νέους ενθαρρύνοντάς τους: δεν αρκούν τα Πάτερ ημών και τα Χαίρε Κεχαριτωμένη· ως ξεκινήσουν από

¹⁷ Για τον Σοφιανό βλ. Enro Layton, *The Sixteenth Century Greek Book in Italy*, ό.π., σσ. 460-72· και M. Vitti, *N. Sofianos e la commedia dei tre tiranni di A. Ricchi*, Νάπολη 1966, όπου δημοσιεύεται μία σκηνή στα ελληνικά γραμμένη για ένα ιταλικό θεατρικό έργο (πρόκειται για το πρώτο θεατρικό κείμενο στη δημοτική της νεοελληνικής λογοτεχνίας). Το σύνολο των γνωστών κειμένων που άφησε ο Σοφιανός έχει αναδημοσιευτεί στη χρηστική έκδοση του Θεόδωρου Παπαδόπουλου *Ν. Σοφιανός, Γραμματική της κοινής των Ελλήνων γλώσσας*, 1977.

αυτήν τη μικρή γραμματική κι ύστερα ας φτάσουν στα αρχαία ελληνικά.

Μόνον ο Ανδρόνικος Νούκιος, που έδρασε στο ίδιο περιβάλλον με τον Σοφιανό, δημοσίευσε μία μετάφραση από τα αρχαία, τον Αίσωπο, για τον οποίο ήδη μιλήσαμε. Οι υπόλοιποι της συντροφιάς που αναφέρονται από τον Σοφιανό έκριναν πιο σκόπιμο να εξυπηρετήσουν το γένος, άλλος με μία έκκληση, σε ελεγειακά δίστιχα, για ομόνοια μεταξύ των χριστιανών της Δύσης, όπως ο Αντώνιος Έπαρχος,¹⁸ άλλος με αρχαία ελληνικά επιγράμματα, όπως έκαναν οι Ε. Λήσταρχος και Μ. Δεβαρής (ο Νικόλαος Λουκάνης της *Ιλιάδας*, που είχε φοιτήσει στο Γυμνάσιο, δεν αναφερόταν ανάμεσα στους φίλους της συντροφιάς).

2.5

ΤΑ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΑ ΠΑΡΑΓΟΥΝ ΧΡΗΣΤΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ

Ο Σοφιανός, στην αφιέρωση της γραμματικής του, υπαινισσόταν τη χρησιμότητα που η εκτύπωσή της θα μπορούσε να έχει για τους εμπόρους. Πιθανόν να είχε υπόψη του ένα χρηστικό εγχειρίδιο, τυπωμένο στη Βενετία από τον Nicolini da Sabio το 1527, με τον τίτλο *Corona preciosa per imparare leggere, scrivere, parlare & intendere la lingua greca volgare & literale*.¹⁹ Όποιος δεν ήταν σε θέση να διαβάζει το ελληνικό αλφάβητο και ήξερε μόνο το ιταλικό, έβρισκε εδώ τη φωνητική μεταγραφή των ελληνικών σε ιταλικά στοιχεία· από μια τέτοια πρακτική ανάγκη ξεκίνησε στα έντυπα η τάση

¹⁸ *Εις την Ελλάδος καταστροφὴν θρήνος*, Βενετία 1544. Για τον συγγραφέα βλ. Ε. Γιωτοπούλου-Σισιλιάνου, *Αντώνιος ο Έπαρχος*, 1978.

¹⁹ Το βιβλιαράκι αφιερώνεται στον Andrea Gritti, που απέκτησε παιδί από μια Ελληνίδα της Κωνσταντινούπολης. Η μέθοδος επανεκδίδεται και σχολιάζεται από τον Henri Tonnet: "La Corona preciosa (1527): Edition du texte et étude des emprunts latins et néo-latins", *Cahiers Balkaniques*, 19, 1993, σσ. 65-107.

να παρουσιάζονται τα ελληνικά γραμμένα με λατινικά στοιχεία, η οποία πέρασε στην ιστορία με τον όρο “φραγκοχιώτικα”. Δεν είναι σαφής η αναφορά της Χίου στον όρο, τη στιγμή που σε αυτή τη συνήθεια κατέφευγαν από παλαιά στην Κρήτη, οι νοτάριοι, και αργότερα συγγραφείς σημαντικοί όπως ο Χορτάτσης και ο Φόσκολος.

Μιλώντας για βιβλία που απευθύνονται στο ευρύ κοινό, να μνημονεύσουμε και μια ανθολογία θρησκευτικού περιεχομένου, που χρησίμευε για αναγνωστικό, το *Άνθος χαρίτων*. Το βιβλίο, που τυπώθηκε από τον Nicolini da Sabio στη Βενετία το 1529 και ανατυπώθηκε πολλές φορές, έχει για πρότυπο το ιταλικό *Fior di virtù*, αλλά ποια ακριβώς παραλλαγή του δεν είναι εύκολο να εξακριβωθεί λόγω της πληθώρας τους.²⁰ Είναι πάντως γνωστές πολλές ανατυπώσεις του. Ανάλογη επιτυχία γνώρισε και η συλλογή *Παλαιά τε και Νέα Διαθήκη*, τυπωμένη στο τυπογραφείο του Zanetti το 1536 από τον Ιωαννίκιο Καρτάνο, έναν καθολικό καλόγερο που την έγραψε στη φυλακή, στη Βενετία.²¹ Επέλεξε την «κοινήν γλῶτταν», ώστε να μπορούν να καταλάβουν τον λόγο της Γραφής «τόσον ναύται όσον και χειροτέχναι και γυναίκες και παιδιά και πάσα μικρός άνθρωπος, μόνο οπού να ηξεύρει να διαβάξει». Δεν λείπουν ούτε και συλλογές με κηρύγματα όπως οι *Διδαχαί* του Αλεξίου Ραρτούρου (1560), σε απλοποιημένη εκκλησιαστική γλώσσα,

²⁰ Βλ. σχετικά με το πρότυπο S. Koliadimu-C. Stevanoni, “Per l’individuazione del prototipo italiano di Άνθος χαρίτων, Venezia 1529”, *Testi letterari tradotti in greco (dal '500 ad oggi)*, Σοβερία Μανέλι 1994, σσ. 39-56. Μετά από μια πρώτη μελέτη που δημοσίευσε στα *Ελληνικά*, 24, 1971, σσ. 267-311, η Ελένη Κακουλίδη επανήλθε στο θέμα εκδίδοντας με την Κομνηνή Πηδώνια μια κυπριακή παραλλαγή: *Άνθος χαρίτων - φιορ δε βερτού*, Λευκωσία 1994.

²¹ Το κείμενο του 1536 αναδημοσιεύτηκε, με αναλυτική εισαγωγή, από την Ε. Κακουλίδη-Πάνου: Ι. Καρτάνος, *Παλαιά τε και Νέα Διαθήκη*, 1988· και ξανά από την ίδια, Θεσσαλονίκη 2000, με αναζήτηση των ιταλικών πηγών στην “Εισαγωγή”.

και ο *Θησαυρός* του Δαμασκηνού Στουδίτη (τυπωμένος ίσως το 1558).²²

2.6

Ο ΜΑΝΙΕΡΙΣΜΟΣ ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΟ

Το τυπωμένο βιβλίο δεν εκτόπισε το χειρόγραφο βιβλίο. Αντίθετα, μερικές φορές συμβαίνει να αντιγράφονται με το χέρι τυπωμένα κείμενα. Συμβαίνει επίσης εγγράμματοι άνθρωποι της Κωνσταντινούπολης να χρησιμοποιούν τυπωμένα εκκλησιαστικά βιβλία και ταυτόχρονα να προτιμούν τα δημοτικά έργα σε χειρόγραφη μορφή.²³ Δεν είναι επομένως ασύνηθες αν κάποιος συνεχίζει να γράφει χωρίς να νιώθει την ανάγκη να κυκλοφορήσει το έργο του σε έντυπη μορφή.

Στη Βενετία φυλάσσεται ένας κώδικας μικρού σχήματος που περιέχει μια συλλογή από ποιήματα, εκατόν πενήντα έξι για την ακρίβεια, γραμμένα στην κυπριακή διάλεκτο. Το χειρόγραφο ανήκε σε ένα λόγιο, τον Natale Conti που απεβίωσε το 1582. Για το αρχικό κείμενο δεν γνωρίζουμε τίποτε. Εικάζεται ότι τα ποιήματα γράφθηκαν από τα μέσα του αιώνα και ύστερα. Το 1570, που η Γαληνοτάτη αποχώρησε από την Κύπρο, δεν αποτελεί μια ύστατη χρονολογία, αφού οι ποιητές που καταπιάστηκαν με το έργο μπορεί κάλλιστα να μεταφέρθηκαν στο μεταξύ στη Βενετία. Εκείνο πάντως που έχει μεγαλύτερη σημασία είναι το γεγονός ότι κατά την τελευταία φάση

²² Σύμφωνα με την υπόθεση της E. Layton, *The Sixteenth Century Greek Book in Italy*, ό.π., σ. 164.

²³ Κατά την πληροφορία του Martinus Crusius, λουθηρανός λογίου που ενδιαφερόταν για τα ελληνικά πράγματα. Η μαρτυρία του, σύμφωνα με την οποία οι Έλληνες «*manuscripta, magis, quam impressa, legere amant*», αναφέρεται από τον Ulrich Moening, «On Martinus Crusius's collection of greek vernacular and religious books», *Byzantine and Modern Greek Studies*, 21, 1997, σ. 49.

της βενετικής κυριαρχίας στο νησί είχε σχηματιστεί ένας κύκλος εκλεκτών ανθρώπων, πλήρως ενημερωμένων για τις εξελίξεις των γραμμάτων στην Ιταλία, εξοικειωμένων με τον μανιερισμό και ευαίσθητων στα νέα ρεύματα. Είναι μια εποχή που στην Ιταλία οι διάλεκτοι και η γλώσσα του λαού ασκούν μεγάλη γοητεία στους καλλιεργημένους ποιητές, που δέχονται πρόθυμα την πρόκληση να εκφράσουν τα πιο πρωτοποριακά θέματα της λογοτεχνίας προστρέχοντας σε κάποια διάλεκτο. Σε μικρό χρονικό διάστημα θα συμβεί κάτι παρόμοιο στην Κρήτη με τον Χορτάση.

Στο προαναφερθέν χειρόγραφο δεν εμφανίζεται το όνομα κατενός συγγραφέα, πράγμα που μας επιβάλλει να σκεφτούμε ότι κάτι τέτοιο ήταν μάλλον περιττό επειδή πιθανότατα πρόκειται για πρόσωπο γνωστό στον κάτοχό του. Οι έμμεσες ενδείξεις, όπως οι εραλδικοί οκτασύλλαβοι στην αρχή του χειρογράφου που παραπέμπουν στο οικόσημο του Marco Zaccaria, γνωστού ιστορικού,²⁴ ο οποίος αναφέρεται μαζί με τον Florio Bustron, σε ένα από τα ποιήματα (το υπ' αριθμόν 137), μας οδηγούν στο αριστοκρατικό περιβάλλον του νησιού, αλλά τίποτε παραπάνω. Έχει κανείς την αίσθηση ότι κρατάει στα χέρια του το κειμήλιο μιας γενιάς εξαιρετικά προικισμένης που εξαφανίστηκε χωρίς να αφήσει άλλα ίχνη.

Η συλλογή των ποιημάτων τούτων,²⁵ που δεν ακολουθεί συστη-

²⁴ Το έργο του, *Historia onvero commentarii di Cipro*, έχει δημοσιευτεί από τον Θ. Παπαδόπουλο, Λευκωσία 1998.

²⁵ Δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά ολόκληρο από την T. Siapkarakas-Pitsillides, *Le pétrarquisme en Chypre. Poèmes d'amour en dialecte chypriote*, 1952 (με ανατυπώσεις). Βασική η συμβολή του Vincenzo Pecoraro, "Primi appunti sul canzoniere petrarchista di Cipro", *Miscellanea neogreca*, Παλέρμο 1976, σσ. 97-127. Για τη μετρική των σονέτων βλ. Lucia Marcheselli, "Strutture e metrica dei sonetti petrarcheschi nelle traduzioni cipriote del XVI secolo", *Testi letterari italiani tradotti in greco (dal '500 ad oggi)*, ό.π., σσ. 73-102. Στα ίδια πρακτικά βλ. και M. Perí για το δεκατρισύλλαβο του αρ. 148. Αξίες προσοχής οι γενικές διαπιστώσεις του Gilles Grivaud στην *Ιστορία της Κύπρου...* Θ. Παπαδοπούλου, τόμος 5, ό.π., σσ. 115-28· σύμφωνα με αυτόν η σύνθεση, οφειλόμενη σε περισσότερους από έναν ποιητή, έγινε στην Ιταλία.

ματικά τον χαρακτήρα των ιταλικών “canzoniere”, περιέχει μεταφράσεις από τον Πετράρχη, αλλά πολύ περισσότερο από τους ιταλούς πετραρχιστές του τέλους του 15ου και των αρχών του 16ου αιώνα. Μερικοί από αυτούς είναι διάσημοι, όπως ο Sannazzaro και ο Bembo, άλλοι ξεχασμένοι στην εποχή μας όπως ο Niccolò Delfino και ο Camillo Scroffa. Το να χρησιμοποιείς από τη μια τη διάλεκτο και την ελληνική στιχουργία και από την άλλη να επιδιώκεις την εφαρμογή των ιταλικών “concetti” και της μετρικής ποικιλίας του πετραρχισμού (σονέτο, canzone, madrigale) ήταν ένα στοίχημα και αυτός που αποφάσιζε να το κερδίσει έπρεπε να εφεύρει σχεδόν τα πάντα. Άλλωστε, το να επινοείς δυσκολίες για να τις ξεπεράσεις είναι μια χαρακτηριστική συμπεριφορά των ποιητών της Αναγέννησης. Έτσι, ύστερα από διάφορες απόπειρες τις οποίες είδαμε παραπάνω για την απόδοση του σονέτου σε δεκατέσσερεις δεκαπεντασύλλαβους σίχους, έχουμε επιτέλους τα πρώτα πραγματικά σονέτα της ελληνικής ποίησης, ενώ θα ακολουθήσουν και άλλα, στην Κρήτη.

Μερικά σονέτα, μεταφρασμένα από ποιήματα του Πετράρχη, διατηρούν στον πρώτο στίχο το ιταλικό πρωτότυπο. Άλλα παρουσιάζουν διαφορές, όπως εκείνο όπου το τρίτοπρόσωπο “Ciel” μετατρέπεται σε κλητική προσφώνηση δημιουργώντας μια αποστροφή καιρίου αποτελέσματος.²⁶ Δίπλα σ’ αυτό βρίσκεται ένα σονέτο που μοιάζει πρωτότυπο (αρ. 11) και από το οποίο παραθέτω το πρώτο τετράστιχο:

Κοιμώντα μου φανίστην να βιγλίσω
 εκείνην άπου πήρεν την καρδιάμ μου,
 με θάρος να μου στρέψει την υγειάν μου
 κι εγώ να ’λπίζω μέσα μου να ζήσω.

²⁶ «Ma ’l Ciel, ch’ogni mio ben semp’ebbe a scherno» του J. Sannazzaro γίνεται «Ω Πόθε, που μας παίζεις με το θάρος» (αρ. 12)· εκτός και αν πρόκειται για παραλλαγή του ιταλικού κειμένου.

2.7

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Σ' αυτό το σημείο, δηλαδή τουλάχιστον έναν αιώνα ύστερα από την άλωση, όταν πια η Δύση προχωρεί σταθερά προς τη νεότερη ιστορία της, μπορούμε να θέσουμε το ερώτημα: και ο Ελληνισμός, μήπως κι αυτός, με την είσοδό του στη νεότερη περίοδο της ιστορίας του, εισήλθε ταυτόχρονα και στη νεότερη περίοδο της λογοτεχνίας του;

Η νεοελληνική ιστορία αρχίζει με καταστροφές και μαζικές μεταναστεύσεις ακόμη και στο εσωτερικό της οθωμανικής επικράτειας, όπως για παράδειγμα από την Καππαδοκία στην Πόλη. Η φυγή των ευγενών και των λογίων στη Δύση αφήνει πίσω της ένα κενό. Η κρίση που ενεδρεύει στην οικονομία της Γαληνοτάτης ύστερα από την ανακάλυψη της Αμερικής, καθιστά δυσχερέστερη την ανασύσταση του Ελληνισμού. Δεν είναι άνευ σημασίας η μείωση των ελλήνων φοιτητών της Πάδοβας κατά τις πρώτες δεκαετίες του 16ου αιώνα.²⁷ Οι πόλεμοι, οι λιμοί, η πανούκλα ολοκληρώνουν τη συμφορά. Υπολογίζεται ότι στις αρχές του 16ου αιώνα ο ελληνικός πληθυσμός μέσα στα οθωμανικά σύνορα και στις αποικίες των Βενετών δεν ξεπερνά το ενάμισι εκατομμύριο.

Η ελληνική λογοτεχνία γραμμένη στη δημοτική δυσκολεύεται να αποκολληθεί από το βυζαντινό παρελθόν. Οι έλληνες λόγιοι ουμανιστές που μετοίκησαν στην αυλή των ιταλών ηγεμόνων προσαρμόζονται σε ένα status που έχει αποφασιστεί από τους εργοδότες τους: ο αρχαίος κόσμος τους δίνει την υπόστασή τους. Κυκλοφορούν στους χώρους εκείνους όπου αποφασίζεται η τύχη της νεότερης τέχνης, της λογοτεχνίας, κι όμως αυτοί συνεχίζουν τον

²⁷ Τούτο συμπεραίνει ο A. van Gemert στο "Οι χαμένες γενιές της Κρήτης", *Ροδωνιά*, 2, 1994, σ. 602, βασιζόμενος κυρίως στην απουσία σημαντικών έργων τυπωμένων από κρητικούς την περίοδο 1508-1570.

σπουδαίο, πλην άγονο για τον ελληνισμό, ρόλο των κληρονόμων της αρχαιότητας· όταν γράφουν στη δημοτική δεν φαίνεται να πιάνουν τον παλμό των νέων καιρών. Σε εντελώς διαφορετικά περιβάλλοντα, μερικοί ασχολούμενοι με το εμπόριο ναυτικοί, που φιλοτεχνούν στιχουργήματα ακολουθώντας το μονοπάτι της δημόδους παράδοσης έτσι όπως διαμορφώθηκε στο βυζαντινό παρελθόν, μένουν κι αυτοί αδρανείς μπροστά στα νέα ερεθίσματα της Αναγέννησης. Η αισθησιακή αντίληψη της ζωής, απαλλαγμένη από τις μεσαιωνικές προκαταλήψεις και συμβάσεις, δεν μπορεί ακόμη να τους παρασύρει. Μέσα σ' αυτό το τέλμα ο *Απόκοπος*, το μόνο έργο που ξεφεύγει από τον φόβο της αμαρτίας και αναγνωρίζει το δικαίωμα στη φυσιολογική ζωή, αποτελεί μια μεμονωμένη περίπτωση. Το πιο σημαντικό έργο, η συλλογή των κυπριακών ποιημάτων, που δεν αφήνει αμφιβολίες για την ανανέωση που έχει συντελεστεί στην τέχνη, παραμένει βουβό σε ένα ξεχασμένο χειρόγραφο στη Βενετία. Διαβάζοντας έργα ιδίως όπως αυτά τα τελευταία, έχουμε την αίσθηση ότι πραγματικά αναπνέουμε έναν αέρα πιο οικείο, μακριά από την πνιγηρή ατμόσφαιρα του μεσαίωνα.

Και με τα έμμετρα ποιήματα, που αθρόα τυπώνονται τον 16ο αιώνα, τι γίνεται; Η διάδοση των κειμένων αυτών μέσω της τυπογραφίας διασφαλίζει τη συνέχεια της γραπτής λογοτεχνικής παράδοσης. Ενώ πριν από την ανακάλυψη της τυπογραφίας η επιβίωση των κειμένων ακολουθούσε δρόμους επισφαλείς, με τα χειρόγραφα και την αποστήθιση, τα έργα διαδίδονται τώρα σε πολλαπλάσια αντίτυπα, όλα ίδια μεταξύ τους, και μπορούν πιο άνετα να καταλήξουν στα χέρια των ενδιαφερομένων. Χάρη στη στερεότυπη αναπαραγωγή, αλλά και όχι μόνον, οι εγγράμματοι μαθαίνουν να σέβονται την οριστική γραφή και να εξορμούν για νέες αναζητήσεις στο υφολογικό πεδίο.

3.

Ο ΑΙΩΝΑΣ ΤΟΥ ΚΗΡΥΓΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ

3.1

ΑΓΩΝΕΣ ΓΙΑ ΑΝΑΝΕΩΣΗ

Στο διάστημα ενός αιώνα, που πιστεύουμε ότι αρχίζει με την απώλεια της Κύπρου (1570) και κλείνει με την αποχώρηση των Βενετών από το Αιγαίο και την Πελοπόννησο (συνθήκη του Πασάρωβιτς), συντελούνται ριζικές ανακατατάξεις σε ολόκληρο τον δυτικό πολιτισμό. Η εδραίωση του εμπειρισμού στις επιστήμες, οι πόλεμοι, οι λιμοί, η πανούκλα, η οικονομική και πολιτική κρίση της Γαληνοτάτης σχηματίζουν ένα πλαίσιο μες στο οποίο η Ρωμοσύνη καλείται να αναπτύξει τις δραστηριότητές της. Παράλληλα και παρά την καλπάζουσα κρίση και τη μετατόπιση των ευρωπαϊκών συμφερόντων προς τον Νέο Κόσμο, αναπτύσσεται συστηματικά ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον από την Εκκλησία της Ρώμης, κι όχι μονάχα αυτής αλλά και των διαμαρτυρομένων, προς τον ελληνορθόδοξο πληθυσμό. Δεν δραστηριοποιούνται όμως μονάχα οι ξένοι· οι έλληνες ιερωμένοι καθώς και οι λόγιοι ξεκινούν για μεγάλα ταξίδια, φτάνουν στην Αγγλία, στη Ρωσία, και με την αφορμή ενός κοινού μετώπου εναντίον των απίστων, ξεκινούν διαπραγματεύσεις με όλες τις αυλές της Ευρώπης. Βασικοί πόλοι των μετακινήσεών τους παραμένουν πάντοτε οι δύο

ζωτικές πόλεις των συμφερόντων τους, η Κωνσταντινούπολη και η Βενετία.

Το Πατριαρχείο αναμετρείται με το μεταρρυθμιστικό πνεύμα της Δύσης και βρίσκεται εκτεθειμένο στις πιέσεις των δυνάμεων που διεξάγουν ένα θρησκευτικό πόλεμο μεταξύ τους. Οι διαμαρτυρόμενοι της Τυβίγγης προσεγγίζουν τον πατριάρχη Ιερεμία Β', πνεύμα ανοιχτό που νιώθει την ανάγκη μιας ανανέωσης και που δεν περιορίζεται στις επαφές με τη Ρώμη, ιστορική αντίπαλο της Νέας Ρώμης. Το παρελθόν ρίχνει βαριά τη σκιά του με αποτέλεσμα να ματαιωθούν και οι διαπραγματεύσεις που αναλαμβάνει ο Μάξιμος Μαργούνιος (1549-1602) για να υιοθετηθεί το νέο ημερολόγιο από την Ανατολική Εκκλησία. Η ένταση κορυφώνεται με την εισβολή καθολικών ιεραποστόλων στον ελληνικό χώρο. Στην Πόλη είχαν ήδη εγκατασταθεί φραγκισκανοί, δομινικανοί, καπουτοίνοι, αναλαμβάνοντας διάφορες κοινωνικές δραστηριότητες, από τη διδασκαλία και τη νοσηλεία των αρρώστων έως την εξαγορά των σκλάβων, όταν καταφθάνουν, το 1583, οι πολυπράγμονες ιησουίτες. Αυτοί αρχίζουν να διδάσκουν με αυταπάρνηση, όπως είχαν κάνει ήδη στη Χίο, τη νέα κατήχηση της Συνόδου του Τρέντο, αλλά και τα ελληνικά, την αριθμητική και τα ιταλικά. Ο πληθυσμός τα αντιμετώπιζε όλα αυτά με δυσπιστία, ενώ οι ορθόδοξοι ιερείς με οργή επειδή γνώριζαν ότι δεν ήταν σε θέση να προσφέρουν τα ίδια.

Οι ιησουίτες της Κωνσταντινούπολης, με την υποστήριξη των καθολικών πρέσβων εξαπολύουν την πιο βίαιη επίθεση όταν στον πατριαρχικό θρόνο ανέρχεται ο Κύριλλος Λούκαρις. Ο Λούκαρις ήταν κρητικός (1572-1638), είχε σπουδάσει στην Πάδοβα, είχε ευρύτερες θεολογικές γνώσεις και, προ παντός, ήταν πεισμένος για την επιτακτική ανάγκη ανανέωσης της Εκκλησίας. Άνοιξε ένα γόνιμο διάλογο με την Εκκλησία της Γενεύης, αλλά δεν αμέλησε τις επαφές και με άλλες δυνάμεις που είχαν προσχωρήσει στη μεταρρύθμιση, τις Κάτω Χώρες και την Αγγλία. Η δημοσίευση μιας καλβινίζουσας ομολογίας πίστεως του Λούκαρι στη Γενεύη, τη στιγμή

που διεξαγόταν αγώνας ακόμη και στο επίπεδο των δηλώσεων για την ανάδειξη του ισχυροτέρου, θορύβησε τις καγκελαρίες των κυβερνήσεων που ήταν υπό τον έλεγχο του πάπα. Ο Λούκαρις, στο μεταξύ, έχοντας επίγνωση, όπως και ο Λούθηρος, της επιτακτικής ανάγκης να πάρουν οι πιστοί στα χέρια τους τα Ευαγγέλια γραμμένα σε μια γλώσσα που να μπορούν να την κατανοήσουν, παράγγειλε την απόδοση της Καινής Διαθήκης εις «απλήν διάλεκτον». Το εγχείρημα ανέθεσε στον Μάξιμο Καλλιπολίτη και το έργο τυπώθηκε σε δύο μνημειώδεις τόμους στη Γενεύη, με έξοδα των Ολλανδών.¹ Όταν δοκίμασε να εγκαταστήσει ένα τυπογραφείο στο Πατριαρχείο, όργανο απαραίτητο για τη διάδοση του ορθοδόξου δόγματος, αλλά και όπλο επικίνδυνο σε μια στιγμή που ο πόλεμος ανάμεσα στις δυτικές δυνάμεις διεξαγόταν και στο μέτωπο των δημοσιευμάτων, οι εχθροί του τον κατάγγειλαν στις οθωμανικές αρχές.² Το 1638 ο Λούκαρις συνελήφθη και στραγγαλίστηκε. Στη δολοπλοκία δεν ήταν αμέτοχος ούτε οι ξένες δυνάμεις αλλά ούτε και οι ορθόδοξοι κύκλοι που δεν ήθελαν την αλλαγή. Λίγα πράγματα έχουν σωθεί από τους λίβελλους που έγραψε ο Λούκαρις στη δημοτική κατά των λατίνων και των ιησουιτών. Η γλώσσα του και το ύφος του είναι ρωμαλέα, αλλά σε αυτό δεν καινοτομεί αφού η κοινή έχει πια υπεριοχύσει στην επικοινωνία των ιερέων με τους πιστούς.

Στη Ρώμη, το Ελληνικό Κολέγιο, που ιδρύθηκε το 1576 για να εκπαιδεύσει στελέχη άξια που θα εξυπηρετούσαν τις προπαγανδιστικές επιδιώξεις της Καθολικής Εκκλησίας, είχε ήδη επανδρώσει τα ανώτερα κλιμάκια του καθολικού κλήρου με μεγάλες προσωπικότητες ελληνικής καταγωγής, που πάνοπλα στρατεύθηκαν υπέρ της Καθολικής Εκκλησίας. Έτσι, ενώ οι εκκλησίες των διαμαρτυρομένων είχαν απαρνηθεί την Παναγία και τους αγίους, οι

¹ *Η Καινή Διαθήκη του Κυρίου ημών Ιησού Χριστού*, δίγλωττος, 1638. Ανατύπωση με επιμέλεια Ε. Χ. Κάσδαγλη, σε δύο τόμους, Α' 1995, Β' 1999.

² Βλ. L. Augliera, *Libri politica religione nel Levante del Seicento. La tipografia di Nicodemo Metaxas, primo editore di testi greci nell'Oriente ortodosso*, Βενετία 1996.

έλληνες κληρικοί ενίσχυαν το δόγμα της καθολικής θεολογίας και της λατρείας των αγίων αντλώντας από την πλούσια ορθόδοξη παράδοση. Οι Έλληνες αυτοί τιμήθηκαν από την Καθολική Εκκλησία, όπως βλέπουμε στον μεγάλο κατάλογο ελληνικών ονομάτων που μνημονεύεται στην *Bibliotheca maxima pontificia in qua autores melioris notae qui hactenus pro Sancta Romana Sede, tum theologicæ tum canonice scripserunt* (Ρώμη 1698).³

Είχε περάσει καιρός από τότε που ο γερμανός θεολόγος Gerlach, όταν ζήτησε από τον Ρήτορα της Μεγάλης Εκκλησίας Ιωάννη Ζυγομαλά, για λογαριασμό του διαμαρτυρούμενου λογίου της Τυβίγγης Μαρτίνου Cusius, ένα κήρυγμα γραμμένο στην ομιλουμένη, πήρε την απάντηση ότι αυτός ποτέ δεν θα το έκανε και ότι προτιμούσε να κηρύξει στην αρχαίζουσα έστω και αν τον καταλάβαιναν μόνο δύο άτομα από το εκκλησίασμα.⁴ Ο Ζυγομαλάς είχε σπουδάσει στην Πάδοβα, αλλά προφανώς δεν ήθελε να ακούσει για καμία καινοτομία στον τρόπο που γινόταν το κήρυγμα. Αντίθετα, ο πατριάρχης Ιερεμίας Β΄ ζήτησε να τυπωθεί στη Βενετία η Θεία Λειτουργία με ερμηνεία κατανοητή από όσους δεν ήξεραν πολλά γράμματα (με την επιμέλεια του Ιωάννη Ναθαναήλ: *Θεία λειτουργία μετά εξηγήσεων*, 1574), και λίγα χρόνια αργότερα επέβαλε στη Σύνοδο να αποφασίσει τη σύσταση σχολών διδασχής της Αγίας Γραφής με έξοδα που θα αναλάμβαναν οι ενορίες.⁵

³ Πρόκειται για έναν πραγματικό πόλεμο, με νικητές και ηττημένους που έπεσαν στο πεδίο της μάχης, όπως αντιλαμβανόμαστε από ένα άλλο έντυπο με δύο ομιλίες γραμμένες από απόφοιτους του Ελληνικού Κολεγίου: *Calles Christianae in Turcas expeditionis duces*, Ρώμη 1684. Οι τρόποι θανάτου έχουν την ποικιλία τους: «*Alumni Collegii Graecorum ferro, veneno, aerumnis consecuti, carceres, triremes, verbera, vulnera a Schismaticis aut Mahometanis illata perpassi*», *αυτόθι*, σ. XXII.

⁴ Βλ. S. Gerlach, *Tagebuch*, Φραγκφούρτη 1674, σ. 304^b.

⁵ Βλ. Κ. Σάθας, *Βιογραφικόν σχεδιάσμα περί του πατριάρχου Ιερεμίου Β΄*, 1870, σ. 91. Για τη φυσιογνωμία του Ι. Ναθαναήλ, τον οποίο αφόρισε αργότερα ο πατριάρχης ως ενωτικό, βλ. E. Layton, *The Sixteenth Century Greek Book in Italy*, Βενετία 1994, σσ. 396-401.

Το ενδιαφέρον για τη δημοτική, που εκδήλωσαν Γερμανοί όπως ο Μαρτίνος Crusius, ή Ιταλοί όπως ο Girolamo Germano, κατευθυνόταν από την ανάγκη να τη διδάχτούν ξένοι που επρόκειτο να δράσουν στον ελληνικό χώρο. Τον 17ο αιώνα βρίσκουμε περισσότερα από ένα παρόμοια εγχειρίδια, λεξικά ή μεθόδους γραμμένα από καθολικούς, όπως και το λεξικό του Germano (*Vocabolario italiano et greco*, Ρώμη 1622), ή του Σίμωνα Πορκίου (*Dictionarium*, Παρίσι 1636· *Grammatica*, Παρίσι 1638, με αφιέρωση στον καρδινάλιο Richelieu, που είχε χρηματοδοτήσει ένα πρόγραμμα για την υποστήριξη του πάπα).

Από την άλλη, ορθόδοξοι αρχιερείς όπως ο Μάξιμος Μαργούνιος, πεισμένοι για την επικοινωνιακή δύναμη της γλώσσας, φρόντιζαν για την κανονιστική της ρύθμιση, όπως βλέπουμε και σε μία επιστολή του προαναφερθέντος προς τον Συμεών Καβάσιλα (1590), τον οποίο συμβούλευε να αποφεύγει τους ιδιωτισμούς όταν χρησιμοποιεί τη δημοτική και να προσφεύγει αδιάστακτα σε μορφές “ελληνικότερες”.⁶

3.2

ΝΕΑ ΣΧΕΔΙΑ ΚΑΙ ΝΕΕΣ ΕΥΘΥΝΕΣ

Όσα συνοπτικά ειπώθηκαν έως εδώ μπορεί να έδωσαν την εντύπωση ότι οι έριδες μεταξύ ιερέων και αρχιερέων των δύο Εκκλησιών αποτελούν μία περιορισμένη εκδήλωση του φοβερού πολέμου που διεξαγόταν με δημοσιεύματα και με όπλα σε όλη τη Δύση εκείνη την περίοδο και ότι πιθανότατα ο απλός λαός έμενε αδιάφορος. Κι όμως όσον αφορά τον ελληνικό πληθυσμό, οι δύο αιώνες υπό την κατοχή των Οθωμανών και ο αποκλεισμός από κάθε

⁶ Όχι σεβόμεσθην αλλά σεβόμεθα, διότι «τούτο εκείνου ελληνικώτερον» (Ν. Β. Τωμαδάκης, *Νεοελληνικά*, 1953, σ. 68). Ο Σ. Καβάσιλας είχε γνωριστεί με ορισμένους γερμανούς θεολόγους του περιβάλλοντος του Crusius στην Πάδοβα.

επίσημη πρωτοβουλία, συνέβαλαν στην ωρίμανση μιας νέας θρησκευτικής συνείδησης εθνικού χαρακτήρα. Είναι αλήθεια ότι η Ρωμιοσύνη είχε δεχτεί την κατάρρευση της αυτοκρατορίας σαν θεία τιμωρία για τα αμαρτήματά της και σαν αποτέλεσμα της διχόνοιας που είχε ξεσπάσει στους κόλπους της· αυτό όμως δεν εμπόδιζε να διαμορφωθεί τώρα ένα νέο αίσθημα ευθύνης.

Με το παιδομάζωμα οι Τούρκοι άρπαζαν τα πιο γερά και έξυπνα χριστιανόπαιδα και τα στρατολογούσαν δια της βίας στο σώμα των γενιτσάρων. Πολλοί Έλληνες μη βλέποντας άλλη σωτηρία ασπάζονταν θεληματικά τον ισλαμισμό. Για μερικούς η αλλαξοπιστία δεν ερχόταν δίχως βασανιστικές συνέπειες, αν κρίνουμε από το διάχυτο αίσθημα ενοχής που είχε διαδοθεί και από τον αριθμό των νεομαρτύρων: τεχνίτες, ράφτες, βαφιάδες, μικρέμποροι, ναυτικοί, κηπουροί, που είχαν αλλαξοπιστήσει, αργότερα μετανοούσαν και ένιωθαν την ανάγκη να αποκηρύξουν δημόσια και θεαματικά τον Μωάμεθ.

Ιδού πώς ο Μελέτιος Συρίγος αφηγείται, στο τυπικά αγιογραφικό ύφος της παράδοσης, το μαρτύριο ενός νέου ονόματι Μάρκου, που, αφού τούρκειψε, έδειξε τη μετάνοιά του στους Τούρκους καταπρόσωπο:

Οι Αγαρηνοί [...] βλέποντες πώς έγινεν πάλιν Χριστιανός, και ηρνήθη την θρησκείαν τους, έτρεξαν καταπάνω του με μεγάλον θυμόν, και τον άρπαξαν και δέροντες και σπρώχνοντες, τον επήγαν εις τον κριτήν του τόπου εκείνου και εμαρτύρησαν πώς ήτον Τούρκος και τώρα έγινε Ρωμαίος και υβρίζει την πίστην μας και τον προφήτην μας. Ο δε κριτής καθώς το ήκουσε, πολλά το επικράνθη και λέγει του: «Ρωμαίος είσαι ή Τούρκος;» Ο δε Μάρτυς του λέγει: «Χριστιανός ήμουν και πάλιν Χριστιανός είμαι και τον Χριστόν μου προσκινώ και λατρεύω και ομολογώ Θεόν αληθινόν· την δε edikhήν σας πίστην αρνούμαι και αποστρέφομαι.» Τούτα άκουσας ο κριτής εθυμώνει κατά πολλά και πρώτα μεν όρισε και τον έδειξαν ανηλεώς, έπειτα επρόσταξε και τον έβαλαν εις την φυλακήν εις την οποίαν πολλά τον ετυράννησαν και πολλά μαρτύρια του έκαμαν οι κατάρατοι· αλλ' ο Μάρτυς περισσότερον μάλλον εδυναμώνετο υπό της χάριτος του Κυρίου.

Δεν έχουμε πια να κάνουμε με καλόγερους αποτραβηγμένους σε ένα κελί μοναστηριού για να μεταμεληθούν, αλλά με ταπεινούς ανθρώπους που διεκδικούν με τόλμη και επίγνωση των συνεπειών το δικαίωμά τους να είναι ρωμιοί και χριστιανοί.

Την ίδια χρονιά που ο Ιερεμίας Β' εξέδιδε την εγκύκλιο για τη σύσταση σχολών στις ενορίες (1592), η ελληνική κοινότητα της Βενετίας, με επικεφαλής τον πρώτο επίσημα αναγνωρισμένο από τον δόγη επίσκοπο Γαβριήλ Σεβήρο, ίδρυε μια σχολή. Τα σημεία των νέων καιρών είναι εμφανή στα πρακτικά της συνεδρίασης:

Τα γράμματα και τα όπλα εθεωρήθησαν εν παντί καιρώ, ως έκαστος ομολογεί, πρώτιστον των ανθρώπων κόσμημα, και περί τούτου το Έθνος ημών παρέχει τρανότατας αποδείξεις· και ου μόνον εν αρχαίαις ιστορίαις, αλλά και νυν, όσοι μεν εξ ημών περί την σοφίαν κατεγίνοντο, δεόντως εκτιμώνται, πολλοί δε, υπηρετούντες διαφόρους ηγεμόνας, μαρτυρούσι δια των έργων αυτών την έξοχον αυτών εμπειρίαν.⁷

Η αντίληψη που ανάγει τα γράμματα και τα όπλα σε υπέρτατες αξίες γνωρίζει αυτά τα χρόνια ευρεία διάδοση μεταξύ των Ελλήνων, όπως διαπιστώνουμε και σε μια άλλη περίπτωση την οποία συναντούμε σε περιβάλλον εντελώς διαφορετικό. Όταν οι Μανιάτες ξεκινούν διαπραγματεύσεις με τον Carlo Gonzaga για την απελευθέρωση της Πελοποννήσου από τους Τούρκους (1615), θέτουν ως όρο την ίδρυση σχολών και ακαδημιών, υποδεικνύοντας με αυτό το αίτημα την εναπόθεση της πίστης τους όχι μόνο στα όπλα αλλά και στα γράμματα.⁸

Όσο για τα όπλα, στα οποία υπαινικτικά αναφέρονται τα πρακτικά της ελληνικής κοινότητας της Βενετίας, προφανώς αφορούν το τάγμα των στρατιωτών της Βενετίας, που αποτελείτο από Έλλη-

⁷ Το ιταλικό κείμενο των πρακτικών μεταφράζεται και δημοσιεύεται από τον Ιωάννη Βελούδο, στη δίγλωσση έκδοση *Ελλήνων ορθοδόξων αποικία εν Βενετία*, Βενετία 1893.

⁸ Βλ. Σ. Παπαδόπουλος, *Η κίνηση του δούκα του Νεβέρ Καρόλου Γονζάγα για την απελευθέρωση των βαλκανικών λαών*, Θεσσαλονίκη 1966, σ. 42.

νες και Αλβανούς. Επίσης, δεν πρέπει να μας διαφεύγει ότι τα χρόνια εκείνα δραστηριοποιούνται και τα σώματα των ατάκτων και αρματολών που ελέγχουν τα μεγάλα περάσματα των Βαλκανίων ως μισθοφόροι· οι ίδιοι που αργότερα από αρματολοί θα μετατραπούν σε κλέφτες.

3.3

Η ΑΝΑΝΕΩΣΗ ΤΟΥ ΚΗΡΥΓΜΑΤΟΣ

Από όσο γνωρίζουμε, ο πρώτος ορθόδοξος ιεροκήρυκας που διαφοροποιείται με πάθος από τον πατροπαράδοτο τρόπο προσέγγισης του εκκλησιάσματος, στην Αλεξάνδρεια και στην Πόλη, είναι ο Μελέτιος Πηγάς (περ. 1550-1601), κρητικός, απόφοιτος του Πανεπιστημίου της Πάδοβας. Ο Πηγάς δεν καινοτομεί μονάχα με τη χρήση μιας γλώσσας κατανοητής από τον λαό, αλλά και με την εγκατάλειψη των σχολαστικών σχημάτων της βυζαντινής εκκλησιαστικής ρητορικής. Ενώ, για παράδειγμα, σχολιάζει ένα χωρίο του Ευαγγελίου, αντί να μιλά γενικά και αόριστα για κάποιο αμάρτημα, παρασύρει το εκκλησίασμα σε συζήτηση πάνω σε ένα επίκαιρο ζήτημα της κοινότητας. Επιπλέον, ο Πηγάς διαπνέεται από την επιθυμία να επαναφέρει τους χριστιανούς σε μια ουσιαστική μορφή της πίστης, αποκαθαίροντάς την από τις προκαταλήψεις, τα μάγια και τον φετιχισμό.

Ωσάν μου τρέχεις εις τα μαντεία, ωσάν εις θείους ναούς, δεν θεοποιείς τους δαίμονας; Και θεοποιώντας τους δαίμονας, δεν ασεβίζεις και εσύ οπού μου τρέχεις, όπου ξεφαντρίσει νερόν και μου το πονομάζεις αγίασμα; Τι μελετάς; Καλόν είναι να του πααίνεις κηρία και λιβάνια; Δεν θεοποιείς το ύδωρ; Δεν είσαι άλλος εσύ Πέρσης του ύδατος; Εκείνος πυρολάτρης, υδολάτρης εσύ!⁹

⁹ Μ. Πηγάς, *Χρυσοπηγή*, επιμέλεια Γ. Βαλέτας, 1958, σσ. 337-38.

Σε μια μεγαλούπολη όπου η συνύπαρξη με τους Τούρκους κρύβει πολλές παγίδες, ο Πηγάς επιπλήττει όσες μάνες βάζουν σκουλαρίκια στα αγόρια τους για να μοιάζουν κορίτσια και να γλιτώνουν από το παιδομάζωμα. Αποτρέπει επίσης τις γυναίκες να συχνάζουν στα χαμάμ και να δείχνουν γυμνό το κορμί τους. Όλα αυτά τα έκτροπα είναι αποτελέσματα της κενοδοξίας και της υπερηφάνειας των ανθρώπων.¹⁰

Η πρόθεση να συσπειρώσει τους πιστούς γύρω από μια χριστιανική αλήθεια που επανακτά την ουσία της βασισμένη στο πνεύμα της δυτικής μεταρρύθμισης,¹¹ μας αποκαλύπτει τις πολύπλευρες ευθύνες που επωμίζεται ο Πηγάς, ιδίως αν λάβουμε υπόψη και τον καθημερινό του αγώνα για να κρατήσει ανέπαφους τους πιστούς από το μiasma των απίστων. Εκείνο που τον αποδεσμεύει από την κατά γράμμα εφαρμογή μιας αυστηρής θρησκευτικής ρητορείας και μιας περίπλοκης θεολογικής θεωρίας είναι το πάθος με το οποίο μοχθεί να επαναφέρει τους πιστούς στον δρόμο της ταπεινοφροσύνης και της αρετής, κάποτε με τη μομφή και κάποτε με την απειλή, αναφερόμενος σε συγκεκριμένα συμβάντα. Ωστόσο θα ήταν λάθος να πιστέψουμε ότι η διατάραξη της σύνταξης και ο χειμαρρώδης λόγος του μπροστά στο ακροατήριο είναι καθαρό αποτέλεσμα της ψυχικής φόρτισής του. Ο Πηγάς έχει κάνει μια ενσυνείδητη επιλογή και αυτό αποδεικνύουν τα χειρόγραφα των κηρυγμάτων του, που ετοιμάζει εκ των προτέρων. Μια τέτοια επιλογή βρίσκεται μάλιστα σε σύμπτωση με τις νέες αντιλήψεις για το κήρυγμα που επικρατούν στην Ιταλία μετά τη Σύνοδο του Τρέντο. Στη νέα αυτή παράδοση, ένα λόγιος ιταλός, ο Emanuele Tesauro, μελετώντας λίγο αργότερα το φαινόμενο, διακρίνει ένα ύφος

¹⁰ Ο.π., σ. 274.

¹¹ Είναι απλουστευτικό να θεωρούμε τις μεταρρυθμιστικές απόπειρες του Πηγά μονάχα ως απόπειρες προσέγγισης στην όποια μεταρρύθμιση της Δύσης με την πρόφαση συμμαχών εναντίον του κοινού εχθρού της πίστης. Μόνο που η ορθόδοξη μεταρρύθμιση δεν βρήκε ευνοϊκές συνθήκες για να ολοκληρωθεί.

«schietto e familiare», ειλικρινές και οικείο, αντιπαραθέτοντάς το στο «maestoso e grave», μεγαλοπρεπές και βαρύ.

Μισόν αιώνα ύστερα από τον Πηγά προβάλλει η φυσιογνωμία ενός άλλου κρητικού, του Φραγκίσκου Σκούφου (1644-1697). Μετά τις σπουδές του στο Ελληνικό Κολέγιο της Ρώμης, ο Σκούφος επιδίδεται με τόσο πάθος στον προσηλυτισμό ώστε προκαλεί αντιδράσεις και καταγγελίες από τους ορθοδόξους της Βενετίας και της Κέρκυρας όπου έχει σταλεί ως ιεραπόστολος της Ρώμης.¹² Παραμένει άγνωστο κατά πόσο το ορμητικό ύφος του λόγου του, τον οποίο εξάλλου γνωρίζουμε μονάχα από όσα δείγματα παραθέτει στο δίγλωσσο εγχειρίδιό του *Τέχνη ρητορικής - Arte di retorica* (Βενετία 1681), οφείλεται στη θεωρία της ρητορικής που γνώριζε μεγάλη ακμή την εποχή εκείνη στα ιταλικά ή στον αδιάλλακτο χαρακτήρα του και τη μεγάλη του οργή για την κατάντια της πίστης. Μολονότι ο ίδιος βρίσκεται μακριά από την οθωμανική επικράτεια, φαίνεται να τον συγκινεί η σκέψη των συμπατριωτών του που ζουν κάτω από τον τουρκικό ζυγό (ό.π., σσ. 371-3): δεν αποκλείεται πάντως και εδώ, θέμα και ύφος να υπαγορεύονται από τις ανάγκες της διδαχής:

Φθάνει, κριτά δικαιοῦτατε, φθάνει. Ἐως πότε οἱ τρισάθλιοι Ἕλληνες ἔχουσι να εὐρίσκονται εἰς τα δεσμά της δουλείας καὶ με υπερήφανον πόδα να τοὺς πατεῖ τον λαιμόν ο βάρβαρος Θράκης; Ἐως πότε γένος τόσον ἔνδοξον καὶ ευγενικόν ἔχει να προσκυνά ἐπάνω εἰς βασιλικόν θρόνον ἓνα ἄθεον τουλουπάνι καὶ οἱ χώρες ἐκεῖνες εἰς τες οὐποῖες ἀνατέλλει ο ὁρατός τούτος ἥλιος καὶ εἰς ἀνθρωπίνην μορφήν ἀνέτειλας καὶ Εὐσύ ο ἀόρατος, ἀπὸ ἡμῶν φεγγάρι να βασιλεύονται; Α, ἐνθυμήσου, σε παρακαλῶ, πῶς εἶσαι ὄχι μόνον κριτής, ἀμὴ καὶ πατήρ καὶ πῶς παιδεύεις, ἀμὴ δεν θανώνεις τα τέκνα σου. Ὅθεν ἀνίσως καὶ οἱ ἀμαρτίες τῶν Ἑλλήνων ἐπαρεκίνησαν τὴν δικαίαν σου οργήν, ἀνίσως καὶ τὴν κάμνον τῆς ἰδίας τῶν ἀνομίας σου ἐχάλκευσαν τα ἀστροπελέκια δια να τοὺς ἀφανίσῃς ἀπὸ το πρό-

¹² Για τη δραστηριότητα του Σκούφου βλ. Φραγκίσκος Σκούφος, *Ο γραματοφόρος (Le courrier)*, επιμέλεια Μ. Μανούσας σε συνεργασία με τον Μ. Λασιθιωτάκη, 1998.

σωπον της οικουμένης. Εσύ, οπού είσαι όλος ευσπλαχνία, συγχώρησε και σβύσε εκείνα εις το πέλαγος της απείρου σου ελεημοσύνης. Ενθυμήσου, Θεάνθρωπε Ιησού, πως το ελληνικόν γένος εστάθη το πρώτον οπού άνοιξε τες αγκάλες δια να δεχθεί το θείον σου Ευαγγέλιον· το πρώτον όπου έριξε χαμαί τα είδωλα και κρεμάμενον εις ένα ξύλον σε προσκύνησε ως Θεόν· το πρώτον όπου αντιστάθη των τυράννων, οπού με τόσα και τόσα βάσανα εγύρευαν να ξερριζώσουν από τον κόσμον την πίστην και από τες καρδιές των χριστιανών το θείον όνομα.¹³

Η υπερβολή και όλοι οι λεκτικοί τρόποι που ενισχύουν την εντύπωση που προκαλείται, είναι τα συνήθη σχήματα λόγου με τα οποία ο Σκούφος επιδιώκει να υποτάξει το ακροατήριο. Αλλά συμβαίνει επίσης, όπως στο απόσπασμα που ακολουθεί και που σχολιάζει εκστατικά τις χάρες της Παναγίας, ίσως δείχνοντας εικόνα της ή άγαλμά της όπως συνηθιζόταν στην Ιταλία, ο αισθησιασμός της περιγραφής να ολισθαίνει σε διαφορούμενες αποχρώσεις, πέρα από την πνευματική έκσταση:

Ιδέτε, σας παρακαλώ, από την κορυφήν έως εις τους όνυχας την κόρην και Παρθένον Μαρίαν, πόσον είναι χαριτωμένη και εύμορφη. Το μέτωπον πάντα γαληνόν κι ανέφελον· τα χείλη πορφυροστόλιστα και πλασμένα με ρόδα· τα μάγουλα στάζουν με τα ρόδα τους κρίνους. Ιδέτε τα παρθενικά μέλη και θέλετε ειπεί να τα εσκέπασαν τα χιόνια, να τα ελεύκανε το γάλα. Στοχασθήτε τες τρίχες της κεφαλής και θέλετε ομολογήσει να τες εχρύσωσε με τες πλέα λαμπρές του ακτίνας ο ήλιος. Ξανοίξατε τα όμματα και θέλετε ομώσει να εσφάλιξεν ο Θεός εις τες μικρές εκείνες σφαίρες την λάμψην όλην και ωραιότητα των αστέρων. Τι πλέα; Συλλογισθείτε το κορμί όλο και βλέποντας ρόδα οπού ανθούσι και δεν μαραίνονται, κρίνους οπού βλασταίνουσι και δεν απανθοπύσιν, άστρα οπού αστράπτουσι και δεν σβύνονται, θέλετε βοήσει πως η Παρθένος είναι μία άβυσσος των χαρίτων και μία έμπνυχος ανακεφαλαίωσις της ουρανικής ευμορφίας. Τώρα τι δεν μας τάσσει; Ποίαν ελπίδα δεν μας δίδει το χαριτόμορφον τούτο και αγγελικόν πρόσωπον; Τα άστρα των ομμάτων δεν την φανερώνουσι μυ-

¹³ *Τέχνη ρητορικής*, σσ. 371-73. Στις σελίδες 319-21, διαβάζουμε και το επόμενο παράθεμα.

στικόν Ουρανόν, εις τον οποίον έχει να λάμψει ο Ήλιος της Δικαιοσύνης; Οι πλόκαμοι της κεφαλής δεν φαίνονται οι μάστιγες όπου θέλουνσι διώξει τα σκότη της θλίψεως; Η γαλήνη του προσώπου δεν ερμηνεύει πώς τούτη η κόρη θέλει εἶστε εκείνη όπου θέλει να ειρηνεύσει τον Ουρανόν με την γην, τον Θεόν με τον άνθρωπον; Και τα εὔμορφα εκείνα ρόδα των χειλέων δεν είναι τα άνθη από τα οποία έχει πιπιλίσει το νέκταρ η ουράνιος μέλισσα;

Με άλλα λόγια στόχος του Σκούφου με το εγχειρίδιο εκκλησιαστικής ρητορικής είναι να διδάξει με την «κοινήν γλῶσσαν». Μια συστηματική έρευνα για την ανεύρεση των υποδειγμάτων που είχε υπόψη του ο Σκούφος δεν θα μας πήγαινε πιο μακριά από τις πολυάριθμες ιταλικές πραγματείες του καιρού του, τα *Concetti predicabili*, αλλά και τα δειγματολόγια κηρυγμάτων όπως αυτά του Cornelio Musso¹⁴ και του Giambattista Marino (*Dicerie sacre*, 1614). Οι ιταλικές πραγματείες, άλλωστε, ήταν αρκετά γνωστές στους έλληνες ιερωμένους είτε από ερανίσματα και ελληνικές διασκευές, όπως εκείνη του Γεράσιμου Βλάχου,¹⁵ είτε από μεταφράσεις.¹⁶ Με το κήρυγμα και με τη ρητορική τέχνη ασχολήθηκαν λίγο πολύ όλοι οι κληρικοί που δίδαξαν αυτόν τον αιώνα. Στις πιο μέτριες περιπτώσεις οι διδάσκαλοι αντλούσαν από τα ιταλικά εγχειρίδια και ταυτόχρονα από τη μεγάλη ορθόδοξη παράδοση. Δυστυχώς δεν έχει γίνει ακόμη μια συγκριτική μελέτη αυτού του φαινομένου. Ενδιαφέρον θα είχε πάντως και η μελέτη άλλων ορθόδοξων ρητόρων, εκείνων που εμφανίζονται πιο προσηλωμένοι στην παρά-

¹⁴ Τον C. Musso, *Il primo libro delle prediche*, 1566, χρησιμοποιούσε στα νιάτα του ο Κ. Λούκαρις· πρβλ. Cyrille Lucar, *Sermons* της Keetje Rozemond, Λέιντεν 1974.

¹⁵ Η πραγματεία του Γ. Βλάχου έμεινε ανέκδοτη και τη δημοσίευσε ο Κ. Κούρκουλας (*Η ανέκδοτος ομιλητική του Γ. Βλάχου*, 1958). Βιβλιογραφία του Γ. Βλάχου στον Β. Τατάκη, *Γεράσιμος Βλάχος, ο Κρης*, Βενετία 1973.

¹⁶ Για τις μεταφράσεις αυτές βλ. Κ. Κούρκουλας, *Η θεωρία του κηρύγματος κατά τους χρόνους της Τουρκοκρατίας*, 1957, έργο που θα εξυπηρετούσε περισσότερο αν είχε τεκμηριωμένες παραπομπές.

δοση, ώστε να εξετάσει κανείς και σ' αυτή την περίπτωση ποια ήταν η πλάγια επιρροή της καθολικής διδακτικής πάνω στη μεγάλη βυζαντινή παράδοση.

3.4

Ο ΗΛΙΑΣ ΜΗΝΙΑΤΗΣ
ΜΠΡΟΣΤΑ ΣΤΟ ΣΚΑΝΔΑΛΟ ΤΗΣ ΔΙΧΟΝΟΙΑΣ

Το κήρυγμα στη δημοτική, αφού άφησε πίσω του την αρχαίζουσα γλώσσα, περνά από μια γλωσσική μορφή ζωντανή αλλά ακατέργαστη σε μορφές πιο επεξεργασμένες και λεπτές, για να καταλήξει στην κομψότετη μεγαλοπρέπεια του λόγου του Μηνιάτη. Με αυτόν εξομαλύνεται η δραματικότητα και απαλύνεται ο τόνος, που δεν είναι πια επιθετικός όπως στον Σκούφο, ενώ την ίδια στιγμή γίνεται πλούσιος σε αποχρώσεις.

Ο Ηλίας Μηνιάτης (1669-1714), σε ένα σονέτο που του αφιέρωσαν και προτάσσεται στη μεταθανάτια έκδοση των ομιλιών του στα ιταλικά (*Due prediche sacre e quattro orazioni*, Βενετία 1717), χαρακτηρίζεται ως «*oratore acclamatissimo*», “πολυέπαινος ρήτωρ”, τίτλος που δεν μπορούσε να είναι πιο ικανοποιητικός για έναν ιεροκήρυκα του καιρού του.¹⁷ Το ότι στα δεκαεννέα του μιμείται τον Σκούφο και αργότερα μεταφράζει τον Sègnei, δεν πρέπει να οδηγεί τους μελετητές, όπως ήδη συνέβη, στο να προσγράφουν μονάχα τα ονόματα αυτά ως οφειλές του. Άλλωστε ήδη από τον 19ο αιώνα

¹⁷ Ο Μηνιάτης, παρά τη θέση που κατέχει στην εκκλησιαστική ιστορία και στη λογοτεχνία, δεν έχει μελετηθεί παρά ελάχιστα. Η Μαρία Μοντέλου, στην εργασία της “Νέες ειδήσεις για τον Η. Μηνιάτη”, *Θησαυρίσματα*, 25, 1995, σσ. 319-48, δημοσιεύει μερικά έγγραφα και δίνει την προγενέστερη βιβλιογραφία. Ο Κ. Γ. Κασίνης με το βιβλίο του *Η ρητορική των Διδασκόντων του Μηνιάτη*, Α', 1999, εγκαινιάζει αναλυτικότερες έρευνες για τον λόγο του Μηνιάτη και επισημαίνει την ανάγκη μιας ενδελεχέστερης μελέτης των προτύπων του (σ. 43).

ο Άνθιμος Μαζαράκης, παρουσιάζοντας το έργο του (*Διδαχαί Η. Μηνιάτη*, Βενετία 1849), διαπίστωνε ότι ο λόγος του για την Παρθένο, που αντέγραψε από τον Σκούφο, αποτελεί μια “τελειοποίηση”.¹⁸ Για την ακρίβεια ο Μηνιάτης, σπουδαστής μέχρι χτες, καταπιάνεται με το κείμενο ενός δασκάλου και μολονότι ακολουθεί πιστά τη δομή του, το επεξεργάζεται ακριβώς στην κατεύθυνση που ο ίδιος θα ακολουθήσει μελλοντικά, και μάλιστα με επιτυχία, προσπαθώντας να ανανεώσει το ρητορικό ύφος του κηρύγματος.

Ο Μηνιάτης, γεννημένος στην Κεφαλλονιά, σπούδασε στη Βενετία τον καιρό που η διαμάχη μεταξύ ελλήνων παπικών και αντιπαπικών είχε κορυφωθεί με αιφνίδιες αλλαξοπιστίες και αμοιβαίους αφορισμούς. Το 1653 ο Ιωάννης Κωπτούνιος, έλληνας καθολικός καθηγητής στην Πάδοβα, ίδρυσε ένα φροντιστήριο στην ίδια πόλη όπου είχε σπουδάσει και σταδιοδρομήσει.¹⁹ Σε ένα διάστημα δύο χρόνων άνοιξαν εκεί δύο άλλες εκκλησιαστικές ακαδημίες προς υποστήριξη της πατριαρχικής πολιτικής. Στην Κωνσταντινούπολη πάλι, το 1663, ο πατριάρχης ιδρύει, χάρη στη γενναιοδωρή χορηγία του εμπόρου Μανολάκη Καστοριανού, μια ακαδημία που αντικαθιστούσε την ανεπαρκή πλέον και ξεπεσμένη Πατριαρχική Σχολή. Στην τελετή των εγκαινίων, η επίσημη ομιλία εκφωνείται σε μια γλώσσα σχεδόν καθομιλουμένη.²⁰ Η σχολή είναι ανοικτή σε όλους και παρέχει δωρεάν εκπαίδευση. Το 1664, με πρωτοβουλία του Θωμά Φλαγγίνη, δικηγόρου στη Βενετία, και με χρηματοδότηση προερχόμενη και από τις παραδουνάβιες ηγεμονίες, ιδρύεται στον χώρο της ελληνικής κοινότητας της Βενε-

¹⁸ Στην εισαγωγή του βιβλίου που επιμελήθηκε (1849), τώρα: Ηλία Μηνιάτη, *Διδαχαί και λόγοι*, 1960, σ. 36.

¹⁹ Για τον Κωπτούνιο βλ. Α. Στεργέλης, “Νέα βιογραφικά στοιχεία για τον Ι. Κωπτούνιο”, *Θησαυρίσματα*, 5, 1968, σσ. 249-54.

²⁰ Βλ. Μ. Ι. Μανούσας, “Συμβολή εις την ιστορίαν της εν Κωνσταντινουπόλει Πατριαρχικής Σχολής”, *Αθηνά*, 54, 1950, σσ. 3-28. Έδρα της Σχολής ήταν το Μετόχιον του Παναγίου Τάφου και γι’ αυτό ο λόγος εκφωνήθηκε από τον πατριάρχη Ιεροσολύμων Νεκτάριο.

τίας ένα κολέγιο με οικοτροφείο που χορηγεί πτυχία ισότιμα με αυτά του Ελληνικού Κολεγίου της Ρώμης.²¹ Οι αψιμαχίες ανάμεσα στις δύο παρατάξεις είναι συχνές. Στο διάστημα 1685-1713 η ποιμαντορία του παπικού Μελέτιου Τυπάλδου στην ελληνική κοινότητα της Βενετίας οξύνει τις σχέσεις με την Κωνσταντινούπολη· οι αμοιβαίοι αφορισμοί πληθαίνουν και οι ομολογίες πίστεως γίνονται πιο πανηγυρικές. Η όξυνση της διαμάχης ανάμεσα στις δύο ομάδες υπονομεύει κάθε επιτυχία.

Μέσα σε αυτή τη συγκεχυμένη κατάσταση ξεκινά η σταδιοδρομία του Μηνιάτη, αρχικά στη Βενετία και κατόπιν, ως επίσημου ιεροκήρυκα, στην Κεφαλλονιά και στο Ναύπλιο, πρωτεύουσα της βενετοκρατούμενης Πελοποννήσου μετά την προσωρινή εκδίωξη των Τούρκων. Στο ακροατήριό του βρίσκονται συχνά επίσημα πρόσωπα και αυτός αναλαμβάνει να χαιρετίζει ιταλικά την άφιξη γενικών προβλεπτών της Γαληνοτάτης. Το 1699 (χρονιά της ειρήνης του Κάρολου), ο Lorenzo Soranzo, αναλαμβάνοντας την πρεσβεία στην Πύλη, τον θέλει κοντά του. Παντού τον υποδέχονται με τιμές. Έχει την εύνοια των Βενετών, του Πατριαρχείου, των παραδουνάβιων ηγεμόνων. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η ήπια και διαλλακτική του στάση, μέσα σε ένα κλίμα εριστικό και μνησίκακο, απηχεί τις βαθύτερες πεποιθήσεις του. Ένα τεκμήριο της συμφιλωτικής του στάσης είναι το βιβλίο *Πέτρα σκανδάλου* (Λιψία 1716) δημοσιευμένο μεταθανάτια από τον πατέρα του. Σκάνδαλο είναι γι' αυτόν η αντιδικία ανάμεσα στις θρησκείες τη στιγμή που αμφότερες απειλούνται από κοινούς εχθρούς.

Για μας έχει σημασία η υψηλή στάθμη της γλώσσας και του ύφους του Μηνιάτη, που και ο Niccolò Tommaseo θαύμαζε ανεπιφύλακτα.²² Στο κήρυγμά του η καθημερινή ομιλία κατορθώνει

²¹ Βλ. Α. Καραθανάσης, *Η Φλαγγίνειος Σχολή της Βενετίας*, 1975.

²² Στο *Secondo esilio*, τόμος 2, 1862, σ. 410, μιλά για την ευφράδειά του: «pregio di quella calda, sincera, perspicua, abbondante, armoniosa facondia» (την αξία εκείνης της θερμής, ειλικρινούς, αληθινής, άφθονης, αρμονικής ευγλωττίας).

να μετατραπεί σε ένα εκφραστικό όργανο εύκαμπτο και κομψό, που συναγωνίζεται τα υπέροχα ιταλικά του. Τα κορυφαία δείγματα της ιταλικής ρητορικής δεν αρκούν για να εξηγήσουν τη γοητεία του λόγου του. Με τη δική του δημοτική ο Μηνιάτης απεκδύεται τόσο τον στείρο αρχαιοπρεπή ακαδημαϊσμό όσο και τους λατινισμούς ενός Sègneri, ρήτορα που θεωρήθηκε δάσκαλός του. Στον λόγο του Μηνιάτη οι εκφράσεις πνευματικής έντασης και έκστασης αποκτούν μια ζωηρότητα άγνωστη μέχρι τότε στη νεοελληνική γλώσσα.

3.5

ΙΕΡΟΚΗΡΥΚΕΣ ΤΗΣ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΣ

Στις απομονωμένες και αφιλόξενες ορεινές περιοχές, μακριά από τις μεγάλες πολιτείες, διαμορφώνεται ένα κήρυγμα διαφορετικό, για το οποίο περιπεύει η εκλεπτυσμένη κομψότητα ενός Μηνιάτη. Έτσι ο Ευγένιος Γιαννούλης (περ. 1600-1682), που είχε σπουδάσει στην Κωνσταντινούπολη και είχε έρθει σε επαφή με τον Λούκαρι, αφιερώνεται με αυταπάρηση στην ίδρυση σχολών και στο ποίμνιό του, σε ένα απρόσιτο τότε χωριό της Ακαρνανίας, τη Γούβα. Ο Γιαννούλης ανακηρύχτηκε άγιος.²³ Από το αυθόρμητο και απέριτο ύφος των λαϊκών του κηρυγμάτων (όπου ακολουθεί το πρότυπο του Πηγά) λίγα μόνον δείγματα διασώθηκαν· διατηρείται όμως ακέραιο στις επιστολές που έγραψε κατά την αποστολική του διακονία. Εδώ χρησιμοποιεί μια γλώσσα που προσαρμόζεται, σε ύφος και βαρύτητα, ανάλογα με τον παραλήπτη· χρησιμοποιεί τη λόγια γλώσσα όταν απευθύνεται σε επίσημα πρόσωπα και τη δημοτική όταν απευθύνεται σε λαϊκούς ανθρώπους. Συμ-

²³ Ο χρηστός του βίος αποτέλεσε το θέμα ενός Συνεδρίου αφιερωμένου σ' αυτόν: *Σύναξις. Ευγένιος ο Αιτωλός και η εποχή του*, επιμέλεια Π. Βλάχος, 1986 (όπου και βιβλιογραφία).

βαίνει όμως κάποτε, όπως όταν απευθύνεται στον Αλέξανδρο Μαυροκορδάτο, να χρησιμοποιεί πότε τη μία και πότε την άλλη, ανάλογα με το θέμα. Έτσι δεν διστάζει να επιπλήξει τον πανίσχυρο δραγουμάνο που κρατάει σκλάβια μια ρωμιοπούλα και να του ζητήσει να την ελευθερώσει, γράφοντας την επιστολή σε γλώσσα δημοτική και ύφος πατρικό και εγκάρδιο. Πριν αναφερθεί στο φλέγον ζήτημα αρχίζει ως εξής:

‘Ηθελα να γράψω και πρωτύτερα προς την αγάπη σου, αλλ’ όχι δια να έχομεν μόνον τους διακομιστάς των γραμμάτων ακριβούς, αλλά και από άλλους τόπους τους έχομεν εδώ ακριβότερους και πολλά δυσεύρετους διότι κατοικούμεν εις τόπον ανάμερον και σχεδόν απωκισμένον. Η σημασία του ονόματος φανερώνει και την διάθεσιν του τόπου· Γούβα γουν λέγεται, είναι όμως σκοτεινή και ανήλιος και σκιά θανάτου.²⁴

Άλλος ιερωμένος που επιδόθηκε στο αποστολικό έργο σε μια απρόσιτη περιοχή της ηπειρωτικής Ελλάδας είναι ο Νεόφυτος Ροδινός από την Κύπρο (1570-1659). Ο Ροδινός, αφού σπούδασε στο Ελληνικό Κολέγιο της Ρώμης, εργάστηκε ως ιεραπόστολος για λογαριασμό της Propaganda Fide, ιδρύματος για τη διάδοση του καθολικισμού στον κόσμο. Δούλεψε για ένα διάστημα και στη νότια Ιταλία, αλλά την ευγνωμοσύνη και την υστεροφημία για τη διδακτική και κοινοτική δραστηριότητά του την κέρδισε στη βόρεια Ήπειρο, στη Χειμάρρα. Για να επιτελέσει το έργο του σε αυτόν τον τόπο δεν μπορούσε παρά να χρησιμοποιήσει μια γλώσσα προσιτή σε όλους και όχι το «ellenico, e senza intenzione di eloquenza o di retorica», δηλαδή μια λόγια ελληνική χωρίς προθέσεις ευγλωττίας και ρητορικής, όπως ο ίδιος ομολογούσε. Δείγματα του ύφους του βρίσκονται σε πλείστα έργα, όλα τυπωμένα από το παπικό ίδρυμα προπαγάνδας που τα μοί-

²⁴ Επιστολή υπ’ αρ. 175 στην έκδοση Ευγενίου Γιαννούλη Αιτωλού *Επιστολές*, επιμ. Ι. Ε. Στεφανής - Ν Παπατριανταφύλλου-Θεοδωρίδη, Θεσσαλονίκη 1992, σ. 345. Η επιστολή προς τον Μαυροκορδάτο σε λόγια γλώσσα βρίσκεται στις σσ. 344-45.

ραζε δωρεάν. Αξίζει εδώ να αναφερθεί για τα αφηγηματικά του χαρίσματα και το βιβλίο του *Περί ηρώων, στρατηγών, φιλοσόφων, αγίων και άλλων ονομαστών ανθρώπων οπού εβγήκασι από το νησί της Κύπρου* (Ρώμη 1659) που μας παραπέμπει στην ιδιαίτερα διαδεδομένη τον 17ο αιώνα λατρεία των ηρώων και των αγίων και από το οποίο παραθέτουμε ενδεικτικά ένα απόσπασμα του “Προοιμίου”.²⁵

Δύο πράγματα από όλα περισσότερον, μου φαίνεται, και είναι ο άνθρωπος χρεώστης εις την ζωήν του να αγαπά, να τιμά και να διαφεντεύει, ήγουν την πίστην του και την πατρίδα του. Την πίστην, διότι δια μέσου αυτής της πίστεως οπού κρατεί εβγαίνοντας από τούτην την ζωή, ελπίζει να έχει ανταμοιβήν και πλερωμήν καθότι έζησεν εις εκείνην. Την πατρίδα χρεωστεί κάθε εις να την αγαπά και να την τιμά και να πολεμά δια εκείνην, διότι εβγάζοντας την παλαιάν εκείνην παραγγελιάν οπού νοθετά και λέγει “μάχου υπέρ πατρίδος”, πολέμα δια την πατρίδα σου, είναι ακόμη και ηθικός, μάλιστα φυσικός νόμος, κάθε ένας να αντιστέκεται και να υπερμαχεί της πατρίδος του, καν τε καλή και ονομαστή είναι, καν τε αχαμνή, πτωχή και εις τους πολλούς αγνώριστη.

Παρόλο που ο Ροδινός ανακαλεί μνήμες από τη γενέτειρά του, και μάλιστα αφιερώνει σ’ αυτές ολόκληρο βιβλίο, δεν κάνει παραχωρήσεις στο κυπριακό ιδίωμα, κρίνοντας σκόπιμο να απευθυνθεί προς το ακροατήριο σε μια δημοτική που χρησιμοποιείται σε πανελλήνια κλίμακα.

Και ο Αγάπιος Λάνδος υπήρξε ιεροκήρυκας που ταξίδευε πολύ, από το Αιγαίο μέχρι την Ήπειρο, αλλά με ένα ακροατήριο πολύ ευρύτερο των περιοδειών του επειδή επιδόθηκε εντατικά και αποτελεσματικά στη συγγραφή βιβλίων μεγάλης κυκλοφορίας, όπως

²⁵ Για τη σημαντική δραστηριότητα του Ροδινού στην Ήπειρο βλ. Ζ. Τσιρπανλής, «Ο Νεόφυτος Ροδινός στην Ήπειρο», *Δωδώνη*, 1, 1972, σσ. 315-31. Μια χρηστική έκδοση, με βιβλιογραφία, είναι η Νεόφυτος Ροδινός, *Κυπριακή δημοτική πεζογραφία*, επιμέλεια Γ. Βαλέτας, 1979, όπου και η αρχή από το “Προοίμιον” που παραθέτουμε αμέσως.

τα κηρύγματα που περιέχονται στο *Κυριακοδρόμιον* (που τύπωσε στη Βενετία σε μεγάλη ηλικία το 1657).

3.6

ΤΑ ΛΑΪΚΑ ΒΙΒΛΙΑ

Σαν λαϊκά βιβλία ή φυλλάδες, όπως χαρακτηρίστηκαν σε μερικές περιπτώσεις, είδος που δεν ξεπέφτει και τόσο χαμηλά αφού προϋποθέτει σχετική άρση του κυρίαρχου αναλφαβητισμού, κυκλοφορούν και βιβλία ψυχωφελή με μεγάλη διάδοση, αν κρίνει κανείς από τις απαντωτές ανατυπώσεις τους χάρη στις οποίες έφτασαν έως τις μέρες μας. Αυτή ήταν η τύχη, μεταξύ πολλών άλλων, και του βιβλίου του Λάνδου, *Αμαρτωλών σωτηρία* (1641). Ο Λάνδος, γνωστός και από άλλα χρηστικά συμπληήματα, όπως το *Γεωπονικόν* (1643),²⁶ μεταφέρει στην *Αμαρτωλών σωτηρία*, σε ύφος ευάρεστο στο τότε αναγνωστικό κοινό, θαύματα της Παναγίας, βίους αγίων, παραδείγματα ενάρετης ζωής, που άντλησε από ιταλικές πηγές,²⁷ με κάποια ελευθερία όσον αφορά το δόγμα και την πολιτική της δυτικής ή της ανατολικής Εκκλησίας. Εκείνο που διακρίνει αυτό αλλά και τα άλλα παρεμφερή έργα του Λάνδου είναι η σταθερή προσπάθειά του να προκαλεί τον θαυμασμό για τα οφέλη της πίστεως και την αποστροφή για την αμαρτία· να καταδείξει τη μεταφυσική άβυσσο που περιβάλλει τον άνθρωπο: τα πάντα αποσκοπούν στο να προξενήσουν μεγάλη εντύπωση στον αναγνώστη και να τον βγάλουν από την απάθεια.

Δεδομένου ότι οι εκδότες-τυπογράφοι της Βενετίας παρακολουθούν με ιδιαίτερη προσοχή τις προτιμήσεις του καταναλωτικού

²⁶ Ανατύπωση του έργου *Γεωπονικόν* με επιμέλεια και εισαγωγική μελέτη Δ. Δ. Κωστούλα, Βόλος 1991.

²⁷ Οι ιταλικές πηγές έχουν επιμελώς ταυτιστεί από την Ε. Κακουλίδη-Πάνου, *Συμβολές*, Ιωάννινα 1982, σσ. 143-54.

κοινού (μάλιστα τους κατέκριναν γι' αυτό), δεν είναι απροσδόκητη η απόφασή τους να κυκλοφορήσουν μια διασκευή της ιστορίας του Μεγαλέξανδρου σε πεζό λόγο όπως απαιτούν τώρα οι καιροί. Ο αρχαίος ήρωας προκαλεί τόσο μεγάλη συγκίνηση στο πανελλήνιο, ώστε το βιβλίο αυτό να γνωρίσει μια αυξανόμενη επιτυχία έως την Επανάσταση.²⁸

Όμως στο πάνθεον της συλλογικής φαντασίας, δίπλα στους ήρωες και τους αγίους, έρχεται τώρα να προστεθεί ο κουτοπόνηρος Μπερτόλδος. Ο Μπερτόλδος εισάγεται από την Ιταλία. Πρόκειται για τη μετάφραση ενός έργου αντιπροσωπευτικού της τέχνης του μπαρόκ, του *Bertoldo* του G. C. Croce.²⁹ Οι πνευματώδεις και ετοιμόλογες απαντήσεις του χωρικού, ανάλογες με εκείνες που συναντούμε και στους μύθους του Αισώπου, εξασφάλισαν ανατυπώσεις του έργου μέχρι τον 20ό αιώνα.

Μία παραγγελία βιβλίων με προορισμό το πανηγύρι στο Μοσχολούρι, που έστειλε ο Γλυκής, γιος ενός εκδότη της Βενετίας, στον πατέρα του, δίνει μια σαφή εικόνα των κυριότερων αναγνωσμάτων που διαβάζονται στην Ήπειρο το 1680: αν παραμερίσουμε τα εκκλησιαστικά και λειτουργικά, βλέπουμε να υπάρχει ζήτηση σε έργα όπως ο Σπανός, ο Απολλώνιος, η Σουσάνα, ο Ιμπέριος, αλλά και έργα με ανώτερες καλλιτεχνικές αξιώσεις όπως η Βοσκοπούλα, η Ερωφίλη, ο Ροδολίνος, ο Παστορφίδος.³⁰

²⁸ Ο Γιώργος Βελουδής, επιμελητής της πρώτης γνωστής έκδοσης σε πεζό (*Διήγησις Αλεξάνδρου του Μακεδόνα*, 1977), δίνει άφθονες ιστορικές πληροφορίες για την τύχη αυτού του έργου.

²⁹ Η μετάφραση, ανώνυμη, δημοσιεύτηκε το 1646. Νέα ανατύπωση, με τον ίδιο τίτλο και σε επιμέλεια του Α. Αγγέλου, εκδόθηκε το 1988. Στην εισαγωγή ο επιμελητής σκιαγραφεί μια τεκμηριωμένη ιστορία των λαϊκών αναγνωσμάτων του καιρού εκείνου.

³⁰ Η αποκάλυψη αυτής της παραγγελίας οφείλεται στον Γ. Βελουδή, που την επισυνάπτει στο βιβλίο του *Das griechische Druck- und Verlagshaus Glikis in Venedig (1670-1854)*, Βισμπάντεν 1974, σ. 137.

3.7

ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΕΣ ΖΥΜΩΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΚΡΗΤΗ

Στο διάστημά μεταξύ 1570, όταν η Βενετία παραχωρεί την Κύπρο, και 1669, όταν παραδίδει και την πρωτεύουσα της Κρήτης, τον Χάνδακα, στους Τούρκους, η Κρήτη διανύει μια περίοδο δημιουργικού αναβρασμού, όχι μόνο όσον αφορά τα δημόσια έργα (οχυρώσεις, λιμάνια), αλλά και την πολιτισμική δραστηριότητα. Στην Κρήτη μορφώνονται ορισμένοι από τους ιεράρχες πριν τις σπουδές τους στην Πάδοβα. Ο ζωγράφος Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, για παράδειγμα, το 1566 σε ηλικία εικοσιπέντε ετών βρίσκεται ακόμη στον Χάνδακα. Οι επισκέψεις στη Βενετία είναι συχνότερες. Η λογοτεχνική ζωή στο νησί οργανώνεται κατά τα ιταλικά πρότυπα, γύρω από λέσχες γνωστές με την επωνομασία “ακαδημία”.³¹ Στο Ρέθυμνο ιδρύεται η ακαδημία των Vini, περίπου το 1562, από τον Francesco Barozzi, λόγιο και μαθηματικό που δίδαξε στην Πάδοβα, ενώ από το 1591 λειτουργεί και η ακαδημία των Stravaganti στον Χάνδακα· εκτός από τις άλλες δραστηριότητες οργανώνονται τελετές για την υποδοχή ή τον αποχαιρετισμό προσωπικότητων της Βενετίας που πλαισιώνονται με εορτές, “γκιόστρες”, παραστάσεις, δημοσιεύματα. Ιδρυτής αυτής της ακαδημίας είναι ο Andrea Cornaro, ενώ μεταξύ των μελών συγκαταλέγονται ο αδελφός του Vincenzo, δηλαδή ο Βιτσέντζος Κορνάρος, ο Giambattista Basile³² και άλλοι ιταλοί και βενετοκρητικοί. Υπάρχουν

³¹ Οι πρώτες έρευνες για τις ακαδημίες της Κρήτης οφείλονται στον Ν. Μ. Παναγιωτάκη, *Θησανυρίσματα*, 5, 1968, σσ. 58-84· επίσης ο ίδιος με τον Α. Λ. Vincent, *Θησανυρίσματα*, 1, 1970, σσ. 52-81). Οι μελέτες αυτές βρίσκονται τώρα στη μεταθανάτια συλλογή του Παναγιωτάκη, *Κρητικό θέατρο. Μελέτες*, 1998.

³² Σημαντικός ιταλός συγγραφέας που χρησιμοποίησε τη ναπολιτάνικη διάλεκτο στα περίφημα διηγήματά του *Cunto de li cunti*. Στην ακαδημία των Stravaganti είχε το ψευδώνυμο Pigno.

επίσης πληροφορίες και για μία ακαδημία στα Χανιά, αυτή των Sterili. Σημειωτέον ότι στη συνέχεια ιδρύθηκαν παρόμοιες ακαδημίες και στα Επτάνησα (των Vigilanti στη Ζάκυνθο, 1625· των Assicurati στην Κέρκυρα, 1656).

Αλλά και οι βενετικές αρχές οργάνωναν σε ειδικές περιστάσεις γιορτές και θεάματα. Το 1594 αναγγέλθηκε στα Χανιά η διεξαγωγή μιας “γκιόστρας” προς τιμήν του βενετού πρέσβη Matteo Zane, αργότερα πατριάρχη Βενετίας. Με την ευκαιρία αυτή ένας ποιητής που δεν μας είναι γνωστός από αλλού, ο Gian Carlo Persio, συνέθεσε στα ιταλικά και σε οκτάβες το ποίημα *La nobilissima barriera della Canea*.³³ Το 1611 ανεβαίνει στα ιταλικά το ποιμενικό δράμα *Il pastor fido* του Guarini, ενώ λίγα χρόνια αργότερα ένας φοιτητής από την Κρήτη, ο Αντώνιος Pandimo, γράφει στα ιταλικά το ποιμενικό δράμα *L'amorosa fede* και το τυπώνει στη Βενετία (1620).³⁴

Πλάι σε μία πληθώρα δημόσιων εκδηλώσεων και άλλων που προορίζονται μονάχα για την αριστοκρατία, προβάλλει η έκρηξη της ποίησης στην ομιλούμενη γλώσσα. Όλα τα προσφιλή στην Ιταλία ποιητικά είδη καλλιεργούνται τώρα και στην Κρήτη: τραγωδία, κωμωδία, ποιμενικό δράμα, ηρωικό και ερωτικό ποίημα, με μόνη εξαίρεση τη λυρική ποίηση ως ανεξάρτητο είδος. Έτσι συμβαίνει η επιλογή της γλώσσας στο νησί να παίρνει δύο αντίθετες κατευθύνσεις, ανάλογα με τον προορισμό που κάθε φορά εκπλήρωνε: από τη μια οι ιεροκήρυκες της Κρήτης επιμένουν συστηματικά στην υπέρβαση των ορίων της τοπικής διαλέκτου για να αρθρώσουν με την επιβολή κανονιστικών ρυθμίσεων μια γλώσσα

³³ Για περισσότερα βλ. την εισαγωγή στην κριτική έκδοση που επιμελήθηκε ο C. Luciani, *Gian Carlo Persio, La nobilissima barriera delle Canea, poema cretese del 1594*, Βενετία 1994.

³⁴ Μια επισκόπηση της κρητικής παραγωγής στα ιταλικά δημοσιεύει ο A. Vincent, “Scrittori italiani di Creta veneziana”, *Sincronie*, 2, τεύχος 3, 1998, σσ. 131-62. Στην ίδια μελέτη συγκεντρώνονται πληροφορίες για τις ακαδημίες και για τις γκιόστρες.

κοινή που θα εξυπηρετεί την απρόσκοπτη επικοινωνία με το πανελλήνιο και από την άλλη οι ποιητές της Κρήτης προσβλέπουν στη διαμόρφωση ενός ποιητικού οργάνου όσο το δυνατό πιο ιδιωματικού, ακριβώς όπως έπραξαν πριν από αυτούς οι ποιητές της Κύπρου που είχαν προκρίνει την κυπριακή διάλεκτο. Η περίπτωση μιας ποίησης που καλλιεργεί το τοπικό ιδίωμα σε δύο ελληνόγλωσσα μεγάλα νησιά μας παραπέμπει αναπόδραστα στην τάση που επικρατεί σε διάφορες περιοχές της Ιταλίας όπου δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στη διάλεκτο για να επιτευχθούν νέα αποτελέσματα λογοτεχνικότητας.³⁵

3.8

ΟΙ ΝΕΟΙ ΣΤΟΧΟΙ ΤΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ,
ΚΑΠΟΙΕΣ ΑΠΟΡΙΕΣ

Αυτή η ξαφνική έκρηξη ποιητικής παραγωγής στην Κρήτη κατά τα τέλη του 16ου αιώνα δικαιολογεί βέβαια τον χαρακτηρισμό της ως αναγέννηση, αλλά μόνο για να δηλωθεί μια βαθιά ανανέωση των θεσμών και οπωσδήποτε στα πλαίσια ενός πολιτισμικού φαινομένου που πραγματικά είναι χωρίς προηγούμενο. Κατά το παρελθόν, δημιουργήθηκε στις νεοελληνικές σπουδές μια παρεξήγηση όσον αφορά τη χρήση του όρου αναγέννηση, χάρη στην αμφισημία της λέξης, που σημαίνει κυριολεκτικά αναγέννηση αλλά

³⁵ Η μη παρωδιακή χρήση της διαλέκτου σε λογοτεχνικά έργα αξιοποιήθηκε στην Ιταλία από τον 16ο αιώνα. Βλ. ενδεικτικά I. Paccagnella, "Il plurilinguismo e i dialetti in funzione letteraria", *Manuale di letteratura italiana*, επιμέλεια F. Brischì - C. Di Girolamo, τόμος 2, Τορίνο 1984, σ. 134 κ.ε.· U. Vignuzzi - P. Bertini Malgarini, "L'alternativa dialettale", *Storia della letteratura italiana*, επιμέλεια E. Malato, τόμος 5, Ρώμη 1998, σ. 771 κ.ε. Ειδικά για τα ναπολιτάνικα και τον G. B. Basile, που συναντήσαμε στην Κρήτη, βλ. "La letteratura dialettale napoletana: G. C. Cortese e G. B. Basile", P. Sarnelli, *Storia della letteratura italiana*, ό.π., σ. 813 κ.ε.

και μια συγκεκριμένη περίοδο στην τέχνη και τη λογοτεχνία της Ιταλίας.³⁶ Στην πραγματικότητα η Αναγέννηση, μια κίνηση αριστοκρατικού χαρακτήρα που είχε ως κεντρικό σημείο αναφοράς την προβολή του ανθρωποκεντρικού πνεύματος της κλασικής αρχαιότητας, υπό το πρίσμα της ανακάλυψης και αναβίωσης των αρχαίων προτύπων, διήρκεσε λίγο, καθώς γρήγορα κάμφθηκε από την αμυντική στάση της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας απέναντι στη Μεταρρύθμιση του Λούθηρου. Η Εκκλησία της Ρώμης επινόησε μια πολιτισμική πολιτική που στόχευε σε αποτελέσματα εντυπωσιασμού στην τέχνη όπως στη λογοτεχνία. Χρησιμοποιώντας αδιάστατα τα όργανα διείσδυσης και επιβολής που διέθετε, όπως την *Propaganda Fide* και το Ελληνικό Κολέγιο, επιτυγχάνει με την εξάπλωσή της στον κατοικημένο από Έλληνες ανατολικό χώρο μια διάδοση των νέων συνθημάτων της, ιδίως στα κύρια μέσα επικοινωνίας της εποχής, το θέατρο και τις γιορτές. Οι στόχοι του θεάτρου είναι διδακτικοί: να καυτηριάσουν την αμαρτία και να επιβραβεύσουν την αρετή. Η τραγωδία πρέπει να προκαλεί με όσο το δυνατόν πιο εντυπωσιακά μέσα την αποστροφή για την αμαρτία, ακόμη κι αν χρειαστεί να παρουσιάσει επί σκηνής κομμένα κεφάλια που στάζουν αίμα.

Η αίσθηση ασφάλειας που είχε εμφυσήσει στα γράμματα η αναβίωση του ουμανιστικού πνεύματος έχει πλέον εξατμισθεί· τα ιδεώδη της Αναγέννησης πλήττονται, ενώ η επικοινωνία με τον λόγο γίνεται έρμαιο πιο δραστικών και αγοραίων εκφραστικών μέσων.

³⁶ Ο όρος αναγέννηση, που καθιερώθηκε και σε μία πολύ σημαντική συναγωγή μελετών που επιμελήθηκε ο David Holton, *Literature and Society in Renaissance Crete*, Κέιμπριτζ 1991, και που μεταφράστηκε στα ελληνικά υπό τον τίτλο *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης* (απόδοση στα ελληνικά Ναταλία Δεληγιαννάκη, Ηράκλειο 1997, όπου και παραπέμπουμε), είναι σήμερα ανεπαρκής και παραπλανητικός· παρατείνει μια απλούστευση που έχει πλέον επανορθωθεί από πολλές δεκαετίες, χάρη στις μελέτες που διαχωρίζουν την τέχνη (και τη λογοτεχνία) της Αναγέννησης από αυτήν του παρόν.

Τώρα είναι θεμιτά όλα τα σχήματα λόγου, τόσο στην ποίηση όσο και στον πεζό λόγο με κύριο στόχο τη δημιουργία εντυπώσεων. Αυτό που είδαμε να συμβαίνει στις επιτηδευμένες εκφράσεις του Σκούφου, θα το δούμε και στο θέατρο. Πριν ακόμη οι ιησουίτες μεταβάλλουν τη δραματική τέχνη σε όργανο ηθικής κάθαρσης στην *Ratio studiorum* (1616), οι συγγραφείς, που είχαν ήδη ευθυγραμμιστεί με το πνεύμα της καθολικής μεταρρύθμισης, δεν δίστασαν να δηλώσουν, όπως έκανε ένας δραματουργός γνωστός στον ελληνικό χώρο, ο G. B. Giraldi (*Discorsi [...] intorno al comporre dei romanzi, delle commedie e delle tragedie*, 1554), ότι τα έργα όφειλαν να είναι «più grate in scena», πιο αρεστά επί σκηνής, η τραγωδία να έχει αίσιο τέλος και δίπλα σε πρόσωπα βασιλικά να εμφανίζονται και πρόσωπα χυδαία (σσ. 219-22). Το θέαμα πρέπει να γοητεύει τους θεατές. Μέσα σ' αυτό το νέο πνεύμα το αρχαιοπρεπές θέατρο, που λίγο πρωύτερα είχε εκτοπίσει τη λαϊκή θεατρική παράδοση, τώρα υποχωρεί μπροστά της κυρίως επειδή αυτή ανταποκρίνεται αμεσότερα στην ανάγκη να εντυπωσιάζει το κοινό. Ο μεσαιωνικός κόσμος του μυθιστορήματος επανεμφανίζεται επί σκηνής με τις λαϊκές *rappresentazioni*, όπως εκείνη της θυσίας του Αβραάμ.

Στη διαδικασία αναθεώρησης των κλασικών ειδών, ξεχωριστή θέση κατέχει η tragicommedia με το ποιμενικό δράμα του αββά Guarini. Ο *Pastor fido* όχι μόνο παίχτηκε στην Κρήτη το 1611, αλλά μεταφράστηκε επίσης και εκεί και στη Ζάκυνθο.³⁷ επιπλέον, ορισμένες σκηνές του χρησιμοποιήθηκαν στο ποιμενικό δράμα *Πανώρια*. Άλλα ιταλικά έργα, στα οποία πνέει ο άνεμος του μπαρόκ και αποτελούν προϋπόθεση για τη δημιουργία αντίστοιχων ελληνικών, είναι τα *II Re Torrismondo* του Torquato Tasso (για το *Ροδολίνος* και λιγότερο το *Ερωφίλη*), *Orbecche* του G. B. Giraldi (για το *Ερωφίλη*), *Lo Isach* του Luigi Grotto (για το *Η θυσία του*

³⁷ Η κρητική μετάφραση δημοσιεύτηκε από τον Π. Ιωάννου, *Ο πιστικός βοσκός*, Βερολίνο 1962. Η ζακυνθινή μετάφραση (*Πάστωρ Φίδος, ή γουν Ποιμήν Πιστός*) του Μ. Σουμάκη τυπώθηκε στη Βενετία το 1658.

Αβραάμ), *Rappresentazione di Stella* (για το *Ευγένια* του ζακύνθιου Μοντσελέζε) και αργότερα, στις αρχές του 18ου αιώνα, τα *Tieste* και *Ifigenia* του Lodovico Dolce (για τις τραγωδίες του Π. Κατσαΐτη).

Η επιμονή στην αναζήτηση των πηγών κάθε έργου χωριστά δεν μπορεί παρά να αφορά σε μια στενή αντίληψη των πραγμάτων· θα ήταν όμως εξίσου παράλογο αν πιστεύαμε ότι έργα γραμμένα μέσα στο πνεύμα της καθολικής μεταρρύθμισης μετακενώνονται στην ελληνική λογοτεχνία ερήμην της ιδεολογίας και της τεχνοτροπίας που τα έχει εμπνεύσει. Σχετικά με τις σύνθετες σχέσεις ανάμεσα στην ιταλική και ελληνική λογοτεχνία, μπορούμε από τώρα να αναγγείλουμε αυτό που θα φανεί καθαρά στη συνέχεια: τα ιταλικά πρότυπα που επέδρασαν με τρόπο γόνιμο, ανεξάρτητα από την όποια αξία τους, είναι όσα προσέφεραν τη δυνατότητα στην ελληνική γλώσσα και στην ελληνική παράδοση να φανερώσουν τον έμφυτο δυναμισμό τους και αυτό δίχως να προκαλέσουν καμία αλλοίωση στον ελληνικό χαρακτήρα των έργων.

Σ' αυτό το σημείο, όπου διακινδυνεύονται γενικές παρατηρήσεις, μπορούν να προστεθούν και δύο άλλες. Η πρώτη αφορά τις απαρχές της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Έχουμε ήδη διαπιστώσει ότι τα έργα που προωθούνται στην αγορά του βιβλίου από τους εκδότες της Βενετίας κατά τον 16ο αιώνα δεν ανταποκρίνονται στις ανανεωτικές προσδοκίες της ευρωπαϊκής παιδείας· αντίθετα είναι ριζωμένα στη μεσαιωνική αντίληψη, μόνο που τώρα διαθέτουν τα κατάλληλα μέσα για να διαδοθούν ευρύτερα. Οι έλληνες λόγιοι, που ανάλωσαν τις δυνάμεις τους στις ευρωπαϊκές αυλές για να αναστήσουν τα αρχαία, παρόλο που βρέθηκαν στον τόπο γονιμοποίησης των ανανεωτικών κινημάτων, έμειναν θεατές αμήχανοι όσον αφορά τη χρήση της δημοτικής γλώσσας στη λογοτεχνία, με εξαίρεση μεμονωμένες περιπτώσεις όπως του Σοφιανού ή του Νούκιου. Η νεοελληνική ποίηση δεν ωφελήθηκε άμεσα από αυτή την περιστασιακή ευκαιρία.

Μονάχα προς το τέλος του 16ου αιώνα, όταν πια το αναγεννη-

σιακό κίνημα είχε παρακμάσει και είχε προσαρμοστεί στα νέα σχέδια της θρησκευτικής σκοπιμότητας, έχουμε το ευφρόσυνο σκίρτημα της ποίησης, που προαναγγέλθηκε στην Κύπρο και καρποφόρησε στην Κρήτη με εκδηλώσεις τέτοιες που μπορούμε να πούμε αδίστακτα ότι ανήκουν στη νέα ελληνική λογοτεχνία. Αυτή είναι στην πραγματικότητα η στιγμή κατά την οποία υπερφαλαγγίζεται οριστικά ο μεσαίωνας και βρισκόμαστε πια στον χώρο της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Η Αναγέννηση, για τη διαμόρφωση της οποίας οι έλληνες λόγιοι προσέφεραν τόσα, παράγει όψιμα και προσφέρει έμμεσα τα αγαθά της προς όφελος της νεοελληνικής λογοτεχνίας· θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι ο νέος άνεμος που πνέει στη λογοτεχνία επηρεάζει τα ελληνικά γράμματα τη στιγμή που η αριστοκρατική αναγέννηση έχει περάσει στην επόμενη φάση της ιστορίας, σε αυτή που ανήκει αναμφισβήτητα στην αισθητική του μπαρόκ. Το ίδιο συμβαίνει και με τον πεζό λόγο που ωριμάζει στο κήρυγμα.

Η δεύτερη σκέψη έρχεται ως αποτέλεσμα της προηγούμενης και διατυπώνεται εδώ ως απορία. Τι συνέβη και πολιτισμικές διαδρομές που κινήθηκαν παράλληλα και μάλιστα στον ίδιο χώρο, αυτόν της ελληνικής παιδείας και πιο συγκεκριμένα της ελληνικής κοινωνίας της Κρήτης, δεν συναντήθηκαν παράγοντας γόνιμες διασταυρώσεις; Σε μια ομάδα εξευγενισμένων αριστοκρατών της Κύπρου παράγονται ποιήματα σε υπερεκλεπτυσμένη διάλεκτο, πάνω στα χνάρια της ιταλικής αναγεννησιακής ποίησης. Σε μια αντίστοιχη ομάδα της Κρήτης, αποτελούμενη από λόγιους με κλασική παιδεία οργανωμένους σε ακαδημίες, γράφονται ποιήματα στα ιταλικά. Σε άλλη ομάδα γράφονται θεατρικά έργα και μυθιστορήματα σε στίχο, ενώ κάποια άλλη συγκροτείται από λόγιους κληρικούς που γράφουν κηρύγματα· οι πιο καλλιεργημένοι από αυτούς είναι σε θέση να συνθέσουν ποιήματα στα λατινικά, στα αρχαία ελληνικά, στα ιταλικά και γράφουν τις ομιλίες τους στην καθομιλουμένη. Η απορία λοιπόν που αρχικά διατυπώθηκε δεν αφορά την ιδιομορφία του κάθε λογοτεχνικού έρ-

γου χωριστά, που ανάλογα με το λογοτεχνικό είδος στο οποίο ανήκει υπακούει και σε διαφορετικούς κανόνες, αλλά τη βασική γενική παιδεία που προϋποθέτει το καθένα από αυτά και η οποία θα έπρεπε σαφώς να δραστηριοποιείται σε έργα που παράγονται στην ίδια κοινωνία.

Αλλά πέρα από αυτές τις απορίες, μένουν αναπάντητες άλλες λιγότερο αφηρημένες, αυτές που αφορούν, λόγου χάρη, τη χρονολόγηση των έργων.³⁸ Η χρονολόγηση μερικών από αυτά δυσχεραίνεται λόγω της έλλειψης άμεσων μαρτυριών και της καθυστέρησης με την οποία τα ίδια φτάνουν στο τυπογραφείο. Αν εξαιρέσουμε τον *Ροδολίνο* και την *Ευγένα*, που τυπώθηκαν με τη φροντίδα του ποιητή τους, τα υπόλοιπα έργα, τουλάχιστον τα πιο σημαντικά, κατέληξαν στο τυπογραφείο αργότερα από τον χρόνο γραφής: η *Ερωφίλη* το 1637, η *Βοσκοπούλα* το 1646, για να μην αναφέρουμε την περίπτωση του *Ερωτόκριτου* (1713). Ελλείψει άλλων επιχειρημάτων, αρκεί να θέσουμε ως κατώτατο χρονικό όριο την εγκατάλειψη και της τελευταίας πόλης της Κρήτης, του Χάνδακα (1669).

3.9

Η ΔΡΑΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΑΜΑΡΤΙΑΣ

Τα λόγια που προφέρουν τα κοράσια του χορού, στο τέλος της δεύτερης πράξης της τραγωδίας *Ερωφίλη* του Γεωργίου Χορτάτση,³⁹

³⁸ Μια συστηματική απόπειρα σε αυτή την κατεύθυνση έχουμε από τους A. Van Gemert και W. Bakker, "Χρονολογικός πίνακας των έργων της κρητικής λογοτεχνίας κατά την περίοδο της Βενετοκρατίας", *Μαντατοφόρος*, 22, 1983, σσ. 79-87. Μία χρονολογική σειρά εξυπακούεται στα διάφορα μέρη του *Λογοτεχνία και κοινωνία*, ό.π.

³⁹ Κριτική έκδοση από τους Σ. Αλεξίου και Μ. Αποσκήτη, *Ερωφίλη*, τραγωδία Γεωργίου Χορτάτση, 1988, με εισαγωγή και εξαντλητικό σχολιασμό. Για μια θεατρολογική ανάλυση του έργου βλ. W. Puchner, "Τραγωδία", *Λο-*

συμπυκνώνουν τη φρίκη για τα κακά που βασανίζουν την ανθρωπότητα και τη νοσταλγία για μια μακρινή εποχή ευτυχίας και ξεγνοιασιάς που ανήκει στο απώτερο παρελθόν, αισθήματα που σφραγίζουν όχι μόνον αυτό το έργο, αλλά και όσα άλλα ανήκουν στον ίδιο κύκλο:

Ω πλήσα καλορίζικη και πλήσα
χαριτωμένη τύχη των ανθρώπων,
όπου στον κόσμο τούτο αλλότες ήσα·
τότες, όντεν η γης με δίχως κόπο,
με διχωστάς πληγή να γνώθει ακόμη,
τα πωρικά τση εγέννα σ' κάθε τόπο
και τόσοι βασιλιάδες, τόσοι νόμοι,
τόσα άρματα δεν ήσανε σιμά τως,
τόσοι άδικοι πολέμοι, τόσοι τρόμοι!

Η υπερηφάνεια σκότωσε για πάντα τον επί γης παράδεισο ρίχνοντας τον άνθρωπο σε μια άβυσσο πικρίας και δυσφορίας:

Μ' απείς απού τον Άδη εβγήκε κάτω
Τούτ' η περιφανειά η ασβολωμένη,
βρίσες τ' αμμάτια εμείνα των κλαημάτων·
γιατί, με τση τιμής περυντυμένη
τ' όνομα, πορπατεί και βασανίζει
πλια από θανατικό την οικουμένη.

Τη θάλασσα περνά, τη γη χωρίζει,
Σ' τσ' ανθρώπους διαφορές και μάχες φέρνει
κι όλο τον κόσμο ομάδι αναμιγίζει·
τη λευτεριά σκλαβώνει κι όλες παίρνει
τσ' ανάπαψες του πόθου κι όπου βάλει
τα πόδια τση ζηλειές και πάθη σπέρνει.

γοτεχνία και κοινωνία, ό.π. Ριμάριο έχει εκπονηθεί από τη Ν. Δεληγιαννάκη, *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, 5, 1995-1996, σ. 141 κ.ε. Τα χορικά της πρώτης και της τέταρτης πράξης προέρχονται από τη *Sofonisba* του Trissino (βλ. V. Pecoraro, *Ελληνικά*, 22, 1969, σσ. 370-76).

Είναι φανερό ότι η “περιφανειά”, που στηλιτεύεται από τους ιεροκήρυκες των ιδίων χρόνων, δεν είναι πια ένα από τα επτά αμαρτήματα, αλλά ένα δαιμόνιο κακό, πολύ πιο ύπουλο, πηγή όλων των δεινών που κατατρώχουν την ανθρωπότητα. Το χορικό της τρίτης πράξης, που συνεχίζει να καταγγέλλει όλα τα παραπάνω, συμπληρώνει με το ίδιο σκεπτικό:

Του πλούτου αχορταγιά, τη δόξας πείνα,
του χρυσαφιού ακριβειά καταραμένη,
πόσα για σας κορμιά νεκρά απομείνα,
πόσοι άδικοι πολέμοι σηκωμένοι,
πόσες συχνιές μαλιές συναφορμά σας
γρικούνται ολημερνίς στην οικουμένη!

Τα λόγια είναι τόσο πονεμένα και τόσο οξύ το αίσθημα, που δεν υπάρχει περιθώριο για ψυχρό διδακτισμό. Η ψυχική αυτή κατάσταση δεσπόζει σε ολόκληρη την τραγωδία, αρχής γενομένης από τον πρόλογο. Στον πρόλογο παίρνει τον λόγο ένα πρόσωπο κατεξοχήν μαρκό, ο θάνατος,⁴⁰ που, φορώντας το απαίσιο προσωπίο του, καλεί τους θεατές να αναλογιστούν τη ματαιότητα της δόξας και του πλούτου, το εφήμερο των τιμών και να σκεφτούν ότι όλα τα όνειρα αποδεικνύονται στο τέλος οντοπικά.

Η *Ερωφίλη* αντλεί την υπόθεση από τον κόσμο του μυθιστορηματος όπως έχει δραματοποιηθεί στην Ιταλία. Ακολουθεί την πλοκή του *Orbecche* του Giovan Battista Giraldi. Αλλά οι φιλόλογοι διαπίστωσαν ότι φέρει ίχνη και από το *Re Torrismondo* του Torquato Tasso (η χρονιά δημοσίευσής του, 1587, μπορεί να φανεί χρησιμη για τη χρονολόγηση) και από άλλα έργα του ιταλικού ρεπερτορίου. Πρόκειται για κάτι το θεμιτό: ο Χορτάτης, όπως και όλοι οι δραματουργοί του καιρού του, χρησιμοποιεί ελεύθερα όσο θεατρικό υλικό κυκλοφορεί, δίχως να περιορίζεται σταθερά σε ένα.

⁴⁰ Πληροφορίες στον V. Pecoraro, “Contributi allo studio del teatro cretese. I. I prologhi e gli intermezzi”, *Κρητικά Χρονικά*, 24, 1972, σσ. 367-413.

Η πρακτική αυτή δεν εμποδίζει το θετικό αποτέλεσμα, δηλαδή την καταξίωση ενός έργου πρωτότυπου και συχνά ανώτερης αισθητικής αξίας σε σχέση με τα ερανοσθέντα.⁴¹

Η πλοκή είναι απλή. Ο Πανάρετος και η κόρη του βασιλιά, η Ερωφίλη, μεγαλωμένοι μαζί στο παλάτι, παντρεύονται κρυφά. Ο βασιλιάς όμως, που σκοπεύει να την παντρεύει με ένα βασιλόπουλο, μόλις το μάθει, σκοτώνει τον Πανάρετο (προηγείται περιγραφή των φρικτών βασανιστηρίων του) και προσφέρει ως δώρο στην Ερωφίλη το κεφάλι και την καρδιά του αγαπημένου της. Η νέα αυτοκτονεί, ο χορός αγανακτισμένος από την τόση ωμότητα δολοφονεί τον βασιλιά επί σκηνής.

Μια άλλη τραγωδία, ο *Βασιλεύς ο Ροδολίνος*, δημοσιεύτηκε από τον συγγραφέα της, τον Ιωάννη Ανδρέα Τρώιλο, στη Βενετία (1647). Ο ποιητής ήταν αξιωματούχος των βενετικών αρχών και είχε μετοικήσει στη Βενετία από το Ρέθυμνο. Η πλοκή αυτής της επίσης αιματηρής τραγωδίας τοποθετείται, όπως και της *Ερωφίλης*, σε μια συμβατική αρχαία Μέμφιδα, κάπου στην Αίγυπτο. Η υπόθεση αντλείται από την τραγωδία *II Re Torrismondo* του Torquato Tasso· πρόκειται για τη σύγκρουση μεταξύ φιλίας και έρωτα, που οδηγεί αδυσώπητα στον θάνατο όλων, συμπεριλαμβανομένου και του πρωταγωνιστή ο οποίος αυτοκτονεί. Τα περιστατικά που βαρύνουν τη συνείδηση του ήρωα προαναγγέλλονται στον πρόλογο από το “Μελλούμενο”, τη μοίρα.

Και ο Τρώιλος δείχνει όλη του την αγανάκτηση για τα αισχρά πάθη των ανθρώπων, όπως ακούμε και στα λόγια που το Μελλούμενο απευθύνει στην πόλη του Ογέλου (σε οκτάστιχα ενδεκασύλλαβα, τα πρώτα στην ελληνική ποίηση):

⁴¹ Είναι αναγκαία μια εξαντλητική έρευνα με βάση πλουσιότερο υλικό, όπως είναι λόγου χάρι η μεγάλη συλλογή θεατρικών έργων που συγκέντρωσε ο Λέων Αλλάτιος (στη Βιβλιοθήκη του Βατικανού, όπου υπάρχουν 319 τόμοι με περίπου 1600 έργα) και των οποίων έδωσε ο ίδιος έναν κατάλογο στο βιβλίο του *Drammaturgia*, Ρώμη 1666.

Θεό γιατί δε θες, αμέ θεό σου
 μωρά λατρεύεις το χρυσάφι μόνο,
 κι αυτόνο προσκυνάς, κι ως είδωλό σου,
 καταφρονάς τον ουρανό γι' αυτόνο,
 δόξα σου κρίνοντας το και καλό σου.
 Πάσα ανομία μεγάλη, πάσα φόνο
 κάμνεις, για τα πολλά καταραμένα
 πείνα του χρουσαφιού, άπου σε τυφλαίνει.

Ο ποιητής δήλωνε με ταπεινότητα στον πρόλογο ότι του αρκούν τα «φिनοκαλίδια», τα σκουπιδιάκια, που άφησαν οι μεγάλοι ποιητές. Δεν γράφει από φιλαρέσκεια ή για να αποκτήσει φήμη, αλλά όπως λέει: «αμ' ογιά παραλάφρωση λίγη του νου μου μόνο, / τα βάρη τσ' ανθρωπότητας και τσ' έγνοιες να κομπώνω». Επέτυχε να αξιοποιήσει με τον πιο αποδοτικό τρόπο τα «φινοκαλίδια» των μεγάλων ποιητών, του Χορτάτη και του Κορνάρου και όλης της μεγάλης παράδοσης που η Κρήτη είχε αποθησαυρίσει. Τα χορικά που κλείνουν την κάθε μία από τις πέντε πράξεις ανήκουν στις υψηλότερες στιγμές της ποίησης σε δημοτική. Τα σονέτα των χορικών αυτών πρέπει να συσχετιστούν με τα άλλα, της κυπριακής συλλογής. Το τέταρτο χορικό (που ήταν μελοποιημένο, όπως και τα άλλα) εκφράζει με τον πλούσιο μετρικό του κυματισμό όλο το εσωτερικό μαρτύριο:

Θεριό μηδ' ερπετό ποτέ συντρέχει
 τον ίδιον απατό του
 νά 'χει το θάνατό του
 μα τη ζωή φυλάσσει όσο κατέχει.
 Άνθρωπος το κακό του δεν απέχει,
 μ' όλο απ' η φύση γνώση
 τού 'ταξε να του δώσει,
 μα εις τ' Άδου το λαρύγγι άφρονα τρέχει.
 Η φύση εμάς λοιπό είναι μητρυγιά μας
 και μάνα ηγαπημένη
 των ερπετώ απομένει,
 ψηφώντας τόσα ελίγα την υγεία μας.

Μα, οἰμέν', ἐγὼ ὡς θωρῶ, ἡ ἀχορταγιά μας
 κ' ἡ ὄρεξ' ἡ τυφλή μας
 εἰς πάθη προσκαλεῖ μας,
 κ' αἰτιά 'ναι τοῦ θανάτου ἡ πονηριά μας.

Ο ποιητικός λόγος τοῦ Τρωῖλου δὲν εἶναι ἀποτέλεσμα σύμπτωσης· ἔχουμε ἐδῶ μιὰ πλήρη αὐτοσυνείδηση τῶν μέσων τῆς γραφῆς, ποὺ ὁδηγεῖ στὸν ἀρμονικὸ συνδυασμὸ τῶν ἐκλεπτυσμένων γνωρισμάτων τοῦ μανιερισμοῦ με τὴ θεματικὴ τῆς ἀγωνίας ποὺ βαρβαίνει στὸ μπαρόκ.⁴² Ἀκόμη καὶ ἀν βρεθεῖ κάποτε μιὰ ἀμέση πηγὴ τῶν στίχων αὐτῶν, δὲν θὰ μειώσῃ καθόλου τὴν ἀξία τους.

3.10

Η ΕΠΙΒΡΑΒΕΥΣΗ ΤΗΣ ΑΡΕΤΗΣ

Δίπλα σὲ δραματικὰ ἔργα ποὺ ἐμπνέουν αἰσθήματα φρίκης γιὰ τὴν ἀμαρτία, ἔχουμε καὶ ἓνα ποὺ ἐπιβραβεύει τὴν ἀρετὴ, ἡ *Θυσία τοῦ Ἀβραάμ*, ποὺ κατὰ πάσα πιθανότητα δὲν προοριζόταν γιὰ τὴ σκηνή.⁴³ Ὡς ἀνάγνωσμα, τυπωμένο ἀνώνυμα τὸ 1696, γνώρισε μεγάλη ἐπιτυχία, ὅπως μαρτυροῦν οἱ ἐπανειλημμένες ἀνατυπώσεις, τριανταπέντε ἕως τὸν 19ο αἰῶνα. Τὴν ἱστορία τῆς Βίβλου εἶχαν πολλὲς φορὲς ἐπεξεργασθεῖ γιὰ τὸ θέατρο στὴν Ἰταλία, πρὶν ἀκόμη ὁ Luigi Grotto συνθέσῃ τὴν παράσταση *Lo I-*

⁴² Ο Σ. Ἀλεξίου, στὴν εἰσαγωγή τοῦ ἔργου, τοποθετεῖ τὸν Τρωῖλο στὸν χώρο τοῦ μπαρόκ (*Ροδολίνος, Τραγωδία I. Α. Τρωῖλου*, ἐπιμέλεια Μ. Ἀποσκήτη, 1987, σ. 41)· γιὰ μιὰ πιο ἀναλυτικὴ προσέγγιση, ὥστε νὰ μὴ χρειάζεται νὰ ἐπιμείνω σὲ μιὰ ἀπόψη ποὺ εἰσήγαγα πολλὲς δεκαετίες πρὶν, βλ. W. Puchner, "Τραγωδία", *Λογοτεχνία καὶ κοινωνία*, ὁ.π. Ἀπὸ τὸ μοναδικὸ ἀντίτυπο τῆς Γενναδίου Βιβλιοθήκης, ὁ διευθυντὴς τῆς προέβη σὲ μιὰ ἀνατύπωση πανομοιότυπη, *Βασιλεὺς ὁ Ροδολίνος*, 1976.

⁴³ Αὐτὸ υποστήριξε ἓνας δεινὸς σκηνοθέτης καὶ μελετητής, ὁ Σπύρος Εὐαγγελάτος, "Ἡ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ κείμενο 'ἀφηγηματικοῦ λόγου' καὶ ὄχι θεατρικὸ ἔργο", *Ἀριάδνη*, 5, 1989, σσ. 285-88.

*sach*⁴⁴ (που παίχτηκε το 1558 και τυπώθηκε το 1586). Αυτό το κείμενο είχε υπόψη του ο κρητικός ποιητής, δίχως ωστόσο να το ακολουθήσει πιστά. Απεναντίας, η δράση και ο διάλογος εσωτερικεύονται κερδίζοντας σε ψυχολογικό βάθος.

Ο ποιητής αντί να στοχεύει στην ανάπτυξη των επεισοδίων, καταβάλλει κάθε προσπάθεια στην επεξεργασία των μονολόγων που εκφράζουν την ψυχική κατάσταση των πρωταγωνιστών. Τη στιγμή που ο Αβραάμ πορεύεται με τον Ισαάκ για τον τόπο της θυσίας, ένας από τους δούλους τον συμβουλεύει να παρακούσει τη θεία προσταγή που προσκρούει στην πατρική στοργή. Ο Αβραάμ αρχίζει την πολύστιχη απάντησή του με αυτά τα λόγια (σε ομοιοκατάληκτα δίστιχα με νοηματική αυτοτέλεια):

Το τέκνον οπού ζήτησε, πράμα δικό του θέλει·
σκλάβος του εγώ, η μάνα του, σκλάβος και το κοπέλι.
Κανένα πόνο δε γρικώ, μα' χω χαρά μεγάλη
πώς μ' εσπλαχνίστη ο θεός στα γερατειά μου πάλι.
Πλια άξον edιάλεξεν εμέ παρά κιανέναν άλλο,
εις το κανίσκι το ζητά, και θέλεις να του σφάλλω;
Η σάρκα αν είναι και πονεί, απομονήν ας έχει·
γρικά το ο λογαριασμός, οπού καλλιιά κατέχει.⁴⁵

Τα πιο πειστικά αποσπάσματα, και από την άποψη του λογοτεχνικού αποτελέσματος, είναι εκείνα όπου εκδηλώνεται η τρυφερή στοργή της απαρηγόρητης μητέρας (εδώ ο ποιητής στηρίζεται στην παράδοση του μοιρολογιού: «Όφου μαντάτο, όφου φωνή, όφου καρδιάς λακτάρια, / όφου φωτιά που μ' έκαψε, όφου κορμιού τρομάρα!», στίχοι 171-72).⁴⁶ Η επιτυχία εξάλλου του έργου

⁴⁴ Οι λαϊκές παραστάσεις της προαναγεννησιακής Ιταλίας ονομάζονται *ra-rappresentazioni*. Ένας κατάλογός τους, μαζί και της *Θυσίας*, έχει συναχθεί από τον Ε. Cioni, *Bibliografia delle sacre rappresentazioni*, Φλωρεντία 1961.

⁴⁵ Στίχοι 707-718, *Η Θυσία του Αβραάμ*, επιμέλεια W. Bakker (που έγραψε πολλές μελέτες για το έργο) και W.A. van Gemert, Ηράκλειο 1996.

⁴⁶ Η Margaret Alexiou, αν και δεν σταματά σε αυτό το μοιρολόγι, που

οφείλεται εν μέρει στην ικανότητα του ποιητή να συνταιριάζει δημιουργικά στο κείμενό του συγκεκριμένα θέματα ιταλικής προέλευσης με θέματα και εκφράσεις που ανήκουν στην ελληνική παράδοση. Η ικανότητά του αυτή σε συνδυασμό με την υφολογική καθαρότητα του λόγου οδήγησαν τους μελετητές στην υποψία ότι το έργο μπορεί να ανήκει και σε έναν σημαντικό ποιητή όπως ο Βιτσέντζος Κορνάρος.⁴⁷

3.11

Η ΚΑΤΑΦΥΓΗ ΣΤΟΝ ΧΩΡΟ ΤΟΥ ΠΟΙΜΕΝΙΚΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ

Από το κρητικό δραματολόγιο δεν θα μπορούσε να λείπει ένα πρωτότυπο έργο ποιμενικής υφής. Οι εκλεκτοί αστοί της Κρήτης μπορούσαν έτσι να επισκεφτούν το γνωστό τους υπαίθριο τοπίο μέσα από τα μάτια της ποιμενικής επιτήδευσης όπως αυτή διαμορφώθηκε στην Ιταλία. Οι πλαγιές του όρους Ίδη κατοικούνται από βοσκούς και βοσκοπούλες με απίθανα κι εξωτικά ονόματα. Στις πολιτισμικές συγκυρίες της εποχής και στο γενικό κλίμα συναγερμού εναντίον του κακού, ακόμη και η καταφυγή σε έναν εξωπραγματικό ποιμενικό χώρο μπορεί να εξυπηρετήσει συγκεκριμένες σκοπιμότητες. Το ποιμενικό δράμα *Il Pasto Fido* του Guarini, που γνώρισε τη μεγαλύτερη επιτυχία στην Ιταλία και γρήγορα κατέκτησε ολόκληρη τη Δύση, μεταφράστηκε όπως ήδη αναφέραμε και

είχε προβληματίσει τον λαογράφο Γεώργιο Μέγα (*Η θυσία του Αβραάμ*, 1954, σ. 134), αναφέρει μια σειρά λαογραφικών θεμάτων που εισχώρησαν στο έργο, “Λογοτεχνία και λαϊκή παράδοση”, *Λογοτεχνία και κοινωνία*, ό.π.

⁴⁷ Το ζήτημα εξετάζεται, με τη συνεπικουρία αντικριστών παραθεμάτων, από τους W. Bakker και A. van Gemert στην προαναφερθείσα έκδοση, δίχως όμως να αποδίδεται τελικά το έργο στον Κορνάρο.

στο κρητικό ποιητικό ιδίωμα. Αντίθετα από τη μετάφραση του Σουμάκη, που γνώρισε μεγάλη επιτυχία στην έντυπη μορφή της, η κρητική μετάφραση έμεινε ανέκδοτη παρά το γεγονός ότι εκπονήθηκε από ένα μεγάλο ταλέντο, που οι αξιολογες πρωτοβουλίες του είναι ικανές να δικαιολογήσουν όσους υποθέτουν ότι οφείλεται στον ίδιο τον Γεώργιο Χορτάτση.⁴⁸

Ο Χορτάτσης είναι ασφαλώς ο ποιητής του ποιμενικού δράματος *Πανώρια*, που έφτασε ως εμάς ανέκδοτο και ανώνυμο. Το έργο οφείλει πολλά στα κυρίαρχα έργα της εποχής στην Ιταλία, του Guarini, του Tasso, ακόμη και του Grotto. Οι δισταγμοί των συγκριτολόγων να προσδιορίσουν με ασφάλεια κάποια πρότυπα που πιθανόν να ακολούθησε ο κρητικός, επιβεβαιώνει το γεγονός ότι ο ποιητής αυτός χρησιμοποίησε την ίδια μέθοδο γραφής με τους υπόλοιπους ποιητές τόσο της Κρήτης όσο και της Ιταλίας, που σταχυολογούσαν όσα στοιχεία μπορούσαν άμεσα να οικειοποιηθούν, πλοκή, σκηνές, μοτίβα, παρομοιώσεις ή οτιδήποτε αποτύπωναν διαβάζοντας τα αγαπημένα τους έργα.

Υπόθεση της *Πανώριας* είναι ο έρωτας δύο βοσκών ερωτευμένων με δυο βοσκοπούλες που προτιμούν την ελευθερία τους και διασκεδάζουν κυνηγώντας στα δάση της Ίδης. Στον έρωτα των νέων ανταποκρίνονται μονάχα ύστερα από τη μεσολάβηση της Αφροδίτης. Έτσι το δράμα τελειώνει πανηγυρικά με διπλό γάμο. Είναι φανερό ότι ένα παραμύθι όπως αυτό δεν μπορούσε παρά να γραφεί αφήνοντας να φανεί ότι πρόκειται, ακριβώς, για παραμύθι, δηλαδή με μία ελαφριά ειρωνική διάθεση, τη δημιουργία της οποίας επιτρέπουν οι συμβάσεις του είδους.⁴⁹

⁴⁸ Η πρόταση ξεκίνησε από τη Ν. Παπατριανταφύλλου-Θεοδωρίδη, *Θησαυρίσματα*, 15, 1978, σσ. 80-97. Απάντησε ο V. Pecoraro (*Studi di letteratura cretese*, Παλέρμο 1986, σ. 101-47), που, στηριζόμενος στα κείμενα, υποστήριξε ότι η μετάφραση οφείλεται σε αξιόλογο ποιητή, αλλά όχι όσο ο Χορτάτσης.

⁴⁹ Με το να στήνει ενσυνείδητα ο ποιητής ένα παραμύθι δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την ειρωνεία. Η αντίθεση μεταξύ μύθου και πραγματικής

Ο ποιητής βάζει τη “Θεά τση χαράς” να προλογίσει αναπολώντας τους παλιούς καλούς καιρούς, όταν κυριαρχούσαν ανάμεσα στους ανθρώπους η αγάπη και η ομόνοια:

Ω καλοριζικοί καιροί αλλότες πού 'σα εκείνοι!
Μ' απήτις, δεν κατέχω πώς, γνώμην αλλάξαν ούλοι
κ' εμείναισι του χρυσαφιού και τση πλουσότης δούλοι
και βαρεμένους λογισμούς κ' έγνοιες επροκαλέσα
με χιλια πάθη και καημούς στο λογισμό ντως μέσα,
πάσα κιανείς για λόγου του ξεχωριστά κοπιώντας,
φυλάσσοντας το πράμα ντου και των αλλών αρπώντας
και κλάηματα και διαφορές, πολέμοι και θανάτοι
κι' άλλες περισσες ατυχιές παντά 'σανε γεμάτοι,
τσι χώρες τως εβάλθηκα σαν τό 'καμα ν' αφήσω
κ' εισέ βουνιά και δάσητα να' ρθω να κατοικήσω
μακρά 'πο κτύπους και φωνές κι' από ζηλιές περισσες
κι' απ' άλλες μεγαλύτερες βασανισμένες κρίσεις.
Και με περίσσα ευγενικούς βοσκούς γυρίζ' ομάδι
πασίχαρους κρατώντα τσι από ταχύ ως βράδυ.⁵⁰

Η “Θεά τση Χαράς” έχει εγκαταλείψει την πολιτεία παίρνοντας μαζί της το όραμα του αλλοτινού παραδείσου, εκείνου που ο χορός της δεύτερης πράξης στην *Ερωφίλη* επικαλούνταν με τα λόγια «καλοριζική και πλήσα / χαριτωμένη Τύχη των ανθρώπων».

Στη θεματική και το ύφος του ποιμενικού δράματος παραπέμπει επίσης το αφηγηματικό ποίημα στο οποίο ένας βοσκός διηγείται τη συνάντησή του με μια βοσκοπούλα, την ευτυχία τους αλλά και την απελπισία του όταν ύστερα από την εξαφάνισή της τη βρίσκει νεκρή. Η *Βοσκοπούλα η εύμορφη* είναι ο τίτλος που δόθηκε

ζωής, ιδίως της κρητικής, οδηγεί σε καταστάσεις παρωδίας, σύμφωνα με τον W. Ruchner (*Μελετήματα θεάτρου. Το κρητικό θέατρο*, 1991, σσ. 353-61), κάτι που μάλλον υπερβαίνει τις προθέσεις του ποιητή. Σημαντικά είναι τα ρεαλιστικά στοιχεία που επισημαίνει ο Ruchner στην ίδια μελέτη και τα οποία επιτείνουν αυτή την αντίθεση.

⁵⁰ Στίχοι 31-46, Γεωργίου Χορτάτση, *Πανώρια*, επιμέλεια Ε. Κριαράς, Θεσσαλονίκη 1975.

στο ποίημα από όποιον το τύπωσε στη Βενετία το 1627.⁵¹ Το κείμενο, του οποίου δεν γνωρίζουμε ακόμη τον συγγραφέα, κυκλοφορούσε ευρέως πολύ πριν τυπωθεί και συνέχισε να κυκλοφορεί με επιτυχία, στην τυπωμένη και στη χειρόγραφη μορφή του, για άλλους δύο αιώνες. Ο νέος αφηγείται με αφέλεια και διάχυτο ερωτισμό πρώτα τις μέρες της ερωτικής του ευτυχίας με τη βοσκοπούλα και έπειτα, όταν τη βρήκε νεκρή, την απελπισία του.

Αρκετοί μελετητές υπέθεσαν ότι πρότυπο αυτού του συνθέματος σε τετράστιχα ομοιοκατάληκτων ενδεκασύλλαβων (476) είναι κάποιο ιταλικό έργο, αλλά παρά τις επίμονες προσπάθειές τους δεν κατέληξαν σε κάποιο βέβαιο συμπέρασμα. Εκείνο που μπορεί να υποστηρίξει κανείς και στην περίπτωση αυτού του έργου είναι ότι ιταλικά ποιήματα δραστηριοποίησαν την ελληνική λογοτεχνική παράδοση με τα γνωστά καρποφόρα αποτελέσματα: τη φαντασία του ποιητή κινητοποίησαν ορισμένα ιταλικά κείμενα απ' τα οποία συγκράτησε όσα ανταποκρίνονταν στο αισθητήριό του και στις ανάγκες του· στιχούργησε μέσα στην ίδια συμβατική τεχνοτροπία, χειριζόμενος τα ίδια μοτίβα, αλλά με ένα γλωσσικό υλικό διαφορετικό, το κρητικό ιδίωμα. Γεννήθηκε έτσι ένας ανεπανάληπτος συγκεκριασμός λαϊκών τρόπων με μια τέχνη εκλεπτυσμένη που έφερε τα επιτυχέστερα αποτελέσματα.

3.12

ΤΑ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΑ

Η λέξη *ιντερμέδιο* / *ιντερμέντιο* αναπαράγει τον παλαιό ιταλικό θεατρικό όρο *intermedio*, που είχε την έννοια του εμβόλιμου σύ-

⁵¹ Η έκδοση του 1627 φέρει έναν επίλογο με υπογραφή του Νικολάου Δριμυτηνού, όπου και η πληροφορία ότι η επιλογή του καλύτερου κειμένου ήταν δύσκολη· αυτό σημαίνει ότι κυκλοφορούσαν πολλά χειρόγραφα του έργου που δεν ήταν όλα ίδια. Την πιο πρόσφατη έκδοση επιμελήθηκε ο Σ. Αλεξίου (*Η Βοσκοπούλα. Κρητικό ειδύλλιο του 1600*, 1971).

ντομου θεάματος ή και ενός ολόκληρου χοροδράματος ανάμεσα στις πράξεις ενός έργου. Από τα δεκαοκτώ ιντερμέδια που έφτασαν έως εμάς, τα δέκα είναι του Χορτάτση. Η ενότητα θέματος και δράσης που συνδέει μερικά από αυτά έδωσε την αφορμή στους μελετητές να τα θεωρήσουν στην ενιαία μορφή τους ως αυτοτελή έργα, όπως συμβαίνει στα τέσσερα ιντερμέδια της *Ερωφίλης*, που προέρχονται σαφώς από το θεματολόγιο της *Gerusalemme liberata* του Tasso.⁵² Έχει ενδιαφέρον να παρακολουθήσει κανείς τη μέθοδο προσαρμογής που ακολούθησε ο Χορτάτσης, αφού εδώ πρόκειται για σκηνές προερχόμενες όχι πια από ένα απροσδιόριστο έργο, αλλά από ένα κείμενο συγκεκριμένο και πασίγνωστο τόσο σε εμάς όσο και στο κοινό που το έβλεπε στο θέατρο. Προσπαθώντας να αναδιαμορφώσει ένα αφηγηματικό κείμενο έφτιαξε ένα θέαμα εντυπωσιακό, με μουσική, χορό, μορέσκες, σκηνικές μηχανές, πλούσια σκηνικά και πολλά ακόμη μέσα που αναφέρονται στο κείμενό του.

Αλλά πέντε ιντερμέδια του Χορτάτση αντλούν το θέμα τους (εκτός από εκείνο της Σοφρόνια και του Ολίντο που προέρχεται από τον Tasso) από τον Giovan Andrea dell'Anguillara, ο οποίος με τη σειρά του τα είχε πάρει από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου, που αποτελούσαν κοινό τόπο της ποιητικής και της ζωγραφικής θεματολογίας. Ιντερμέδια περιέχει και η όψιμη κωμωδία

⁵² Όπως οι Σ. Αλεξίου και Μ. Αποσκήτη, που τα δημοσίευσαν αυτοτελώς με τον τίτλο *Η ελευθερωμένη Ιερουσαλήμ* (του Γ. Χορτάτση), 1992. Οι επιμελητές επιφυλάχθηκαν να βεβαιώσουν αν ο ποιητής είχε υπόψη του το πρωτότυπο του Tasso ή μία επεξεργασία του, επειδή, πραγματικά, δεν αποκλείεται να έχει συμβεί με την *Ιερουσαλήμ* ό,τι έγινε με τη *Θυσία του Αβραάμ*, που ακολούθησε μια μεγάλη πορεία στην Ιταλία, ακόμη και σε μορφή μπαλέτου και μελοδράματος. Βασική η έρευνα του V. Pecoraro, "Contributi allo studio del teatro cretese. 1. I prologhi e gli intermezzi", ό.π., ο οποίος υποδεικνύει τα ιταλικά πρότυπα και υπογραμμίζει τον καθαρά μπαρόκ χαρακτήρα των θεαμάτων αυτών. Βλ. το κεφάλαιο "Ιντερμέδια" της Rosemary Bancroft-Marcus, *Λογοτεχνία και κοινωνία*.

Φορτουνάτος: αυτά τα τελευταία προέρχονται από τον *Adone* του Giambattista Marino.

3.13

Ο ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ ΤΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ

Από το κωμικό δραματολόγιο μονάχα τρία έργα έχουν φτάσει έως εμάς: ο *Κατσούρμπος* του Χορτάτη, ο *Στάθης* αγνώστου συγγραφέα και ο *Φορτουνάτος* του Μάρκου Αντώνιου Φόσκολου. Πρόκειται για τις πρώτες κωμωδίες που γράφονται στα ελληνικά τη νεότερη εποχή, ύστερα από μακραίωνη σιωπή του είδους. Όλες ακολουθούν την ιταλική μόδα της “*commedia erudita*”.⁵³ Κατ’ αντιστοιχία με τις ιταλικές κωμωδίες γραμμένες μετά την Αναγέννηση απαξιούν να ακολουθήσουν τα κλασικά πρότυπα του αρχαίου ελληνικού θεάτρου και αντλούν από το ευρύ θεματολόγιο που δημιούργησε το λαϊκό μυθιστόρημα: αδέλφια που δεν γνωρίζονται και ερωτεύονται κεραυνοβόλα, γέροι που ποθούν μια κοπέλα και τη στιγμή που πηγαίνουν να την παντρευτούν ανακαλύπτουν ότι είναι κόρη τους, απαγωγές, πειρατές, Τούρκοι και άλλα ακόμη φοβερά πράγματα. Οι περιπέτειες και οι παρεξηγήσεις τερματίζονται με την αναγνώριση που έρχεται να αποκαταστήσει την τάξη, να εξορκίσει τα φοβερά αμαρτήματα και να τιμωρήσει την απληστία και την κατάρχηση (και εδώ παίζει τον ρόλο της η “περιφανειά”). Όλες αυτές οι καταστάσεις ανήκουν ουσιαστικά στη θεματολογία του λαϊκού μυθιστορήματος που συνεχίζει να τρέφει τη φαντασία τόσο στην αφήγηση όσο και στο θέατρο. Από την άποψη πάντως της λαϊκής φαντασίας δεν υπάρχει ουσιαστική διαφορά

⁵³ Για όλα τα σχετικά θέματα παραπέμπω στην κατατοπιστική και καλά τεκμηριωμένη μελέτη του Α. Vincent, “Κωμωδία”, στον τόμο *Λογοτεχνία και κοινωνία*, ό.π.

από τον κόσμο της τραγωδίας που τώρα, μετά την Αναγέννηση, ανεβάζει στη σκηνή θέματα που είχαν αξιοποιηθεί τον μεσαίωνα. Ως προς αυτό, οι αμαρτωλές μηχανορραφίες των τραγωδιών της περιόδου δεν διαφέρουν από αυτές που συναντούμε στις κωμωδίες. Σημαντικό είναι το γεγονός ότι τα πιο αστεία σημεία και οι διάφορες κωμικές σκηνές έχουν χαλαρή εξάρτηση από τη βασική πλοκή. Επίσης παρεμβαίνουν συχνοί υπαινιγμοί σε επίκαιρα γεγονότα και σε γνωστά ή παροιμιώδη πρόσωπα. Μέσα σε όλα αυτά παρεισφρύει η σύγχρονη κοινωνία, η ίδια στην οποία ανήκουν οι θεατές. Τα τυποποιημένα πρόσωπα, προμήνυμα των συμβάσεων που θα επικρατήσουν με την *commedia dell'arte*, έρχονται κατ' ευθείαν από το ιταλικό κωμικό δραματολόγιο: ο Ντοτόρε, γέρος ερωτιάρης που γελοιοποιείται με τα καμώματά του και που ανακατώνει στην ομιλία του τα λατινικά· ο Δάσκαλος που ανακατώνει κι αυτός τα λατινικά στην ντοπιολαλιά του· ο Μπράβος, στρατιώτης καυχησιάρης που στο τέλος τις τρώει· και φυσικά δεν λείπουν μεσίτρες, δούλοι και δούλες.

Στις κωμωδίες όπως και στις τραγωδίες παρεμβάλλονται ανάμεσα στις πράξεις του κύριου έργου ιντερμέδια με υπόθεση άσχετη προς αυτό. Μερικές φορές έχουν μιμητικό μπουφόνικο χαρακτήρα, άλλες φορές ξεσπούν σε αθυροστομία. Η ηθική δεν απουσιάζει, επαγρυπνά ιδίως μέσα από τον πρόλογο. Ο Έρωτας προλογίζει τον *Κατσούρμπο* και τον *Στάθη*, ενώ η Τύχη, το "Μελλούμενο", τον *Φορτουνάτο*. Έρωτας και Τύχη εξουσιάζουν τα έργα όπως και τη ζωή.

Ο πρόλογος του Μελλούμενου ανακεφαλαιώνει τα κύρια θέματα της αναγεννησιακής και μπαρόκ παιδείας.⁵⁴ Ένα από τα θέματα που κυριαρχεί είναι εκείνο της χρυσής εποχής (*età dell'oro*), που είδαμε να επανέρχεται και σε άλλα κείμενα του κρητικού θεά-

⁵⁴ Τα απαριθμεί ο Α. Vincent στην έκδοση του *Φορτουνάτου*, που επιμελήθηκε ο ίδιος (Ηράκλειο 1980, σσ. 138-41).

τρου (στίχοι 73-88 του Προλόγου, στον *Φορτουνάτο*). Πριν από το τέλος ο ποιητής υπαινίσσεται τις πρόσφατες συνθήκες της πολιορκίας του Χάνδακα (στίχοι 85-104):

Μα ίντα θε να κάθωμαι τώρα να σας δηγούμαι
τα παλαιά καμώματα; Ας έρθωμε να δούμε
σήμερον εις το Κάστρο σας τούτο το τιμημένο
στη Κρήτης τόσα εξακουστό, στον κόσμο δοξασμένο
σ' άρματα κι εισέ γράμματα κι εις κάθα πράξην άλλη
παντοτινά από μιας αρχής, και τώρα με μεγάλη
δόξα η φούμη του επλάτυνε, και ο κόσμος τη λογιάζει
και όλη η Φραγκιά τσι δύναμες τσι τόσες του θαμάζει.
Η Ασια, η Τράτσια και η Άφρικα τρομάσσουν
τς εμπόρεσές τως βλέποντας πώς τς έκαμε να χάσουν,
και ο Τούρκος, τ' άνομο σκυλί, τρομάραν έχει τόση
που πλιό δεν αποκοτά αποκάτω να σιμώνει,
γιατί θυμάται τα παλιά και τρέμει και φοβάται
και ακόμη τά 'παθε στη γη και εις πέλαγος θρηνάται,
και τότε περιτρέχουσι στα ερχόμενα λογιάζει
και μετανιώνει από καρδιάς, κλαίει και αναστενάζει.

Όσα λέγονται για τους πολιορκητές, πως τάχα είναι φοβισμένοι ύστερα από το πλήγμα που δέχτηκαν από τη Φραγκιά, εμείς που γνωρίζουμε την ύστατη έκβαση του πολέμου, τα ακούμε σαν μια ευχή και σαν ένα ξόρκι.

Η έρευνα κατέληξε στην ακόλουθη διαδοχή των κωμωδιών, ξεκινώντας από ένα υποθετικό έτος, το 1590:⁵⁵ *Κατσούρμπος*, *Στάθης*, *Φορτουνάτος*· η τελευταία είναι η μόνη για την οποία ξέρουμε περίπου τον χρόνο συγγραφής της, τα μέσα του 17ου αιώνα.

⁵⁵ Έχουμε υπόψη τα επιχειρήματα που προβάλλονται μέσα από τις κριτικές εκδόσεις: *Κατσούρμπος*, επιμέλεια Α. Πολίτης, Ηράκλειο 1964· *Στάθης*, επιμέλεια Lidia Martini, 1976· *Φορτουνάτος*, επιμέλεια Α. Vincent, Ηράκλειο 1980. Επίσης το κεφάλαιο "Κωμωδία", *Λογοτεχνία και κοινωνία, ό.π.*, που φέρει την πιο πρόσφατη βιβλιογραφία.

3.14

ΟΙ ΠΟΙΗΤΕΣ ΤΩΝ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ

Όταν ο ρεθεμνιώτης Μαρίνος Τζάνες Μπουνιαλής έγραφε τη “Φιλονικία Χάνδακος και Ρεθέμνου” (*Διήγησις δια στίχων του δεινού πολέμου του εν τη νήσω Κρήτης γενομένου*, Βενετία 1681), υπερηφανευόταν για δύο ποιητές που έδωσε η πόλη του, τον Γεώργιο Χορτάκιον, δηλαδή τον Χορτάτση, με τα έργα του *Πανώρια*, *Κατσάροπο* (εννοεί τον *Κατσούρμπο*), *Ερωφίλη*, και τον Ιωάνν’ Ανδρέα Τρώιλον με τον *Ροδολίνο*. Δεν γνωρίζουμε περισσότερα γι’ αυτούς, παρ’ όλες τις προσπάθειες της έρευνας.

Ο Χορτάτσης δεν φρόντισε να τυπώσει το έργο του, που όσοι το αγαπούσαν το αντέγραφαν (ένα αντίγραφο της *Ερωφίλης* είναι από το χέρι του Φόσκολου). Ο κύριος Ματθαίος Κιγάλας, που μεταγράφει την *Ερωφίλη* από τα φραγκοχιώτικα στα ελληνικά, ρυθμίζει τη γλώσσα στην κατεύθυνση της κοινής ακολουθώντας τη συνήθη τακτική των τυπογράφων· αλλοιώνοντας έτσι την κρητική ιδιομορφία της, την παραδίδει για τύπωμα (1637). Άλλος θαυμαστής του Χορτάτση –κρητικός αυτός, ο Γραδενίγος– την επαναφέρει στην αρχική της ιδιοματική μορφή και την τυπώνει (1676). Αντίθετα ο Τρώιλος ανέλαβε προσωπικά την εκτύπωση του *Ροδολίνου*, στη Βενετία (1647). *Η θυσία του Αβραάμ* έφθασε στο τυπογραφείο το 1696. Ο *Ερωτόκριτος*, που θα δούμε παρακάτω, πρωτοτυπώθηκε το 1713. Εκτός από τα λίγα έργα που έφτασαν στο τυπογραφείο, τα άλλα παρέμειναν χειρόγραφα. Κανένας από τους ποιητές του δραματολογίου δεν ήταν εξοικειωμένος με το ελληνικό αλφάβητο.

Όσο για τα βιογραφικά στοιχεία του καθενός από τους ποιητές, αυτά είναι μάλλον αόριστα και σαφώς ανεπαρκή. Για τον Χορτάτση ξέρουμε με ασφάλεια όσα διαβάζουμε στα έργα του: την αφιέρωση της *Πανώριας* στον Μ. Α. Βιάρο και της *Ερωφίλης* στον Ι. Μουρμούρη. Κάποιοι διατύπωσαν την εικασία ότι ήταν διοικη-

τικός, άλλοι υπέθεσαν ότι ήταν ηθοποιός στον κύκλο του Μπαρότση, αλλά σχεδόν όλοι τοποθετούν σήμερα το έργο του μεταξύ 1590 και 1600.⁵⁶ Για τον Τρώιλο είναι γνωστά κάπως περισσότερα: εισήλθε στη δημόσια υπηρεσία και έφτασε στον βαθμό του καγκελαρίου, μετά την πτώση του Ρεθύμνου μετοίκησε στη Βενετία, όπου τύπωσε το έργο του αφιερώνοντάς το στον έλληνα μεγιστάνα Θ. Φλαγγίνη (1647). Ξέρουμε επίσης ότι ήταν μέλος της ελληνικής κοινότητας της Βενετίας. Τα αρχεία της Βενετίας αποκάλυψαν περισσότερα για τον Μ. Α. Φόσκολο,⁵⁷ που ήταν συνομήλικός του, γεννημένος στον Χάνδακα από μια οικογένεια φεουδαρχών γύρω στο 1597· παντρεύτηκε το 1618, χήρεψε και όταν ο Χάνδακας ήταν ήδη πολιορκημένος ταξίδεψε στη Βενετία απ' όπου επέστρεψε ξαναπαντρεμένος. Ήταν φίλος του Αντωνίου Πάνδημου, που έγραψε την *Amorosa fede*. Ανέλαβε σημαντικά αξιώματα, κι όταν πέθανε (1662) τον έθαψαν προσωρινά σε καθολικό ναό, περιμένοντας την απελευθέρωση από τους Τούρκους για να τον μεταφέρουν στην εκκλησία των κτημάτων του.

Όπως θα δούμε παρακάτω, δεν είναι λιγότερο συζητήσιμα και όσα προκύπτουν από τα αρχεία της Βενετίας αναφορικά με τον Βιτσέντζο Κορνάρο.

3.15

ΤΟ ΚΡΗΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΑ ΝΗΣΙΑ ΤΟΥ ΙΟΝΙΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΙΓΑΙΟΥ

Πριν καταλήξουμε στον *Ερωτόκριτο*, που αποτελεί το αποκορύφωμα της λογοτεχνικής ακμής στην Κρήτη, θα αναφερθούμε στα

⁵⁶ Βλ. την επισκόπηση του Σ. Κακλαμάνη, *Έρευνες για το πρόσωπο και την εποχή του Γεωργίου Χορτάτση*, Ηράκλειο 1993.

⁵⁷ Βλ. Γ. Μαυρομάτης, "Νέες ειδήσεις για τον ποιητή του *Φορτουνάτου* Μ. Α. Φόσκολο", *Άνθη χαρίτων*, Βενετία 1998, σσ. 305-15.

θεατρικά έργα που γράφονται έξω από την Κρήτη ακολουθώντας όμως την τεχνική και την υφολογική ιδιοτυπία που έχει επιβληθεί από τον Χορτάτση και από τη σχολή της Κρήτης.

Το 1646 τυπώνεται στη Βενετία η *Ευγένια* του ζακυνθινού Θεόδωρου Μοντσελέζε.⁵⁸ Παρόλο που το κείμενο είναι αθημέλητο και κακοτυπωμένο, συνθέτει ένα θέαμα που ανταποκρίνεται με πληρότητα στις θεατρικές προδιαγραφές της εποχής· η παράσταση απαιτεί μια συχνή αλλαγή σκηνικού και τη βουβή εκτέλεση μιας γκλιόστρας. Πρόκειται για τη δραματοποίηση ενός παραμυθιού: μια κακιά μητριά κατατρέπει την αθώα περιγκιλοπούλα, την Ευγένια, και διατάζει να τη σκοτώσουν στο δάσος· οι δούλοι τη λυπούνται, την αφήνουν να ζήσει αλλά της κόβουν τα χέρια για να τα δώσουν στη βασίλισσα ως απόδειξη ότι εκτέλεσαν τις προστάγες της (πρόκειται εξάλλου για ένα παραμύθι γνωστό σε όλη την Ευρώπη ως παραμύθι της Κουτσοχέρας). Η Ευγένια συναντά ένα βασιλόπουλο, παντρεύεται, η Παναγία κάνει το θαύμα και της επιστρέφει τα χέρια. Το θαύμα από τη μια και η τιμωρία της άκαρδης βασίλισσας από την άλλη, μας οδηγούν στα λαϊκά θεάματα που στην Ιταλία ονόμαζαν “rappresentazione”. Υπάρχει μάλιστα μια *Rappresentazione di Stella*, τυπωμένη το 1580, με την ίδια ακριβώς υπόθεση, που πιθανότατα ο Μοντσελέζε να είχε υπόψη. Για τον Μοντσελέζε δεν γνωρίζουμε τίποτ’ άλλο πέραν του ότι είχε αναλάβει ένα μικρό αξίωμα στην Ζάκυνθο.⁵⁹

⁵⁸ Teodoro Montselese, *Ευγένια*, επιμέλεια Μ. Vitti, Νάπολη 1965. Η ανεύρεση του μοναδικού αντιτύπου και η μελέτη του έδωσαν στον επιμελητή την ευκαιρία να τοποθετήσει το όλο ζήτημα του κρητικού θεάτρου σε νέες βάσεις, συσχετίζοντάς το με την πολιτική της καθολικής μεταρρύθμισης και με την μπαρόκ, τεχνολογία. Ακολούθησαν οι εξαντλητικές μελέτες του W. Puchner. Βλ. και την πρόσφατη έκδοση, με φιλολογική επιμέλεια του G. Spadaro και εισαγωγική μελέτη του Μ. Vitti, *Τραγωδία ονομαζομένη Ευγένια του Θ. Μοντσελέζε*, 1995.

⁵⁹ Είναι τεκμηριωμένη η αφυπηρέτηση του Θ. Μοντσελέζε από διοικητή της πολιτοφυλακής το 1662· βλ. έγγραφο που ανακοίνωσε ο Δημήτρης Αρβανιτάκης, *Επτανησιακά φύλλα*, ΚΓ, 2003, σσ. 187-88.

Ένα άλλο έργο, αγνώστου συγγραφέα, ο *Ζήνων*, δεν τυπώθηκε στον καιρό του αλλά παίχτηκε κατά τις αποχαιρετιστήριες τελετές του βενετού Paolo Minio, όταν άφησε την Ζάκυνθο το 1683.⁶⁰ Και η τραγωδία *Ζήνων* ακολουθεί το κρητικό υπόδειγμα και είναι γραμμένη βασικά στην κρητική ποιητική διάλεκτο, δίχως να αποφεύγει τη χρήση ζακυνθινών λέξεων, όπως συνέβη και στην περίπτωση της *Ευγένας*.

Το γεγονός ότι ο *Ζήνων* έχει ως πρότυπο ένα ομότιτλο έργο, το *Zeno*, γραμμένο στα λατινικά από έναν άγγλο ιησουίτη, οδηγεί προς το ιησουιτικό θέατρο και ιδιαίτερα στο ιησουιτικό σεμινάριο που οργανώθηκε στη Ζάκυνθο το 1680.⁶¹ Το έργο ανταποκρίνεται στις θεατρικές προδιαγραφές των ιησουιτών. Η υπόθεση είναι ιστορική, στα ίχνη των τραγωδιών με θέμα βυζαντινό:⁶² φόνοι για την κατάληψη της εξουσίας, συνομωσίες, αποκεφαλισμοί επί σκηνής, πηγαινέλα φαντασμάτων και, στο τέλος, ο *Ζήνων* θαμμένος ζωντανός να μιλά και να βλέπει φαντάσματα. Δεν υπάρχουν γυναικείοι ρόλοι, όπως άλλωστε επέβαλλαν οι κανονισμοί της *ratio studioium* των ιησουιτών. Η γλώσσα ρέει, δίχως ιδιαίτερες αναζητήσεις· το παν είναι το θέαμα. Λείπει ο χορός, αλλά ακούονται τραγούδια. Το μέτρο τους ποικίλλει, ενώ οι διάλογοι είναι σε δεκαπεντασύλλαβο. Ένα από τα τραγούδια που τραγουδάει ο μουσικός έχει ως θέμα του την αστάθεια της τύχης:

Ω τύχη ασβολωμένη, όπου σηκώνεις
τον άνθρωπο σε δόξες, κι αθες πάλι,
με δυστυχία μεγάλη
τον κάνεις μέρα νύχτα να τρομάσσει!

⁶⁰ Η εικασία διατυπώθηκε από τον W. Puchner, σε μια μελέτη πολύ σημαντική για το ιησουιτικό θέατρο στην Ευρώπη και την Ελλάδα: "Θεατρολογικές έρευνες για το πρότυπο του *Ζήωνα*", *Θησαυρίσματα*, 17, 1980, σ. 279.

⁶¹ Χρήσιμο κατάλογο έργων με παρεμφερή θέματα συνέταξε ο Agostino Pertusi, *Storiografia umanistica e mondo bizantino*, Παλέρμο 1967, σσ. 93-103.

⁶² Σύμφωνα με ανακοίνωση του Μ. Ι. Μανούσακα στα *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών*, 64, 1989, σσ. 316-35.

Και στο Αιγαίο μαρτυρούνται σε ορισμένες περιπτώσεις, σύμφωνα με πρόσφατες έρευνες που δεν έχουν ακόμη ολοκληρωθεί, παραστάσεις των ιησουιτών. Ένα ανέκδοτο χειρόγραφο της δεύτερης πεντηκονταετίας του 17ου αιώνα περιέχει πέντε θεατρικά έργα.⁶³ Το 1628 ένας ιησουίτης ανεβάζει την παράσταση του “μετανοιωμένου αμαρτωλού” στη Νάξο.⁶⁴ Ένα άλλο κείμενο, χειρόγραφο του οποίου φυλάσσεται στη Σύρο, είναι σε πεζό και έχει ως υπόθεση τον *Ηρώδη και τη σφαγή των αθώων*. Τα νησιά του Αιγαίου ήταν αρκετά εξοικειωμένα με τα κρητικά έργα και η προφορική παράδοση συνέχιζε τη μετάδοση έργων, όπως ο *Ερωτόκριτος*, η *Θυσία τον Αβραάμ*, η *Βοσκοπούλα*, από γενιά σε γενιά.

Καθοριστικής σημασίας στην επιβίωση παρόμοιων έργων είναι η μετάδοση από μια γενιά στην άλλη, από τον ένα χώρο στον άλλο των βασικών κανόνων της λογοτεχνικής έκφρασης μέσα από τον κώδικα σύνθεσης έτσι όπως αυτός διαμορφώθηκε στην Κρήτη. Με την εξάπλωση των ιησουίτικων δραστηριοτήτων στον χώρο του Αιγαίου αυξάνει και η ποσότητα έργων που λανθάνουν και περιμένουν τον ερευνητή να τα ανακαλύψει. Έστω και αν τα έργα αυτά είναι φτωχά σε δημιουργικό παλμό, μαρτυρούν μια συνέχεια και μια εμπιστοσύνη, που θα δώσει, στον 18ο αιώνα, έργα όπως ο *Δαβίδ* ή τα θεατρικά του κεφαλλονίτη Π. Κατσαίτη, που τα έγραψε κυρίως στην κρητική δόκιμη ποιητική γλώσσα.

⁶³ Το κείμενο σχολιάστηκε από τον W. Puchner, *Ελληνική θεατρολογία*, 1988, σ. 301 κ.ε. Του ίδιου, “Η κληρονομιά του Κρητικού θεάτρου στη Νάξο (17-πρώτο μισό του 18ου αιώνα)”, *Λοιβή εις μνήμην Α. Γ. Καλοκαιρινού*, Ηράκλειο 1994, σ. 301-08. Βλ. την ανακεφαλαίωση όσων μέχρι τώρα είναι γνωστά για το ιησουίτικο θέατρο στην Ευρώπη και την Ελλάδα στην εισαγωγή του βιβλίου *Η τραγέδια του Αγίου Δημητρίου*, επιμέλεια Ν. Μ. Παναγιωτάκης και Β. Πούχνερ, Ηράκλειο 1999.

⁶⁴ Ο τίτλος δόθηκε από τον W. Puchner που ανακάλυψε το χειρόγραφο. Βλ. την ανακοίνωση του ίδιου στα πρακτικά *Neograeca Medii Aevi*, Βιτόρια, Ισπανία, 1994, και σε άρθρο, *Θησαυρίσματα*, 26, 1996, σσ. 317-29 (με δείγματα).

Όσο για την αξιολόγηση των έργων που έχουν διασωθεί, και όσων άλλων θα φτάσουν στα χέρια των μελετητών, είναι ακόμη νωρίς για να διατυπωθεί ένα ασφαλές συμπέρασμα.

3.16

Ο ΒΙΤΣΕΝΤΖΟΣ ΚΟΡΝΑΡΟΣ
ΚΑΙ Ο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΟΡΑΜΑΤΙΣΜΟΣ

Για δεύτερη φορά στο ίδιο κεφάλαιο θα επιστρέψουμε στις αρχές του 17ου αιώνα, ύστερα απ' όσα είπαμε για το κήρυγμα και στη συνέχεια για το θέατρο. Και πάλι θα επιστήσω την προσοχή στο γεγονός ότι πρόκειται για είδη λογοτεχνίας που εκδηλώνονται ταυτόχρονα, αλλά που μονάχα για πρακτικούς λόγους εξετάζονται χωριστά. Ο *Ερωτόκριτος* ωριμάζει μέσα στις ίδιες συνθήκες που εκδηλώθηκαν όταν εμφανίστηκαν ο Χορτάτσης και οι άλλοι δραματούργοι· ανήκει σε είδος διαφορετικό, αφού είναι ποίημα αφηγηματικό, αλλά μοιράζεται με το θέατρο τις ίδιες πολιτισμικές και αισθητικές αντιλήψεις.

Οι δέκα χιλιάδες ομοιοκατάληκτοι δεκαπεντασύλλαβοι του ποιήματος είχαν ήδη κερδίσει το κοινό πριν ακόμη πάρουν τη μορφή βιβλίου. Ο πρώτος εκδότης του, απευθυνόμενος το 1713 στο κοινό, πληροφορούσε ότι το έργο ήταν πολύ αγαπητό στα Επτάνησα, ιδίως στη Ζάκυνθο, και στην Πελοπόννησο όπου οι κρητικοί είχαν βρει καταφύγιο μετά την άλωση και του τελευταίου κρητικού προμαχώνα, και κυκλοφορούσε σε πάμπολλα χειρόγραφα με διάφορες αλλοιώσεις, που ο ίδιος μόχθησε να επανορθώσει.

Ο Βιτσέντζος Κορνάρος υπέγραφε με στίχους το μυθιστόρημά του γνωστοποιώντας μας μερικά βασικά στοιχεία από τη ζωή του: γεννήθηκε στη Σητεία και νυμφεύτηκε στον Χάνδακα. Αλλά την ταύτισή του με ένα συγκεκριμένο πρόσωπο δυσχέρανε η ανεύρεση, στα κρητικά αρχεία της Βενετίας, περισσότερων από ένα προσώπων με το όνομα αυτό. Οι μελετητές κατέληξαν πάντως σε έναν

Βιτσέντζο Κορνάρο γεννημένο στη Σητεία το 1553 και νυμφευμένο το 1590 στον Χάνδακα, όπου είχε εγκατασταθεί δίχως να παραιτηθεί από τα κτήματά του, και όπου ανέλαβε πολλά δημόσια αξιώματα. Σ' αυτή την περίπτωση πρόκειται για τον αδελφό του Andrea Cornaro, επιφανή παράγοντα της αριστοκρατίας, λόγιο και ιδρυτή της Ακαδημίας των Stravaganti. Κατά τα φαινόμενα ο ένας αδελφός, ο Αντρέα, έγραφε στα ιταλικά, και ο άλλος, ο Βιτσέντζο, στα ελληνικά της Κρήτης. Το μυθιστόρημα πρέπει να έχει γραφτεί πριν από το 1590, στη Σητεία, αφού, όπως δηλώνει στον κολοφώνα, στη Σητεία τό «'καμε κ' εκόπιασεν ετούτα που σας γράφει». Η παιδεία του ποιητή είναι αυτή που βγαίνει μέσα από το έργο του.

Η υπόθεση του μυθιστορήματος εκτυλίσσεται σε μια εποχή αόριστη ιστορικά, όπως όλα τα παραμύθια, και σε τόπους φανταστικούς που ανήκουν επίσης σε έναν κόσμο συμβατικό. Ο Ερωτόκριτος ερωτεύεται την Αρετούσα, κόρη του βασιλιά της Αθήνας. Η Αρετούσα γοητεύεται από τα τραγούδια που της λέει ο νέος κάτω από το παράθυρό της και τον ερωτεύεται για πάντα, κρυφά από τους γονείς τους. Ο βασιλιάς, για να τη βγάλει από τη μελαγχολία όπου έχει περιπέσει, οργανώνει ένα κονταροχτύπημα· στον νικητή θα δώσει την κόρη του. Ο Ερωτόκριτος νικά και ζητά το χέρι της, αλλά ο βασιλιάς αγανακτισμένος για το θράσος του θα τον εξορίσει. Η βασιλοπούλα αρνείται να παντρευτεί τον πρίγκιπα του Βυζαντίου και τιμωρείται με εγκλεισμό, παρέα με τη νένα της (πόσοι διάλογοι και αναστεναγμοί, λόγοι παρηγορητικοί κι ελπίδες ακούγονται σε εκείνο το ερημητήριο).⁶⁵ Στο μεταξύ ο

⁶⁵ Η Αρετούσα έχει ως παρηγορήτρα τη νένα της Φροσύνη, πριν ακόμη βρεθεί φυλακισμένη μαζί της. Οι διάλογοί της με αυτήν αναλύονται από τον Μ. Ρερί στη μελέτη *Του πόθου αρρωστημένος. Ιατρική και ποίηση στον Ερωτόκριτο*, μετάφραση-απόδοση Α. Αθανασοπούλου, Ηράκλειο 2000. Ένα συμπέρασμα: «Οι διάλογοι του *Ερωτόκριτου* μπορούν εν ολίγοις να διαβαστούν ως ένα είδος 'ψυχομαχίας', στην οποία ο πρωταγωνιστής ενσαρκώνει την ερωτική παρόρμηση και ο έμπιστος τον αυτοκριτικό έλεγχο», κ.λπ., σ. 165.

εχθρός πολιορκεί το βασίλειο κι ένας μοναδικός ήρωας επιτυγχάνει την απελευθέρωσή του: ο Ερωτόκριτος, που έχει αλλάξει όψη χάρη σε ένα μαγικό φίλτρο. Ο άγνωστος ζητάει το χέρι της Αρετούσας, ο βασιλιάς του το παραχωρεί αλλά η Αρετούσα, που δεν μαντεύει την ταυτότητα του νικητή και δεν μπορεί να απαρνηθεί τον έρωτά της, δεν δέχεται. Ο Ερωτόκριτος τη βάζει σε δοκιμασία, αποκαλύπτει ποιος είναι, αγκαλιάζονται, παντρεύονται και όλοι ζουν καλά και ευτυχισμένα.

Η πλοκή ανήκει στο θεματολόγιο του δυτικού μυθιστορήματος. Αντλείται από ένα γαλλικό μυθιστόρημα σε πεζό, που έφτασε στα χέρια του κρητικού ποιητή σε μία από τις δύο ιταλικές έντυπες μεταφράσεις σε πεζό που κυκλοφορούσαν τον 16ο αιώνα υπό τον τίτλο *Innamoramento delli nobilissimi amanti Paris e Vienna*. Ο Κορνάρος δανειζεται από το ιταλικό έντυπο τον αφηγηματικό ιστό με τρόπο σχηματικό και με στόχους πολύ πιο υψηλούς. Όποιος έτυχε να συγκρίνει τα επεισόδια στις δύο αντίστοιχες γλώσσες,⁶⁶ διαπίστωσε ότι ο Κορνάρος εργάζεται με πλήρη ανεξαρτησία, διεκδικώντας μια δική του θεώρηση του κόσμου και μια προσωπική αισθητική αντίληψη. Ο δάνειος μύθος δεν είναι γι' αυτόν παρά ένα αφηγηματικό

⁶⁶ Η πιο υπομονητική δουλειά είναι του Γ. Μαυρομάτη, *Το πρότυπο του Ερωτόκριτου*, Ιωάννινα 1982. Η αντιπαραβολή των κειμένων δεν ευοδώνεται δίχως ευαισθησία λογοτεχνική. Η χρονιά του ιταλικού πρωτοτύπου φάνηκε εξ αρχής αποφασιστική για τη χρονολόγηση του *Ερωτόκριτου*. Στις πολυάριθμες εκδόσεις σε πεζό λόγο προστίθεται, αλλά μονάχα το 1626, μια επεξεργασία σε οκτάστιχα. Η στενότερη συγγένεια με την πεζή ή την έμμετρη μορφή μετατρέπεται έτσι σε κριτήριο για να υποστηριχθεί μία προγενέστερη (1590-1613) ή μία μεταγενέστερη χρονολογία (μετά το 1626). Τα συμπεράσματα του Γ. Μαυρομάτη αμφισβητήθηκαν από τον Σπύρο Ευαγγελάτο που υποστηρίζει τη μεταγενέστερη. Η προγενέστερη μας οδηγεί σε εκείνον τον Βιτσέντζο Κορνάρο που παλαιότερα ταυτίστηκε από τον Στέργιο Σπανάκη. Ο Ν. Παναγιωτάκης προτείνει (1976) την ακόλουθη χρονολόγηση σύμφωνα με τα έγγραφα του Αρχείου Βενετίας: γέννηση 1553, θάνατος μεταξύ 1612 και 1616 (*Ο ποιητής του Ερωτόκριτου και άλλα βενετοκρητικά μελετήματα*, Ηράκλειο 1989).

νήμα που του έδωσε την αφορμή να οικοδομήσει ένα φιλόδοξο ποιητικό σχέδιο, έναν κόσμο απολύτως φανταστικό, στολισμένο με όλες τις αρετές, που δεν πρόκειται να επιζησουν και που του προκαλούν νοσταλγία. Οι νέοι καιροί δεν επιτρέπουν πια τις αυταπάτες και τους οραματισμούς για αληθινούς έρωτες, για άδολη φιλία. Στο μεγάλο-πνοο σχέδιο συμβάλλει και η επανάκτηση της ελληνικής λογοτεχνικής παράδοσης που εδώ κερδίζει την αξία της και νομιμοποιείται σε μια νέα μορφή. Απέναντί της ο ποιητής φέρεται όπως και με τη γλώσσα: καθώς αποφασίζει να διαμορφώσει μία λογοτεχνική κρητική γλώσσα, αποδίδοντας με μια ασυνήθιστη εντέλεια τα χαρακτηριστικά του λαϊκού ιδιώματος, με τον ίδιο επιδέξιο και διακριτικό τρόπο χρησιμοποιεί και τη λαϊκή λογοτεχνική κληρονομιά προσδίδοντάς της νέα αξία. Η χρήση του ιδιώματος είναι τόσο επιτυχής ώστε ξεγέλασε τους αφελείς αγρότες της Κρήτης που αποστήθισαν τον *Ερωτόκριτο*, σαν να ήταν δημοτικό τραγούδι.

Ο Κορνάρος, όπως και ο Χορτάτης, ζει την κρίση των αξιών κλεισμένος σε έναν κόσμο που απειλείται, κι όπου δυνάμεις εχθρικές γκρεμίζουν τις αυταπάτες και δεν αφήνουν τόπο για τη “γητεία”. Σ’ αυτήν την κατάσταση δυσφορίας ο Κορνάρος αντιπαράθετει συνειδητά έναν κόσμο φανταστικό, μελετημένο έως την παραμικρή λεπτομέρεια, που βρίσκεται πέρα και από την ποιμενική ουτοπία της *Πανώριας*. Θέμα του και σύνθημά του θα είναι «των αρμάτων οι ταραχές, έχθρητες και τα βάρη, / του έρωτα οι μπόρες και της φιλίας η χάρη» (Α΄, 5-6). Για να αμυνθεί, και να προστατεύσει τον αναγνώστη από την πονηρία των καιρών, παραμερίζει το άγχος της αμαρτίας και επανορθώνει την απονία της Τύχης. Το πέραςμα του χρόνου, που προαναγγέλλεται με τους πρώτους στίχους, εκεί που μιλά για τον τροχό της τύχης και «του καιρού τ’ αλλάματα»,⁶⁷ καθίσταται ένας σύμμαχος που ο άνθρωπος

⁶⁷ Για την κοινότοπη αυτή μεταφορά του τροχού, βλ. την επισκόπηση του C. Luciani, “In margine ai primi versi dell’ *Erotokritos*”, *Θησαυρίσματα*, 22, 1992, σσ. 239-50.

πρέπει να τον εμπιστευτείται. Ο καιρός δεν είναι πάντα εχθρικός, θα εξηγήσει η νένα παρηγορώντας την Αρετούσα:

Άφισ τσι μήνες να διαβού, το χρόνο να περάσει,
τ' άγρια θεριά μερώνουσι με τον καιρό στα δάση·
με τον καιρό τα δύσκολα και τα βαρά αλαφραίνου,
οι ανάγκες, πάθη κι αρρωστιές γιατρεύγουνται και γιαίνουν·
με τον καιρό οι ανεμικές κ' οι ταραχές σκολάζου
και τα ζεστά κρυαίνουνσι, τα μαργωμένα βράζου·
με τον καιρόν οι συννεφιές παύγουσι κ' οι αντάρες
κ' ευχές μεγάλες γίνονται με τον καιρό οι κατάρες.

Γ', 1629-1636⁶⁸

Αφοπλίζοντας με μια τέτοια στωικότητα τον εχθρικό χρόνο και προσφεύγοντας σε ένα κόσμο ιδεατό και τέλειο, μακριά από τη φθορά, ο Κορνάρος πραγματοποιεί μια θεώρηση της ζωής γεμάτη γαλήνια σοφία. Εισάγοντας τον αναγνώστη σ' ένα κόσμο μυθικό, κλείνει μια σιωπηρή συμφωνία μαζί του για το ευγενές ψεύδος στο οποίο τον παρασέρνει. Αποτέλεσμα αυτής της συνεννόησης είναι η δημιουργία ειρωνείας. Η ειρωνεία αποτελεί μέρος της *docta ignorantia*, της στάσης σύμφωνα με την οποία ο αφηγητής προσποιείται τον αφελή, μια στάση που βρίσκεται στις ρίζες της δημιουργικής του βούλησης· εμείς με τη σειρά μας την αποδεχόμαστε πρόθυμα συμμετέχοντας στις περιπέτειες που ο ίδιος έχει επινοήσει.

⁶⁸ Για τα παραθέματα βασίζομαι στην έκδοση Β. Κορνάρου, *Ερωτόκριτος*, επιμέλεια Σ. Αλεξίου, 1980. Σ' αυτή την έκδοση και στη "μικρή" που ακολούθησε (1985), ο αναγνώστης θα βρει εισαγωγικές μελέτες βασικές για τη γνωριμία με το έργο. Από ένα αντίτυπο που ανακάλυψε στη Βερόνα, η Cristina Stevanoni δημοσίευσε μια φωτομηχανική ανατύπωση της πρώτης έκδοσης, Βερόνα 1995. Για μια βιβλιογραφική ενημέρωση βλ. David Ricks, "Ερωτόκριτος. Σύγχρονες προσεγγίσεις και προοπτικές (1980-1990)", *Ματατοφόρος*, 33, 1991, σσ. 27-31, και D. Holton, *Cretan Studies*, 6, 1998, σσ. 395-406.

Είναι αλήθεια ότι ο Κορνάρος προοιδαίνει τον αναγνώστη, από τους πρώτους κιόλας στίχους, για το παιχνίδι που πρόκειται να αρχίσει, όταν παρουσιάζεται σαν ένας σοφός παραμυθάς έτοιμος να ταξιδέψει σε ένα εξωπραγματικό βασίλειο των Ελλήνων. Παρά το δηλωμένο ψεύδος, ωστόσο, ο παραμυθάς αυτός δεν παραιτείται καθόλου από τη βαθιά γνώση της πραγματικότητας, της φύσης του ανθρώπου, της δύναμης των αισθημάτων. Πίσω από τους συμβατικούς χαρακτήρες που δημιουργεί πάλαι μια πραγματική ψυχή, με τα άγχη της, τις λαχτάρες, τις εμμονές της. Στην πειστικότητα των συμβάντων και στην αληθοφάνεια των προσώπων συμβάλλει ο ευθύς λόγος, που μερικές φορές, στους μονολόγους και στους διαλόγους, αποβαίνει πιο αληθινός απ' ό,τι στο θέατρο του Χορτάση.

Ο Κορνάρος, που μετέχει στην ιστορία με την ιδιότητα του Ποιητή παρευρισκόμενος και διηγούμενος όσα βλέπει, δεν κρύβει τη συμπάθειά του προς τον Πρίγκιπα του Βυζαντίου, ήρωα του θεαματικού κονταροχτυπήματος του δεύτερου άσματος, όπως δεν κρύβει και την ελάχιστη εκτίμηση που τρέφει για τον ανατολίτη καβαλάρη, τον Καραμανίτη Σπιθόλιοντα, παρουσιάζοντάς τον με χαρακτηρισμούς που τείνουν στη γελοιοποίησή του.

Το ποίημα, που έχει ανοίξει με τη δημοφιλέστατη μεταφορά του κυκλικού χρόνου, “του κύκλου τα γυρίσματα”, κλείνει με μια εξίσου διαδεδομένη τον καιρό εκείνο μεταφορά, που ταυτίζει την αφήγηση μιας ιστορίας με ένα θαλάσσιο ταξίδι.⁶⁹

Εσίμωσε το ξύλο μου, το ράξιμο γυρεύγει.

Ήρθε σ' ανάβαθα νερά και πλιο δεν κιντυνεύγει.

Θωρώ τον ουρανό γελά, τη γη και καμαρώνει

⁶⁹ Η μεταφορά, που τη διηγείται με μεγάλη χάρη ο Κορνάρος, έχει ένα ένδοξο φιλολογικό παρελθόν, όπως μας πληροφορεί ο E. R. Curtius, *La letteratura europea e il medioevo latino*, Φλωρεντία 1992, κεφάλαιο 7, φέρνοντας δείγματα συμπεριλαμβανομένου και του Ariosto.

κ' εισέ λιμνιώνα ανάπαψης ήραξε το τιμόνι.
 Σ' βάθη πελάγου αρμένιζα, μα εδά 'ρθα στο λιμνιώνα,
 πλιό δε φοβούμαι ταραχή ουδέ μάνητα χειμώνα.

Δ', 1527-1532

Ο ποιητής έχει μόλις τελειώσει την ιστορία του, που κορυφώνεται με τους γάμους των δυο ερωτευμένων. Τραγούδησε τον θρίαμβο της ερωτικής πίστης ύστερα από τόσες ενάντιες περιστάσεις για να προβάλλει το μήνυμα ότι δεν πρέπει ποτέ να μας εγκαταλείπει η ελπίδα. Πριν υπογράψει το έργο, ο ποιητής δηλώνει την ικανοποίησή του και επινοεί μια άλλη θαυμάσια μεταφορά: από τη γη βγαίνει μια βοή, ενώ απ' τον ουρανό μια βροντή απειλεί τους κακόγλωσσους εχθρούς του που όλα τα ξέρουν και δεν είναι άξιοι για τίποτε.

Πίσω από τον λόγο ενός απλοϊκού παραμυθά και τη συγκάλυψη της γνώσης με μια καλοσυνάτη σοφία, ο ποιητής μεταλλάσσει φιλολογικές αναμνήσεις που προέρχονται εν μέρει από την ιταλική λογοτεχνία και εν μέρει από τη δημοτική ελληνική παράδοση και αυτή ακριβώς είναι η δύναμή του.

Από τις αρχές του 20ού αιώνα, με την έκδοση του Στέφανου Ξανθουδίδη (1915), υπογραμμίστηκε ο βασικός ρόλος που έπαιξε το ποίημα *Orlando Furioso* του Lodovico Ariosto στην επινόηση του έργου. Στη συνέχεια η έρευνα απέδειξε με συγκεκριμένες παραπομπές το δίκαιο αυτού του ισχυρισμού.⁷⁰ Το γεγονός ότι δεν έχουν αναγνωριστεί στον Κορνάρο ίχνη του Torquato Tasso μας οδηγεί σε μια περαιτέρω σκέψη για τις προγραμματικές επιλογές του. Ανάμεσα στις φιλολογικές του αναμνήσεις πάντως συμπεριλαμβάνονται και μερικά θέματα και εικόνες της ιταλικής ερωτικής ποιητικής δημιουργίας που απαντώνται στην πετραρχική ποίη-

⁷⁰ Οι παραπομπές ανακεφαλαιώνονται από τον G. Spadaro σε διάφορες μελέτες που περιέλαβε στον τόμο του *Letteratura cretese e Rinascimento italiano*, Σοβερία Μανέλι, που ήδη αναφέραμε.

ση.⁷¹ Αλλά τα χωρία που μας προκαλούν μεγαλύτερη έκπληξη είναι εκείνα που αναφέρονται στην ιατρική.⁷²

Στο προηγούμενο κεφάλαιο μνημονεύσαμε τα ελληνικά έργα γραμμένα στη δημοτική που οι μελετητές αναγνώρισαν διαβάζοντας το κείμενο του Κορνάρου.⁷³ Τα ιταλικά έργα, από τη δική τους πλευρά, έπαιξαν κι αυτά ένα ρόλο αποφασιστικό δραστηριοποιώντας την ελληνική λογοτεχνική κληρονομιά την οποία έλαβε ο Κορνάρος. Χάρη στα ερεθίσματα ιταλικής προέλευσης ο Κρητικός αξιοποίησε τη δημοτική παράδοση, αναβαπτίζοντάς τη στη δυτική και εισάγοντάς τη σε ένα ποιητικό συγκρότημα που ήταν το πιο εξελιγμένο την εποχή εκείνη στην Ευρώπη. Παράλληλα, το κρητικό ιδίωμα λειτούργησε θετικά ως παρθένο υλικό που ευόδωνε τους προσωπικούς αισθητικούς του στόχους.

Αν πραγματικά ο Κορνάρος έζησε τα ίδια χρόνια με τον Χορτάτση στον Χάνδακα, μπορεί κανείς να μιλήσει για ένα διάλογο ανάμεσα στους δύο ποιητές· συμμετέχουν αμφότεροι στον ίδιο πολιτισμικό χώρο, προέρχονται από παρόμοιες λογοτεχνικές εμπειρίες, αλλά συμβαίνει και κάτι παραπάνω: αντιμετωπίζουν την τέχνη με διαφορετική αντίληψη, ακριβώς έτσι όπως συμβαίνει και στην Ιταλία, όπου υπάρχει μια δημιουργική αντιπαράθεση απόψεων. Ο Χορτάτσης ευνοεί τις νέες θεατρικές τάσεις, εκείνες που δέχονται το ανέβασμα επί σκηνής επεισοδίων αιματηρών και εντυ-

⁷¹ Βλ. Μ. Λασιθιωτάκης, “Πετραρχικά μοτίβα στον Ερωτόκριτο”, *Θησαυρίσματα*, 26, 1996, σ. 143-77, που αναπτύσσει περαιτέρω μερικές νύξεις των D. Holton και D. Ricks. Ο Μ. Λασιθιωτάκης εξέτασε και τις ιταλικές πραγματείες του καιρού, “Ο Ερωτόκριτος και τα ιταλικά Trattati d’amore του 16ου αιώνα”, *Μαντατοφόρος*, 39-40, 1995, σσ. 5-39.

⁷² Αναφέρονται από τον Μ. Peri, *Το πόθου αρρωστημένος*, ό.π., ιδιαίτερα στο Β’ κεφάλαιο.

⁷³ Βλ. D. Holton, “Erotokritos and the Greek Tradition”, *The Greek Novel AD 1-1985*, επιμέλεια R. Beaton, Μπέκενχαμ 1985, σσ. 144-55 (τώρα στον τόμο του ίδιου: Ντέιβιντ Χόλτον, *Μελέτες για τον Ερωτόκριτο*, 2000, σσ. 71-85), που μνημονεύει τα *Πένθος θανάτου*, *Ιμπέριος και Μαργαρώνα*, *Θησέος*, *Απολλώνιος Τύρου*, *Διήγησις Αλεξάνδρου*).

πωσιακών ή τη δημιουργία δραμάτων μεικτών όπως είναι το ποιμενικό δράμα. Βρίσκεται έτσι σε ευγενή αντιπαράθεση με τον Κορνάρο που στοχεύει στο ίδιο ηθικό μήνυμα υποστηρίζοντας όμως έναν κόσμο μυθικό τον οποίο τοποθετεί σε ένα ουτοπικό παρελθόν αθωότητας και απλών αισθημάτων. Ο πρώτος ακολουθεί τον προσανατολισμό του Tasso, ο δεύτερος του Ariosto.⁷⁴

Σ' αυτό το σημείο ολοκληρώνεται μια φάση της λογοτεχνίας με επιτεύγματα άνευ προηγουμένου. Εάν με τον όρο κλασικό έργο εννοούμε ένα έργο ικανό να επιζήσει πέρα από τις ιστορικές συνθήκες που το γέννησαν, τα έργα που αναφέραμε σ' αυτό το κεφάλαιο είναι αδιαμφισβητήτως άξια αυτού του χαρακτηρισμού. Αυτό συμβαίνει πραγματικά, αφού προς το τέλος του 16ου αιώνα, πρώτα στην Κύπρο, έπειτα στην Κρήτη διαμορφώνεται μια ελληνική λογοτεχνία που έχει κάθε δικαίωμα να θεωρείται νέα ελληνική καθώς έχει απαλλαγεί από τη νοοτροπία του μεσαίωνα. Και κάτι άλλο: η νεοελληνική λογοτεχνία μπαίνει στη νέα φάση της ιστορίας της δίχως να αναμετρηθεί με την εμπειρία της Αναγέννησης, ένα κίνημα που είχε ωριμάσει σε αριστοκρατικούς κύκλους της Ιταλίας, αφήνοντας τώρα να παρασυρθεί από εκείνο το μεγάλο κύμα ανανέωσης στην ιδεολογία και την τέχνη που ξεκίνησε από τη θρησκευτική μεταρρύθμιση και εξαπλώθηκε σε ολόκληρη την Ευρώπη συντελώντας στην πολιτισμική της ενοποίηση.

⁷⁴ Οι δυο θέσεις προκάλεσαν μια σφοδρή διαμάχη στην Ιταλία με αφετηρία τη σύγκρουση όσων υποστήριζαν το μεικτό *Pastor fido* και όσων απέρριπταν κάθε τι που παρεξέκλινε από την αριστοτελική παράδοση. Κατήγορος της επιμειξίας των ειδών ήταν ο ιταλοκύπριος De Nores (βλ. Ν. Μ. Παναγιωτάκης, "Ίάσων Δενορές", *Κρητικό θέατρο*, 1998, σ. 290 κ.ε.).

Η ΑΝΟΔΟΣ ΤΩΝ ΦΑΝΑΡΙΩΤΩΝ ΚΑΙ Η ΑΔΡΑΝΕΙΑ ΤΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ

4.1

ΤΑ ΑΝΘΗ ΕΥΛΑΒΕΙΑΣ ΩΣ ΣΗΜΕΙΟ ΑΝΑΦΟΡΑΣ

Για να κατανοήσουμε τις προϋποθέσεις από τις οποίες θα μπορούσε να είχε ξεκινήσει η ποίηση στις αρχές του 18ου αιώνα, αν είχε τις κατάλληλες προσλαμβάνουσες και αν είχε στραφεί προς νέες επιδιώξεις, είναι χρήσιμο να έχουμε ως σημείο αναφοράς μια συλλογή κειμένων που συνοψίζει την τεχνική αρτιότητα που είχε κατακτήσει η παιδεία στα χέρια του καλλιεργημένου ελληνικού κλήρου. Πρόκειται για το λεύκωμα ποικίλου περιεχομένου της Φλαγκινιανής Σχολής που ιδρύθηκε το 1665 στη Βενετία: *Άνθη ευλαβείας εκχυθέντα εις την Πανένδοξον Μετάστασιν της Θεομήτορος Μαρίας* (Βενετία 1708).¹ Οι συνεργάτες, δάσκαλοι και μαθητές, έχουν να επιδείξουν, δίπλα σε αρχαιογλώσσα ή λατινικά επιγράμματα, ή και ιταλικά σονέτα, κηρύγματα και στίχους σε δημοτική. Από το παράθεμα του σχολάρχη Γεωργίου Πατούσα (1677-1712), που ακολουθεί, μπορεί να λείπει η εμπνευσμένη ευφράδεια ενός Μηνιάτη, αλλά η τεχνική είναι άκρως

¹ *Άνθη ευλαβείας*, επιμέλεια και εξαντλητική ιστορική εισαγωγή του Α. Καραθανάση, 1978.

εκλεπτυσμένη, ενώ παράλληλα η μίμηση της συγκινησιακής παρόρμησης είναι σχεδόν πειστική. Πρόκειται για το υπέρτατο θέμα, της Παναγίας, της μεγάλης μεσολαβήτριας που μπορεί να εγκαταλείφθηκε από τους διαμαρτυρόμενους αλλά κερδίζει την ολοένα και μεγαλύτερη εύνοια των καθολικών και των ορθοδόξων:

Αμή ας παύσουν μίαν φορά της γης οι αναστεναγμοί και τα δάκρυα, ας εξορισθεί μακράν από λόγου της κάθε λύπης νεφέλη. Δεν έχει δίκαιον να πικραίνεται η γη δια τον μισεσμόν της Θεομήτορος, η οποία μεταβαίνει σήμερον εις τας αιωνίας μονάς, όχι τόσον για να ενωθεί με τον ηγαπημένον της Υιόν και Δεσπότην, όσον δια να μας επιτυχαίνει ευκολότερα από την καλοσύνην Του πλέον δαψιλή τα χαρίσματα και λαμπρές τες ευεγερσίες.

Τα γραμμένα σε δημοτική σονέτα και οι ωδές (οι πρώτες ανακρεόντειες γραμμένες στα νέα ελληνικά) σημειώνουν το ύστατο όριο του μανιερισμού που πρωτοεμφανίστηκε στην Κύπρο, εκδηλώθηκε στα χορικά των τραγωδιών της Κρήτης και καταντά τώρα καθαρή άσκηση για τους φοιτητές του σεμιναρίου. Σε ένα δεκαεπτάρστιχο σύνθεμα με αντικριστές ομοιοκαταληξίες, για να αναφέρουμε ένα άλλο παράδειγμα, ένας νέος περιπαίζει με τρόπους μπαρόκ έναν κακόφωνο ψάλτη («Ω μελωδία φωνής· ω πώς βαβίζει / ο λάρυγγας καλά, πώς μολυβώνει / κι ερεύγεται φωνήν· ω, να ζείς, σώνει», σ. 41). Η συλλογή είναι για μας ένα πλήρες δειγματολόγιο του τι μπορούν να κατορθώσουν νέοι επίλεκτοι καλά εκπαιδευμένοι. Τα δείγματα σε δημοτική, που μας αφορούν ιδιαίτερα εδώ, στηρίζονται σε ένα παράγοντα λογοτεχνικότητας υψηλής στάθμης και έχουν να δείξουν μηχανισμούς στους οποίους θα μπορούσαν να στηριχτούν οι ερχόμενες γενιές στις ελληνόγλωσσες περιοχές.

4.2

Η ΠΡΟΩΘΗΣΗ ΠΡΟΣ ΤΑ ΒΑΛΚΑΝΙΑ ΚΑΙ ΤΗ ΜΟΣΧΟΒΙΑ.
ΟΙ ΦΑΝΑΡΙΩΤΕΣ

Στο διάστημα από το τέλος του 16ου έως τις αρχές του 18ου αιώνα ωριμάζουν νέες πολιτισμικές συνθήκες σε χώρους μάλλον αποκεντρωμένους σε σχέση με την προγενέστερη περιοχή όπου άκμασαν τα γράμματα. Τον 17ο αιώνα το νέο πεδίο διείσδυσης για το ελληνικό στοιχείο ανοίγεται και εκτείνεται από τις παραδουνάβιες επαρχίες έως και τη Ρωσία. Κατά τον πρώτο αιώνα εισχώρησής τους στις παραδουνάβιες επαρχίες οι Έλληνες δεν μπόρεσαν να επιδοθούν σε έργα άξια λόγου από λογοτεχνική άποψη· περιορίστηκαν σε έργα υποδομής για την παιδεία, με την ίδρυση σχολών ουμανιστικής και θεολογικής παιδείας, πρώτα στο Ιάσι (1646) και έπειτα στο Βουκουρέστι (1680). Οι εκπαιδευτικές δραστηριότητες είναι μέρος της ευρύτερης δράσης που οι Έλληνες αναλαμβάνουν σε αυτές τις περιοχές, ιδίως από τότε που επιχειρούν τη διείσδυση με στόχο να κατακτήσουν τη διοικητική ηγεσία του τόπου.² Το αξίωμα του διοικητή της Μολδαβίας και της Βλαχίας περιέρχεται στις πανίσχυρες οικογένειες της Κωνσταντινούπολης που ανήκαν στην κάστα των Φαναριωτών. Στο Φανάρι, όπου είχε μεταφερθεί το Πατριαρχείο, είχαν εγκατασταθεί μερικές οικογένειες που δραστηριοποιήθηκαν διοικητικά και πολιτικά μεσολαβώντας για το Πατριαρχείο. Η γνώση των σημαντικότερων γλωσσών ήταν ένα από τα προτερήματά τους. Εάν για το Φανάρι οι εκπρόσωποί τους ήταν *λογοθέτες*, για τους ξένους ήταν *δραγουμάνοι*, παραφθορά μιας τουρκικής λέξης που σημαίνει διερ-

² Για τη διείσδυση βλ. Αθανάσιος Καραθανάσης, *Οι έλληνες λόγιοι στη Βλαχία (1670-1714). Συμβολή στη μελέτη της ελληνικής πνευματικής κίνησης στις παραδουνάβιες ηγεμονίες κατά την προφαναριωτική περίοδο*, Θεσσαλονίκη 1982.

μηνέας. Γρήγορα μπήκαν στις υπηρεσίες των Οθωμανών, όχι μόνο γι' αυτή τους την ιδιότητα αλλά και χάρη στη διάθεση μεγάλης περιουσίας, που αποτελούσε το απαραίτητο κεφάλαιο για να εξαγορασθούν τα ανώτερα αξιώματα στην Πόλη και στις επαρχίες της οθωμανικής επικράτειας.

Πρώτος Φαναριώτης με μεγάλο αξίωμα είναι ο Παναγιωτάκης Νικουσίος. Η ικανότητά του ήταν τόσο ώστε να πείθει τους συμπατριώτες του πως κατόρθωνε, με τη μεσολάβησή του στους Τούρκους, να απαλύνει τα βάσανα τους,³ ενώ, από την άλλη, ήταν απαραίτητος στους Τούρκους για τις επαφές τους με τους δυτικούς. Η αποτελεσματικότητα του Νικουσίου κατά τις διαπραγματεύσεις για την παράδοση του Χάνδακα στους Τούρκους, τους οποίους εκπροσωπούσε, είχε ως αποτέλεσμα να του δοθεί το αξίωμα του μεγάλου δραγουμάνου, ισότιμο με υπουργού, γεγονός πάντως που δεν εμπόδισε τον κρητικό χρονικογράφο Μαρίνο Τζάνε Μπουνιαλή, στο στιχούργημά του *Ο κρητικός πόλεμος*, να εκφράσει τον θαυμασμό του για την οξύνοια, την πολυπραγμοσύνη και την ευφράδειά αυτού του Φαναριώτη.⁴

Στο κύρος της επιστήμης βασίστηκε και ο Αλέξανδρος Μαυροκορδάτος (1641-1709), προσωπικότητα αδιάστακτη, βίαιη και ικανή, που ήξερε να εκμεταλλεύεται ακόμη και τη φιλολογική του αίγλη προκειμένου να αυξήσει την ισχύ του. Αφού πήρε το πτυχίο στην Πάδοβα με διατριβή που τυπώθηκε στην Μπολόνια το 1664, για την κυκλοφορία του αίματος, θέμα καινοφανές ακόμη, έγινε διαπρεπής διδάσκαλος στην Πατριαρχική Ακαδημία της Κωνσταντινούπολης. Στην πολιτική, ύστερα από τις υπόνοιες ευθυνών για την ήττα του τουρκικού στρατού στα πρόθυρα της Βιέννης (1683), γνώρισε τη δόξα όταν διαπραγματεύτηκε με την Αυστρία τη συνθήκη του Κάρολβιτς (1699), με την οποία επωφελήθηκε προκειμένου να εξα-

³ Σε αυτήν την ιδιότητα επιμένει ο φαναριώτης Ι. Ρίζος Νερουλός στο *Cours de littérature grecque moderne*, Γενεύη 1827.

⁴ *Διήγησις δια στίχων του δεινού πολέμου του εν τη νήσω Κρήτης γενομένου*, Βενετία 1681, σσ. 424-7 της έκδοσης Σ. Αλεξίου και Μ. Αποσκήτη, 1995.

σφαλίσει για την ελληνική κοινότητα το δικαίωμα ανέγερσης ενός ορθόδοξου ναού στη Βιέννη. Για τις υπηρεσίες του κατά τις διαπραγματεύσεις αυτές τιμήθηκε από τον σουλτάνο με τον τίτλο του “εξ απορρητών”, δηλαδή υπουργού, και ονομάστηκε κόμης από τον Λεοπόλδο.⁵ Ο Αλέξανδρος είχε σαφώς προβληματιστεί σοβαρά τόσο σε θέματα πολιτικής θεωρίας όσο και στα ζητήματα της άσκησης της εξουσίας, αποδεσμεύοντάς τα από τις τρέχουσες ηθικές συμβατικότητες. Στα *Φροντισματα*, κείμενο που απέφυγε να δημοσιεύσει, απευθύνεται σε πρόσωπα που προορίζονται για την πολιτική και τους συνιστά σύνεση, όπως την εννοούσε ο Machiavelli, και την τεχνική της προσποίησης και της παρασιώπησης της αλήθειας. Καταλήγει λοιπόν, έστω και σιωπηρά, στη διττή υπόσταση της ηθικής, καθώς αυτή διαφοροποιείται ανάμεσα στον υπήκοο και στον εξουσιαστή υπηκόων, δηλαδή τον ‘ηγεμόνα’.

Ο γιος του Νικόλαος (+1730), ο οποίος έγινε πραγματικά ‘ηγεμόνας’, δηλαδή κυβερνήτης, της Βλαχίας, τύπωσε το δοκίμιο *Περί καθηκόντων* σε αρχαϊζουσα, που κυκλοφόρησε και σε λατινική μετάφραση με τίτλο *De Officiis* (Λιψία 1722). Καθώς το βιβλίο απευθύνεται σε αναγνωστικό κοινό, πραγματεύεται τα καθήκοντά του έχοντας κατά νου μόνο την ηθική των υπηκόων. Κάτω από ένα πυκνό πλέγμα κλασικών και πατερικών ρητών καταδικάζει τον Machiavelli, εγκωμιάζει την υποτέλεια των υπηκόων και δικαιολογεί τους ηγεμόνες, οι οποίοι

Ευποιούσι δε δικαίους τε και μετρίους εισπραττόμενοι φόρους, οἷς ὅπλα κατασκευάζοντες, στρατώας και στρατηγούς τρέφοντες, ἐπὶ τε φυλακὴ τῆς ὑπαρχούσης εἰρήνης χρώνται, και τοὺς πολεμίους ευχερῶς αποκρούονται.⁶

⁵ Οι σχετικές πληροφορίες στον J. v. Hammer, *Histoire de l'empire ottoman*, τόμος 9, Παρίσι 1839, σ. 9· βλ και τόμο 12, Παρίσι 1838, σ. 466. Μια βιογραφία από βαλκανική σκοπιά: N. Camariano, *Alexandre Maurocordatos, le grand drogman, son activité diplomatique*, Θεσσαλονίκη 1970.

⁶ Έκδοση 1722, με λατινική μετάφραση και επιγράμματα κολακευτικά από τον A. Fabricius, σ. 129.

Ο “βοεβόδας”, στα λατινικά “princeps”, προσφώνηση με την οποία τιτλοφορείται ο Νικόλαος στο βιβλίο του, έχει γράψει και άλλο έργο αρχαιογλωσσο που πληροφορεί και σχολιάζει σε λογοτεχνικότερη μορφή, το *Φιλοθέου πάρεργα*. Δεν το προώθησε σε τυπογραφείο (εξάλλου τυπώθηκε πολύ αργότερα) και μάλλον το προόριζε για συγκεκριμένους αποδέκτες.⁷ Ο Μαυροκορδάτος παραθέτει, ακολουθώντας έναν ισχνό αφηγηματικό ιστό μετακινήσεων του πρωταγωνιστή, συνομιλίες με αντιπροσωπευτικούς χαρακτήρες της Πόλης, τη γνώμη τους για τύπους και έθιμα, προπαντός των Τούρκων, με συχνές παραπομπές σε αρχαίους και σύγχρονους συγγραφείς. Ο Μαυροκορδάτος είναι καλά πληροφορημένος για όσα γράφονται στη Γαλλία και αλλού. Είναι όμως δύσκολο να θεωρήσουμε το σκαρίφημα αυτό ανολοκληρώτο, μη τυπωμένο από τον συγγραφέα του, και μάλιστα αρχαιογλωσσο ως προάγγελό του σύγχρονου νεοελληνικού μυθιστορήματος,⁸ ενώ δεν είναι τίποτε παραπάνω από μια εκπρόθεσμη άσκηση ουμανιστικής φύσης με υπέρμετρη χρήση του διαλόγου, ένα είδος του συρμού τον καιρό εκείνο. Πρόκειται για έναν πειραματισμό που δεν συνδέεται με κανένα έργο του παρελθόντος και ακόμη λιγότερο του μέλλοντος. Είναι πιθανό να το προόριζε για κάποια υψηλή προσωπικότητα στην οποία ήθελε να κάνει καλή εντύπωση, ίσως στον βασιλέα της Γαλλίας, στον οποίο ήθελε

⁷ Βλ. επιστολή παρουσίασης στον πρέσβη της Γαλλίας στην Κωνσταντινούπολη, που δημοσιεύεται στον τόμο που επιμελήθηκε ο Jacques Bouchard, *Les loisirs de Philothée*, Αθήνα-Μοντρεάλ 1989· και τον σχολιασμό της επιστολής από τον Γ. Κεχαγιόγλου, “Η πρώτη, και ουσιαστική, συνοπτική παρουσίαση των Φιλοθέου πάρεργων του Ν. Μαυροκορδάτου”, *Ελληνικά*, 49, 1999, σσ. 305-16 (στις σσ. 312-16 μια περιήληψη χαρακτηριστική του έργου από τον Βοϊνίη το 1719). Το έργο είναι όψιμη σύλληψη στα ίχνη των σχολαστικών ουμανιστών σε συνδυασμό με τη μόδα του διαλόγου. Είναι μάλλον παρακινδυνευμένο να θεωρείται ως νεοελληνικό μυθιστόρημα, και ακόμη περισσότερο το πρώτο.

⁸ Ως «πρώτο νεοελληνικό ‘μυθιστόρημα’» χαρακτηρίζεται, λόγου χάρη, από τον Η. Tonnet, *Ιστορία του ελληνικού μυθιστορήματος*, 2001, σ. 75.

να αποσταλεί με τη μεσολάβηση του πρέσβη της Γαλλίας στην Πόλη.

Ο Κωνσταντίνος Μαυροκορδάτος, γιος του Νικολάου, θα περάσει και αυτός στιγμές λογοτεχνικής έπαρσης ανανεώνοντας την παράδοση των προγόνων.

Η επισκόπηση της λογοτεχνικής παραγωγής των Φαναριωτών, τουλάχιστον βάσει όσων είναι γνωστών μέχρι στιγμής, αποδεικνύει ότι η συμβολή τους υπήρξε μηδαμινή. Είναι αξιέπαινες όμως οι φροντίδες τους για τα έργα υποδομής που έσπευσαν να παραγάγουν στον τομέα της παιδείας, θέτοντας τις βάσεις για όσα θα καρποφορούσαν στα χρόνια γονιμοποίησης της μεγάλης Επανάστασης.

4.3

ΤΟ “ΞΑΝΘΟ ΓΕΝΟΣ”

Η διείσδυση του ελληνικού στοιχείου στις παραδουνάβιες επαρχίες προωθείται αποφασιστικά με την αποδέσμευση του εμπορίου μεταξύ Αυστρίας και Οθωμανικής Αυτοκρατορίας (ειρήνη του Πασάροβιτς, 1718). Αν και δεν ήταν αυτή η αρχική πρόθεση της Βιέννης, οι Έλληνες που έρχονται από την ανατολή προστατεύονται και διευκολύνονται, και έτσι αναζωογονούν το καχεκτικό τοπικό εμπόριο. Το 1723 εγκαθίσταται επίσημα στην Τεργέστη ένας έλληνας “πρόξενος”.⁹ Άλλοι Έλληνες εισχωρούν έως την παραμυθένια Μοσχοβία, που ασκεί πάνω τους τη γοητεία του κοινού θρησκευτικού τυπικού και μοιάζει να παίρνει επί πόνου τη δυστυχία τους. Του κάκου, από το 1618 ήδη, ο μητροπολίτης Μυρέων Ματθαίος θρηνούσε για την ταπείνωση την οποία είχε υποστεί το

⁹ Βλ. G. Stefani, *I greci a Trieste nel Settecento*, Τεργέστη 1960, κεφ. 1, όπου έχουμε μια σύντομη περιγραφή της αυστριακής πολιτικής απέναντι στους Έλληνες της Τεργέστης.

γένος και για την αφέλεια όσων πίστευαν ακόμη στις προφητείες που προοιωνίζονταν τη σωτήρια έλευση του “ξανθού γένους”:

ουαί σ' εμάς, αφέντη μου, με την ολίγη γνώση
 οπ' έχομεν το θάρρος μας μέσα εις την Σπανία,
 κ' εις τα χοντρά τα κάτεργα που 'ναι στην Βενετίαν,
 να έλθουνσι με το σπαθί τον Τούρκον να σκοτώσουν
 να πάρουν το βασίλειον και μας να μας το δώσουν·
 ελπίζομεν και εις ξανθά γένη να μας γλιτώσουν,
 να 'λθουν από τον Μόσχοβον να μας ελευθερώσουν.¹⁰

Το ενδιαφέρον για τους Έλληνες αύξανε όλο και περισσότερο στη χώρα που είχε για πρωτεύουσα την Τρίτη Ρώμη και αρεσκο-
 ταν ιδιαίτερα σε γενναιόδωρες ελεημοσύνες. Στα χρόνια του Με-
 γάλου Πέτρου, που εγκωμιάζεται σε διάφορα βιβλία γραμμένα όχι
 μόνον στα ελληνικά αλλά και στα ιταλικά,¹¹ η ελληνική δραστη-
 ριότητα εντείνεται και καταβάλλεται τεράστια προσπάθεια από
 τον ελληνορθόδοξο κλήρο να αναχαιτιστεί η παπική διείσδυση η
 οποία επιχειρείται σε στιγμές αναπροσανατολισμού, όταν ο τσά-
 ρος πείθεται ότι ο εκσυγχρονισμός μπορεί να προέλθει μόνο από
 τη Δύση και όχι από τους Έλληνες. Οι Έλληνες πάντως παραμέ-
 νουν εξαιρετικά χρήσιμοι στον τσάρο, εφόσον τα σχέδια για έξο-
 δο στη Μεσόγειο ανταποκρίνονται σε ζωτικές ανάγκες. Έχοντας
 πλήρη επίγνωση των καταστάσεων αυτών, ο πατριάρχης Ιεροσο-
 λύμων Δοσίθεος (1641-1707) δεν περιορίσθηκε μόνο στην αναδιορ-
 γάνωση των ανθρωπιστικών σπουδών στη Μόσχα ή στην καταγ-
 γελία των τεχνασμάτων της καθολικής προπαγάνδας, αλλά για σα-
 ράντα ολόκληρα χρόνια στάθηκε πρόθυμος πληροφοριοδότης για

¹⁰ Το μακροσκελές στιχούργημα δηλώνει στον τίτλο και το έτος συγγρα-
 φής, το 1618. Τυπώθηκε στη Βενετία το 1672. Αντλώ από τον Ε. Legrand,
Bibliothèque grecque vulgaire, 2, Παρίσι 1881, σ. 314.

¹¹ Όπως λόγου χάρη στου Αντωνίου Κατηφόρη που έγραψε ιταλικά την
Vita di Pietro il Grande (Βενετία 1736) και ελληνικά τον *Βίο του Πέτρου του*
Μεγάλου (Βενετία 1737).

ό,τι συνέβαινε στην Οθωμανική Αυτοκρατορία και θα μπορούσε να είναι χρήσιμο για την πολιτική της Μόσχας.¹² Οι Έλληνες αποδείχτηκαν ακόμη πιο χρήσιμοι για τη Ρωσία από τη στιγμή που ανέβηκε στον θρόνο η Αικατερίνη Β'. Της ήταν απαραίτητοι τόσο για τα μεγαλειώδη οράματά της, σαν υπήκοοι της μελλοντικής βυζαντινής αυτοκρατορίας, όσο και για την ενεργό και άμεση συνεργασία τους στον πόλεμο με τους Τούρκους. Αναμφίβολα, πολιτικά ήταν και τα κίνητρα της προστασίας την οποία η Αικατερίνη παρέσχε στον γεννημένο στην Κέρκυρα Ευγένιο Βούλγαρη (1716-1806), τον οποίο είχε διορίσει βιβλιοθηκάριο των ανακτόρων (1771) και έπειτα είχε ανεβάσει η ίδια –γερμανίδα και καθολική, που μάλιστα είχε οδηγήσει σε κρίση την ορθόδοξη ρωσική εκκλησία— στον επισκοπικό θρόνο της Κριμαίας, όπου είχε συγκεντρώσει έλληνες πρόσφυγες μετά τη συνθηκολόγηση με την Πύλη. Φυσικά η αίγλη του Βούλγαρη, τουλάχιστον στην εποχή του, οφειλόταν περισσότερο στην κοσμικότητα και στη φήμη παρά στο σκόρπιο συγγραφικό του έργο. Και αλήθεια, παρόλη την εύστοχη επέμβασή του σε διάφορους χώρους της παιδείας και παρόλη τη γλωσσική ζωντάνια που δείχνει στις επιστολές της ωριμότητας, οι εξαίρετες ικανότητές του δεν έδωσαν κανένα έργο που να αφορά άμεσα τη λογοτεχνία. Εξάλλου, παρά τις πρόσκαιρες νύξεις του προς τα νέα φώτα της Δύσης, ούτε ο ίδιος ούτε ο διάδοχός του στον ίδιο θρόνο και στην αυτοκρατορική εύνοια, κερκυραίος Νικηφόρος Θεοτόκης (1731-1800), πραγματοποίησαν μια ρήξη με το παρελθόν. Από την αφθονία της συγγραφικής παραγωγής του Θεοτόκη πρέπει να μνημονευτούν τα κηρύγματά του στη δημοτική, που, όμως, η ψυχρότητά τους μόνο αμυδρά θυμίζει τη ζωντανή παράδοση των Επτανησίων.

¹² Για τη σχετική δράση του βλ. Aurelio Palmieri, *Dositeo, patriarca greco di Gerusalemme*, Φλωρεντία 1909, με βάση ρωσικές πηγές. Μια σύντομη περιγραφή του πατριάρχη δίνει ο Α. Καραθανάσης, *Οι λόγιοι στη Βλαχία*, Θεσσαλονίκη 1982, σσ. 109-14.

4.4

Η ΑΔΡΑΝΕΙΑ ΤΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ

Ο πολιτιστικός αναβρασμός που ευνοείται από τις διαδοχικές κοινωνικές και οικονομικές κατακτήσεις, μέσα και έξω από την οθωμανική επικράτεια, ευοδώνει τη στοχαστικότητα και προωθεί τα νέα ρεύματα σκέψης, τα ίδια που, ενισχυμένα από τον Διαφωτισμό, θα δώσουν έναυσμα για την εθνική αποκατάσταση και την ελευθερία. Τα περιθώρια για την πραγματικά δημιουργική ποίηση είναι περιορισμένα. Τα *Άνθη ευλαβείας*, που μνημονεύσαμε στην αρχή, είναι ένα κατάλοιπο μιας θαυμάσιας ποιητικής υπόθεσης δίχως μέλλον. Τα έργα που συνεχίζουν να γράφονται είναι υποκατάστατα της γνήσιας ποίησης, εκείνης που αναδείχτηκε στην Κρήτη, από την οποία αντλούν ύφος και θέματα, αλλά με μια ζωτικότητα που φθίνει ολοένα και περισσότερο. Η πρώτη έκδοση του *Ερωτόκριτου* πραγματοποιείται το 1713 και το έργο επιβάλλεται στο πανελλήνιο με μια επιτυχία που θα συνεχιστεί αδιάπτωτη, ιδίως στον νησιωτικό χώρο. Αναγνώστες και συγγραφείς είχαν επομένως πρόχειρο, αν όχι πάντα, ένα υπόδειγμα, ένα σημείο αναφοράς και σύγκρισης που θα μπορούσε να τους βοηθήσει στο να αξιολογήσουν όσα έργα συνέχιζαν να γράφουν, ενώ η σύγκριση δεν τους πτοούσε. Μια αμυδρή επιβίωση της κρητικής στιχουργίας ανασκίρτησε στις λαϊκές παραστάσεις, γνωστές στην Ζάκυνθο ως “ομιλίες”, όπως η *Κωμωδία των ψευτογιατρών* του Σαβόγια Ρούσμελη (1745), το *Ιντερμέδιο της Κυρά Λιάς*, του ίδιου και άλλες ακόμη, μερικές πιο σατιρικές, άλλες πιο λυρικές που ακολούθησαν στο ίδιο νησί.

Η κρητική εμπειρία ασκεί για μερικά χρόνια ακόμη την ηγετική της επίδραση ως πρότυπο γραφής, ιδίως εκεί όπου ο έλεγχος της Κωνσταντινούπολης είναι ασθενέστερος, στο Αιγαίο και στα Επτάνησα. Όσον αφορά ιδιαίτερα την Κεφαλλονιά, ξεχωρίζει η φυσιογνωμία του Πέτρου Κατσαίτη με δύο θεατρικά και ένα ιστο-

ρικό στιχούργημα. Όσο για το Αιγαίο, όπου η Εκκλησία της Ρώμης άσκησε την επίδρασή της χρησιμοποιώντας την ομιλουμένη και έλληνες ιεραπόστολους επί τούτου εκπαιδευμένους στο Ελληνικό Κολλέγιο της Ρώμης, εκεί κάποιοι κληρικοί επιδίδονται οι ίδιοι στη συγγραφή λογοτεχνικών έργων. Η στερεή φιλολογική τους μόρφωση και η συστηματική χρήση της δημοτικής, που καλλιεργούν με φροντίδα, εξασφαλίζει τις απαραίτητες συγγραφικές προϋποθέσεις. Η Χίος, που μετρά λόγιους του Βατικανού όπως ο Λέων Αλλάτιος, έδωσε και τον μαχητικό ιησουίτη Θωμά Βελάστη, που εκτός από έργα θρησκευτικά ή προπαγάνδας, έγραψε και ένα ποίημα διδακτικό που ελκύει την προσοχή μας χάρη στις αξιόλογες λογοτεχνικές ικανότητες που ο Βελάστης επιδεικνύει σ' αυτό.

Με εστία την Κωνσταντινούπολη διαδίδονται έως τις απόμακρες παραδουνάβιες επαρχίες μερικά τραγουδάκια σαλονιού, που ήταν πλέον του συρμού όταν συγκεντρώθηκαν σε συλλογές και όταν ένας γάλλος πρόξενος, ονόματι Guys, άκουσε να τα τραγουδούν στις ακτές του Βοσπόρου (1776). Στην περιοχή των Βαλκανίων εκδηλώνεται και η ακατάσχετη στιχουργική επίδοση του Κωνσταντίνου Δαπόντε.

Οι αβέβαιες συνθήκες στην επιλογή των θεμάτων και η εξασθενημένη τεχνική θα συνεχιστούν κατά τη διάρκεια σχεδόν ολόκληρου του αιώνα. Μονάχα προς το τέλος του, όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο, χάρη στην αρκαδική αναθέρμανση, η ποίηση θα ξαναβρεί την καλαισθησία και την απλότητα της γνησιότητας (Χριστόπουλος, Βηλαράς), ενώ εκ παραλλήλου θα ακουστούν τα πρώτα πολεμιστήρια σαλπίσματα της επανάστασης (Ρήγας). Μονάχα τότε, όταν πια η συνείδηση της Ρωμοσύνης θα έχει ποτιστεί με τα αισθήματα ελευθερίας, θα πνεύσει ένας άνεμος ριζικής ανανέωσης.

Πιθανόν τα έργα ποίησης σε μετάφραση που τυπώνονται σε αυτές τις δεκαετίες να μαρτυρούν για προσανατολισμούς διαφορετικούς από αυτούς της πρωτότυπης παραγωγής: η *Βατραχομυομαχία* (Α. Στρατηγός, 1745), η *Αμίντα* του Τ. Τασσο (Γ. Μόρμορης, 1745),

η *Ζηνοβία* του Metastasio (1756), ο *Μνήμων* του Voltaire (Βούλγαρης 1766). Ωστόσο, σχετικά με την κυκλοφορία των βιβλίων, πρέπει να αναφερθεί το γεγονός ότι λογοτεχνικά έργα σε στίχο, τυπωμένα ακόμη και έναν αιώνα νωρίτερα, περιμένουν, το 1720, τον αγοραστή τους στις αποθήκες του εκδότη Bortoli της Βενετίας.¹³

Ο Πέτρος Κατσαίτης, που γεννήθηκε στην Κεφαλλονιά (μεταξύ 1660 και 1665), βρέθηκε στη Νεάπολη της Ρωμανίας, δηλαδή στο Ναύπλιο, τη στιγμή που η βενετοκρατούμενη αυτή πόλη έπεφτε στα χέρια των Οθωμανών. Τον έπιασαν οι Τούρκοι αιχμάλωτο και τον πήγαν στην Κρήτη να τον πουλήσουν. Το αφεντικό του, ένας Τούρκος μεγαλόψυχος και καλόπιστος, τον άφησε να φύγει για να μαζέψει τα λύτρα του ώστε να τον ελευθερώσει. Στην Κρήτη, κι ενώ διατελούσε σκλάβος, ο Κατσαίτης συνέθεσε το ποίημα *Κλαθμός Πελοποννήσου προς Ελλάδα* (1716), ενώ ελεύθερος πια, στην Κεφαλλονιά, έγραψε δύο θεατρικά, την *Ιφιγένεια* (1720) και τον *Θυέστη* (1721). Κατά πάσα πιθανότητα ο ίδιος έχει γράψει ένα αφηγηματικό στιχούργημα που τυπώθηκε ανώνυμα στη Βενετία το 1749, *Νέα ιστορία Αθέστη Κυθρέου*, που έχει κοινό με τα άλλα έργα όχι μόνο τα παράπονα για την ποδάγρα, αλλά και επίσης μερικά γλωσσικά και υφολογικά γνωρίσματα. Στην πραγματικότητα το έργο του είχε ατυχή κατάληξη· και το τυπωμένο, του οποίου σώθηκε ένα μοναδικό αντίτυπο, και το χειρόγραφο παρέμεναν άγνωστα μέχρι πρόσφατα.¹⁴

¹³ Πρόκειται για τον πρώτο αυτοτελώς τυπωμένο κατάλογο ελληνικών βιβλίων, για τον οποίο βλ. Φ. Ηλιού, *Προσθήκες στην Ελληνική βιβλιογραφία*, Α, 1973, σσ. 143-55.

¹⁴ Τα χειρόγραφα του Κατσαίτη δημοσιεύθηκαν από τον Ε. Κριαρά, Π. Κατσαίτης, *Ιφιγένεια, Θυέστης, Κλαθμός Πελοποννήσου, ανέκδοτα έργα*, 1950. Νέα έρευνα και αξιολόγηση του Κατσαίτη υπάρχει στον τόμο *Ιφιγένεια εν Ληξουριά*, επιμέλεια Σπύρος Ευαγγελάτος, 1995. Το ανώνυμο *Νέα ιστορία Αθέστη Κυθρέου* έχει αναδημοσιευθεί και μελετηθεί από τον Αλέξη Πολίτη, με τον ίδιο τίτλο, 1983.

Τα δύο θεατρικά έργα του Κατσαίτη ακολουθούν την πλοκή δύο αντίστοιχων έργων του Lodovico Dolce, αλλά διαφοροποιούνται σημαντικά· ιδίως η *Ιφιγένεια*, που έχει ένα τέλος διασκεδαστικό σαν να επρόκειτο για κωμωδία: η *Ιφιγένεια*, με προτροπή της Άρτεμης, αντικαθίσταται στην πυρά με μια ελαφίνα, παντρεύεται τον Αχιλλέα με μια γιορτή στην οποία μετέχουν με τα καμώματά τους ο Σγαναρέλος και ο Μπαρλάκια. Ενώ αυτό το ευτράπελο τέλος εθεωρείτο ως σημείο αδυναμίας από τον πρώτο εκδότη, πρόσφατα υποστηρίχτηκε ότι αποτελεί απόπειρα καινοτομίας.¹⁵

Στο ποίημα *Κλαθμός της Πελοποννήσου προς Ελλάδα*, σε ομοιοκατάληκτους ενδεκασύλλαβους στίχους, η προσωποποιημένη Πελοπόννησος ψέγει, ανάμεσα σε παράπονα και καταγγελίες, τους Βενετούς που στάθηκαν ανίκανοι να προστατέψουν το βασίλειο αυτό από τους Τούρκους. Η περιγραφή της άμυνας του Ναυπλίου είναι σθεναρή, με πλούσιες λεπτομέρειες και διατυπώνεται με αγανάκτηση ανάμεικτη με πόνο.

Η *Νέα ιστορία Αθέσθη Κυθηρέου*, δημοσιευμένη ανώνυμα, αφηγείται σε στίχους τη μυθοποιημένη ιστορία δύο ερωτευμένων. Αν το έργο είναι του Κατσαίτη, όπως είναι πιθανό, τίθεται η ερώτηση πώς τάχα θεωρήθηκε σκόπιμο να δημοσιευθεί αυτό από τον ίδιο και να μείνουν ανέκδοτα τα άλλα.¹⁶

Στο Αιγαίο συνεχίζεται η λογοτεχνική παράδοση που εγκαινιάστηκε τον προηγούμενο αιώνα από καθολικούς ιερωμένους με κλίση προς το θέατρο (βλέπε 3.15). Μέσα σε αυτό το πλαίσιο ανεβάζεται στη Νάξο *Η τραγέδια του Αγίου Δημητρίου*, δραματοποιημένος βίος του αγίου, δηλαδή η αναπαράσταση του μαρτυρίου του

¹⁵ Η ερμηνεία αυτή οφείλεται στον Σ. Ευαγγελάτο (βλ. έκδοσή του στην προηγούμενη σημείωση) και την εφάρμοσε κατά τη σκηνοθεσία της παράστασης του έργου.

¹⁶ Ο Α. Πολίτης, που επιμελήθηκε την έκδοση (βλ. σημ. 14), θέτει το ζήτημα του αποδέκτη και του αναγνώστη του έργου. Ίσως είναι φρόνιμο να σκεφτούμε το ενδεχόμενο της αυτοχρηματοδότησης για την προσωπική ευχαρίστηση του ποιητή.

ως χριστιανικό παράδειγμα. Το έργο ανεβάστηκε από τους μαθητές του ιησουίτικου κολεγίου του νησιού. Ο ιερωμένος που συνέθεσε το δράμα, του οποίου δεν είναι γνωστό το όνομα, ήταν αρκετά εξοικειωμένος με τη θεατρική παράδοση του καιρού του, εφαρμόζε σωστά τους κανόνες της “ratio studiorum” και καταμέριζε τη δράση σε σύντομες σκηνές και σε γοργούς διάλογους.¹⁷

Ο Θωμάς Στανισλάος Βελάσσης ήταν ιησουίτης γεννημένος στη Χίο (1717). Παρόλο που πέρασε σχεδόν όλη του την ζωή στην Ιταλία, έμεινε δεμένος στη μνήμη της γενέτειράς του. Δημοσίευσε έργα λογοσιώνης, θρησκείας, λατρείας και φιλολογίας (όπως λόγου χάρη τη μελέτη *Dissertatio de litterarum graecarum pronuntiatione*, Ρώμη 1751, όπου ανασκεύαζε την ερασμιακή προφορά). Σε μερικά έργα του, τα οποία προόριζε για τους πιστούς, χρησιμοποίησε τα φραγκοχιώτικα (παράδειγμα: *Anapausis tis kardias*, Ρώμη 1751). Στη θέση αυτή όμως μνημονεύεται ο Βελάσσης ως στιχουργός και μάλιστα για το διδακτικό του ποίημα *Περί θυμού* (Ρώμη 1747). Πρόθεσή του είναι να προσφέρει ένα έργο ηθικής τόνωσης· να δώσει παραδείγματα των καταστροφικών αποτελεσμάτων στα οποία οδηγεί ο θυμός και να καλέσει τον αναγνώστη να είναι πράος και σώφρων. Το γράφει σε απλά ελληνικά όπως εξηγεί στην “Προθεωρία”: «Μικρόν των συντοπίτων μου δώρον δια να χαρίσω / Με μετρημένα χιώτικα λόγια θε ξεδιαλύσω / Ποια 'ν' η αιτία του θυμού· πόσες ζημίες μας φέρνει».¹⁸ Απευθύνεται

¹⁷ Το έργο, που έχει ανακαλυφθεί κατά τύχη στην ιησουίτικη μονή της Σύρου, έχει δημοσιευθεί από τους Ν. Μ. Παναγιωτάκη και Β. Πούχνερ, *Η τραγédia του Αγίου Δημητρίου*, Ηράκλειο 1999. Στην εισαγωγική μελέτη συγκεντρώνονται όλα όσα είναι γνωστά για το ιησουίτικο θέατρο στην Ελλάδα, και όχι μόνον.

¹⁸ *Περί θυμού. Σίχοι πατρός Θωμά Στανισλάου Βελάσση του Ιησού Συντροφίας*, Ρώμη 1767. Ο Βελάσσης έγραψε και ιταλικά ποιήματα, όπως αυτά που περιλαμβάνονται, με μερικά νεοελληνικά, στο μέρος “Scherzi poetici di vari autori in lode di S. E. il signor conte Alessio Orlow” του έργου *Componimenti poetici di vari autori in lode di Caterina II*, Νάπολη 1771, σσ.

πατρικά στον αναγνώστη, του δίνει εξηγήσεις, τον συμβουλεύει να αποφεύγει τον θυμό αν θέλει να επιτύχει τους στόχους του και προστρέχει σε όλα τα δυνατά επιχειρήματα. Φέρνει παραδείγματα επί τούτου και του αρέσει να αναφέρει την Παλαιά Διαθήκη και τους Αγίους Πατέρες, αρχαίους και νέους συγγραφείς στους οποίους παραπέμπει βιβλιογραφικά σε υποσελίδες σημειώσεις. Η ηθικοδιδασκτική πρόθεση απεδείχθη μια καλή ευκαιρία για να επινοήσει μεταφορές, παρομοιώσεις, επίθετα ζωντανά. Η θάλασσα είναι πάντοτε παρούσα ως επανερχόμενο μοτίβο που συνοδεύει τους 1.250 στίχους του έργου. Το δεύτερο και το τρίτο άσμα αρχίζουν με μια θαλασσινή μεταφορά: το να γράφει κανείς είναι σαν να ποντοπορεί σε μια θάλασσα γεμάτη κινδύνους (ας θυμηθούμε εδώ το τέλος του *Ερωτόκριτου*). Στίχος και γλώσσα είναι όπως καθιερώθηκαν από την κρητική παράδοση· όπως ο Κατσαίτης, και ο Βελάστης χρησιμοποιεί κάποτε και λέξεις ιδιωματικές του τόπου του. Έχει επισημανθεί ότι ο Βελάστης καινοτομεί στον δεκαπεντασύλλαβο υπό την επίδραση της ιταλικής μετρικής (συχνός τονισμός στην τρίτη συλλαβή του πρώτου ή του δεύτερου ημιστίχιου).¹⁹

Ο Κωνσταντίνος Δαπόντες, παρά τη νησιωτική του καταγωγή, δεν προστρέχει στην κρητική παράδοση του δεκαπεντασύλλαβου, αλλά βολεύεται με τον πολιτικό δεκαπεντασύλλαβο της βυζαντινής κληρονομιάς. Γεννήθηκε στη Σκόπελο (1713-1784) και σταδιοδρόμησε επιτυχώς ως γραμματικός και παιδαγωγός στα Βαλκάνια και στην Πόλη. Είχε ήδη δημοσιεύσει έργα ιστο-

61-103. Βλ. Filippo d'Oria, "Arcadia e filellenismo a Napoli nel Settecento: Tommaso Stanislao Velasti", *Ιταλοελληνικά*, 2, Νάπολη 1989, σσ. 253-66. Στον ίδιο τόμο, σσ. 237-51, ένα άρθρο του Κωνσταντίνου Νίκα μιλά και για τα άλλα συνθέματα της συλλογής, εστιάζει στον Βελάστη και δίνει χρήσιμα στοιχεία για τους υπαινιγμούς σε ένα σονέτο γραμμένο ιταλικά (σ. 256).

¹⁹ Η παρατήρηση ανήκει στον Ν. Βαγενά που επιχείρησε μια ανατίμηση του Βελάστη ως αξιόλογου ποιητή του 18ου αιώνα (*Η ειρωνική γλώσσα*, 1994, σσ. 157-71, και ιδιαίτερα σ. 167).

ρικά και θρησκευτικά όταν πλέον σαραντάρης εκάρη μοναχός και πήρε το όνομα Καισάριος, και ως καλόγερος περιόδευσε με ένα λείψανο του τίμιου σταυρού επαιτώντας για λογαριασμό μονής του Αγίου Όρους. Ο Δαπόντες έγραψε έργα θρησκευτικά, αφηγήθηκε βιβλικά επεισόδια, ανασύστησε ιστορίες, μετάφρασε, πάντοτε με ηθικοπαιδαγωγικές προθέσεις αλλά προστρέχοντας, σε σχέση με τον όγκο του έργου του, μόνο για λίγα από αυτά στην τυπογραφική κυκλοφορία. Η συγγραφική του διέγερση εκτονώνεται στον πολιτικό στίχο. Ο πλατειασμός του, ο μακρόσυρτος ρυθμός του, που δεν τον εμπόδισαν στον καιρό του να αποκτήσει θαυμαστές, δυσχεραίνουν σήμερα την ανάγνωση. Ακόμη και στο αυτοβιογραφικό ποίημα *Κήπος χαρίτων*, ο Δαπόντες δεν μεταδίδει τον ελάχιστο παλμό ζωής, αν και η δική του υπήρξε πραγματικά ταλαιπωρημένη· ούτε καν όταν έβγαινε για επαιτεία:

Αρχιερεύς δεν αγρυπνεί και τόσον δεν τρομάζει
μη του χαθεί καμιά ψυχή και κόπον δεν κοιτάζει,
όσον εγώ ο μάταιος πάντοτε αγρυπνούσα
μη χάσω άσπρο ή παρά κι έτρεμα και πονούσα
[...]

διότι αν εστάθηκαν και άλλοι σιχαμένοι
και αθεόφοβοι καιροί και κακομοιριασμένοι,
οι τωρινοί όμως καιροί πολλά τους ξαπερνούσι,
τέτοιοι ουδ' εστάθηκαν αλλ' ουδέ να σταθούσι·
ετούτοι είναι αληθώς καιροί σιχαμένοι
και όχι αθεόφοβοι, αλλ' άθεοι, χαμένοι.

Σ' αυτό το σημείο δεν είναι φανερό αν η μομφή του άθεου, την εποχή του ανιέρου διαφωτισμού, έχει για τον στιχοπλόκο ιερωμένο κάποιο ιδιαίτερο νόημα, καθώς ολόκληρο το μεμψίμοιρο στιχούργημα ακολουθεί τον ίδιο πλατιασμένο τόνο φωνής.

Ο Δαπόντες αγαπά τους καταλόγους με ονόματα ανθρώπων, πραγμάτων· δεν είναι γνωστό αν αυτό οφείλεται σε λόγους μνημοτεχνικούς ή άλλους. Ο *Κανών περιεκτικός πολλών εξαιρέτων*

πραγμάτων απαριθμεί κατά ομάδες πράγματα άξια να τα δοκιμάσει κανείς, να τα δει ή και να τα φάει.²⁰

Κάτι το νέο μπορεί να αναγνωριστεί, σποραδικά, στη φλύαρη στιχουργία ενός έργου που δηλώνει στον τίτλο ως συγγραφέα του κάποιον Σενιόρ Μομάρς, *Βοσπορομαχία* (Λίψια 1766).²¹ Το όνομα δεν μοιάζει ελληνικό· ίσως πρόκειται για ένα δραγουμάνο της αυστριακής πρεσβείας στην Κωνσταντινούπολη, για έναν ξένο πάντως, που αποδεσμευμένος από γλωσσικούς καταναγκασμούς, δοκιμάζεται στην καθομιλουμένη της Πόλης (δίχως να αποφεύγει δάνεια από τα τουρκικά, όπως συνηθιζόταν στην ομιλία). Περιγράφει τις θελκτικές τοποθεσίες των δύο πλευρών του Βοσπόρου, που στο ποίημα ερίζουν ποια είναι ωραιότερη. Παρά τις κάποτε

²⁰ Αντίστοιχοι κατάλογοι υπήρχαν και στην Ιταλία. Βλ. π.χ. έναν του Ο. Lando, "Catalogo degl'inventori delle cose, che si mangiano et delle bevande ch'oggi s'usano", στις σσ. 47-70 του βιβλίου του *Commentarii delle più mostruose e memorabili cose ch'abbia l'Italia*, Βενετία 1550. Ο Κανών περιεκτικός αναδημοσιεύτηκε από τον Γ. Π. Σαββίδη, 1991, με την πρόθεση να ανατιμηθεί το λογοτεχνικό είδος του καταλόγου: «Τώρα που ξαναρχίσαμε να μην ταυτίζουμε την ποίηση με μόνο το λυρικό γένος και να της αναγνωρίζουμε πνευματικά δικαιώματα διδακτικών όσο και ευτράπελων λειτουργιών, αλλά και να εκτιμήσουμε πάλι το εκφραστικό δυναμικό της λογίας 'κοινής', ίσως να έχει σημαίνει η ώρα για τη λογοτεχνική αποκατάσταση του Κανόνος, μακάρι δε και άλλων ζωτικών έργων του Δαπόντε μας.», σ. 58, όπου και ιστορική επισκόπηση της κριτικής κακοδαιμονίας του Δαπόντε. Η αποκατάσταση του Δαπόντε επιχειρήθηκε από τον Γ. Π. Σαββίδη και στη δημοσίευση των έργων *Η θυσία του Ιεφθαέ* (1993) και *Κήπος χαρίτων* (1995).

²¹ Η πρώτη έκδοση, 1766, ήταν αφιερωμένη από τον επιμελητή της Ευγένιο Βούλγαρη στον γιατρό και φίλο του Γεώργιο Τυανίτη (για το σαλόνι του και για τις κοινωνικές του σχέσεις είναι διαφωτιστικό το άρθρο του Άλκη Αγγέλου, "Η Μαντάμ Τυανίτη", *Ελληνικά*, 44, 1994, σ. 369-98· τώρα στον τόμο του ίδιου, *Των φώτων Β'*, 1999, σσ. 101-42). Επισημαίνω, από αυτοψία, ένα αντίτυπο της *Βοσπορομαχίας*, έκδοση 1792, με το όνομα Gasparus γραμμένο με το χέρι δίπλα στο επώνυμο Μομάρς (Εθνική Βιβλιοθήκη Βιέννης, 21.654-A). Ο Λέανδρος Βρανούσης είχε εξασφαλίσει ένα χειρόγραφο του έργου για την Ακαδημία Αθηνών και σκόπευε να το αξιοποιήσει σε μία νέα έκδοσή του.

ανιαρές περιγραφές, στον αναγνώστη φτάνει ο απόηχος από διασκεδάσεις, περιπάτους και βαρκάδες μιας εποχής πολυτέλειας, και το περιβάλλον της οθωμανικής αυλής αλλά και των μεγάλων πρεσβειών, που στεγάζονταν κι αυτές σε παραθαλάσσια μέγαρα και διακρίνονταν για την τερπνή και επιδεικτικά ανέμελη ζωή τους. Τα χρόνια αυτά της βασιλείας του Αχμέτ Γ' πέρασαν στην ιστορία ως η εποχή με τις τουλίπες. Η αυταρέσκεια στις περιγραφές, που οφείλονται περισσότερο σε αποδεικτικές προθέσεις παρά σε έναν πηγαίο ποιητικό οίστρο, αποκτούν μια απόχρωση εντελώς ιδιαίτερη χάρη στην ψυχική διάθεση που διατρέχει όλο το έργο και που κάθε τόσο εκδηλώνεται σαφέστερα. Η διάθεση αυτή είναι η 'μελαγχολία', συναίσθημα εντελώς καινούργιο για την ελληνική ποίηση της εποχής.

Στον πρόλογο, ο Ευγένιος Βούλγαρης, που φρόντισε την έκδοση της *Βοσπορομαχίας*, διευκρινίζει ότι ο συγγραφέας έμεινε χήρος με δύο κόρες που είχαν ακόμη την ανάγκη της μητρικής στοργής:

Η υστέρησις της γλυκυτάτης αυτού συζύγου γεμίζει την ψυχὴν του πικρίας και τον κατασταίνει απαρηγόρητον. [...] Η θλίψις του κυριεύει τον νουν και η μελαγχολία, αυξάνουσα, κινδυνεύει να του σαλεύσει τας φρένας.

Ευτυχώς, ο στενότερός του φίλος, ο ιατροφιλόσοφος Ιωάννης Ρίζος Μανές, τον συμβουλεύει, αντί να καταφύγει σε άλλη θεραπεία, να γράψει το ποίημα. «Η ρετσέτα ήτον εξαιρετος.» Αντίθετα από τη γνώμη του σχολιαστή, η ευθυμία και η ξενοιασιά είναι εντελώς επιφανειακές και κυρίαρχος τόνος του ποιήματος είναι στην πραγματικότητα η μελαγχολία, αυτή ακριβώς από την οποία ο Μομάρς προσπαθούσε να θεραπευθεί και που πολλές φορές απροσδόκητα προσδίδει στους άχαρους στίχους κάτι το προρομαντικό:

Τ' αηδόνια μελωδικά τον Μάη σαν κελαϊδούνε,
θαρρείς πως κλαιν, μοιρολογούν, και σένα συμπονούνε.

Όταν φεγγάρι το λαμπρόν την θάλασσα χρυσώνει,
 πως άλλαξεν η τύχη σου καλά το φανερώνει.
 Εσύ στενάζεις μοναχός κάτω στο περιγιάλι,
 σαν τραγουδούν, χορεύουσι και χαίρονται οι άλλοι.
 Η Αφροδίτη ηδονήν δεν έχει να χαρίσει,
 ούτε ο έρωτας μπορεί να σε παρηγορήσει:
 ο χάρος που σε πλήγωσε κρατεί πικρό βοτάνι·
 το ταίρι σ' εθανάτωσε και σένα θες να γιάνει;

Το γλωσσικό όργανο στο οποίο καταφεύγει ο Μομάρς δεν διαφέρει από εκείνο που χρησιμοποιούν οι σύγχρονοι χρονογράφοι, έτοιμοι πάντοτε να στιχουργήσουν λίγο πολύ επίκαιρα επεισόδια που έρχονται να συγκλονίσουν τη δημόσια γνώμη. Χαρακτηριστικό αυτής της κατηγορίας είναι το στιχούργημα για τις περιπέτειες του Σταυράκη,²² άρχοντα της Κωνσταντινούπολης, που όμως δυστύχησε (*Ιστορία του άρχοντος και σπαθαρίου Σταυράκη*, Βενετία 1767). Παντοδύναμος και πάμπλουτος πριν, χάρη στο μονοπώλιο του καπνού, ο Σταυράκης πέφτει θύμα συκοφαντιών, χάνει την εύνοια του σουλτάνου και καταστρέφεται. Το αφηγηματικό σχήμα που αναπαράγεται στο ποίημα στηρίζεται στη φιλοσοφία της αστάθειας της τύχης και ανάγεται στη βυζαντινή παράδοση, αλλά δεν αποκλείεται να κρύβει κάποιον υπαινιγμό στη δυσφορία της Ρωμοσύνης κάτω από τον ζυγό των οθωμανών.

Ήδη από τα χρόνια του Μεγάλου Πέτρου, η Ελλάδα είχε κατακλυστεί από πράκτορες που χρηματοδοτούσε η Ρωσία για να φτάνουν σε κάθε γωνιά της και να διαδίδουν προφητείες για το “ξανθό γένος” και τη μέλλουσα απελευθέρωση. Την εποχή της Αικατερίνης οι δραστηριότητες αυτές εντείνονται και οδηγούν, στην κορύφωση του ρωσο-τουρκικού πολέμου, στον αντιπερισπασμό της επανάστασης στη Μάνη. Ο ρωσικός στολίσκος με τους αδελφούς Ορλώφ δεν είναι ικανός να βοηθήσει τους επαναστατημένους πληθυσμούς, οι οποίοι εγκαταλείπονται στα απάνθρωπα αντίποινα των

²² Βλ. σχετικά Άλκης Αγγέλου, *Των φώτων Β'*, 1999, σσ. 37-54.

Τούρκων (1770). Τα ίδια συμβαίνουν στα Σφακιά όπου οι κρητικοί ξεσηκώνονται με αρχηγό τον Δασκαλογιάννη. Ένας λαϊκός ποιητής του έφτιαξε τραγούδι με τους ακόλουθους στίχους αφηγείται το περιεχόμενο του μηνύματος που οι Ρώσοι απεύθυναν στον Δασκαλογιάννη:

[...] Δάσκαλε, χαζιρεύγου,
καράβια 'πού την Μοσκοβιά κι ασκέρια θα κατέβου,
και, σαν ακούσεις πόλεμο σε τουτανά τα μέρη,
να ξεκινήσεις το γευτός με γιούλο σου τ' ασκέρι.
Τα παλικάρια τω Σφακιώ στοσί Τούρκους να μολάρεις,
να μή τωνε χωστεί κιανείς, πεζός γή καβαλάρης
και την Τουρκιάν ούλοι μαζί να τήνε πολεμούμε,
λείτερη την πατρίδα μας ογλήγορα να ιδούμε.²³

Η ατυχής εξέγερση του 1770 δεν στάθηκε και η τελευταία· παρά τα ολέθριά τους επακόλουθα, οι επαναστατικές ενέργειες θα συνεχιστούν, ο πληθυσμός δεν ανέχεται πια τη σκλαβιά· το δείχνει και ο αυξανόμενος αριθμός ανθρώπων ταπεινών που διεκδικούν την εθνική και χριστιανική τους ταυτότητα. Ταυτόχρονα στα κοινωνικά στρώματα ραγδαίας εξέλιξης, στους εμπόρους και τους καραβοκύρηδες, διαδίδονται οι φιλελεύθερες ιδέες του διαφωτισμού, οι ίδιες που θα οδηγήσουν τους Γάλλους στην Επανάσταση.

²³ Ο ποιητάρης ονομάζεται Μπαρμπα-Παντζελιός. Αντιγράφω από την έκδοση *Το τραγούδι του Δασκαλογιάννη*, Ηράκλειο 1947, που επιμελήθηκε ο Β. Λαούρδας. Η σύνθεση του τραγουδιού μελετήθηκε και από κλασικούς φιλόλογους που είδαν σ' αυτό μια τεχνική στηριγμένη σε λογότυπα, παρόμοια με του Ομήρου· βλ. J. A. Notopoulos, "Studies in early greek oral poetry", *Harvard Studies in Classical Philology*, 68, 1964, σσ. 1-77. Παραμένει χρήσιμη η μελέτη του Δ. Πετρόπουλου, "Οι ποιητάρηδες στην Κρήτη και στην Κύπρο", *Λαογραφία*, 15, 1954, σσ. 374-400.

ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΣ, ΑΣΜΑΤΑ ΠΟΛΕΜΙΣΤΗΡΙΑ, ΑΡΚΑΔΙΚΕΣ ΟΥΤΟΠΙΕΣ

5.1

Η ΝΕΑ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΠΑΡΑΔΟΥΝΑΒΙΟΥ ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΥ

Στο δεύτερο μισό του 18ου αιώνα, οι φαναρώτικες οικογένειες, που κυβερνούν τις παραδουνάβιες επαρχίες, έχουν κιόλας προχωρήσει σε σημαντικές πρωτοβουλίες για την ανάπτυξη της παιδείας και την καλλιέργεια των γραμμάτων. Οι λόγιοι, που εργάζονται υπό την άμεση κηδεμονία τους, δεν χάνουν ευκαιρία να τις επαινέσουν. Στη Βλαχία ένας δάσκαλος ονόματι Μανασσής Ηλιάδης, το 1781, εγκωμιάζει με τούτα τα λόγια τον ηγεμόνα Ιωάννη Αλέξανδρο Υψηλάντη:

Και δη φροντιστήρια δαπάναις αδραίς συμπήγνυσι και διδασκάλους απανταχόθεν συγκαλείται και των μαθητιώντων εκάστω τακτόν αργύριον διανεμέσθαι πρυτανεύεται, πάσαν αυτοίς περί του ζην ραστώνην μηχανευόμενος, εφ' ω μόνη σχολάζειν τη παιδεία, ης παν είδος και των μήπω πρότερον εγχωρούντων εισποiei τοις μουσείοις. Ου γαρ μόνον την αρχαίαν εκείνην φιλοσοφίαν διδάσκεσθαι ηβουλήθη [...] αλλά και εί τι εν φιλοσοφία ο χρόνος ανεύρατό τι νεώτερον [...]. Αμέλει και πειραματικήν φιλοσοφίαν τοις παρ' εαυτού γενομένοις μουσείοις επωνήσατο και χημικήν, δη τας μόνας μετ' αληθείας της φύσεως υποφήτιδας [...]. Και ουδέ

ταύτας μόνον, αλλά και μαθήσεως παν είδος διδάσκεσθαι, εν αυτοίς δη και ιατρικής μνείσθαι όργια διατάξατο, όλον και παν και εν μηδενί λειπόμενον είναι οι το έργον βουλόμενοι, ώστε μηκέτι ζηλούν ημάς τα κατ' Ευρώπην κλεινά παιδευτήρια, μηδέν ποθείν τας αρχαίας Αθήνας τας μακαρίας, είναι δ' αντ' εκείνων το Βουκουρέστιον παιδείας απάσης γυμνάσιον και σοφίας ως αληθώς δάπεδον.¹

Σε μια άλλη ηγεμονία, τη Μολδαβία, λίγα χρόνια αργότερα, το 1790, ένας άλλος λόγιος, σημαντικός για την πολιτιστική του δράση, ο Γεώργιος Βεντότης, επιμελητής ενός τρίγλωσσου λεξικού, αφιερώνει το έργο στον Αλέξανδρο Μαυροκορδάτο, που είχε συνεργαστεί σ' αυτό, και δεν χάνει την ευκαιρία να εγκωμιάσει αντίστοιχες επιτυχίες και σ' αυτή την επαρχία:

Εξ αυτού του μεγαλεπηβολωτάτου οίκου συνέστησαν κατά καιρόν φροντιστήρια και σχολεία, προσεκλήθησαν και κατεστάθησαν καθηγηταί και διδάσκαλοι, συνηθροίσθησαν βιβλιοθήκαι, ετυπώθησαν ή ανετυπώθησαν διάφορα βιβλία, συνετάχθησαν παντοίας ιδέας συγγράμματα, διεσπάρησαν αφθόνως πλουσιώτατα λόγων τε και επιστημών σπέρματα [...].²

Μολονότι παρόμοια εγκώμια προέρχονται από ιδιοτελείς υποτακτικούς, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι στις παραδουνάβιες ηγεμονίες, την κυβέρνηση των οποίων ο σουλτάνος είχε εκχωρήσει σε Φαναριώτες, μεταφυτεύονταν από τη Δύση τα στοιχεία εκείνα που θα βοηθούσαν εξίσου ρωμικούς και αυτόχθονες να αποκτήσουν συνείδηση των κοινωνικών αξιών. Ακόμη, είναι αλήθεια ότι αν και η παιδεία, που παρείχε η βαλκανική εκπαίδευση, δεν φαίνεται να εξυπηρετούσε απόλυτα την πραγματικότητα του πε-

¹ Μανασσής Ηλιάδης, *Λόγος εγκωμιαστικός εις τον υψηλότατον και θεοσεβέστατον Αυθέντην, κύριον Ιωάννην Αλέξανδρον Υψηλάντην τον μεγαλοπρεπέστατον Ηγεμόνα πάσης Ουγγροβλαχίας*, Λιψία 1781. Αντλώ από τον Cléobul Tsourkas, *Les débuts de l'enseignement philosophique...*, Θεσσαλονίκη 1967, σ. 26.

² Αντλώ το χωρίο από τον Emile Legrand, *Bibliothèque grecque vulgaire*, τόμος 3, Παρίσι 1881, σ. XII.

ριβάλλοντος, από τα αποτελέσματα, ιδίως από όσα φανερώνονται από τη γαλλική επανάσταση και μετά, αποδεικνύεται ότι είχε λειτουργήσει αποτελεσματικά για την ανάπτυξη αυτών των πληθυσμών.

Ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα πολιτικού ανδρός και διδασκάλου είναι ο Δημήτριος Καταρτζής, που συγκέντρωσε γύρω του έναν πιστό κύκλο λογίων, οι οποίοι, την κατάλληλη στιγμή συνέβαλαν καθοριστικά στη διάδοση των ανανεωτικών ιδεών.

Ο Δημήτριος Καταρτζής (ή Κανταρτζής, ή Φωτιάδης), που γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη (περ. 1730-1807) και έφτασε μέχρι το αξίωμα του μεγάλου λογοθέτη, δηλαδή υπουργού, στην ηγεμονία της Ουγγροβλαχίας, δεν ήταν απλώς ένας φιλομαθής πολιτικός, αλλά κυρίως ένας πνευματικός οδηγός με κύρος, ικανός να σχηματίζει σχολή με αξιόλογους συνεχιστές. Το δοκιμιακό του έργο έμεινε στο μεγαλύτερο μέρος του ανέκδοτο και μονάχα αργότερα έγινε γνωστό αποκαλύπτοντας την αιτία της ακτινοβολίας του ανάμεσα στους μαθητές του. Το μοναδικό έργο που δημοσιεύτηκε από τον ίδιο φέρει έναν μακροσκελή πλην δηλωτικό τίτλο για τις ιδέες που υποστήριζε σ' αυτό, *Εγκώμιο του φιλόσοφου, μακαρισμός του ορθόδοξου, ψόγος του άθεου, ταλάνισμα του δεισιδαίμονος* (περ. 1786).

Ο Καταρτζής, που ως ευσυνείδητος ρυθμιστής του δημόσιου βίου είχε ασχοληθεί με την παιδεία των υπηκόων του, κάποια στιγμή συλλαμβάνει ένα τολμηρό σχέδιο για να κατανικηθεί ο σκοταδισμός, με τελικό στόχο την ευημερία του πληθυσμού. Στο πλαίσιο αυτού του λεπτομερώς μελετημένου σχεδίου, που εμπνέεται από τους γάλλους εγκυκλοπαιδιστές, ο Καταρτζής αντιλαμβάνεται την ανάγκη να χρησιμοποιηθεί ένα γλωσσικό όργανο κατανητό από όλους. Η κατάλληλη γλώσσα για την εξυπηρέτηση του κοινωφελούς σκοπού είναι η ομιλουμένη, η μητρική γλώσσα, το «φυσικόν ύφος», και όχι εκείνη η γλώσσα που αποτελεί προνόμιο των λογίων. Η γραφομένη πρέπει να ανταποκρίνεται στην καθομιλουμένη. Σ' αυτήν την ομιλουμένη εξάλλου και ο ίδιος

συντάσσει τους στοχασμούς του, δίνοντας ένα έμπρακτο παράδειγμα για το τι εννοεί. Φυσικά η γλώσσα του απέχει από τη δημοτική αφού, ακολουθώντας τις συνήθειες της ομιλουμένης του περιβάλλοντός του, αναμειγνύει στη φρασεολογία τουρκικές και ιταλικές εκφράσεις.

Λιγότερο από μια δεκαετία αργότερα, όμως, ο Καταρτζής αναγκάστηκε να υποχωρήσει σε θέσεις μετριοπαθέστερες, εφόσον το σχέδιο υιοθέτησης της ομιλουμένης είχε προσκρούσει στην αντίθεση πολλών λογίων και μπορεί να θεωρηθεί ότι απέτυχε.³ Παραιτούμενος εγκαίρως από το σχέδιό του ο Καταρτζής έδινε ένα έμπρακτο δείγμα της πολιτικής του ευελιξίας. Αλλά αν στην περίπτωση αυτή φέρθηκε ως έμπειρος πολιτικός που ήξερε να υποχωρεί όταν το απαιτούσαν οι περιστάσεις, δεν συμπεριφέρθηκε αναλόγως όταν επρόκειτο να αντιμετωπίσει την επιβεβλημένη από το οθωμανικό καθεστώς σκληρή πολιτική κατάσταση: από την προνομιακή θέση εξουσίας στην οποία βρισκόταν, για να καθησυχάσει τη συνείδησή του, δέχτηκε την πλάνη, στην οποία και άλλοι Φαναριώτες πίστευαν, ότι δηλαδή το ελληνικό στοιχείο θα κατόρθωνε με ήπιο τρόπο να κατακτήσει όλες τις βαθμίδες της οθωμανικής εξουσίας. Η λογική του Καταρτζή θεωρούσε ως δεδομένο το σκεπτικό ότι «εμείς δεν είμαστε έθνος που να φορμάrouμε καθ’

³ Ο Καταρτζής ομολογούσε τη χρεοκοπία του σχεδίου του για μια γλώσσα «φυσική» σε ένα κείμενο του 1796· εκεί εξηγούσε ότι υποχωρούσε για το καλό του γένους. Βλ. Κ. Θ. Δημαράς, *Νεοελληνικός διαφωτισμός*, 1977, σ. 201. Ο μαθητής του Παναγιωτάκης Κοδριακάς, *Μελέτη της κοινής ελληνικής διαλέκτου* (τ. Α΄, Παρίσι 1818, σσ. κζ΄- κη΄, βλ. επανέκδοση, επιμέλεια Α. Αγγέλου, 1998) μιλούσε δίχως ιδιαίτερη συμπάθεια για το αδιέξοδο στο οποίο είχε βρεθεί ο Καταρτζής: «Δυσσαρεστημένος όμως από τας γλωσσιματικές διαφωνίας των συγγραφέων και φιλοτιμούμενος να συστήσει, επί ομολογουμένης αρχής, εν ύφος απολύτως κοινόν, εδεάσθη ότι ο γενικός τύπος και κανών της καθ’ ημάς κοινής διαλέκτου πρέπει να είναι το οικιακόν ύφος των ευγενών της Κωνσταντινουπόλεως. Όθεν εξέλαβεν ως αρχέτυπον της ολικής του λόγου συνθέσεως την τετριμμένην οικιακήν ομιλίαν [...]».

αυτό πολιτεία, αλλά είμαστε υποτελείς σε άλλο επικρατέστερο», και παρηγοριόταν με τη σκέψη ότι «κ' ανίσως, ναί, δεν μετέχουμε στη διοίκηση της πολιτείας των κρατούντων μας κατά πάντα, μ' όλον τούτο δεν είμαστε σ' αυτήνα με την ολότη αμέτοχοι»· κι έπειτα απαριθμούσε όλες τις βαθμίδες εξουσίας που οι ρωμιοί ασκούσαν μέσα στο οθωμανικό καθεστώς «μόνε και μόνε με το Ουρούμ χιρσιτιγιάν όνομα».⁴

5.2

ΡΗΓΑΣ: ΣΤΑ ΟΠΛΑ!

Ήταν φυσικό ότι άνθρωποι που ανυπομονούσαν να δουν την ελευθερία, όπως ο Ρήγας Βελεστινλής, που ωστόσο είχε αποκτήσει την παιδεία του στο περιβάλλον του Καταρτζή, δεν μπορούσαν να συμεριστούν τη χιμαιρική πεποίθηση για μια κατάκτηση της κρατικής εξουσίας με τον τρόπο που την έβλεπε ο Καταρτζής.

Ο Ρήγας από το Βελεστίνο της Θεσσαλίας (την αρχαία Φεραί, εξ ου και η επονομασία Φεραίος, περ. 1557-1798) είχε αρχίσει τη σταδιοδρομία του στις ηγεμονίες ως γραμματέας διαφόρων φαναριωτών τοπικών διοικητών. Οι ιδέες του διαφωτισμού και, στη συνέχεια, ο απόηχος της γαλλικής επανάστασης τον οδήγησαν στο όραμα της εθνικής απελευθέρωσης που, μετά την εισβολή του Ναπολέοντα στην Ιταλία, εισέρχεται στο στάδιο της πρακτικής εφαρμογής. Η δράση του ως συνωμότη, ορμητική και απροκάλυπτη, τον οδήγησε μοιραία στον θάνατο. Οι αυστριακές αρχές προθυμοποιήθηκαν να τον παραδώσουν στις οθωμα-

⁴ Τα παραθέματα αντλούνται από τον Δ. Καταρτζή, *Τα ευρισκόμενα*, επιμέλεια Κ. Θ. Δημαράς, 1970, σ. 44, και ανήκουν σε ένα κείμενο που τιλοφορείται: «Συμβουλή στους νέους πώς να ωφελούνται και να μη βλάπτονται απτά βιβλία τα φράγκικα και τα τούρκικα, και ποια να 'ναι η καθ' αυτό τους σπουδή».

νικές, ύστερα από την ανακάλυψη, όχι βέβαια τυχαία, στην Τεργέστη τριών κιβωτίων με επαναστατικές προκηρύξεις που ετοιμαζόταν να στείλει στην Ελλάδα.

Στη διακήρυξη των δικαιωμάτων του ανθρώπου και στον συνταγματικό χάρτη που συνέταξε ο Ρήγας, αντικατοπτρίζονται οι αγωνιώδεις προσδοκίες των ριζοσπαστικών συνειδήσεων. Προγράμματα και διακηρύξεις είναι όλα γραμμένα στην απλή μικτή και αντιπροσωπεύουν μαρτυρίες με αναντίρρητη ιστορική αξία, χωρίς ωστόσο ιδιαίτερες λογοτεχνικές αξιώσεις. Ούτε οι μεταφράσεις και οι διασκευές γαλλικών διηγημάτων, με τις οποίες καταπιόσθηκε ο Ρήγας, πριν αρχίσει την καθαρά εθνικοαπελευθερωτική του δράση, μαρτυρούν αξιόλογες καλλιτεχνικές ικανότητες. Αλλά δεν πρέπει να υποτιμηθεί ένα χαρακτηριστικό: τα διηγήματα αυτά, βασισμένα σε ερωτικές περιπέτειες και επιλεγμένα μέσα από την απέραντη παραγωγή του *Rétif de la Bretonne*, τυπωμένα στη Βιέννη το 1790 με τον τίτλο *Σχολείον των ντελικάτων εραστών*, αποτελούν μια χειρονομία λιμπερτίνου, με την έννοια που ο όρος είχε για τους διαφωτιστές, δηλαδή ενός ανθρώπου απαλλαγμένου από τις δεισιδαιμονίες και τις προκαταλήψεις, που πιστεύει στην ελευθερία και έχει ξεπεράσει την ηθικολογία του κλήρου. Βέβαια, ο Ρήγας σπεύδει να καθησυχάσει τους νεαρούς του αναγνώστες βεβαιώνοντας ότι δεν πρόκειται για ανήθικες ιστορίες αφού όλες καταλήγουν σε γάμο. Δεν είναι επίσης ασήμαντο το γεγονός ότι η δράση όλων των διηγημάτων εκτυλίσσεται στο Παρίσι και ως εκ τούτου μαρτυρεί καταστάσεις ξένες προς την πραγματικότητα της ελληνικής κοινωνίας. Η παρεμβολή, τέλος, ελαφρών και χαριτωμένων τραγουδιών (για τα οποία βλέπε παρακάτω, 5.3), έστω και αν είναι ανεξάρτητα από την πλοκή, θα πρέπει να ανταποκρινόταν στα γούστα του αναγνωστικού κοινού.

Το ενδιαφέρον του Ρήγα για την αρκαδική ποίηση μπορεί να μας φανεί παράξενο για έναν επαναστάτη: ο Ρήγας τυπώνει, σε ένα διάστημα πυρετώδους κινητικότητας που προηγείται της πα-

τριωτικής δραστηριοποίησής του, το 1787, τη μετάφραση του έργου του Metastasio, *Τα ολύμπια*.⁵ Παράλληλα με τις μεταφράσεις σχετικών έργων ευρωπαϊκής λογοτεχνίας, συνθέτει φλογερούς θούριους που τραγουδιούνται στον ρυθμό στρατιωτικών εμβατηρίων της εποχής.⁶ Πρόκειται για πολεμικά προσκλητήρια τα οποία, χρόνια αργότερα, όταν η Τοσκάνη συνωμοτούσε εναντίον των Αυστριακών, θα ηχήσουν και πάλι σε ιταλική μετάφραση, δείχνοντας ότι δεν είχαν χάσει τη συγκινησιακή τους φόρτιση.⁷ Προσδεχόμενη αυτή την κραυγή εξέγερσης που αναζωπύρωσε τα φιλελεύθερα αισθήματα, η ποίηση ξανοιγόταν προς ένα φάσμα νέων και διαφορετικών ερεθισμάτων περνώντας σε άλλα θέματα και σε άλλους τόνους φωνής, βρισκόταν αντιμέτωπη με την ευκαιρία να εγκαταλείψει την αρκαδική ακινησία και τον συμβατικό συναισθηματισμό. Η έκρηξη νέων συγκινήσεων, που επιτυγχάνεται με το πνεύμα εξέγερσης, συμπίπτει με μια νέα φάση στην ιστορία της ποίησης που αντλεί τώρα από τη φιλελεύθερη και πατριωτική θεματική. Με ανάλογα επαναστατικά τραγούδια, στα οποία δεν υπάρχουν περιθώρια για λυρικές αποχρώσεις, δονείται και η συνείδηση των νέων στα Επτάνησα. Μονάχα αργότερα, με την αλλαγή των πολιτικών συνθηκών και με το καταστάλαγμα του πατριωτικού αναβρασμού, η ποίηση θα μπορέσει να περάσει σε μια

⁵ Βλ. τη μελέτη του Α. Βρανούση, “Ο Ρήγας και το θέατρο”, *Θέατρο*, 5, 1962, σσ. 25-29. Ο Β. Πούχνερ προβληματίζεται (*Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, 1984, σσ. 111-19) με την επιλογή ενός έργου κάθε άλλο παρά επαναστατικού και συμπεραίνει ότι οφείλεται στην επιθυμία του Ρήγα να προσφέρει στους συμπατριώτες του ένα έργο του συρμού.

⁶ Ένα από τα επαναστατικά τραγούδια ήταν τονισμένο στον σκοπό της γαλλικής *Carmagnole*. Ένα άλλο στον σκοπό του γερμανοελβετικού *Freut euch des Lebens* (S. Baud-Bovy, “Le destin grec de Freut euch des Lebens”, *Revue Musicale Suisse*, 1, 1971, σσ. 13-15).

⁷ Ο G. B. Nicolini μετάφρασε το “Ως τότε, παλικάρια, να ζούμεν στα στενά” με άλλο ρυθμό: «Greci, all’armi e alla pugna si voli; / starsi occulti fra boschi e caverne, / quali lioni magnanimi e soli, / sia la gloria d’un tempo che fu» (*Antologia*, τόμος 26, 1827, σσ. 111-13).

φάση λιγότερο ορμητική. Το βήμα αυτό δεν θα μπορέσει, όμως, να γίνει πριν από την Επανάσταση.

5.3

ΤΡΑΓΟΥΔΑΚΙΑ ΤΟΥ ΣΑΛΟΝΙΟΥ

Επεκτείνοντας και στην Ελλάδα τον χαρακτηρισμό που αποδόθηκε στον γαλλικό διαφωτισμό, πολλοί υποστήριξαν ότι ο αιώνας είναι αντιποιητικός. Αναμφίβολα είναι ένας αιώνας όπου οι ιδέες, με τα κατάλληλα μέσα για να διαδοθούν, αποσπούν ένα προνομιακό ενδιαφέρον, προπαντός όσες αφορούν τα δικαιώματα του πολίτη και προέρχονται από τη Γαλλία. Προς τη Γαλλία, πράγματι, στρέφονται με ολοένα μεγαλύτερο ενδιαφέρον οι Έλληνες. Γι' αυτόν τον σκοπό, άλλωστε, μαθαίνουν γαλλικά και όχι μόνο για να μπορούν να διαβάζουν ερεθιστικά γαλλικά μυθιστορήματα, όπως δεν διστάζει να υποστηρίξει ένας πρωταγωνιστής του *Έρωτος αποτελέσματα*, έργο για το οποίο θα μιλήσουμε παρακάτω. Αυτό δεν εμπόδισε τα ιταλικά να παραμείνουν το κύριο μέσο πρόσβασης στη γνώση· όντως δεν είναι λίγες οι φορές που γαλλικά έργα μεταφράζονται στα ελληνικά από ιταλικές μεταφράσεις.⁸

Έστω κι αν η αυθεντική ποίηση ατονεί, δεν λείπει ένα είδος στιχουργίας που ικανοποιεί την ανάγκη για λογοτεχνική συγκίνηση. Έγινε ήδη ένας υπαινιγμός σε τραγουδάκια που παρεμβάλλονται στο *Σχολείον* του Ρήγα· είναι επομένως δυνατό να συνυπάρχουν την ίδια εποχή ελαφρά τραγουδάκια σαλονιού με άσματα πολεμιστήρια.

Δικαιολογημένα πάντως θα μπορούσε να μιλήσει κανείς για αδράνεια του ποιητικού αισθητηρίου εάν επρόκειτο να χαρακτη-

⁸ Βλ. τις σχετικές επισημάνσεις του Γ. Κεχαγιόγλου, "Traduzioni neogreche del XVIII secolo: l'italiano come lingua veicolare", στα πρακτικά *Testi letterari italiani tradotti in greco*, Σοβερία Μανέλι 1994, σ. 139 κ.ε.

ρίσει την καλοπροαίρετη ενέργεια ενός Φαναριώτη, του Διονυσίου Φωτεινού, που, για να καταστήσει προσιτό στο «ημέτερον γένος πεπαιδευμένων Γραικών» τον *Ερωτόκριτο*, ακατάληπτο εξαιτίας «της γραικικής κρητικής διαλέκτου, με ιδιωτισμούς πολλά αηδείς και λέξεις βαρβαρικές, σχεδόν δυσνοήτους», τον παραφράζει παραγεμίζοντάς τον μάλιστα με τραγούδια όπως αυτά του Ρήγα.⁹

Τα τραγούδια για τα οποία γίνεται λόγος εδώ έχουν μεγάλη διάδοση στο αστικό περιβάλλον ενός χώρου που από την Κωνσταντινούπολη φθάνει έως τις παραδουνάβιες επαρχίες. Όσοι τα απολάμβαναν, τα αντέγραφαν σε τετράδια που άλλοτε ονόμαζαν με την τουρκική λέξη “μετζμουά”, *meclma*, που σημαίνει λεύκωμα, άλλοτε με τη ρουμάνικη, “μισμάγια”, η οποία επικράτησε και στη σημερινή χρήση ως μισμαγιά. Πρόκειται για μελοποιημένα ποιηματάκια που άλλοτε απευθύνουν αβρά φιλοφρονήματα σε μια κοπέλα και άλλοτε εκφράζουν τον ερωτικό καημό με τρόπο μάλλον συμβατικό. Τα διαπνέει μια ρηχή και αμέριμνη αντίληψη για τη ζωή που στηρίζεται στη φιλοσοφία του εφήμερου, της ματαιότητας των πραγμάτων και της αστάθειας των αισθημάτων. Συχνά το θέμα πνίγεται στη φλυαρία:

Ποτέ τινάς ας μην ειπεί
πως πάντοτε θα τον λυπεί
κι όλο θα τον παιδεύει
ό,τι κι αν συμβεί.

Εκεί κανείς που δεν θαρρεί,
μήτε ελπίζει να χαρεί,
ακολουθεί να γένει
αιτία να ευφραίνει.

Το τραγούδι αυτό περιέχεται στα *Έρωτος αποτελέσματα* (Βιέννη 1792, σ. 26). Ο αφηγητής το βάζει στο στόμα κάποιου ερωτευμένου νέου και μας πληροφορεί ότι αυτός το τραγουδά σε τουρκι-

⁹ Δ. Φωτεινός (1777-1821), *Νέος Ερωτόκριτος*, Βιέννη 1818, στον πρόλογο.

κό μοτίβο που αποκαλείται «μακάμ μουχαγέρ». Το ίδιο τραγούδι βρίσκεται και στα *Διάφορα ηθικά και αστεία στιχουργήματα* του Ζήση Δαούτη, μια ανθολογία τυπωμένη πολύ αργότερα στη Βιέννη, το 1818.¹⁰ Πρόκειται για στιχάκια που κυκλοφορούσαν ευρύτατα, δίχως το όνομα του συνθέτη τους. Ο Δαούτης εδικαιολογείτο στον πρόλογο της συλλογής του για την παράλειψη του ονόματος:

Αν ήξευρα τίνων φλογερών είναι τα παρόντα στιχουργήματα, ήθελ' αφεύκτως αναφέρει ενταύθα και τα τίμια αυτών ονόματα· με το να μοι είναι όμως άγνωστα, τα αποσιωπώ.

Η ελληνική κοινωνία της ανατολής φαίνεται ότι συνταίριαζε ανενδοίαστα γούστα παράταιρα, αφού, παράλληλα με τραγούδια σε τουρκικό ή βυζαντινό μουσικό μέλος, που δεν διαφέρουν μεταξύ τους γιατί ακόμη και οι μουσουργοί των τουρκικών τραγουδιών ήταν συχνά ρωμιοί, αρεσκοταν και σε ιταλικές άριες, όπως ένα τραγουδάκι του αββά Metastasio¹¹ που προσάρμοσε με τον εξής τρόπο:

¹⁰ Ο τόμος επανεκδόθηκε από την Αντεια Φραντζή, με εκτενή εισαγωγή, υπό τον τίτλο *Μισμαγιά. Ανθολόγιο φαναριωτικής ποίησης κατά την έκδοση Ζήση Δαούτη*, 1993. Ο όρος «αστεία» που χρησιμοποιεί ο Δαούτης στον τίτλο, εκτός από την τρέχουσα σημασία του διασκεδαστικού και ευτράπελου, μπορεί να σημαίνει επίσης και του αστικού, του πολιτισμένου. Πολλά από τα τραγούδια που περιέχονται σε μιαν άλλη ανθολογία, του Α. Σιγάλα, *Συλλογή εθνικών ασμάτων*, 1880, συνοδεύονται και από τη σχετική μελωδία. Ο Γ. Π. Σαββίδης ευχόταν να εκδοθεί κάποτε ένα corpus με όλα αυτά τα τραγούδια, είχε μάλιστα καταρτίσει και “Στοιχειώδεις πίνακες για τη μελέτη φαναριώτικων ποιητών και στιχουργών”, που δημοσίευσε στον *Μολυβδοκονδύλοπελεκητή*, 4, 1993, σσ. 43-88· βλ. το σχόλιο του υποφαινόμενου στο επόμενο τεύχος του ίδιου περιοδικού (5, 1995-1996, σσ. 243-48). Το θέμα έχει κινήσει το ενδιαφέρον και άλλων μελετητών, βλ. λ.χ. τις εργασίες του Π. Στάθη και του Δ. Σοφιανού στον τόμο *Μνήμη Λεάνδρου Βρανούση*, 1997.

¹¹ Βλ. Δ. Σπάθης, *Ο διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Θεσσαλονίκη 1986, σ. 121 κ.ε. Στη σ. 124 δίνεται και το πρωτότυπο ιταλικό κείμενο του “Amor timido”. Στην ίδια σελίδα αναφέρεται και η μαρτυρία του Marcellus.

Ζέφυρε γλυκέ, αν ευρείς την καρδιά που αγαπώ
 ή εάν απαντήσεις, είπε ό,τι σε ειπώ.
 Πέ το ναι, μη το ξεχάσεις, πέ το, μη με εντραπείς·
 στεναγμός επτέ πως είσαι, ποίου όμως μη ευτείς.

Το τραγούδι κυκλοφορούσε και στην Πόλη, όπως θυμάται ο γάλλος πρόξενος Marcellus, που το είχε ακούσει στην Προποντίδα μερικά χρόνια αργότερα.

Δεν διαφέρουν σε τόνο και ύφος ορισμένα άλλα τραγουδάκια που κυκλοφορούσαν στους κύκλους αυτής της άνετης κοινωνίας, κοσμικής και επιτόλαιης, που δεν επρόκειτο να χειρισθεί με τρόπο πιο σοβαρό το μεγάλο θέμα του έρωτα:

Τρέξατ', Έρωτες, ελάτε,
 πάρτε βέλη και φωτιές,
 και αν ίσως αγαπάτε,
 να το στήθος μου, κτυπάτε
 μ' αναμμένες σαϊτιές!

Είναι φανερό πως στιχάκια σαν αυτό, που ο Δ. Φωτεινός παραθέτει, μεταφρασμένα ίσως από τα ιταλικά, στον *Νέο Έρωτόκριτο*, απηχούν έναν πολιτισμένο τρόπο ερωτοτροπίας στα πλούσια σαλόνια μιας κοινωνίας που διασκεδάζει διακριτικά, κρατώντας μακριά τις βαριές ευθύνες που οι άντρες αντιμετώπιζαν σε άλλους, πλέον κατάλληλους χώρους.

5.4

ΤΡΕΙΣ ΕΡΩΤΙΚΕΣ ΙΣΤΟΡΙΕΣ

Το 1792 δημοσιεύεται στη Βιέννη, ανώνυμα, ένας μικτός τόμος μικρού σχήματος με τραγούδια και τρεις ιστορίες σε πεζό, υπό τον τίτλο *Έρωτος αποτελέσματα ήτοι ιστορία ηθικοερωτική με πολιτικά τραγούδια*. Τα τραγούδια είναι τόσο πολλά ώστε να αποτελούν από μόνα τους τη μεγαλύτερη συλλογή παρόμοιων φαναριώτικων

τραγουδιών που ποτέ παρουσιάστηκε τυπωμένη, και μάλιστα πολύ νωρίτερα από τη συλλογή του Δαούτη. Τα τραγούδια ευρετηριάζονται σε έναν αλφαβητικό κατάλογο επί τούτου καμωμένο, ώστε να τα βρίσκει εύκολα ο χρήστης, πράγμα που σημαίνει ότι ο συγγραφέας αποδίδει σε αυτά ιδιαίτερη σημασία. Η αφιέρωση φέρει ως υπογραφή τα αρχικά Ι. Κ., που αποδίδονται στον κύπριο Ιωάννη Καρατζά, σύντροφο και ομοϊδεάτη του Ρήγα, που μαρτύρησε μαζί του το 1798, σε ηλικία τριανταενός ετών. Αυτός είναι ο συγγραφέας του βιβλίου.¹² Την ίδια χρονιά και στην ίδια πόλη, ο Καρατζάς είχε δημοσιεύσει, ενυπόγραφα, και δύο φυλλάδια με μεταφράσεις από τα αρχαία, τα οποία όμως δεν παρουσιάζουν ίχνη της εξαιρετικής προσωπικότητας που προβάλλεται από το *Έρωτος αποτελέσματα*, που σε αντίθεση με τα ενυπόγραφα φυλλάδια, τυπώθηκε όπως προαναφέρθηκε ανώνυμα· αλλά αυτό είναι ένα πρόβλημα με το οποίο δεν ασχολήθηκαν ακόμη οι μελετητές.

Όπως όλα δείχνουν, ο Καρατζάς αποδέχεται την πρόκληση του Ρήγα με τα διηγήματά του, που ήταν βέβαια μεταφρασμένα από τα γαλλικά και περιλάμβαναν εμβόλιμα τραγουδάκια, για να δώσει μια απάντηση ιδιαίτερης λογοτεχνικής σημασίας: κατ' αρχάς ο Καρατζάς ενσωματώνει οργανικά τα τραγούδια στην πλοκή του διηγήματος, ενώ ο Ρήγας τα παρεμβάλλει αφήνοντάς τα μετέωρα και ξένα προς την πλοκή. Κατά δεύτερο λόγο, ο Καρατζάς επινοεί, σε όλα τα μέρη της αφήγησης (υπόθεση, δράση, διάλογο), ένα λειτουργικό και ευέλικτο εκφραστικό όργανο για να διηγηθεί τις τρεις ιστορίες του, οι οποίες, σημειωτέον, διαδραματίζονται στο σύγχρονο ελληνικό κοινωνικό περιβάλλον· αποφεύγει δηλαδή να προτείνει στο ελληνικό κοινό ιστορίες που ανήκουν σε

¹² Η ταύτιση των αρχικών Ι. Κ. με τον Ιωάννη Καρατζά στηρίζεται σε μια μαρτυρία για την οποία μας πληροφορεί ο Hans Eideneier, *Θησαυρίσματα*, 24, 1994, σσ. 282-85. Το *Έρωτος αποτελέσματα*, με τα αρχικά Ι*** Κ**** στη θέση του ονόματος, επανεκδόθηκαν από τον υποφαινόμενο το 1989.

ξένους τόπους, όπως έκανε ο Ρήγας διασκευάζοντας διηγήματα γάλλου πεζογράφου.

Ο αφηγητής επινοεί τρεις νεαρούς πρωταγωνιστές για τα τρία διηγήματα, που ανήκουν στη μεσαία τάξη, από την Κωνσταντινούπολη, την Κέρκυρα και τη Ζαγορά αντίστοιχα· τα κινεί μέσα σε μια ελληνική κοινωνία σφύζουσα από ζωτικότητα· οι δυο πρώτοι στην Πόλη, ο τρίτος στην Πολτάβα, όπου ακολουθεί τον Αλέξανδρο Μαυροκορδάτο κατά τη φυγή του. Η αφήγηση ρέει αβίαστα και άλλο τόσο αβίαστα έρχονται να τη συμπληρώσουν και οι διάλογοι, παρέχοντας κοινότοπες πληροφορίες που δεν αποβλέπουν σε τίποτ' άλλο παρά να ενισχύσουν την αληθοφάνεια της ιστορίας· όπως σε μια σκηνή όπου ο Ανδρέας, ήρωας του πρώτου διηγήματος, χτυπά την πόρτα ενός μεγιστάνα, πατέρα της κοπέλας που έχει ερωτευτεί, για να εκτελέσει ένα θέλημα. Μια υπηρέτρια του ανοίγει:

«Τι ορίζετε, αυθέντα;»

«Ο τσελεμπί Γιακουμής είναι εις το σπίτι;»

«Εις το σπίτι, αυθέντη, δεν είναι. Όμως ορίσθε μέσα και ευθύς έρχεται, επειδή έτσι παράγγειλεν αν δεν έχετε καμμίαν βιαστικήν δουλείαν.»

Η αφηγηματική μέθοδος του Καρατζά δεν βρήκε άμεσους συ-νεχιστές,¹³ παρόλο που το βιβλίο τυπώθηκε και άλλες φορές. Γεγονός είναι ότι το *Έρωτος αποτελέσματα* πείθει ότι μπορεί να πραγματοποιηθεί ένας αφηγηματικός λόγος εκσυγχρονισμένος, με επινοημένες αλλά αληθοφανείς ιστορίες, που απομακρύνεται από τη βυζαντινής προέλευσης παράδοση, έστω και αν, για την ώρα, δεν μπόρεσε να εφαρμοστεί σε ευρύτερη κλίμακα.

¹³ Έχουμε πληροφορίες για χειρόγραφο με ένα αφήγημα του 1793, που παρουσιάζει αναλογίες με το θέμα και τους αφηγηματικούς τρόπους της πρώτης ιστορίας του *Έρωτος αποτελέσματα*: βλ. Δ. Πολέμης, “Ένα αισθηματικό αφήγημα του 1793”, στα πρακτικά *Από τον Λέανδρο στον Λουκή Λάρα*, επιμέλεια Ν. Βαγενάς, 1997, σσ. 315-43.

5.5

ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ. Ο “ΝΕΟΣ ΑΝΑΚΡΕΩΝ”

Στα τραγουδάκια που αναφέραμε παραπάνω (5.3) μπορεί να διακρίνει κανείς ένα σκηνικό αρκαδικής τεχνοτροπίας· και πραγματικά ο αρκαδικός μανιερισμός, έτσι όπως διαμορφώθηκε στην Ιταλία, διαδίδεται και επιβάλλεται σε όλο τον ελληνικό πολιτισμικό χώρο, όχι μονάχα στην Κωνσταντινούπολη, αλλά έως τα Επτάνησα και την Ήπειρο. Πριν ακόμη ο Ρήγας μεταφράσει τον *Metastasio*, έναν από τους αντιπροσωπευτικούς ποιητές του κινήματος αυτού, είχε ήδη τυπωθεί στη Βενετία, το 1779, μια ανώνυμη μετάφραση των τραγωδιών του.

Ο ποιητής που ανακηρύχτηκε “Νέος Ανακρέων”, ο καλύτερος δηλαδή σύγχρονος αρκαδικός ποιητής, είναι ο Αθανάσιος Χριστόπουλος.¹⁴ Ο Χριστόπουλος γεννήθηκε στην Καστοριά (1772-1847), αλλά ανατράφηκε στο περιβάλλον των παραδουνάβιων ηγεμονιών, όπου και σταδιοδρόμησε φτάνοντας σε υψηλές βαθμίδες της ιεραρχίας. Είχε σπουδάσει ιατρική και νομικά στην Πάδοβα και η ανεπιτήδευτη ποιητική της ιταλικής λογοτεχνίας της εποχής, που σκόπευε να καταπολεμήσει την κακογουστιά και αναζητούσε την έμπνευση σε μια βουκολική και αγνή ύπαιθρο, ο αρκαδισμός, σημάδεψε για πάντα την ποιητική τέχνη του Χριστόπουλου. Έτσι βρίσκουμε στους στίχους του την αφέλεια και τη λιτότητα, συνδυασμένες με μια κατάλληλη γλωσσική μορφή, την ομιλουμένη:

¹⁴ Ο Ανακρέοντας, ή μάλλον αυτά που θεωρούσαν ότι ήταν γραμμένα από τον Ανακρέοντα, υπήρξε το κλασικό πρότυπο με την ευρύτερη απήχηση στους αποκαλούμενους αρκαδικούς ποιητές της Ιταλίας και, κατ’ επέκταση, της Ελλάδας. Δεν είναι λοιπόν αξιοπερίεργη η πληθώρα μεταφράσεων ανακρεόντειας ποίησης από τους επτανήσιους, όπως ο Ανδρέας Σιγούρος, ο Αντώνιος Μάτεσης, ο Ιωάννης Ζαμπέλιος. Βλ. σχετικά Φ. Μπουμπουλίδης, *Επτανησίων νεοελληνικά μεταφράσεις κλασικών συγγραφέων*, 1964, όπου αυτές δεν συνδέονται με τη μόδα που τις έχει προκαλέσει.

Η Άνοιξη, είδες, πέρασε,
το καλοκαίρι γέρασε,
χειμώνιασε και πάει
και τώρα απελπισμένα
τα πρώην ανθισμένα
το χιόνι τα χτυπάει.
Τα χόρτα εξεράθηκαν
και τ' άνθη εμαράθηκαν,
γυμνώθηκε η γη.

Είναι δύσκολο να αναγνωρίσουμε την πραγματική αφορμή για τη συγγραφή του κάθε ποιήματος, επειδή ο Χριστόπουλος κινείται, με μεγάλη χάρη, αλλά χρησιμοποιεί ένα ποιητικό υλικό προκαθορισμένο από τις ποιητικές συμβάσεις του κινήματος. Ούτε και ο ίδιος δοκίμασε να αποδράσει από την αρκαδική θεματική που στηριζόταν σε προσωποποιημένους έρωτες και ονόματα μυθολογικά. Σημαντικό παραμένει το γεγονός ότι ο Χριστόπουλος, με αφετηρία τις χαριτολογίες και το πνεύμα των φαναριώτικων τραγουδιών, και ανταποκρινόμενος στις επιταγές της αρκαδικής ποιητικής, διαμορφώνει ένα λυρικό ύφος που κατανικά την αμυχανία και την αναισθησία ενός Νερούλου (για να τον συγκρίνουμε με ένα συνομίλικό του Φαναριώτη).¹⁵

¹⁵ Ο Χριστόπουλος δεν επιμελήθηκε προσωπικά καμία έκδοση ποιημάτων του, ούτε της Βιέννης του 1811, όπου αλλοιώθηκε η γλώσσα του, ούτε εκείνη του 1833, όπου έκανε κάποιες διορθώσεις. Βλ. τώρα την αντιπαράθεση των δύο εκδόσεων από τον Μ. Πεχλιβάνο στον τόμο *Μνήμη Ελένης Τσαντάνογλου. Πρακτικά Ζ' Επιστημονικής Συνάντησης*, Θεσσαλονίκη 1998, σσ. 115-28. Ο Χριστόπουλος, έγκριτος νομικός, είναι προσωπικότητα αμφιλεγόμενη, όπως άλλωστε όλοι οι ισχυροί άντρες της φαναριώτικης εξουσίας. Ενδεικτικό της νοοτροπίας των Φαναριωτών είναι το γεγονός ότι, αν και γεννημένος στην Καστοριά, ο Α. Ρ. Ραγκαβής τον αναγνωρίζει ως Φαναριώτη (Α. Rangabès, *Histoire littéraire de la Grèce moderne*, τόμος Α', Παρίσι 1877, σ. 120: «il était natif de Macédoine, mais il vivait à Constantinople [...] Il appartenait à la classe des Phanariotes»).

5.6

ΔΥΣΦΟΡΙΑ ΚΑΙ ΣΥΜΒΙΒΑΣΜΟΙ

Αν και ο Χριστόπουλος δεν υπήρξε απ' ευθείας μαθητής του Καταρτζή, εντούτοις αξιοποίησε τη διδασχή του υποστηρίζοντας τη δημοτική χωρίς τους συμβιβασμούς ενός Κοραή. Αλλά οι ιδεολογικές πεποιθήσεις του δεν τον άφηναν να βρει μια δικαιολογία σοβαρή γι' αυτή τη γλωσσική επιλογή· έτσι επινόησε μια αρχαία διάλεκτο, την «αιολοδωρική», από την οποία κατάγεται τάχα απ' ευθείας η δημοτική.

Ήταν αδιανόητο για τα στελέχη των ηγεμονιών να συμμεριστούν την παράνομη και ανατρεπτική δράση του Ρήγα και των συντρόφων του. Με το να είναι εκ παραδόσεως αριστοκράτες και απολυταρχικοί, οι Φαναριώτες διαχειριζόνταν την εξουσία αδίστακτα συγκεντρώνοντας πάνω τους όλες τις πρωτοβουλίες· αντί να αποβλέπουν στην ανεξαρτησία του Γένους, πίστευαν στην πλάνη της βαθμιαίας διείσδυσης στην οθωμανική εξουσία, όπως διαπιστώσαμε παραπάνω στη ρητή μαρτυρία του Καταρτζή. Η ψευδαίσθηση αυτή μπορούσε στο μεταξύ να χρησιμεύσει ως πρόσχημα για τη συνεργασία των Φαναριωτών με το οθωμανικό καθεστώς.

Κάτι παρόμοιο συμβαίνει και με τον Μιχαήλ Περγικάρη, μέτρο ποιητή και γιατρό τούρκων διοικητών της Στερεάς (1766-1828), στον οποίο η εξαχρείωση δεν είχε όρια: έφτανε μέχρι την άρνηση της ιδέας της απελευθέρωσης, μέχρι τη μοιρολατρική αποδοχή της τουρκικής κυριαρχίας, μέχρι την καταγγελία του Ρήγα. Ο Ρήγας δεν ήταν παρά ένας περιπλανώμενος τρελός, ένας φυγός. Αντίθετα ο ίδιος:

Εγώ δε κατοικώ εις την Ελλάδα, συμπάσχω με το Γένος εις όλας τας συμφοράς και συνταλαιπωρούμαι εις όλας τας δυστυχίας, αλλά στοχαζόμενος τον χαρακτήρα του Γένους, ότι, αν μείνει μίαν ημέραν ελεύθερον, κινδυνεύ' εις εσχάτην απώλειαν, δεν το λυπούμαι ότι ευρίσκεται υπό ζυγόν υποκείμενον, αλλ' ότι ημέλησε την παιδείαν και τα χρηστά ήθη, τα

οποία εις κάθε περίστασιν παριστώσιν ενός Γένους ευγενούς την ευγένειαν. Διό οὐτ' εὐχομαι, οὔτε συμφέρον στοχάζομαι εις αὐτό το Γένος ελευθερίαν, ἀλλὰ μάλιστα παρακαλῶ τον ἅγιον θεόν ν' αὐξάνει καὶ νὰ στερεώνει το υψηλὸν κράτος τῆς επιεικεστάτης αὐτῆς Μοναρχίας, ὥστε το Γένος, ἀφοῦ φωτιστεῖ καὶ στολισθεῖ, νὰ μὴ υπόκειται εἰς ἄλλου γένους ἐξουσίαν, ἀλλ' εἰς τῶν ὁμογενῶν τούτων ἀκεραίων Ὀθωμανῶν, με τοὺς ὁποίους ἄνωθεν κ' ἐξ ἀρχῆς συμβασιλεύει περισσότερον, πάρεξ υπόκειται.¹⁶

Ενῶ τα γεγονότα ἐξελίσσονται ραγδαία καθὼς πλησιάζει το 1821, ἡ συζήτηση γύρω ἀπὸ το γλωσσικὸ ἐντείνεται. Εἶναι γεγονός ὅτι ἡ διαμάχη στηρίζεται τώρα σὲ ἐπιχειρήματα πιο σοβαρά, ἀλλὰ οἱ περιστάσεις ἐμπλέκουν τὴν κατάστασιν καὶ συχνὰ ὁδηγοῦν σὲ ἀδιέξοδο. Ἡ κοινωνικὴ τάξι, οἱ πολιτικὲς ἀντιζηλίεις, οἱ φόβοι καθορίζουν τὴν πορεία τοῦ διαλόγου, ἐνῶ γιὰ πολλοὺς Φαναριώτες ἡ υποστήριξις τῆς δημοτικῆς ἰσοδυναμεῖ με ἰακωβινισμό.

Μία ἀπὸ τὶς πιο βίαιες διαμάχες γύρω ἀπὸ το γλωσσικὸ, πού ἀναστάτωσε τοὺς κύκλους τῶν λογίων, ἦταν αὐτὴ πού ξέσπασε λίγο πρὶν τὴν Ἐπανάστασιν ἀνάμεσα στὸν Κοραῖ (γιὰ τὸν ὁποῖο θὰ μιλήσουμε στὸ ἐπόμενο κεφάλαιο) καὶ στὸν Παναγιωτάκη Κοδρικὰ. Ὁ Κοδρικὰς, γεννημένος στὴν Ἀθήνα (1762-1827), ἀλλὰ πολιτογραφημένος Φαναριώτης, ἔφτασε στὰ 1797, με τὴν ιδιότητα τοῦ “καγκελαρίου”, δηλαδὴ γραμματέα, τοῦ τούρκου πρεσβευτῆ, στὸ Παρίσι ὅπου διέμενε καὶ ἐργαζόταν ὁ Κοραῖς. Ἀπὸ πρακτικὴ ἀποψη, καὶ κρίνοντας ἀπὸ τὰ ἀποτελέσματα, οἱ θέσεις τῶν δύο λογίων δὲν ἦταν ἐν τέλει ἀσυμβίβαστες· ὡστόσο τὸ μῖσος ἀνάμεσά τοὺς ἐκδηλώθηκε με σφοδρότητα καὶ μεταδόθηκε στους φίλους τοὺς προκαλώντας ὕβρεις καὶ συκοφαντίες. Στὴν οὐσία τὰ κίνητρα τῆς σύγκρουσης ἦταν περισσότερο ἰδεολογικά παρὰ φιλολογικά.¹⁷

¹⁶ Παραθέτω ἀπὸ τὸν Λ. Βρανούση, *Οἱ πρόδρομοι*, 1956, σ. 192, πού ἀντιγράφει ἀπὸ ἓνα ἀνέκδοτο ἔργο τοῦ Περδικάρη, γραμμένο στὸ Μοναστήρι το 1811.

¹⁷ Οἱ συνθήκες τῆς διαμάχης ἀναλύθηκαν ἀπὸ τὸν Κ. Θ. Δημαρά, *Φροντίσματα*, 1962, σσ. 84-86.

Πολλά σημεία της έριδας οφείλονταν σε διαφορετική αντίληψη της σύζευξης των εννοιών έθνους και γλώσσας. Η πεποίθηση ότι έθνος και γλώσσα είναι ταυτόσημα θα συνόδευε έκτοτε κάθε διαμάχη οδηγώντας κάποτε σε παράλογα πορίσματα και ανακόπτοντας τη φυσική πορεία των γραμμάτων. Στο αποκορύφωμα της έριδας ο Κοδρικάς θα διατυπώσει δογματικά τη γνώμη του για την “κοινή”:

Το Ελληνικόν Γένος, μεταξύ εις τας πλέον δεινάς συμφοράς, εφύλαξε την εθνικήν του ακεραιότητα, διότι εφύλαξε την γλώσσαν των προπατόρων του. Αλλ' αυτή η γλώσσα είναι διεφθαρμένη, και ασχημάτιστη! Η Εθνική άρα ύπαρξις του Ελληνικού Γένους είναι ασύστατος, και προβληματική. Και η πρότασις των οσιωτέρων του Γένους καθάπτεται. Η συζήτησις λοιπόν περί της γνησιότητος της Εθνικής Διαλέκτου μας, και η εξέτασις του φυσικού αυτής τύπου και χαρακτήρος, δεν είναι πλέον συζήτησις απλώς φιλολογική ή γραμματική, αλλ' είναι συζήτησις εθνική, πρόβλημα δημόσιον, και των ιερωτέρων του Έθνους δικαιωμάτων θεώρημα συστατικόν.¹⁸

5.7

Ο ΤΥΠΟΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΕΙ ΚΑΙ ΣΥΖΗΤΕΙ

Στο μεταξύ ο ελληνικός τύπος ενισχύεται, καθιστά όλο και περισσότερο αισθητή την παρουσία του, διευρύνει τα θέματα, καταβάλλει προσπάθειες για να ανταποκριθεί στην ποικιλία των αιτημάτων. Παρά την εξάπλωση των ενδιαφερόντων για την επιστήμη και τις πρακτικές της εφαρμογές, δεν ελαττώνεται η ζήτηση βιβλίων θρησκευτικού περιεχομένου· οι προσδοκίες ωστόσο στρέφονται σταθερά προς την εκκοσμίκευση των γνώσεων. Τώρα παρουσιάζεται στην αγορά και η τυπογραφική δραστηριότητα της Βιέννης,

¹⁸ *Μελέτη της κοινής ελληνικής διαλέκτου παρά Παναγιωτάκη Καγκελαρίου Κοδρικά τον εξ Αθηνών*, Α', Παρίσι 1818, σ. γ' (ανατύπωση με εισαγωγή και επιμέλεια Α. Αγγέλου, 1998).

που έρχεται να ενισχύσει την παραγωγή της Βενετίας. Ένας σοφός αυστριακός, ο Josef Baumeister, που αργότερα θα αναλάβει την παιδεία της αυτοκρατορικής οικογένειας, εγκαινιάζει ένα νέο τυπογραφείο παράγοντας ελληνικά βιβλία πολύ προσεγμένα, με τη βοήθεια λογίων όπως ο Γεώργιος Βεντότης και οι αδελφοί Πούλιοι.¹⁹

Οι αδελφοί Πούπλιος και Γεώργιος Πούλιος αγοράζουν το τυπογραφείο του Baumeister και αρχίζουν τη δημοσίευση μιας ελληνικής εφημερίδας με τον τίτλο *Εφημερίς* (1791-1797).²⁰ Λίγα χρόνια αργότερα στην ίδια πόλη, μια ομάδα φίλων του Κοραή εκδίδει το περιοδικό *Ερμής ο Λόγιος* (1811-1821).²¹ Εφόσον ο Τύπος επιτελούσε τη λειτουργία της πληροφόρησης και διαφώτισης, ήταν αναμενόμενο να προκαλέσει ανησυχίες στην Υψηλή Πύλη, η οποία κατέβαλλε κάθε προσπάθεια για να εμποδίσει τέτοιου είδους όργανα χειραφέτησης και προέβαινε σε διαβήματα δια της διπλωματικής οδού προς την αυστριακή κυβέρνηση, εκθέτοντας την εσωτερική πολιτική της αναφορικά με την ενημέρωση των υπηκόων της: “να κρατεί τον λαόν εις άγνοϊαν, να αποτρέπει την προσοχήν του από τας κρατικάς υποθέσεις και να του αποκρύπτει παν ό,τι συζητείται εν Ευρώπη δια το Τουρκικόν Κράτος, δια τους κυριάρχους του και δια τους επισημοτέρους υπουργούς του”.²²

Ελληνικές κοινότητες ριζώνουν πλέον παντού στην Ευρώπη· το Γένος ξανοίγεται πέρα από τον άξονα Κωνσταντινούπολη-Βενε-

¹⁹ Κατάλογο έκθεσης με βιβλία τυπωμένα στη Βιέννη δημοσίευσε ο Κ. Στάικος, *Τα τυπωμένα στη Βιέννη ελληνικά βιβλία 1749-1800*, 1995. Παραμένει χρήσιμη η εργασία του Γ. Λάιου, *Ο ελληνικός τύπος της Βιέννης*, 1961.

²⁰ Ο Λεάνδρος Βρανούσης συγκέντρωσε μια πλήρη σειρά του φύλλου και την ανατύπωσε φωτομηχανικά: *Εφημερίς*, 6 τόμοι, 1995. Ο τόμος 5 αποτελεί μια διεξοδικότατη μελέτη του Λ. Βρανούση για την εφημερίδα και τους συνεργάτες της.

²¹ Το περιοδικό είναι τώρα προσιτό σε φωτομηχανική αναπαραγωγή, *Ερμής ο Λόγιος*, 1988-1990, σε 11 τόμους.

²² Το έγγραφο δημοσιεύθηκε από τον Γ. Λάιο, *ό.π.* (σημ. 19), σσ. 18-19.

τία που είχε καθιερωθεί στην Αναγέννηση, φτάνοντας έως τη Ρωσία, τη Γερμανία, τις Κάτω Χώρες, τη Γαλλία και, φυσικά, σε ιταλικές πόλεις όπως το Λιβόρνο, η Πίζα, η Γένοβα, η Νεάπολη. Η κυριότερη δραστηριότητα που ωθεί τους Έλληνες πέρα από τα οθωμανικά σύνορα είναι το εμπόριο, μια δραστηριότητα που προϋποθέτει ένα πυκνό δίκτυο επικοινωνίας και μία προσεγμένη οργάνωση. Τα Βαλκάνια, το Αιγαίο, η Κωνσταντινούπολη επικοινωνούν άνετα με τα νευραλγικά ευρωπαϊκά κέντρα. Το εμπόριο εξασφαλίζει την υποδομή μεταφορών που την κατάλληλη στιγμή θα τροφοδοτήσει την Επανάσταση. Ο Ρήγας προστρέχει σε έναν έμπορο της Τεργέστης για τη μεταφορά των κιβωτίων με τις προκηρύξεις. Ο Κοραής καταφθάνει στην Αμβέρσα ως αντιπρόσωπος του οικογενειακού εμπορικού οίκου. Ο Κάλβος αποβιβάζεται στο Λιβόρνο με τον πατέρα του που θέλει να δοκιμάσει την τύχη του στο εμπόριο. Είναι φανερό ότι ο φωτισμένος έμπορος είναι πρωτοπόρος ως προς τις ιδέες του φιλελευθερισμού και συμβάλλει αποφασιστικά στη μεγάλη εθνική υπόθεση.

Ένας Έλληνας εγκατεστημένος στην Ιταλία, πιθανότατα στο Λιβόρνο, τυπώνει, αποφεύγοντας να δηλώσει το όνομά του και εκείνο του τυπογραφείου, μία μαχητική γεμάτη πάθος αγόρευση για να προτρέψει τους συμπατριώτες του στην κατάκτηση της ελευθερίας, την *Ελληνική νομαρχία ήτοι Λόγος περί ελευθερίας* (1806).²³ Και ο συγγραφέας αυτός, όπως και ο Κοραής, καλεί τους Έλλη-

²³ Ο συγγραφέας (βλ. την υποσημείωση στη σ. 239 της έκδοσης που επιμελήθηκε ο Ν. Τωμαδάκης, 1948), ευφυσολογώντας, λέει ότι οι Σουλιώτες βλέπουν τη νύχτα καλύτερα απ' ό,τι οι ακαδημαϊκοί της Cusca την ημέρα. Παρόμοιο σχόλιο δεν θα μπορούσε να διατυπωθεί παρά μόνο από άνθρωπο εξοικειωμένο με το πνευματικό περιβάλλον της Τοσκάνης. Για την ταυτότητα του συγγραφέα έχουν υπάρξει διάφορες υποθέσεις: μία από αυτές, μάλλον πιθανή, διατυπώθηκε από τον Χρήστο Πατρινέλη (στον τόμο *Μνήμη Λ. Βρανούση*, 1997, σ. 214 και 205). Σύμφωνα με τον μελετητή, συγγραφέας της *Νομαρχίας* είναι ο έμπορος Αναστάσιος Πάσχος, κουνιάδος του Ψαλίδα, που έζησε στο Λιβόρνο μεταξύ 1806 και 1809.

νες να πειθαρχήσουν σε ένα σύστημα νόμων, προϋπόθεση απαραίτητη για να εξασφαλισθούν τα αγαθά της ελευθερίας. Αλλά ενώ ο Κοραΐς θεωρούσε τους Γάλλους ως μόνους ανιδιοτελείς υποστηρικτές των Ελλήνων, ο συγγραφέας της *Νομαρχίας* δεν τρέφει αυταπάτες για καμία ανεξαιρέτως από τις ξένες δυνάμεις. Ο λόγος απευθύνεται σε όσους Έλληνες δεν «προφέρουν το όνομα της Ελλάδος χωρίς να στενάζουσι». Το κείμενο, αν και δεν προδίδει λογοτεχνικές φιλοδοξίες, είναι από τα πιο ώριμα, παλλόμενα και γοητευτικά του αναγεννώμενου ελληνισμού. Η θερμότητα του λόγου επιβάλλεται από τις ανάγκες της ρητορικής τέχνης, που παύει πια να μονοπωλείται από το θρησκευτικό κήρυγμα και τίθεται στην υπηρεσία των πολιτικών δικαιωμάτων. Ο συγγραφέας θέλει να παρασύρει τον ακροατή:

Ω Έλληνες! Ω αγαπητοί μου αδελφοί! Και ολιγότεροι αν είμεθα από τους Οθωμανούς, αφεύκτως ηθέλαμεν τους νικήσει δια τας τόσας αιτίας όπου ανωτέρω είπον, πόσω μάλλον όντες επτάκις ανώτεροι εις την ποσότητα! Οι εχθροί μας δε όχι κατά τον αριθμόν μόνον, αλλά και κατά τα ήθη, κατά την ανδρείαν, και κατά την μεγαλοψυχίαν είναι εκατόν φορές υποδεέστεροί μας. Πώς λοιπόν είναι δυνατόν να μην νικήσομεν τους εχθρούς μας; Ίσως πάλιν κανένας, από εκείνους όπου συνηθίζουν να ερωτώσι χωρίς να καταλαμβάνουσι, ήθελεν αποκριθεί: «Αν ούτως έχει το πράγμα, διατί λοιπόν μέχρι της σήμερον δεν τους ενίκησαν;» Και πότε επολέμησαν, ανόητε άνθρωπε, και δεν τους ενίκησαν; Αυτοί οι ολίγοι φευγάτοι εις τα δάση όπου καθημερινώς πολεμούσι και νικούσι δεν είναι ικανοί ίσως να σου αποδείξουν την αλήθειαν; Τα Ελληνικά πλοία και μάλιστα των Υδριωτών, όπου καθημερινώς με τους αλλογενείς πειράτας εχθρούς των πολεμούσι, δεν τους νικούσι πάντοτε, αγκαλά και ασυγκρίτως μεγαλύτερους των; Ο Γεώργιος δεν ελευθέρωσεν ίσως τους Σέρβους; Και ποίος αμφιβάλλει ότι ο Ρήγας ήθελεν ελευθερώσει την Ελλάδα, αν η φθονερά τύχη μας δεν ήθελεν δανείσει της προδοσίας το μακρόν ξίφος εις τας χείρας του σκληρού Οικονόμου;²⁴

²⁴ Έκδοση Ν. Τωμαδάκη, 1948, σ. 187.

5.8

ΤΑ ΕΠΤΑΝΗΣΑ

Θα περάσουμε τώρα στις λογοτεχνικές δραστηριότητες ενός ειδικού πολιτισμικού χώρου, που ακολούθησε μια πορεία χωριστή σε σχέση με τα κέντρα που εξετάσαμε πιο επάνω. Η μακρόχρονη βενετοκρατία, που ακολούθησε μια πολιτική αποικιακού χαρακτήρα, αλλά με ευεργετικές συνέπειες στο πολιτιστικό επίπεδο, τερματίστηκε το 1797· από τότε τα νησιά περιήλθαν στην προστασία διαφόρων ευρωπαϊκών δυνάμεων μέχρι το 1815, οπότε συστήθηκε ένα αυτόνομο κράτος υπό την προστασία των Άγγλων. Οι κοινωνικές συνθήκες ευνοούν τη διαμόρφωση μιας αριστοκρατικής τάξης που καλλιεργεί με πάθος τα γράμματα και τις τέχνες. Σε αυτόν τον χώρο η διγλωσσία είναι πραγματική, με την έννοια ότι δεν υφίσταται αντιπαλότητα ανάμεσα στην προφορική και στη γραφομένη των λογίων, όπως συμβαίνει στον χώρο των παραδουνάβιων ηγεμονιών και στην Κωνσταντινούπολη. Στα Επτάνησα επίσημη γλώσσα, σύμφωνα με το σύνταγμα του 1803, και έως το 1820, δεν είναι τα ελληνικά αλλά τα ιταλικά. Σ' αυτή την ξένη γλώσσα της διοίκησης αντιπαρατάσσεται για όλες τις άλλες χρήσεις μια γλώσσα ελληνική, ελεύθερη από δεσμεύσεις και με ένα φάσμα που εκτείνεται από τη λόγια εκκλησιαστική έως τη δημοτική και τη διάλεκτο. Σε παρόμοιες συνθήκες, δεν υπήρχε κανενός είδους εξαναγκασμός για την επιλογή της γλώσσας παρά μόνο εκείνος που επιβάλλεται από το λογοτεχνικό είδος και την προσωπική προτίμηση. Χαρακτηριστική από την άποψη αυτή η πρώιμη επιλογή, το 1628, του Άγγελου Σουμάκη, που αν και ευγενής είχε προτιμήσει την τοπική διάλεκτο για να καταγγείλει μία εξέγερση των "ποπολάρων".

Η νικηφόρα εκστρατεία του Ναπολέοντα στην Ιταλία πυροδοτεί ένα κύμα δημοκρατικής εξέγερσης στα νησιά του Ιονίου. Παντού χχούν ύμνοι ενθουσιασμού για την επικείμενη απελευθέρω-

ση, αποθεώνοντας από τη μια τους γάλλους ελευθερωτές και χλευάζοντας από την άλλη τους βενετούς κατακτητές. Ένας άνεμος ανανέωσης φυσά στην αποτελεσματωμένη ποιητική παράδοση. Πράγματι, παλαιότεροι επτανήσιοι ποιητές που δρουν στα μέσα του 18ου αιώνα, όπως ο Στέφανος Ξανθόπουλος και ο Ανδρέας Σιγούρος, δεν είχαν αξιωθεί καλύτερα αποτελέσματα από τους σύγχρονούς τους φαναριώτες ποιητές· κι αυτό επειδή το θεματολόγιο της έμπνευσης και τα στιχουργικά σχήματα που κυκλοφορούσαν στα Επτάνησα δεν διέφεραν καθόλου από εκείνα του υπόλοιπου ελληνισμού της Ανατολής. Αντίθετα οι νέοι ποιητές, ευαίσθητοι στα νέα κοινωνικά ερεθίσματα, ή εκτονώνονται σε σατιρικές συνθέσεις, που τώρα γίνονται πιο καυστικές, ή ξεσπούν σε αθυροστομία, είτε στρέφονται προς την πατριωτική έμπνευση εκφωνώντας φλογερούς θούριους. Κατά τα φαινόμενα η πολιτική ανατροπή και η ρήξη δεν μπορούσαν παρά να προξενήσουν γόνιμα ερεθίσματα.

Ο επαναστάτης Αντώνιος Μαρτελάος (ευγενής της Ζακύνθου, 1754-1819), στη διάρκεια του μεγάλου πανηγυριού που έσπησαν για την άφιξη των γάλλων δημοκρατικών στο νησί (1797), έκαψε το Libro d'oro των ευγενών και την περούκα του βενετού προβλεπτή, και χόρεψε με τους άλλους ιακωβίνους γύρω από το δέντρο της ελευθερίας. Στον “Ύμνο εις την περίφημον Γαλλίαν, τον αρχιστράτηγον Βοναπάρτην και τον στρατηγόν Γεντίλλην” εξέφρασε το πάθος και τις ελπίδες των δημοκρατικών. Από τη στιγμή εκείνη και πέρα δεν υπήρχε δημόσιο γεγονός που να μην αποτελέσει πηγή έμπνευσης για τον Μαρτελάο. Ούτε και έχασε την ευκαιρία να νουθετήσει τον άλλοτε μαθητή του Νικόλαο Ούγο Φώσκολο:

α΄

Την Ωδήν του Βοναπάρτου
την εθαύμασεν ο νους μου,
υπερχάρηκε η καρδιά μου
π' αγαπάς την λευθεριά.

β´

Ναι, παιδί μου Νικολάκη,
να κτυπάς την τυραννία,
ν' αγαπάς τη λευθερία
και τους Τούρκους να μισάς.
[...]

στ´

Όπου και αν σε φέρει η τύχη,
να θυμάσαι την πατρίδα,
πάντα να 'χεις την ελπίδα,
πριν πεθάνεις να την δεις.²⁵

Ο Μαρτελάος, ως δάσκαλος, μετρούσε πολυάριθμους μαθητές που αργότερα έγιναν διάσημοι. Ένας απ' αυτούς ήταν ο Δημήτριος Γουζέλης (κι αυτός Ζακύνθιος, 1774-1843), ο οποίος σε ηλικία μόλις δεκαέξι ετών, συνέθεσε τη σατιρική κωμωδία *Ο Χάσης*. Πρόκειται μάλλον για μια ακολουθία σκηνών ζωντανών και εντυπωσιακών σε διάλεκτο, διανθισμένη με κοροϊδίες, απειλές και βρισιές, όπου διασύρεται ένα υπαρκτό πρόσωπο, που ήταν τσαγκάρης. Ο υπότιτλος επεξηγεί: *Το τσάκωμα και το φτιάσιμον*· πρόκειται για στιχομυθίες όπως αυτές που έφερε επί σκηνής ο Carlo Goldoni. Ο Γουζέλης έγραψε και άλλες κωμωδίες και φιλοτέχνησε μία μετάφραση από τον Torquato Tasso, *Η Ιερουσαλήμ ελευθερωμένη* (Βενετία 1807). Εκείνο, πάντως, που παρουσιάζει μεγαλύτερο ενδιαφέρον είναι πώς τούτος ο παράξενος αγωνιστής (οι σύγχρονοί του τον θυμούνται να φορά φουστάνελα), πριν καλά καλά ενηλικιωθεί, μπόρεσε να συνθέσει ένα έργο όπως ο *Χάσης*· πράγμα που σημαίνει ότι ήδη σε αυτή την πρώιμη ηλικία, ο Γουζέλης ήταν εξοικειωμένος με τις συμβάσεις ενός σατιρικού είδους στο οποίο οι Ζακυνθινοί επιδίδονταν με πάθος. Επίσης, δεν είναι άστοχο να αναφερθούμε στην ήδη δια-

²⁵ Παραθέτω από τον Φ. Μπουμπουλίδη, *Προσολωμικοί*, τεύχος 4, 1977, σ. 50.

δομένη συνήθεια των λαϊκών παραστάσεων των γνωστών “ομιλιών” που δίνονται στη Ζάκυνθο σε τακτά χρονικά διαστήματα, την τεχνική των οποίων προϋποθέτει. Εξάλλου πολύ σύντομα και ο *Χάσης* παίχτηκε ως ομιλία.²⁶

Στη σάτιρα επιδόθηκε με ζήλο και ένας ζωγράφος, μαθητής του Τιερόλο και ιερωμένος, ο Νικόλαος Κουτούζης (1741-1813). Κάθε άλλο παρά πρόθυμος να συμμεριστεί το πάθος του ιακωβίνου Μαρτελάου (τον οποίο, αντίθετα, βάλλει στις σάτιρές του), ο Κουτούζης διατύπωσε με καυστικό τρόπο τις αμφιβολίες του για την ικανότητα των συμπατριωτών του να αποτινάξουν τον ζυγό των κατακτητών. Δεν διστάζει να στηλιτεύσει ελαττώματα και καταχρήσεις, απ’ όπου και αν προέρχονται, πράγμα που του κόστισε και μια μαχαιριά στο πρόσωπο. Ο ίδιος περιγράφει με την εξής σκωπτική φράση την υπερήφανη μοναξιά του:

Ο παπα-Κουτούζης, ο πιστός φύλαξ αληθείας και του ψεύδους τρανός
εχθρός, ούτος εν τω οίκω εκ πόθου ανηκέστου τέρπετ’ αεί και παίζει με το
γατάκι.²⁷

Το γατάκι αυτό απαθανάτισε και στις αγιογραφικές του εικόνες.

5.9

Η ΜΟΝΑΞΙΑ ΤΟΥ ΒΗΛΑΡΑ

Ένας χώρος με έντονη επίδοση στα γράμματα και με στενούς δεσμούς με τα Επτάνησα (αλλά και με τις παραδουνάβιες επαρχίες) ήταν τα Ιωάννινα, έδρα της αυλής του Αλή Πασά από το Τεπελέ-

²⁶ Ο Δ. Γουζέλης δεν φρόντισε να τυπωθεί ο *Χάσης*, παρά τη μεγάλη διάδοση που σε σύντομο χρονικό διάστημα γνώρισε. Βλ. την πρόσφατη έκδοση Δ. Γουζέλης, *Ο Χάσης*, επιμέλεια Ζήσιμος Συνοδινός, 1997, όπου υπάρχουν και πληροφορίες για τις εκδόσεις και την προσωπικότητα του συγγραφέα.

²⁷ Το κείμενο στους Γ. Ζώρα - Φ.Μπουμπουλίδη, *Επτανήσιοι προσολωμικοί ποιηταί*, 1953, σ. 75.

νι. Τα προεπαναστατικά χρόνια, ο Αλής, γόνος αλβανών πολεμάρχων, είχε εδραιώσει την εξουσία του και είχε επεκτείνει τον έλεγχό του σε ένα μεγάλο τμήμα της ηπειρωτικής Ελλάδας, από την Ήπειρο και τη Θεσσαλία μέχρι την Πελοπόννησο. Ήταν αυτός που διαπραγματεύτηκε την αγορά της Πάργας από τους Άγγλους. Στην αυλή του έτρεξε πλήθος επιφανών ελλήνων, όπως ο γιατρός και έπειτα πολιτικός Ιωάννης Κωλέττης, οι γιατροί και ποιητές Ιωάννης Βηλαράς και Γεώργιος Σακελλάριος (από τη Μακεδονία, 1767-1838), μιμητής των *Νυχτών* του Young, και ο λόγιος Αθανάσιος Ψαλίδας, υπέρμαχος της αμιγούς δημοτικής.

Ο Βηλαράς, γεννημένος στα Κύθηρα (1771-1823), έφτασε σε καλλιτεχνικά επιτεύγματα μεγάλης εμβέλειας για τη νεοελληνική λογοτεχνία και σαφώς πιο προχωρημένα από εκείνα του συνομήλικού του Χριστόπουλου. Οι συνθήκες στάθηκαν ευνοϊκές για τις έμφυτες ικανότητές του. Σπούδασε στην Πάδοβα, όπου εξοικειώθηκε με την αρκαδική ποίηση, ενώ είχε επαφές και με τους κύκλους της Κέρκυρας, όπου εξέδωσε το μοναδικό του βιβλίο, το 1814.

Με την ποίησή του, απ' όπου δεν λείπουν ίχνη ενός ήπιου ερωτικού καημού, ο Βηλαράς εισάγει μια νέα αντίληψη της φύσης, στηριγμένη στην αφέλεια και την τρυφερότητα. Οι βοσκοί και τα άλλα γνωστά μυθικά πρόσωπα, που κυκλοφορούν στο ιταλικό αρκαδικό τοπίο και που επισκέπτονται την ποίησή του, αποδεικνύονται άξιο πρόσχημα για να περιγράψει τη διαδοχή των εποχών, το θέαμα της ημέρας και της νύχτας, τις ηλικίες του ανθρώπου, μέσα από μια καθαρά προρομαντική διάθεση μελαγχολίας, όπως εμφανίζεται στο ειδύλλιο που αρχίζει με τους στίχους:

Ο ήλιος βασιλεύει, το σκότος αρχινάει
και το λαμπρό της θώρα η μέρα αποσκολνάει.

Στα μαύρα φορεμένη, στην όψη μελανή,
σιωπηλή διαβαίνει η νύχτα σιγανή.

Στην αβρή σκηνή που αναπτύσσεται στη συνέχεια μπορούμε να αναγνωρίσουμε μερικά από τα συνήθη αρκαδικά μοτίβα: τη γαλήνη της νύχτας, την ηπιότητα των ζώων, τη ροή του χρόνου. Εντούτοις, το στιλιζάρισμα δεν παγώνει το αίσθημα, που απεναντίας κυριαρχεί σε όλη τη σκηνή απλώνοντας ένα πέπλο απροσποίητης μελαγχολίας.

Και ο Βηλαράς αποτίει φόρο τιμής στην αρκαδική θεματολογία με μια περιγραφή της άνοιξης· με τον νου στραμμένο περισσότερο προς τον Giuseppe Parini παρά τον Metastasio²⁸ μεταφράζει επίσης Ανακρέοντα, όπως τόσοι άλλοι αρκαδικοί ποιητές, Έλληνες και Ιταλοί, βιώνοντας ελεγειακά συναισθήματα καρτερίας και ρέμβης. Κατά τα άλλα, ο Βηλαράς παραμένει ήπιος και μετριοπαθής. Ένα χαρακτηριστικό δείγμα της άκακης και φιλοπαίγμονος σάτιράς του δίνει η περιγραφή της αποτυχημένης απογείωσης ενός αεροστάτου, μπροστά σε ένα κοινό στην αρχή περίεργο, μετά απογοητευμένο και στο τέλος απειλητικό. Η ήπια διάθεση, που καταλήγει σε ένα συγκαταβατικό χαμόγελο, συσχετίστηκε με τη θέση που κατείχε ο Βηλαράς ως γιατρός ενός σκληρού δεσπότη. Ένας άγγλος φιλέλληνας, που τον συνάντησε στα Ιωάννινα το 1815 και θαύμασε το χιούμορ του, προέβη σε μια παρατήρηση που δεν απέχει από την πραγματικότητα: “Ο Βηλαράς δεν έγραψε τίποτε που να ανήκει στο ηρωικό είδος· η ανυή του Αλή Πασά δεν είχε το κατάλληλο περιβάλλον όπου θα μπορούσε ελεύθερα να παρασυρθεί από τα αληθινά πα-

²⁸ Τούτο έδειξε ο Α. Βρανούσης (“Η Άνοιξη του Βηλαρά και το ιταλικό της πρότυπο”, *Ερανιστής*, 11, 1974 [= *Νεοελληνικός διαφωτισμός. Αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά*, 1980], σ. 645). Είναι πιθανό ο Βηλαράς να κράτησε στη μνήμη και άλλους ιταλούς ποιητές της εποχής. Βλ. λόγου χάρη του G. Gozzi “Il fuoco, l’acqua e l’onore” που μετέφερε στο “Τιμή, φωτιά και νερό”, σύμφωνα με τον A. Boccardi (J. Lamber, *Poeti greci contemporanei*, Νάπολη 1892, εισαγωγή, σ. 20). Συγκεντρωτική έκδοση των ποιημάτων του Βηλαρά επιμελήθηκε ο Γιώργος Ανδρειωμένος, *Ποιήματα*, 1995, με εισαγωγή και βιβλιογραφία.

τριωτικά του αισθήματα. Καμιά φορά έχει κανείς την εντύπωση πως η μελαγχολία και οι σάτιρες του δεν είναι άλλο παρά οι στεναγμοί και το πικρό μειδίαμα μιας ψυχής αηδιασμένης από τη σκλαβιά. Αυτή την ερμηνεία δίνουν οι συμπατριώτες του στο ποίημα 'Πουλάκι ξένο, ξενητεμένο'".²⁹ Βέβαια αυτό δεν είναι το μοναδικό ποίημα όπου ο Βηλαράς υπαινίσσεται τη δυσφορία του ανελεύθερου ανθρώπου. Σε ένα άλλο, που βρέθηκε γραμμένο στο χέρι, ανέκδοτο έως το 1827, ο ποιητής ξεσπά σε μια κραυγή πόνου απευθυνόμενος στη συμβατική και ουτοπική Φύλλη του αρκαδικού μανιερισμού:

Από την άγριαν ερημιά που μ' έχει
και με φαρμάκι σταλαχτό τα σωθικά μου βρέχει,
οχ την πικρή μου μοναξιά το γράμμα μου σου στέλλω.

Στις δύσβατες περιοχές της Ηπείρου, της Θεσσαλίας, του Μοριά, όπου ήταν αναγκασμένος να ακολουθεί τον αφέντη του, το κλέφτικο τραγούδι αντιλαλεί παντού φέρνοντας μηνύματα ελευθερίας στα οποία ο ποιητής μοιάζει να κωφεύει. Ο Αλή Πασάς εκτιμούσε το κλέφτικο τραγούδι και είχε παραγγείλει σε έναν αλβανό, τον Χατζή Σεχρέτη, να συνθέσει στα ελληνικά ένα επικό ποίημα για τα κατορθώματά του ακολουθώντας το ύφος των κλέφτικων.³⁰ Αλλά για τους Έλληνες ποιητές δεν είχε ακόμη σημαίνει η ώρα να ανακαλύψουν τη γοητεία της ηρωικής και ελεγειακής ποίησης του κλέφτικου.

Ο Βηλαράς στάθηκε ένας τολμηρός υποστηρικτής της δημοτικής. Στον τομέα αυτό έδειξε θάρρος και αδιαλλαξία. Πεισμένος ότι η γλώσσα των λογίων στηριζόταν σε μια προκατάληψη και αποτελούσε ουσιαστικό εμπόδιο στην ευρύτερη διάδοση της παιδείας, εξέδωσε ένα βιβλίο-μανιφέστο, *Η ρομεκη γλῶσσα* (1815).

²⁹ Αντλώ τα λόγια του λόρδου Holland από την J. Lamber, *ό.π.*, σ. 140.

³⁰ Η *Αληπασιάς* δημοσιεύθηκε από τον Κ. Σάθα στον τόμο *Ιστορικά διatribaί*, 1870, με τον τίτλο "Βίος Αλή Πασά υπό Χατζή-Σεχρέτη".

Η γραφή του τίτλου ανταποκρίνεται στις αρχές της φωνητικής ορθογραφίας όπως την εννοεί εκείνος και, με μια χειρονομία επαναστατική, καταργεί την ιστορική ορθογραφία που ταλαιπωρούσε τους ημιμαθείς. Το ίδιο τομίδιο συγκεντρώνει και ένα δειγματολόγιο γραπτών σε στίχο και σε πεζό, που αποσκοπεί να καταδείξει ότι τα πάντα μπορούν να εκφραστούν στην απλή γλώσσα του λαού και μπορούν να γραφούν με τρόπο απλοποιημένο. *Η ρομενηκη γλσσα* είναι αφιερωμένη στον Αθανάσιο Ψαλίδα (1767-1829), διευθυντή μιας σχολής στα Ιωάννινα. Οι δύο φίλοι υπήρξαν μεταξύ τους αλληλέγγυοι στην υπόθεση της γλώσσας καταπολεμώντας την αδιαλλαξία των καθαρολόγων όσο και τους συμβιβασμούς του Κοραή. Σχεδίαζαν ένα βιβλίο γραμμένο από κοινού, που ματαιώθηκε από τα γεγονότα του '21. Ο Ψαλίδας ανέπτυξε μεγάλη δραστηριότητα για τη διάδοση των γλωσσικών θέσεων του ανοίγοντας διάλογο με πολλά πρόσωπα μέσω αλληλογραφίας. Οι επιστολές του, που τις αντέγραφαν οι ακόλουθοί του με ευλάβεια, κυκλοφορούσαν ευρέως στους κύκλους των δημοτικιστών.³¹

³¹ Βλ. την πλούσια συλλογή επιστολών που αντέγραψε ο Ιωάννης Οικονόμου, *Επιστολαί διαφόρων* (1759-1824), και εξέδωσε ο Γ. Αντωνιάδης το 1964. Οι επιστολές του Ψαλίδα ήταν στην πραγματικότητα δοκίμια, υποδειγματικά για το ύφος, την ευρυμάθεια και την κριτική οξύνοια. Για παράδειγμα, σε επιστολή που απευθύνει το 1815 στον φίλο του Νεόφυτο Δούκα, ο οποίος βρισκόταν στη Βιέννη (*Επιστολαί, ό.π.*, σσ. 239-58), ο Ψαλίδας μιλά για λογοτεχνία, για την "αιολοδωρική" διάλεκτο και εφαρμόζει τη φωνητική γραφή που χρησιμοποίησε και ο Βηλαράς. Σε επιστολή του προς τον Α. Μαυροκορδάτο (24.2.1824) συστήνει για τα *Ελληνικά Χρονικά*, που έβγαιναν στο Μεσολόγγι, να 'ναι γραμμένα σε "απλά" ελληνικά και στα γαλλικά, και όχι στη μικτή γλώσσα του Κοραή και στα ιταλικά. Σε μια άλλη επιστολή κατηγορεί τον Ιωάννη Ζαμπέλιο για την αρχαϊζουσα γλώσσα των τραγωδιών του. Το υλικό που συγκέντρωσε και σχολίασε ο Ε. Ι. Μοσχονάς στον τόμο *Η δημοτιστική αντίθεση στην κοραϊκή "μέση οδό"*, 1981, αποτελεί χρησιμότατο βοήθημα.

5.10

ΤΑ ΚΛΕΦΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

Σε εντελώς διαφορετικό πολιτισμικό χώρο από την αναγνωρισμένη λογοτεχνική παράδοση του αναγεννώμενου ελληνισμού αναπτύσσεται η κλέφτικη ποίηση με τραγούδια άλλοτε σε τόνο ηρωικό και άλλοτε ελεγειακό που έχουν ως θέμα τους την αντίσταση των αγωνιστών κατά του τούρκου αφέντη.

Ομάδες ένοπλων Ελλήνων είχαν συγκροτηθεί σε διάφορα σημεία της ηπειρωτικής Ελλάδας από τις πρώτες κιόλας μέρες της οθωμανικής κατάκτησης. Ζούσαν από τη ληστεία με ορμητήριο τα ορεινά τους κρησφύγετα και κατόρθωναν να μείνουν ανυπότακτοι στις τουρκικές αρχές. Ωστόσο, κατά καιρούς οι Τούρκοι χρησιμοποίησαν μερικούς από αυτούς για τη φύλαξη των ορεινών διαβάσεων μετατρέποντάς τους σε αρματολούς. Κατά τη διάρκεια των ρωσοτουρκικών πολέμων η Αικατερίνη κατορθώνει να οργανώσει μερικές ομάδες για να τις χρησιμοποιήσει εναντίον των Τούρκων. Καθώς πλησιάζουμε μάλιστα προς την έναρξη του Αγώνα οι ανυπότακτοι αρματολοί πληθαίνουν με αποτέλεσμα να μετατραπούν σε κλέφτες. Οι κύριοι χώροι δράσης (και οι εστίες παραγωγής του κλέφτικου τραγουδιού) βρίσκονται στη Στερεά Ελλάδα, την Πελοπόννησο και την Κρήτη.

Στη δύσβατη περιοχή του Σουλίου είχαν καταφύγει ήδη από τον 17ο αιώνα πληθυσμοί που ήθελαν να αποφύγουν τον οθωμανικό έλεγχο. Εναντίον τους ο Αλής, που τότε βρισκόταν ακόμη στην υπηρεσία του σουλτάνου, εξαπέλυσε μια σφοδρότατη επίθεση το 1792. Οι Σουλιώτες αντιμετώπισαν γενναία την επίθεση με τη συμμετοχή ακόμη και των γυναικών. Ο ηρωισμός τους πέρασε σε πολλά τραγούδια, όπως αυτό, όπου ακούμε τον κλέφτη να προκαλεί τον Αλή:

Δεν είναι εδώ τα Γιάννινα να φτιάνεις σαδιρβάνια,
δεν είν' εδώ η Πρέβεζα να φτιάνεις παλαιομέρι·

μον' είν' το Σούλι ξακουστό, το Σούλι ξακουσμένο,
που πολεμούν μικρά παιδιά, γυναίκες και κορίτσια.³²

Η εθνική υπερηφάνεια αναμόχλευε πανάρχαιες διεκδικήσεις που από τα βυζαντινά ήδη χρόνια έπαιρναν τον δρόμο του τραγουδιού. Ο εξεγερμένος κλέφτης που ξεσηκώνεται εναντίον του Τούρκου ανακαλεί στη συλλογική μνήμη τον ακρίτη που είχε πολεμήσει εναντίον των Σαρακηνών. Η επεξεργασία της λαϊκής παράδοσης από διαδοχικές γενιές, που για αιώνες προσάρμοζαν, με το ίδιο πνεύμα, πρότυπα μορφής και περιεχομένου στις εκάστοτε ιστορικές συνθήκες, οδήγησε στη διαμόρφωση των κλέφτικων τραγουδιών όπως τα γνωρίζουμε σήμερα. Το τραγούδι που ακολουθεί παρακάτω, για παράδειγμα, έχει ως πρωταγωνιστή έναν μη συγκεκριμένο Γιάννη. Οι μελετητές κατόρθωσαν να ανέλθουν έως την αρχική διατύπωση του τραγουδιού, που ανάγεται στη βυζαντινή εποχή, στον κύκλο των ακριτικών τραγουδιών· καθώς το τραγούδι περνούσε από τον ένα αιώνα στον άλλον και καθώς άλλαζαν οι ιστορικές συνθήκες προσαρμοζόταν κάθε φορά στις νέες ανάγκες έως ότου μεταμόρφωσε τον βυζαντινό ήρωα σε κλέφτη.³³

Τρεις Τούρκοι, τρεις γιανίτσεροι και οι τρεις μου τσελεπήδες
οι τρεις τον Γιάννη γύρευαν κ' οι τρεις τον Γιάννη θέλουν.

³² Αντλώ από τον Claude Fauriel, *Chants populaires de la Grèce moderne*, Α', Παρίσι 1824, σ. 284. Βλ. τώρα την ελληνική έκδοση, Claude Fauriel, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Α', Η έκδοση του 1824-1825*, εκδοτική επιμέλεια Αλέξης Πολίτης, Ηράκλειο 1999. Ο Β' τόμος περιέχει *Ανέκδοτα κείμενα. Αναλυτικά κριτικά υπομνήματα. Παράρτημα και επίμετρα*, εκδοτική επιμέλεια Α. Πολίτης, Ηράκλειο 1999.

³³ Το τραγούδι πρωτοδημοσιεύτηκε από τον N. Tommaseo, *Canti popolari...*, τόμος 3, Βενετία 1842, σ. 162. Στην έκδοση της Ακαδημίας Αθηνών, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, τόμος Α', 1962, σ. 102, ο επιμελητής του κειμένου Γ. Κ. Σπυριδάκης διατυπώνει το εξής σχόλιο: «Εις την αρχικήν του μορφήν φαίνεται τούτο ακριτικόν· όπως σώζεται σήμερον εις τον λαόν φαίνεται ότι έχει υποστεί ανάπλασιν κατά τους νεώτερους χρόνους, κατά την περίοδον της αντιστάσεως του υπόδουλου έθνους εναντίον των Τούρκων».

Τον Γιάννη δεν μπορούν να βρουν και βρίσκουν την καλή του
οπ' έπλενε τα χέρια της με το μαργαριτάρι.

«Μωρή κρυστάλλα του γιαλού και πάχνη του χειμώνα,
μωρή, το πού 'ναι ο Γιάννης σου, και πού 'ναι ο καλός σου;»

«Θιαμεύομαι, λογιζομαι για ποιον Γιαννιόν μου λέτε,
που 'γω 'χω Γιάννον αδερφόν, έχω και Γιάννον άνδρα,
έχω και Γιάννον ξάδερφον στην Πόλη ξακουσμένο.»

Τον λόγον δεν απόσωσε, τον λόγον δεν απόειπε,
να και ο Γιάννος π' έρχεται στον κάμπον καβαλλάρης,
με τ' άλογο του παίζοντας με το σπαθί στο χέρι.

«Γεια σας, χαρά σας, μπέηδες κ' οι τρεις μου τσελεπήδες.
θέτε φαί, θέτε πιτό, θέτε ψιλά τραγούδια;»

«Μεις για φαί δεν ήρταμε και για ψιλά τραγούδια·
εμείς φιρμάνι έχομεν μέσα από την Πόλη
ή σκοτωμένος, ζωντανός, να μας ακολουθήσεις,
στην Πόλη να σε φέρομε, στην πόρτα του σουλτάνου.»

«Σαν τι κακόν του έκαμα και μ' έχει οργισμένο;
Παιδιά μου, ησυχάσετε, να γενούμε χαζίρι.

Εγώ κακόν δεν έκαμα, κανέναν δεν φοβούμαι.»

Κι αποτραβήχθη από μπροστά και βγάλλει το σπαθί του.

Με μιας αρρίχθηκε σ' αυτούς, τους τρεις τους πετσοκόβει.

Τα κλέφτικα τραγούδια εξυμνούν την ελεύθερη ζωή στα βου-
νά, σε αντίθεση προς τον προσκυνημένο κάμπο όπου ο χριστια-
νός υποφέρει από την καταπίεση των Τούρκων και τη διπροσω-
πία των κοτζαμπάσηδων· περιγράφουν την ομαδική ζωή και τους
γενναίους συντρόφους· καμαρώνουν για το όπλο τους που δεν το
αποχωρίζονται ούτε τη νύχτα όταν ξαποσταίνουν, πάντοτε έτοι-
μοι, σε κάποια σπηλιά.

Τα πιο επιτυχημένα τραγούδια, που κατά μέσο όρο δεν ξεπερ-
νούν τους είκοσι στίχους (η διάρκειά τους είναι πολύ μεγαλύτερη,
φυσικά, όταν τραγουδιούνται) συμπυκνώνουν και εξαντλούν με
παραδειγματική ταχύτητα όλες τις εκφραστικές δυνατότητες του
είδους. Η ζωή, που αποδίδεται πιστά, η υπερηφάνεια με την τρα-
χύτητά της, οι τυποποιημένες εκφράσεις, όλα αυτά μαζί αποτελούν

ποιητική ύλη που κάποια στιγμή οι έλληνες ποιητές θα ανακαλύψουν αντλώντας απ' αυτή νέες δυνάμεις, πολύ περισσότερο απ' ό,τι είχε συμβεί με τα πολεμιστήρια άσματα και τα εμβατήρια των ιακωβίνων, για να ανανεώσουν τη φθίνουσα ποίηση. Ο Σολωμός και ο Ραγκαβής θα είναι από τους πρώτους που θα ανακαλύψουν αυτή τη νέα ύλη και την τεχνοτροπία της, έστω και αν ο καθένας την εκμεταλλευτεί διαφορετικά, ανάλογα με τις προσωπικές του επιδιώξεις.

Το κλέφτικο και γενικά το δημοτικό τραγούδι κατάκτησαν την ελληνική λογιοσύνη χάρη στη συλλογή του Claude Fauriel, *Chants populaires de la Grèce moderne*, τυπωμένη στο Παρίσι σε δύο τόμους, το 1824 και το 1825, με υλικό που ο γάλλος ρομαντικός προμηθεύτηκε από Έλληνες της Ιταλίας και των Επτανήσων.³⁴ Δίπλα στο ελληνικό πρωτότυπο βρισκόταν μια καλή μετάφραση. Έτσι το έργο έφερνε σε επαφή τους δυτικούς φιλέλληνες, τη στιγμή που η ελληνική επανάσταση φλόγιζε τις φιλελεύθερες συνειδήσεις, με τον τραχύ κόσμο της επαναστατημένης κλεφτουριάς και τη βιογραφία των ηρώων. Μερικοί από τους ήρωες των τραγουδιών αυτών θα διακρίνονταν για τα ανδραγαθήματά τους και στη συνέχεια της Επανάστασης. Είναι γνωστό πάντως ότι οι οπλαρχηγοί συνέθεταν και οι ίδιοι τραγούδια, ενώ μερικοί από αυτούς φρόντιζαν να έχουν δίπλα τους λαϊκούς ποιητές έτοιμους να τραγουδήσουν τα κατορθώματά τους.³⁵

³⁴ Για τη μέθοδο επιλογής και επεξεργασίας της ύλης της ανθολογίας βλ. Αλέξης Πολίτης, *Η ανακάλυψη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών*, 1984.

³⁵ Μια πρώτη μελέτη έγινε από τον Ν. Γ. Πολίτη, το 1916, *Γνωστοί ποιηταί δημοτικών τραγουδιών*, που μιλά και για τον περιπλανώμενο σιχοπλόκο Τσομπανάκο και υπενθυμίζει ότι ο Κολοκοτρώνης και ο Μακρυγιάννης έφτιαχναν τραγούδια.

ΚΟΡΑΗΣ, ΚΑΛΒΟΣ, ΣΟΛΩΜΟΣ ΑΠΕΝΑΝΤΙ ΣΤΟΝ ΑΓΩΝΑ

6.1

ΤΑ ΦΩΤΑ, ΤΑ ΚΑΘΗΚΟΝΤΑ ΚΑΙ Η ΜΕΣΗ ΟΔΟΣ

Η υποταγή του ατόμου στους νόμους της κοινωνίας, η πίστη του στα δημοκρατικά αισθήματα ελευθερίας και ισότητας, η καταπολέμηση των προκαταλήψεων αλλά και του αθεϊσμού, αποτελούν τις κεντρικές ιδέες της φιλοσοφικής και πολιτικής σκέψης του Αδαμαντίου Κοραή (1749-1833). Όπως και άλλοι στοχαστές του διαφωτισμού, ταύτιζε την προκατάληψη και τη “δεισιδαιμονία” με την αμάθεια και, οπλισμένος με τη δια του συνδυασμού γνώσεων και φρόνησης σοφία του, κατέβαλλε προσπάθειες για την καταπολέμηση της πνευματικής ανεπάρκειας των συμπατριωτών του. Δεν είχε καμία αμφιβολία ότι εάν τους έφερνε σε στενότερη επαφή με τις ηθικές αρχές των ένδοξων προγόνων εφοδιάζοντάς τους με εκδόσεις των κλασικών, που ο ίδιος ετοίμαζε με πάθος και φιλολογική ακρίβεια, τη μία μετά την άλλη, θα μπορούσε να νικήσει τον πιο ύπουλο εχθρό, την αμάθεια. Επιμελήθηκε δεκαεπτά τόμους αρχαίων συγγραφέων χάση στην οικονομική συμπαράσταση των Ζωσιμάδων, αδελφών που είχαν εμπορικές επιχειρήσεις με έδρα το Λιβόρνο.¹ Υπέβαλλε κάθε

¹ Το Λιβόρνο υπήρξε σημαντικό κέντρο ελληνικών επιχειρήσεων. Στην

έργο σε προσεκτική αντιβολή των χειρογράφων του και το παρουσίαζε στους συμπατριώτες του με προλεγόμενα, σε μορφή επιστολής, όπου έδραττε την ευκαιρία για να θίγει κάθε φορά και ένα άλλο επίκαιρο και σημαντικό θέμα για τα ήθη και την παιδεία.

Η δράση αυτού του σοφού ανθρώπου, που είχε γεννηθεί στη Σμύρνη, ξεκίνησε το 1771 στο Άμστερνταμ, όπου τον είχε στείλει η οικογένειά του για να φροντίζει τις εμπορικές επιχειρήσεις της. Από το Άμστερνταμ μεταφέρθηκε στο Μονπελιέ για να σπουδάσει Ιατρική, και έπειτα στο Παρίσι για να μελετήσει κάποια χειρόγραφα του Ιπποκράτη που σκόπευε να δημοσιεύσει· στο Παρίσι έφτασε ακριβώς τη στιγμή που θα γινόταν «μάρτυς φοβερών πραγμάτων», των γεγονότων της γαλλικής Επανάστασης. Τα γράμματα που ο Κοραής απευθύνει στους μακρινούς του φίλους περιγράφοντας λεπτομερώς τα πιο συγκλονιστικά επεισόδια εκφράζουν έκπληξη και ταραχή· είναι γραμμένα με αφηγηματική διάθεση και κάποτε παίρνουν τη μορφή δοκιμίου.

Όταν αργότερα τα στρατεύματα του Ναπολέοντα αποβιβάζονται στα Επτάνησα, ενθουσιάζεται επειδή πιστεύει ότι αυτό το επεισόδιο συνιστά την αρχή της απελευθέρωσης όλων των Ελλήνων. Στους επαναστάτες αφιερώνει τον Θεόφραστο του (1799) και στην Ιόνιο Πολιτεία τη μετάφραση του Cesare Beccaria, *Dei delitti e delle pene* (Περί αδικημάτων και ποινών, 1802). Όταν πάλι ο Ναπολέων επιτίθεται εναντίον των Οθωμανών στην Αίγυπτο με στρατεύματα στα οποία έχουν καταταγεί και πολυάριθμοι έλληνες εθελοντές, ο Κοραής συνθέτει το φλογερό *Άσμα πολεμιστήριον*, στο πρότυπο των εμβλημάτων που είχε εγκαινιάσει ο Ρήγας.²

πόλη αυτή δρούσε μια ελληνική μυστική εταιρεία στην οποία είχε προσχωρήσει και ο Μιχαήλ Ζωσιμάς. Για την αρωγή των Ζωσιμάδων στο εκδοτικό σχέδιο του Κοραή και για την εν γένει δράση τους, βλ. Σ. Μπέττης, *Οι Ζωσιμάδες και η συμβολή τους στη νεοελληνική αναγέννηση*, Ιωάννινα 1990.

² Του το προσγράφει ο Φ. Ηλιού, *Άσμα πολεμιστήριον*, ανώνυμο έργο του Κοραή, 1982.

Η απογοήτευση με τον Ναπολέοντα δεν άργησε να αγγίξει και τον Κοραή, δίνοντας δίκιο σε όσους αμφέβαλλαν για την ανιδιοτελή δράση της γαλλικής πολιτικής. Δεν παύει να ελπίζει πάντως στους Γάλλους, στους οποίους απευθύνει την ακαδημαϊκή του ανακοίνωση *Mémoire sur l'état de la civilisation dans la Grèce en 1803* ("Υπόμνημα για την κατάσταση του πολιτισμού στην Ελλάδα κατά το έτος 1803"). Ο λόγος του αρχίζει με τη δήλωση: «Ce Mémoire est une annonce solennelle, adressée à toute l'Europe éclairée des efforts pour nous éclairer aussi» ("Το υπόμνημα αυτό είναι μια επίσημη ανακοίνωση προς όλη τη φωτισμένη Ευρώπη σχετικά με τις προσπάθειές μας να φωτιστούμε και εμείς"). Πριν διατυπώσει την έκκλησή του για βοήθεια, δίνει μια στοχαστική περιγραφή της εγκατάλειψης που μαστίζει την πατρίδα του, από τη μοιραία στιγμή που έπεσε η βυζαντινή αυτοκρατορία. Στις σελίδες του επανέρχονται οι λέξεις-κλειδιά του γαλλικού διαφωτισμού, όπως "φώτα", "δεισιδαιμονία", ενώ ταυτόχρονα εμφανίζεται η πρόθεσή του να αναλάβει τον ρόλο του εφ' όρου ζωής εγγυητή για λογαριασμό ολόκληρης της φωτισμένης Ευρώπης.

Ο Κοραής θα αποκτήσει μεγάλο κύρος επίσης μεταξύ των συμπατριωτών του και όταν ξεσπά η Επανάσταση, που τον βρίσκει σε προχωρημένη ηλικία, θα αναγνωριστεί ως πνευματικός πατέρας όλων. Και με αυτή την ιδιότητα δεν θα αρνηθεί τη συμβουλή του σε σχολάρχες, κοινότητες, εμπόρους, ακόμη και σε οπλαρχηγούς. Απευθύνοντας σε αυτούς μακροσκελείς επιστολές, που άλλοτε αποτελούν λόγιες πραγματείες και άλλοτε λόγους ηθικοδιδακτικούς, αναπτύσσει τη δημοκρατική του δεοντολογία, πάντοτε με την ίδια ευθυκρισία και σωφροσύνη. Για να πείσει τους συνομιλητές του προστρέχει σε όλα τα εκφραστικά μέσα της ρητορείας. Τα γράμματα αυτά κυκλοφορούσαν σε αντίγραφα που έγραφαν οι προσηλωμένοι σε αυτόν θαυμαστές του και αργότερα τυπώθηκαν σε βιβλίο, όπως εξάλλου και τα προλεγόμενά του στις εκδόσεις των κλασικών. Αυτή είναι η πιο πολύτιμη συμβολή του στη νεοελληνική λογοτεχνία: ένα κήρυγμα εκκοσμιευμένο ηθικού και

πολιτικού χαρακτήρα, ευπρεπές και προσεκτικό, λιτό και κομψό, με μια ζωντάνια, που δεν έχασε το σφρίγος της ούτε και στις μέρες μας.

Ο Κοραής δεν διστάζει να απευθυνθεί, το 1823, στον Αλέξανδρο Μαυροκορδάτο, που είχε αναλάβει την ευθύνη του απελευθερωτικού αγώνα στην Πελοπόννησο, αναπτύσσοντάς του την αρχή της “ισονομίας”, της ισότητας όλων των πολιτών απέναντι στον νόμο, γιατί αλλιώς δεν μπορεί να εξασφαλισθεί η ευημερία για όλους.³

Όταν ο Οδυσσέας Ανδρούτσος το 1824, στην πιο κρίσιμη δηλαδή στιγμή της Επανάστασης, την ώρα ακριβώς που ξέσπαγαν οι διχόνοιες ανάμεσα στους οπλαρχηγούς, του έγραφε από το Μεσολόγγι καλώντας τον να κατέβει στην Ελλάδα, ο σοφός λόγιος, ο «Σεβάσμιος Γέρων», επιστρατεύει όλη του τη διπλωματική ικανότητα για να τον νουθετήσει δίχως να τον προσβάλει, και αρνείται επικαλούμενος τη μεγάλη του ηλικία και τους «ποδαгриκούς πόδας»:

‘Όσα λέγω, φίλε Οδυσσεύ, περί ομονομίας, δεν αποβλέπουν κατευθείαν εσέ· έδειξες με την έως τώρα διαγωγήν σου, ότι δεν έχεις χρείαν από τοιαύτας παραγγελίας. Ενδέχεται όμως να ευρίσκωνται μεταξύ σας τινές, όχι κακοί στρατηγοί, όχι κακοί πολίται, αλλ’ άνθρωποι απατημένοι από εχθρών της Ελλάδος ανθρωπίσκων φαρμακεράς συμβουλάς· άνθρωποι νομίζοντες, ότι όστις κρατεί όπλα, είναι και ελεύθερος, είναι και δυνατός, είναι και ασφαλής, δια τούτο μόνον, ότι κρατεί όπλα. Πλάνην μεγάλην πλανώνται οι ταλαίτωροι. Μόνη η δικαιοσύνη φέρει την ελευθερίαν, την δύναμιν και την ασφάλειαν· όπλα χωρίς δικαιοσύνην, γίνονται όπλα ληστών, ζώντων εις καθημερινόν κίνδυνον να στερηθώσι την δύναμην από άλλους ληστάς, ή και να κολασθώσιν ως λησταί από νόμιμον εξουσίαν. Η ανδρεία χωρίς

³ Η επιστολή αυτή και η επόμενη περιέχονται στην *Αλληλογραφία* του Κοραή, τόμος Ε', 1983, σσ. 33-37 και σσ. 138-42 αντίστοιχα. Η επιστολή του προς τον Ανδρούτσο δημοσιεύθηκε αμέσως μόλις παρελήφθη, πρωτοσέλιδα, στην εφημερίδα *Εφημερίς Αθηνών*, αρ. 15, 22 Οκτωβρίου 1824. Εδώ εμφανίζεται ο χαρακτηρισμός “Σεβάσμιος Γέρων”.

την δικαιοσύνην είναι ευτελές προτέρημα· η δικαιοσύνη, αν εφυλάσσετο από όλους, ουδέ χρείαν θα είχε της ανδρείας, ως έλεγεν ο ένδοξος και μέγας στρατηγός Αγησίλαος, «Ουδέν ανδρείας χρήζομεν, εάν πάντες ώμεν δίκαιοι».

Ο Κοραής δεν ανέλαβε μονάχα να διδάξει την ειρηνική συμβίωση των πολιτών μέσα στην κοινωνία, αλλά, ως λόγιος και φιλόλογος που ήταν, υποστήριξε με μαχητικότητα την προσωπική του θεωρία για τη γλώσσα. Πίστευε στη “μέση οδό”, προκαλώντας την εχθρότητα των δύο αντίθετων παρατάξεων, των καθαρολόγων και των δημοτικιστών. Σύμφωνα με αυτόν, η συμβιβαστική του θέση θα ανέστελλε την προοδευτική φθορά της αρχαίας γλώσσας και θα εξευγένιζε τη δημοτική. Γι’ αυτό τον σκοπό επινόησε ένα σύστημα διόρθωσης της γλώσσας του λαού.⁴

6.2

«ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ Ή ΘΑΝΑΤΟΣ!»

Κατά την άποψη του Κοραή, η Επανάσταση είχε ξεσπάσει πρόωρα, πριν ακόμη ωριμάσουν οι όροι για την επιτυχία της. Την ίδια γνώμη είχαν και οι πιο μετριοπαθείς ηγέτες της Φιλικής Εταιρείας, της μυστικής εταιρείας που είχε συσταθεί στην Οδησσό για να αναλάβει τη στρατιωτική οργάνωση του αγώνα. Το σύνθημα της γενικής εξέγερσης είχε δοθεί από τους Φιλικούς εσπευσμένα επειδή είχαν ξεσπάσει αναπάντεχα επαναστατικά κινήματα σε πολλά μέρη της Ευρώπης και θεώρησαν ότι ήταν κατάλληλη η στιγμή και για την εξέγερση των Ελλήνων.

⁴ Ο Κοραής ανέπτυξε τη θεωρία της “διόρθωσης” της δημοτικής, εφαρμόζοντας τη “μέση οδό” σε μια περίφημη επιστολή προς τον Α. Βασιλείου (*Αλληλογραφία*, τόμος Β’, 1979, σ. 201). Για τις ασάφειες της θεωρίας βλ. Κ. Θ. Δημαράς, “Ο Κοραής και η γλώσσα: η πράξη”, στα *πρακτικά του συνεδρίου Κοραής και Χίος*, τόμος Α’, 1984, σ. 91 κ.ε.

Η πρώτη πράξη ένοπλης εξέγερσης έλαβε χώρα στη Μολδαβία, όπου Έλληνες, με επικεφαλής έναν αξιωματικό του ρωσικού στρατού, τον Αλέξανδρο Υψηλάντη, κήρυξαν στο Ιάσιο την έναρξη του Αγώνα. Η θυσία των νέων του Ιερού Λόχου, που σφαγιαστηκαν από τους Τούρκους στο Δραγατσάνι, είχε τον στρατηγικό σκοπό να λειτουργήσει ως αντιπερισπασμός, προσελκύοντας στο απόμακρο εκείνο σημείο την προσοχή των οθωμανικών αρχών. Η προκήρυξη, που απευθυνόταν σε όλο το έθνος και την οποία συνέταξε ο Γεώργιος Κοζάκης Τυπάλδος,⁵ αποτελεί ένα κείμενο χαρακτηριστικό του καλλιεργημένου περιβάλλοντος όπου είχε σχεδιαστεί η ηρωική πράξη:

Μάχου υπέρ Πίστεως και Πατρίδος!

Η Ευρώπη, προσηλώνουσα τους οφθαλμούς της εις ημάς, απορεί δια την ακινησίαν μας. Ας αντηχήσωσι λοιπόν τα όρη της Ελλάδος από τον ήχον της πολεμικής μας σάλπιγγας, και αι κοιλάδες από την τρομεράν κλαγγήν των αρμάτων μας. Η Ευρώπη θέλει θαυμάσει τας ανδραγαθίας μας, οι δε τύραννοι ημών, τρέμοντες και ωχροί, θέλουσι φύγει απ' έμπροσθέν μας.

Η ώρα ήλθεν, ω άνδρες Έλληνες. Προ πολλού οι λαοί της Ευρώπης, πολεμούντες υπέρ των ιδίων δικαιωμάτων και ελευθερίας αυτών, μας προσκάλουν εις μίμησιν. Αυτοί, καίτοι οπωσούν ελεύθεροι, προσπάθησαν όλαις δυνάμεσι να αυξήσωσι την ελευθερίαν και δι' αυτής πάσαν αυτών ευδαιμονίαν.

Οι αδελφοί μας και φίλοι είναι πανταχού έτοιμοι. Οι Σέρβοι, οι Σουλιώται και όλη η Ήπειρος, οπλοφορούντες μας περιμένουσιν. Ας ενωθώμεν λοιπόν με ενθουσιασμόν! Η Πατρίς μας προσκαλεί!

Με την Επανάσταση και το ανεξάρτητο κράτος που ιδρύεται στην Πελοπόννησο πνέει ένας άλλος άνεμος στη λογοτεχνία. Ο δυναμισμός των πράξεων παρασύρει τους ποιητές σε νέες περιπέτειες. Οι Φαναριώτες σπεύδουν να κάνουν το καθήκον τους για την πατρίδα. Φαναριώτης είναι ο Υψηλάντης που θυσιάστηκε με

⁵ Στον κεφαλλονίτη αυτόν αποδόθηκε η προκήρυξη από τον Κ. Τσιτσέλη, *Κεφαλληνιακά σύμμικτα*, Α', 1904, σσ. 696-704.

τον Ιερό Λόχο. Φαναριώτης είναι και ο πρώτος πολιτικός ηγέτης, ο Αλέξανδρος Μαυροκορδάτος. Στην ίδια κάστα ανήκουν και ποιητές όπως οι αδελφοί Σούτσοι και ο Α. Ρ. Παγκαβής. Οι πρώτοι ποιητές ωστόσο που τραγούδησαν παρακολουθώντας ένα προς ένα τα ηρωικά γεγονότα της Επανάστασης και που είχαν κάποια απήχηση στην Ευρώπη δεν ήταν Φαναριώτες, αλλά επτανήσιοι από την Ζάκυνθο, ο Κάλβος και ο Σολωμός. Πιθανόν γι' αυτόν τον λόγο ο Φαναριώτης Ιακωβάκης Ρίζος Νερουλός, που διέμενε στη Γενεύη, διερχόμενος από τα Βαλκάνια για να μεταβεί στο Ναύπλιο, στα μαθήματα για τη νεοελληνική λογοτεχνία που τον κάλεσαν να δώσει, δεν μπόρεσε να κρύψει τη ζηλοφθονία του για τους επτανήσιους αυτούς ποιητές. Ο Κάλβος είχε δημοσιεύσει δύο συλλογές ωδών, μία στη Γενεύη και μία στο Παρίσι (1824, 1826), ενώ ο Σολωμός είχε εμφανιστεί, έστω παρά τη θέληση του, στο παράρτημα των δημοτικών τραγουδιών του Fauriel (1825). Ο Νερουλός ψέγει και τους δύο επειδή τάχα δεν ακολούθησαν την καλή ελληνική παράδοση. Οι διαλέξεις του Νερουλού, που δημοσιεύτηκαν στη Γενεύη το 1827 με τον τίτλο *Cours de littérature grecque moderne*, είναι αντιπροσωπευτικές για την αρνητική στάση των Φαναριωτών απέναντι σε οτιδήποτε ξέφευγε από τον έλεγχό τους. Η επικριτική αυτή στάση τους θα εκδηλώνεται κάθε τόσο για πολλές δεκαετίες, όπως θα έχουμε την ευκαιρία να δούμε στη συνέχεια.

6.3

ΑΝΔΡΕΑΣ ΚΑΛΒΟΣ, ΥΜΝΗΤΗΣ ΤΗΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗΣ

Τα φιλελεύθερα ιδεώδη που διαπότισαν τη συνείδηση και τη σκέψη των Ελλήνων από τον διαφωτισμό και ύστερα, και που βρήκαν την πιο πειστική και ευγενική τους έκφραση στο έργο του Κοραή, αποτελούν και το ιδεολογικό υπόστρωμα του Κάλβου. Τον αγώνα για την ελευθερία τον βίωσε σαν μια οριακή εμπειρία στην οποία

δεν θα μπορούσε ποτέ να φτάσει το διαφωτιστικό ιδεώδες της ελευθερίας και της “ευδαιμονίας” εάν δεν βρισκόταν αντιμέτωπο με μια νέα αντίληψη ζωής και τέχνης όπως είναι ο ρομαντισμός.

Τα ποιήματα του Κάλβου φέρουν τη σφραγίδα του παράφορου ενθουσιασμού που η ιστορική στιγμή αυτή εμπνέει. Οι ωδές, δημοσιευμένες με τη γαλλική τους μετάφραση, προφανώς για να μεταφέρουν στο ξένο αναγνωστικό κοινό ένα μήνυμα από την εξεγερμένη Ελλάδα, του εξασφάλισαν μια περίοπτη θέση μέσα στην κατά τα άλλα πλούσια ποιητική παραγωγή του 19ου αιώνα. Αλλά οι ωδές δεν αντιπροσωπεύουν παρά ένα ελάχιστο μέρος αν τις συγκρίνουμε με τον όγκο της έως τότε ποιητικής του παραγωγής και με όσα πεζά θα ακολουθήσουν κατά τη διάρκεια του πολύχρονου βίου του. Οφείλουμε, επομένως, να εκτιμήσουμε τις ωδές σε σχέση με το υπόλοιπο έργο και ιδίως με όσο προηγήθηκε, έστω κι αν είναι γραμμένο στα ιταλικά. Τότε μόνο θα γίνει κατανοητή η ιδεολογική και λογοτεχνική πορεία που ακολούθησε ο Κάλβος για να καταλήξει στη μοναδική μορφή των ελληνικών του ωδών.

Ο Ανδρέας Κάλβος, που υπέγραφε στα ιταλικά *Andrea Calbo*, γεννήθηκε στη Ζάκυνθο και πέθανε στο Louth της Αγγλίας (1792-1869). Ο πατέρας του τον απέσπασε σε τρυφερή ηλικία από τη μητέρα του και τον πήρε μαζί του στο Λιβόρνο, όπου, σύμφωνα με όλες τις ενδείξεις, μεγάλωσε με πολλές στερήσεις. Ήταν αυτοδίδακτος. Τον γοήτευσε η κλασική παιδεία, προνόμιο της τάξης των ιταλών λογίων της εποχής, και κατέβαλε απεγνωσμένες προσπάθειες για να καταξιωθεί στον χώρο των ευυπόληπτων λογίων. Σε ηλικία είκοσι ετών έγινε γραμματέας του Ugo Foscolo στη Φλωρεντία (αντέγραφε τα έργα του, αλλά εκτελούσε και άλλα καθήκοντα) και αργότερα τον ακολούθησε στην Αγγλία όπου ο ιταλός ποιητής κατέφυγε ως πρόσφυγας. Πολύ σύντομα οι δρόμοι τους χώρισαν και από τότε ο Κάλβος έζησε στο Λονδίνο δίνοντας μαθήματα ιταλικών και μεταφράζοντας στα ελληνικά θρησκευτικά βιβλία.

Στο Λονδίνο, στο Παρίσι, στη Γενεύη ο Κάλβος ήρθε σε επαφή

με τους φιλελληνικούς κύκλους. Το 1821 τον συνέλαβε η αστυνομία της Φλωρεντίας ως καρμπονάρο⁶ και το 1826 η γαλλική αστυνομία που τον θεωρούσε επικίνδυνο για την έξαρση των φιλελευθέρων αισθημάτων του (ο αστυνόμος θα γράψει στην αναφορά του: *il «professe les sentiments du libéralisme plus exalté»*⁷).

Ο ένθερμος φιλελευθερισμός του μαρτυρείται από τα πρώτα του κιόλας έργα, γραμμένα στα ιταλικά: το σχέδιο τραγωδίας *Ippia*, οι τραγωδίες *Teramene* και *Le Danaïdi* (γραμμένη το 1815 και δημοσιευμένη στο Λονδίνο το 1818). Πρόκειται για τραγωδίες που γράφονταν στην Ιταλία κατά τα πρότυπα της εποχής, ακολουθώντας το παράδειγμα του Vittorio Alfieri: πλοκή με περιορισμένη δράση, ρητορικές αγορεύσεις για την κοινωνική αρετή και την ελευθερία, σκηνές ωμές και φρικαλέες που προκαλούν μίσος για τον απάνθρωπο τύραννο. Η ροπή αυτή πάντως δεν εμπόδισε τον Κάλβο να στραφεί και προς την αρκαδική ποίηση. Το 1814 καθαρoγράφει τη μετάφραση από τη σικελική διάλεκτο στα ιταλικά μιας εκλογής ειδυλλίων του αββά Giovanni Meli. Το ύφος αυτών των ποιημάτων τον απομακρύνει από το σπασμωδικό και τραχύ ύφος των τραγωδιών του και τον εξοικειώνει με μια γραφή αρμονική, ονειροπόλα, φαιδρή. Οι μελωδικοί αυτοί στίχοι μιλούν για τη ζωή στους αγρούς, για τους τίμιους κόπους και για τους άδολους καημούς των βοσκών. Συναντούμε σ' αυτούς μια διαφορετική αρετή, την αρετή του μόχθου και των αγνών αισθημάτων. Όλες αυτές οι εμπειρίες θα αξιοποιηθούν από τον Κάλβο στις ελληνικές του ωδές, και μάλιστα θα χρησιμοποιηθούν σε αντίστιξη. Ο ειδυλλιακός τόνος εναλλασσόμενος με τον τόνο των πατριωτικών συγκινήσεων θα ενισχύσουν τη δραματικότητα του λόγου. Η δραματικότητα του λόγου εξάλλου αποτελεί ένα χαρακτηριστικό υφολογικό

⁶ Τα έγγραφα της αστυνομίας ερεύνησε ο Κώστας Πορφύρης και τα δημοσίευσε στον τόμο *Ο Α. Κάλβος καρμπονάρος*, 1975.

⁷ Βλ. τα δημοσιευμένα από τον Α. Ιντιάνο έγγραφα, *Άγνωστες σελίδες από τη ζωή και το έργο του Α. Κάλβου*, Λευκωσία 1960, σ. 18.

γνώρισμα του Κάλβου, αφού με τον τρόπο αυτόν θα προσπαθήσει να μεταφέρει στην ποίηση τις συγκινήσεις του έτσι όπως διαδέχονται η μία την άλλη. Από αυτή την άποψη, η εν λόγω επιλογή του, που δεν αποβλέπει στη δημιουργία λυρικής ποίησης, πιθανώς σχετίζεται με την αντίληψη που είχε για την “αρμονία”. Για τον Κάλβο, όπως ο ίδιος μας εξηγεί στην “επισημείωσιν” που έθεσε στο τέλος της πρώτης του συλλογής, αρμονία σημαίνει «να μιμούμεθα τα κινήματα της ψυχής και [να] χαρακτηρίζωμεν τα όσα ο νους ή αι του ανθρώπου αισθήσεις απαντώνσιν εις την φυσικήν και εις την φανταστικήν οικουμένην».

Τα θέματα με τα οποία καταπιάνεται ο Κάλβος είναι ακριβώς αυτά τα οποία εντυπωσιάζουν τους φιλέλληνες και απασχολούν τον ευρωπαϊκό τύπο: ο Ιερός Λόχος, η σφαγή της Χίου, η παραχώρηση της Πάργας στους Τούρκους, η καταστροφή των Ψαρών, ο θάνατος του Byron, ο Κανάρης, οι προδότες, οι διχόνοιες. Πρόκειται επομένως για μια θεματική επίκαιρη και οπωσδήποτε ευρείας χρήσης που διατρέχει τον κίνδυνο να φανεί κοινότοπη. Ο Κάλβος θα αποτρέψει τον κίνδυνο αυτό χάρη σε ένα ποιητικό σχέδιο που στοχεύει υψηλά και που για μας είναι γεμάτο γοητεία.

Η επικαιρότητα δεν θα τον εμποδίσει να αξιοποιήσει και ορισμένα μυθολογικά θέματα, που βεβαίως τα εκτιμούσαν οι αναγνώστες με κλασική παιδεία, Έλληνες και φιλέλληνες· αλλά αυτά δεν αποτελούν αυτοσκοπό. Απεναντίας η παρουσία τους είναι απόλυτα αιτιολογημένη επειδή χρησιμεύουν για τη σύγκριση ανάμεσα στην αρχαία αίγλη και τη σύγχρονη πραγματικότητα. Η παραβολή της αρχαίας Ελλάδας με τη σημερινή, που αγωνίζεται να ελευθερωθεί από τη βαρβαρότητα, υπαινίσσεται την ελπίδα, ή και τη βεβαιότητα, ότι η σημερινή θα αξιωθεί τη λαμπρότητα της αρχαίας δόξας.

Ένα άλλο στοιχείο που συντελεί στην ανάδειξη του κλασικιστικού χαρακτήρα των ωδών είναι η γλώσσα. Όταν ο Κάλβος συνέλαβε το σχέδιό του, η μόνη πειστική χρήση της ομιλουμένης στην ποίηση ήταν του Χριστόπουλου· σ’ αυτόν παραπέμπει ο Κάλβος

σαφέστατα το 1826 όταν δημοσιεύει τις ωδές του σε ένα τομίδιο μαζί με μερικά ποιήματα του Χριστόπουλου. Για την ακρίβεια, πρέπει να πούμε ότι η συστέγαση των δύο ποιητών οφειλόταν μάλλον στην πρόθεση του Κάλβου να αναδειξεί τη δική του στάση ως στρατευμένου ποιητή αντιπαραβάλλοντάς τη με αυτή του αμέριμνου και άτολμου Χριστόπουλου. Ο Σολωμός δεν είχε ακόμη εμφανιστεί, ενώ άλλες απόπειρες να γραφούν ποιήματα στρατευμένα, όπως τα διάφορα εμβατήρια και οι θούριοι, από λογοτεχνική άποψη έπασχαν αισθητά.

Ο Κάλβος επιλέγει ένα λεξιλόγιο που ανήκει στη λόγια παράδοση, αν όχι στην αρχαία· ενίοτε δίνει κλασική μορφή σε λέξεις της κοινής και όταν χρησιμοποιεί αποκλειστικά λέξεις της δημοτικής γλώσσας, τις εξηγεί στο γλωσσάριο ή τις διασαφηνίζει στη μετάφραση. Η μεξή αρχαιοτρόπης και ομιλουμένης, σωστά επεξεργασμένων όσον αφορά το ύφος και τη μετρική,⁸ οδηγεί σε ευχάριστα αποτελέσματα, που εκτιμήθηκαν δεόντως από σημαντικούς γάλλους κριτικούς, όπως τον A. F. Villemain. Ο κριτικός αυτός επαινούσε στο περιοδικό *Le Globe* του 1824 τη γλώσσα του έλληνα ποιητή, η οποία «quoique moderne, se rapproche beaucoup du grec ancien ou littéral» (“παρ’ ότι νέα, πλησιάζει αρκετά στην αρχαία ή τη λόγια”).⁹

⁸ Ο Κάλβος ακολουθεί το ιταλικό μετρικό σύστημα. Στη συμβολή του Π. Μουλλά και του Ν. Βαγενά, που υποστηρίζουν τη θέση αυτή, έχει προστεθεί η διεξοδική ανάλυση του Ευριπίδη Γαραντούδη, *Πολύτροπος αρμονία, μετρική και ποιητική του Κάλβου*, Ηράκλειο 1995.

⁹ *Le Globe*, 20 Νοεμβρίου 1824, με υπογραφή “A*** de l’Académie Française” (βλ. Μ. Vitti, *Ο Κάλβος και η εποχή του*, 1995, σ. 83 και 118-19). Ο Villemain τονίζει μεταξύ άλλων επαίνων: «Cette composition [“Εις θάνατον”] est dramatique et touchante; elle est éminemment morale; les pensées en sont justes et élevées, les sentiments vrais et profonds». Δύο χρόνια αργότερα μια βιβλιοκρισία στη *Revue Encyclopédique* εξαίρει «le charme d’une poésie élevée, pleine de chaleur et de mouvement, et où les sentiments héroïques sont revêtus des formes mélodieuses de la versification grecque» (Vitti, *ό.π.*, σ. 84).

Οι έλληνες λογοτέχνες κράτησαν διαφορετική στάση απέναντι στο έργο του. Αν οι Φαναριώτες και οι ποιητές της Αθήνας καταδίκάζαν τη γλώσσα και τη στιχουργία των ωδών του, όπως είχε κάνει ο Νερουλός, οι δημοτικιστές των Ιονίων Νήσων προτιμούσαν να τις αγνοούν, ακόμη και όταν ο Κάλβος βρέθηκε ανάμεσά τους με την εγκατάστασή του στην Κέρκυρα (1825-1865), όπου μεταξύ άλλων δίδαξε και στην Ιόνιο Ακαδημία που εγκατέλειψε μετά από ρήξη με τους ρομαντικούς του κύκλου της.

Ο Κάλβος δεν διαφέρει από άλλους, από μια ολόκληρη γενιά ποιητών που πέρασαν από τη φιλελεύθερη θεματική ενός Alfieri στη θεματική του τραγικού ήρωα που θυσιάζει τη ζωή του για την ελευθερία· αποτελεί ωστόσο μια μοναδική περίπτωση για μας, επειδή αυτή η αλλαγή συνοδεύεται και συμπύκνωση με την ταυτόχρονη αλλαγή της γλώσσας, από τα ιταλικά στα ελληνικά. Από την προγενέστερη παραγωγή ωδών του στα ελληνικά, το μόνο δείγμα που έφτασε έως εμάς είναι ένα σπάρταγμα στιχουργήματος γραμμένο σε ενδεκασύλλαβο, που δεν μπορούμε να χρονολογήσουμε με ασφάλεια αλλά που σαφώς δεν γράφηκε μετά το 1821.¹⁰ Αιφνιδιάζει επομένως η καλλιτεχνική αρτιότητα των ωδών έτσι όπως ανταποκρίνονται σε ένα σχέδιο τέλεια συντονισμένο σε όλες του τις λεπτομέρειες: γλώσσα, ύφος, στιχουργία, τόνος φωνής, δραματικότητα, θεματική, όλα λειτουργούν αποτελεσματικά με στόχο να μεταφέρουν στον αναγνώστη ένα μήνυμα πολέμου και αναγέννησης.

Μερικές ωδές ενσαρκώνουν τη συγκίνηση με τρόπους εντελώς ρητορικούς· θέλουν να παροτρύνουν τους συμπατριώτες του ή να τους προφυλάξουν από ορισμένους κινδύνους. Και σε αυτές, που

¹⁰ Ανακαλύφθηκε και δημοσιεύθηκε από τον M. Vitti, *A. Kalvos e i suoi scritti in italiano*, Νάπολη 1960, σσ. 323-28. Πρόκειται για μια φιλόδοξη και άτυχη απόπειρα να διαμορφωθεί ένας κλασικόμορφος μυθολογικός κόσμος με υπαινικτικές αναφορές στη σύγχρονη ιστορική πραγματικότητα. Για τη χρονολόγηση βλ. τα σχόλια του Γ. Δάλλα, στην έκδοση που επιμελήθηκε ο ίδιος, *Κάλβου Ωδαί*, 1997, σσ. 33-9.

είναι λίγες, αλλά και στις άλλες όπου η διήγηση, η μαρτυρία, η αποστροφή, η προσωποποίηση, η περίφραση, η παρομοίωση, η μεταφορά, η μετωνυμία ζωογονούν τον ορμητικό λόγο, ο Κάλβος αξιώνεται ένα αποτέλεσμα δραματικό, υψηλό και πειστικό.

Η δραματικότητα του ποιητικού λόγου επιτυγχάνεται με την επινόηση του Κάλβου να δώσει τον λόγο σε ένα πρόσωπο που μιλά όπως ακριβώς τα πρόσωπα ενός δράματος: τοποθετείται στο μέσον ενός επεισοδίου, συμμετέχει στα γεγονότα του πολέμου με ενθουσιασμό και αναλαμβάνει να τα απαθανατίσει στη συλλογική μνήμη. Χάρη σε αυτή την επινόηση (τι άλλο μπορεί να αποτελέσει την ποιητική άδεια;), ο ποιητής δύναται να παραβρεθεί στη μάχη του Καρπενησίου, όπου ο Μάρκος Μπότσαρης θα πέσει ηρωικά (“Εις Σούλι”):

α΄

Φυσάει σφοδρός ο αέρας,
και το δάσος κυμαίνεται
της Σελλαΐδος· φθάνουσι
μακράν εδώ, όπου κάθομαι,
μουσικά μέτρα.

β΄

Αφροντίστων ποιμένων
στίχοι δεν είναι, ή γάμου,
ή πανηγυριζόντων
νέων γυναικών και ανθρώπων,
μήτε ιερέων.

γ΄

Άλλη λαμπρά πανήγυρις
την σήμερον εορτάζεται
εις την Ελλάδα· ο άγγελος
χορεύει του πολέμου·
δάφνας μοιράζει.

θα σταματήσει έναν πολεμιστή:

ἡ΄

Εσύ όπου τρέχεις, πρόσμενε,
ω στρατιώτα· εἰπέ μου,
και ας μὴ σε κυνηγήσει
βόλι του εχθροῦ, πού υπήγαν
οἱ σύντροφοί σου;

Ο Κάλβος συμπεριφέρεται, με άλλα λόγια, ὅπως οἱ λαϊκοὶ τραγουδιστές που πραγματικά ακολουθοῦσαν τοὺς οπλαρχηγούς στα πεδία τῆς μάχης. Χάρη στη φαντασία του ὁ ποιητὴς μεταφέρεται ἐλεύθερα ἀπὸ τὰ ὄρη τῆς Πίνδου στα νησιά του Αἰγαίου, στη Χίο, στην Πάργα.

Ἡ ποίηση τοῦ Ἀνδρέα Κάλβου δεν γνώρισε συνεχιστές. Το ποιητικό μοντέλο που δημιούργησε με τόση φροντίδα εγκαταλείφθηκε ἀκόμη και ἀπὸ τον ἴδιο· ἀγνοήθηκε ἀπὸ τοὺς συγχρόνους του και δεν ἐπηρέασε οὔτε στο ἐλάχιστο τὴν ἐλληνικὴ ποιητικὴ παραγωγή τῆς ἐποχῆς.

6.4

ΟΙ “ΜΕΓΑΛΕΣ ΟΥΣΙΕΣ” ΤΟΥ ΣΟΛΩΜΟΥ

Διαφορετικά θα ἐπηρεάσει τὴν ἐξέλιξη τῆς ἐλληνικῆς ποίησης ἓνας ἄλλος ζακύνθιος ποιητὴς, ὁ Διονύσιος Σολωμός (1798-1857), που μετὰ τὶς σπουδές του στὴν Ἰταλία εγκαταστάθηκε μόνιμα στὰ Ἐπτάνησα, δίχως νὰ ἀπομακρυνθεῖ ποτέ ξανά. Οἱ συνθήκες τῆς ζωῆς του τον ευνόησαν τὰ μέγιστα γιατί τον ἔφεραν σε ἐπαφή με νέες ἀντιλήψεις στὸν χώρο των γραμμάτων. Παιδί ἀκόμη, τον ἔστειλαν νὰ συμπληρώσει τὶς γυμνασιακές και πανεπιστημιακές σπουδές του στὴν Κρεμόνα και στὴν Παβία, ὅταν στὴ Λομβαρδία κάνουν τὴν ἐμφάνισή τους οἱ πρῶτες ιδέες τοῦ ἰταλικοῦ ρομαντισμοῦ.

Στα μαθητικά του χρόνια συνέθεσε πάμπολλους στίχους στα ἰταλικά συμμορφούμενος με τὴν καθαρολόγο ἀκαδημαϊκὴ παράδοση. Το ὕφος και ἡ μετρικὴ αὐτῶν των ἰταλικῶν στίχων εἶναι πολὺ

εξεζητημένα και επιτηδευμένα. Ακριβώς όμως εκείνα τα χρόνια γονιμοποιείται μέσα του μια νέα ιδεολογία, που χάρη στον ενθουσιασμό του ρομαντισμού, τον βοηθάει να ξεπεράσει τον ιταλικό διαφωτισμό και του ανοίγει νέους ορίζοντες. Το βάρος που τώρα αποδίδεται στις αξίες του λαού, στην ποίησή του, στη γλώσσα του, η σημασία που αποκτά η επικαιρότητα σε αντιπαράθεση προς την ξεπερασμένη μυθολογία, είναι όλα όσα παίρνει μαζί του ως ενέχυρο ο Σολωμός αφήνοντας την Ιταλία και επιστρέφοντας στο νησί του το 1818. Στη Ζάκυνθο συνεχίζει από αμηχανία να στιχουργεί ιταλικά, συχνά αυτοσχεδιάζει σε ρίμες που του προτείνουν, κερδίζοντας τον θαυμασμό της ομήγυρης. Μια συλλογή με *Rime improvvise* (“Στίχοι αυτοσχέδιοι”), που ο θεός του δίνει να τυπώσουν στην Κέρκυρα το 1822 (και ξανά το 1823), πέφτει στα χέρια ενός παλιού του φίλου από την Ιταλία, του Giuseppe Montani. Αυτός ο μαχητικός υποστηρικτής της λογοτεχνικής ανανέωσης, τακτικός συντάκτης του ρομαντικού περιοδικού της Φλωρεντίας *Antologia*, θεωρεί τη συλλογή προδοσία. Τώρα, με την Επανάσταση που ξέσπασε στην Ελλάδα, “απέναντι στην Πελοπόννησο, γεμάτη από αρχαίες μνήμες και καινούριες προσδοκίες”, εξανίσταται ο Montani, “μέσα σ’ αυτές τις θάλασσες που σήμερα περισσότερο παρά ποτέ εμπνέουν στον οδοιπόρο ποιητή υψηλούς και αισθαντικούς στοχασμούς, οι συμπολίτες του νέου αυτοσχεδιαστή να μην έχουν να του προτείνουν θέματα άλλα από εκείνα που γέμιζαν το κενό των αρκαδικών μας συνεδριάσεων, για να μην πω την αργία των μοναστικών μας κελιών.” Ο Σολωμός οφείλει να γράφει ελληνικά και μάλιστα στη γλώσσα του λαού αν θέλει να γίνει “στ’ αλήθεια εθνικός ποιητής”.¹¹

¹¹ *Antologia*, 14, 5, 1824, σσ. 76-78. Το πρωτότυπο: «in faccia al Peloponneso pieno d'antiche memorie e di novelle speranze [...] i concittadini del giovine improvvisatore non abbiano saputo proporgli, che quegli che empivano il vuoto delle nostre arcadiche adunanze per non dire l'ozio delle nostre celle monastiche. [...] Io credo fermamente che quando egli scrive per far piacere a se stesso sia, così per la lingua che adopera, come per i temi in cui l'adopera, vero poeta nazionale».

Οι πρώτες απόπειρες του Σολωμού στα ελληνικά ακολουθούν την πεπατημένη της αρκαδικής ποίησης και είναι διατυπωμένες στη δημοτική: είναι σχεδόν αυθόρμητο στον νέο, που δεν κατέχει επαρκώς τη μητρική του γλώσσα, να αρχίσει από εκεί που τον οδηγούσε η ιταλική αρκαδική του μαθητεία και από τις λύσεις που λίγο νωρίτερα είχαν δώσει με επιτυχία ο Χριστόπουλος και ο Βηλαράς (σ' αυτόν τον κύκλο αναζητήσεων περιλαμβάνεται και ένα απόσπασμα μετάφρασης από τον *Metastasio*).

Ένας φίλος εκείνης της κρίσιμης περιόδου αναζητήσεων, ο Σπυρίδων Τρικούπης, θα καυχηθεί αργότερα ότι τον παρότρυνε να γράψει στη γλώσσα του λαού.¹² Ο Τρικούπης δεν είχε ιδιαίτερη κλίση στην ποίηση και έμεινε στην ιστορία της λογοτεχνίας μάλλον με την ιστορία της Επανάστασης που συνέγραψε· αν κρίνουμε όμως από το ποίημα *Ο Δήμος*, που τύπωσε σε νεαρή ηλικία στο Παρίσι το 1821, πρέπει να του αναγνωρίσουμε ότι πολύ πρόωμα είχε σχηματίσει μια σαφή ιδέα για τη χρήση του δημοτικού τραγουδιού, και μάλιστα πολύ νωρίτερα από άλλους. Δεν πρέπει να ξεχνούμε ότι πριν τη δημοσίευση των κλέφτικων τραγουδιών από τον Claude Fauriel (1824-1825) οι έλληνες ποιητές δεν έδειχναν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την ποίηση του λαού.¹³

Σε παράρτημα του δεύτερου τόμου αυτών ακριβώς των *Chants populaires* του Fauriel, ο εκδότης του βιβλίου προσθέτει το κείμενο και τη μετάφραση της ωδής του Σολωμού *Ύμνος εις την Ελευ-*

¹² Αυτό ισχυρίζεται ο Τρικούπης σε ένα γράμμα που απηύθυνε στον Ιάκωβο Πολυλά (25 Μάρτιου 1859) όταν αυτός ετοίμαζε την έκδοση του Σολωμού και ο Σολωμός είχε ήδη πεθάνει. Ο Τρικούπης είχε φτάσει στη Ζάκυνθο στα τέλη του 1822.

¹³ Βλ. Αλέξης Πολίτης, "Η ενσωμάτωση των δημοτικών τραγουδιών στη γραπτή νεοελληνική παράδοση", *Σύγχρονα θέματα*, 5, 1979, σσ. 101-08. Εκτός από τον Σ. Τρικούπη, δημοτικοφανή ποιήματα έγραψαν σε πρώιμη εποχή και οι Αντώνιος Μάτεσης, Δημήτριος Πελεκάσης, Γεώργιος Τερτσέτης (σύμφωνα με πληροφορία του Α. Πολίτη, *Η ανακάλυψη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών*, 1984, σσ. 162-63).

θερίαν, σε 158 τετράστιχα. Το ποίημα κυλά σαν χείμαρρος σταματώντας σε μερικά γνωστά επεισόδια· εξυμνεί τη φιλοπατρία, διατυπώνει ελπίδες για το μέλλον, θεωρεί βέβαιη τη νίκη. Ο Ύμνος είχε μεγάλη απήχηση και χάρισε αναπάντεχη φήμη στον νέο ποιητή, που τον θεώρησαν γνήσια φωνή της Επανάστασης.¹⁴

Στην ίδια στιχουργία (ανακρεόντεια ωδή σε τετράστιχους τροχαϊκούς οκτασύλλαβους) και με την ίδια ορμητικότητα, ο Σολωμός συνθέτει ένα λυρικό ποίημα, *Εις τον θάνατον του Λορδ Μπάιρον* (1825), που είχε πεθάνει στο πολιορκημένο Μεσολόγγι. Ο ποιητής όμως γρήγορα το παράτησε χωρίς να το ολοκληρώσει. Η απογοήτευσή του τεκμηριώνεται από πλήθος σημειώσεις γραμμένες στα ιταλικά όπως «fuori tutto», «stringer quanto si può le masse e risparmiare versi», «bisogna rifare» και ούτω καθεξής. Ο ποιητής ήδη στόχευε αλλού. Η πολιορκία του Μεσολογγίου, οι κανονιοβολισμοί που ακούγονταν μέχρι τα παράλια του νησιού κρατούσαν τη σκέψη του σε συνεχή εγρήγορση. Ο ηρωισμός των πολιορκημένων, που αντιστέκονταν παρά την πείνα, μετουσιωνόταν σε ένα θέμα κεντρικό, εμβληματικό του αγώνα ενός ολόκληρου λαού.

Στο πολιορκημένο Μεσολόγγι ο Σολωμός τοποθετεί τον διάλογο για το γλωσσικό ζήτημα. Χωρίς να χάνει από μπροστά του την πραγματικότητα εκείνη, σκηνοθετεί την αντιπαράθεση του “Σοφολογιότατου” με τον “Ποιητή” σαν να πρόκειται για μία αντιπαράθεση των στενόμυαλων με τις δυνάμεις που αγωνίζονται για την ελευθερία. Λέει ο “Ποιητής”:

Μου πονεί η ψυχή μου. Οι δικοί μας χύνουν το αίμα τους αποκάτω από το Σταυρό για να μας κάμουν ελευθέρους, και τούτος [ο Σοφολογιότατος] και όσοι του ομοιάζουν πολεμούν γι’ ανταμοιβή να τους σηκώσουν τη γλώσσα.

¹⁴ Δεν έλειψαν πάντως επιφυλάξεις και επικρίσεις στην Ευρώπη. Βλ. B.J. στη *Revue Encyclopédique*, 25, 1825, σσ. 234-36, και Luigi Ciampolini στη *Antologia*, 26, 1827, I, σσ. 114-15, που μιλά για σκοτεινότητα.

Και όντως για τον “Ποιητή” η υπόθεση της πατρίδας ταυτίζεται με την υπόθεση της γλώσσας: «Μήγαρις έχω άλλο στο νου μου πάρεξ ελευθερία και γλώσσα;». Έτσι κι αλλιώς το ζήτημα είναι να μην προδοθεί το έθνος. Το πείσμα με το οποίο ο “Σοφολογιότατος” υποστηρίζει τη λόγια γλώσσα είναι τραγικά προφητικό αφού τελικά θα επικρατήσει στους επίσημους θεσμούς του νεοσύστατου κράτους, παρά το γεγονός ότι τις λέξεις τις διδάσκει ο λαός και ότι από μόνες τους χυδαίες λέξεις δεν υπάρχουν, όπως πιστεύει ο Σολωμός.

Στην υπέρτατη θυσία του Μεσολογγίου και στο ακατάλυτο σύμβολό της ο Σολωμός θα προβάλλει τα ηθικά του ιδεώδη. Γύρω από αυτό το ιερό γι’ αυτόν θέμα βλέπει να αποκραυγαλώνονται ό,τι ο ίδιος θα αποκαλέσει “Grandi Sostanze”, “Μεγάλες Ουσίες”, χρησιμοποιώντας έναν όρο του διαφωτισμού, αλλά περιβεβλημένο με τις νέες αξίες του ρομαντισμού. Το Μεσολόγγι είναι ο προμαχώνας των “Μεγάλων Ουσιών” και το κριτήριο για να αξιολογηθεί το ήθος του ανθρώπου.

Όπως ο Σολωμός στιγμάτισε στον Διάλογο τον “Σοφολογιότατο” ως εχθρό του λαού, σε ένα άλλο γραπτό, που το άρχισε το 1828 και το ξανάπιασε το 1833 στην Κέρκυρα, όπου στο μεταξύ μετόικησε, θα θελήσει να στηλιτεύσει μια γυναίκα της Ζακύνθου μοχθηρή και απάνθρωπη που αρνείται να βοηθήσει τους πολιορκημένους. Αυτό το πεζό, το οποίο οι φιλόλογοι άλλοτε τιτοφόρησαν *Η Γυναίκα της Ζάκυνθος* (το χειρόγραφο έχει μονάχα έναν τίτλο, στα ιταλικά, που αρχίζει με την λέξη “Visione”, και πράγματι περί οράματος πρόκειται), είναι έργο που ανταποκρίνεται στη ρομαντική αντίληψη της τέχνης: ο Σολωμός εγκαταλείπει τις κλασικιστικές συμβάσεις που διαχωρίζουν τα λογοτεχνικά είδη, δεν συμμορφώνεται με κανένα από αυτά. Χάρη σε αυτή την άρση των ορίων μπορεί να συνδυάσει στιγμές λυρισμού με ξεσπάσματα σαρκασμού. Πρωταγωνιστής του “Οράματος” είναι ο Διονύσιος Ιερομόναχος που προβλέπει για το μέλλον εκείνο που για τον Σολωμό είναι ήδη πραγματικότητα και το αφηγείται. Στο δεύτερο

κεφάλαιο ο Ιερομόναχος αναφέρεται με σαρκασμό στην κακεντρέχεια της γυναίκας, που αντιμετωπίζει με σκληρότητα τις συμφορές του Μεσολογγίου. Στο “Κεφάλαιον 20” αφηγείται πώς οι Μεσολογγίτισσες ζητιανεύουν:

1. Και ευνέβηκε αυτές τες ημέρες, οπού οι Τούρκοι επολιορκούσαν το Μισολόγγι, και συχνά ολημερνίς και κάποτε οληνυχτίς έτρεμε η Ζάκυθο από το κανόνισμα το πολύ. 2. Και ήτανε ετότες οπού κάποιες γυναίκες Μισολογγίτισσες επερπατούσαν τριγύρω γυρεύοντας για τους άνδρες τους, για τα παιδιά τους, για τ’ αδέρφια τους, που επολεμούσανε. 3. Στην αρχή εντρεπόντανε νά ’βγουνε και επροσμένανε το σκοτάδι για ν’ απλώσουν το χέρι, επειδή δεν ήτανε μαθημένες· 4. και είχανε δούλους, και είχανε σε πολλές πεδιάδες και γίδια και πρόβατα και βόιδα πολλά. 5. Ακολούθως εβιαζόντανε και εσυχνοτηράζανε από το παρεθύρι τον ήλιο πότε να βασιλέψει για νά ’βγουνε. 6. Αλλά, όταν επερισσέψανε οι χρείες, τες έβλεπε ο κόσμος να τρέχουνε τα τρίστρατα, τα σταυροδρόμια, τα σπίτια, τα ανώγια και τα χαμώγια, τες εκκλησίες, τα ξωκλήσια, γυρεύοντας. 7. Και ελαβαίνανε χρήματα, πανιά για τους λαβωμένους· 8. και δεν τους έλεγε κανένας το όχι, γιατί οι ρώτησες των γυναικών ήτανε τες περισσότερες φορές συντροφευμένες από τες κανονιές του Μισολογγιού, και η γη έτρεμε από κάτω από τα πόδια μας. 9. Και οι πλέον πάμφτωχοι εβγάνανε το οβολάκι τους και το δίνανε, και εκάνανε το σταυρό τους κοιτάζοντας κατά το Μισολόγγι και κλαίνοντας.¹⁵

Στο έργο αυτό ο Σολωμός επινοεί έναν πεζό αφηγηματικό λόγο κατάλληλο, σύμφωνα με την κρίση του, για τη φύση της προφητείας, και επιλέγει μια γλώσσα καθημερινής υφής, λαϊκή, εν αντιθέσει με τους *Ελευθερους πολιορκημένους*, όπου θα προσπαθήσει να εξυψώσει το επίπεδο της λαϊκής γλώσσας.

Μια ανάπαυλα στις ευθύνες του πολίτη που αγωνίζεται και στις ποιητικές αναζητήσεις μοιάζει να αποτελούν δύο συνθέματα που είχαν μεγάλη διάδοση ανάμεσα στους θαυμαστές του, οι οποίοι

¹⁵ Δ. Σολωμός, *Η Γυναίκα της Ζάκυθος. Όραμα του Διονυσίου Ιερομόναχου, εγκάτοικον εις ξωκλήσι Ζακύνθου*, εισαγωγή, κριτική έκδοση με επιμέλεια Ελένης Τσαντισάνογλου, Ηράκλειο 1991.

τα κυκλοφορούσαν σε αντίγραφα κατά τα πρώτα χρόνια της κερκυραϊκής του μετοικεσίας. Στο “Εις μοναχήν” ο Σολωμός μοιάζει να ακούει φωνές ανέφικτης γαλήνης, που ωστόσο τον σαγηνεύουν με την αγαλλίαση που του προξενούν, ενώ στο άλλο ποίημα, που άρχισε να γράφει το 1826 και το ξαναδούλεψε στην Κέρκυρα, καταπιάνεται με μια υπόθεση τραγική, με πρωταγωνιστή τον Λάμπρο, από τον οποίο το έργο πήρε και τον τίτλο. Πρόκειται για κείμενα που αναστέλλουν με κάποιο τρόπο την πορεία του Σολωμού προς υψηλότερους στόχους. Το “Εις μοναχήν” μοιάζει σαν φόρος τιμής στον ιταλικό ρομαντισμό και σε παρόμοια ποιήματα του Α. Manzoni· τα σπαράγματα του “Λάμπρου” μας παραπέμπουν στα ποιήματα του Μπαίρον, από εκείνα που θα κατακλύσουν τα αθηναϊκά τυπογραφεία. Το ποίημα είναι γραμμένο σε οκτάστιχα, ενώ μέρη αφηγηματικά και μονόλογοι συνεχώς εναλλάσσονται. Ο πρωταγωνιστής, ο Λάμπρος, ακολουθεί τα χνάρια του βυρωνικού αμαρτωλού αντάρτη. Φαντάσματα και βρικόλακες, μεταμφιέσεις, προαισθήματα και σαρκικά αμαρτήματα, προσευχές και χριστιανικές τελετές, το ένα θέμα διαδέχεται το άλλο σε όσα αποσπάσματα έφτασαν στα χέρια μας.¹⁶ Ο ίδιος ο Σολωμός δέχτηκε, κατ’εξαίρεση, να δημοσιευτεί ένα κομμάτι του ποιήματος στο περιοδικό *Ιόνιος Ανθολογία*, το 1834. Μία από τις παραλλαγές του δημοσιεύτηκε από τον φίλο του Gaetano Grassetti το 1853 ως δείγμα νεοελληνικής μετρικής.¹⁷

Στην Κέρκυρα, ο Σολωμός, περιτριγυρισμένος από φίλους που τον θαύμαζαν, αλλά μέσα στη δυσφορία μιας εξαντλητικής δικαστικής αγωγής για την κληρονομιά της πατρικής περιουσίας, αρχίζει να γράφει ένα καινούργιο ποίημα που τιτλοφορήθηκε, όχι από τον ίδιο, *Ο Κρητικός*. Όσα αποσπάσματα του έργου επέζη-

¹⁶ Η βυρωνική επίδραση (βλ. Α. Γεωργαντά, *Αιών βυρωνομανής*, 1992, σ. 129 κ.ε.) δεν αποκλείει απηχήσεις από τη γερμανική ποίηση που επισημαίνει ο Γ. Βελουδής, *Διονύσιος Σολωμός*, 1989, σσ.66-68 και 73-75.

¹⁷ G. Grassetti, *Grammatica della lingua greca moderna*, Μάλτα 1853, σσ. 97-98, με ιταλική μετάφραση του M. A. Bottai.

σαν, δείχνουν ότι ο ποιητής θέλει να εκφράσει μία προσήλωση στο πατριωτικό ιδεώδες πιο σύνθετη και υπαινικτική απ' ό,τι είχε κάνει έως τότε. Το κεντρικό πρόσωπο είναι ένας νέος που γλίτωσε από τους Τούρκους μετά την καταστολή της επανάστασης στην Κρήτη (1823-1824), και ναυαγός τώρα παλεύει με τα κύματα, κρατώντας στο ένα χέρι τη μνηστή του. Την ιστορία διηγείται ο άνθρωπος αυτός του λαού και γι' αυτό ο ποιητής προσαρμόζει ύφος, σύνταξη και λεξιλόγιο στη γλώσσα του λαού. Η υποβολή μιας σκηνής με την ξαφνική εμφάνιση της “Φεγγαροντυμένης”, που αναδύεται από τη θάλασσα και καθαγιαίνει όλη τη φύση, είναι εντυπωσιακή.¹⁸

Στον ομοιοκατάληκτο δεκαπεντασύλλαβο της κρητικής παράδοσης που τώρα χρησιμοποιεί, ο Σολωμός επεξεργάζεται και το θέμα της αντίστασης του Μεσολογγίου, στο ποίημα *Οι ελεύθεροι πολιορκημένοι*. Φιλοδοξεί να εκφράσει το εθνικό αίσθημα, που, με τη δύναμη της τέχνης, εξυψώνει τη λαϊκή αντίληψη δίχως να την προδίδει. Μάλλον αυτό εννοεί σε μια σημείωση γραμμένη βιαστικά στο περιθώριο του χειρογράφου:

Il tuono fondamentale tenga fermo il centro profondo della Nazionalità e si sollevi perpendicolarmente [...].¹⁹

Κυρίαρχο μέλημα του Σολωμού είναι να βρεθεί λύση κατάλληλη για να εξυψωθούν «perpendicolarmente», κατακόρυφα, τα εκ-

¹⁸ Η μυστηριακή αυτή μορφή προκάλεσε πολλές ερμηνείες. Αξιόλογη είναι η εικασία ότι πρόκειται για παγανιστική “επιφάνεια” (Ε. Καψωμένος, *Ερμηνευτικά κλειδιά στον Σολωμό*, 1992, σ. 219 κ.ε.)· σύμφωνα με άλλους πρόκειται απλώς για την ψυχή της μνηστής που φεύγει (Σ. Αλεξίου, *Δ. Σολωμού Ποιήματα και πεζά*, 1994, σσ. 212-14).

¹⁹ Δ. Σολωμού *Αυτόγραφα έργα*, επιμέλεια Α. Πολίτης, τόμος Β', σ. 474. Σε μετάφραση του Σ. Αλεξίου (Δ. Σολωμού *Στοχασμοί*, επιμέλεια Massimo Peri, εισαγωγή και σχολιασμός Κ. Ανδρουλακάκης, μετάφραση Σ. Αλεξίου): “Ο βασικός τόνος ας μένει σταθερά στο βαθύ κέντρο της Εθνικότητας και ας υψώνεται κατακόρυφα”.

φραστικά μέσα του λαού. Το ίδιο αίτημα προβάλλει και στην προ-σπάθειά του να νουθετήσει τον φίλο του Γεώργιο Τερτσέτη, σε ένα γράμμα στα ιταλικά:

Χαίρομαι να παίρνονται για ξεκίνημα τα δημοτικά τραγούδια, θα 'θελα όμως, όποιος μεταχειρίζεται την κλέφτικη γλώσσα, να τη μεταχειρίζεται στην ουσία της και όχι στη μορφή της, με νιώθει; Κι όσο για την ποίηση, πρόσεξε καλά, Γιώργη μου, γιατί βέβαια καλό είναι να ρίχνει κανείς τις ρίζες του πάνω σ' αυτά τ' αγνάρια, δεν είναι όμως καλό να σταματά εκεί· πρέπει να υψώνεται κατακόρυφα [*perpendicolarmente*]. [...] Η κλέφτικη ποίηση είναι όμορφη και ενδιαφέρουσα καθώς μ' αυτήν παράστησαν ανεπιτήδευτα οι κλέφτες τη ζωή τους, τις ιδέες τους και τα αισθήματά τους. Δεν έχει το ίδιο ενδιαφέρον στο δικό μας στόμα· το έθνος ζητά από μας το θησαυρό της δικής μας διάνοιας, της ατομικής, ντυμένον εθνικά.²⁰

Ο φιλόδοξος στόχος του Σολωμού είναι μια ποίηση με τις ρίζες της στην κοινωνία και στη γλώσσα την οποία αυτή η ίδια η κοινωνία δημιούργησε. Ο ποιητής δεν έχει το δικαίωμα ούτε να παραβιάσει ούτε και να προδώσει τον γλωσσικό θησαυρό που η ιστορία έχει παραδώσει στον λαό· αντίθετα, έχει καθήκον να του εξασφαλίσει μια καθολικότητα χρησιμοποιώντας τη δημιουργική ιδιοφυΐα του. Κάτι τέτοιο εννοεί όταν, μιλώντας για το Μεσολόγγι, απαιτεί να συνδυάσει τα μεγαλύτερα συμφέροντα της Ελλάδας («*i più grandi interessi della Grecia*») με τα πιο μεγάλα συμφέροντα της ανθρωπότητας («*i più grandi interessi dell'Umanità*»), ώστε από τον μικρό αυτό τόπο να ξεπηδήσουν οι Μεγάλες Ουσίες («*così, dalla piccolezza del luogo usciranno le Grandi Sostanze*»). Η πεποίθηση αυτή του γίνεται έμμονη ιδέα, την οποία επαναλαμβάνει σχεδόν αυτολεξεί και αλλού: «Ο βασικός τόνος του ποιήματος ας είναι από την αρχή ως το τέλος το κοινό και ατομικό συνυφασμένο και ταυτισμένο με τη γλώσσα. Και ας ενεργεί συνεχώς για την

²⁰ Μετάφραση Α. Πολίτης, από τα Δ. Σολωμού, *Άπαντα*, τόμος Γ', *Αλληλογραφία*, επιμέλεια Α. Πολίτης, 1991, σ. 252.

αληθινή ουσία, αλλά με τρόπο τέτοιοιον ώστε να το αντιλαμβάνονται μόνο οι εξασκημένες και βαθειές διάνοιες”.²¹

Το 1844 οι Ελεύθεροι πολιορκημένοι μπαίνουν σε μια νέα φάση. Στο στάδιο αυτό ο Σολωμός εγκαταλείπει την ομοιοκαταληξία και δίνει στον στίχο μια ρευστότητα που έγινε αφορμή ώστε κάποιιοι να μιλήσουν για καθαρή μουσικότητα. Από την τρίτη αυτή γραφή σώθηκαν μόλις μερικά αποσπάσματα, ογδόντα στίχοι μονάχα, αρκετοί όμως για να δείξει ο ποιητής σε ποια κορυφή αξιώθηκε να υψώσει το όραμά του. Σε ένα από αυτά τα αποσπάσματα, μια επίκληση προς τη θεά, που θα μπορούσε να ήταν και η Ελλάδα, λέει:

Μητέρα, μεγαλόψυχη στον πόνο και στη δόξα,
κι αν στο κρυφό μυστήριο ζουν πάντα τα παιδιά σου
με λογισμό και μ' όνειρο, τι χάρ' έχουν τα μάτια,
τα μάτια τούτα, να σ' ιδούν μες στο πανέρμο δάσος,
που ξάφνου σου τριγύρισε τ' αθάνατα ποδάρια,
κοίτα, με φύλλα της Λαμπρής, με φύλλα των Βαϊώνε!

Σ' αυτά τα χρόνια της ωριμότητας, ο ποιητής, μεταξύ πολλών άλλων έργων που σχεδιάζει, καταπιάνεται με ένα ποίημα που, σύμφωνα με ορισμένες μαρτυρίες, θα έπαιρνε τον τίτλο *Carmen saeculare*. Θα απεικόνιζε τη σύγχρονη Ελλάδα και θα προοιωνίζε το μέλλον της. Όπως και σε άλλες περιπτώσεις έτσι και εδώ έχουμε μια σειρά σημειώσεων στα ιταλικά και διάφορα σχέδια. Σε ένα απόσπασμα επεξεργάζεται το θέμα ενός συμβολικού δέντρου, που στην ιταλική παραλλαγή έχει τον τίτλο “L'albero mistico”. Φαίνεται ότι ο ποιητής συνήθιζε να απαγγέλλει το ιταλικό και το ελληνικό αντίστοιχο κείμενο σε φίλους για να τους

²¹ Μετάφραση Σ. Αλεξίου, όπου στη σημ. 18, σ. 23. Ο Κ. Ανδρουλακάκης, ό.π., σ. 22, παραπέμπει για τις “Μεγάλες Ουσίες” στον Hegel. Οι σημειώσεις του Σολωμού, γνωστές ως *Στοχασμοί* (όρος που δόθηκε από τον Ι. Πολυλά στην έκδοση που επιμελήθηκε, *Τα ευρισκόμενα*, 1859), έχουν γραφεί πιθανώς μεταξύ 1833 και 1834.

δείξει τις δυνατότητες της ποιητικής λειτουργίας των δύο γλωσσών που αγαπούσε το ίδιο.²² Ο ποιητής οραματίζεται μια δεύτερη παρουσία όπου ανασταίνονται όσοι έπεσαν για την ελευθερία της Ελλάδας· «*lacrimosi e stupefatti, tutti mormoravano e tremavano, come le innumerevoli foglie d'un albero smisurato, agitate da un solo vento*» (“κλαμένοι και ξαφνιασμένοι, όλοι μουρμούριζαν και έτρεμαν σαν τα αναρίθμητα φύλλα ενός θεόρατου δέντρου, με το θρόισμα ενός ανέμου”). Προσεύχονταν με μια φωνή που μόλις ακούγεται.

Δεν είναι χόρτο ταπεινό, χαμόδεντρο δεν είναι·
βρύσες απλώνει τα κλαδιά το δέντρο στον αέρα·
μην καρτερείς εδώ πουλί, και μην προσμένεις χλόη·
γιατί τα φύλλ' αν είν' πολλά, σε κάθε φύλλο πνεύμα.
Το ψηλό δέντρ' ολόκληρο κι ηχολογά κι αστράφτει
μ' όλους της τέχνης τους ηχούς, με τ' ουρανού τα φώτα.
Σαστίζ' η γη κι η θάλασσα κι ο ουρανός το τέρας,
το μέγα πολυκάντηλο μες στο ναό της φύσης,
κι αρμόζουν διάφορο το φως χίλιες χιλιάδες άστρα,
χιλίες χιλιάδες άσματα μιλούν και κάνουν ένα.

Ανάμεσα στα ποιήματα αυτής της εποχής, ημιτελή ή μόλις σχεδιασμένα, υπάρχει και ένα που ίσως είχε τον τίτλο “Ο πόρφυρας”, εμπνευσμένο από ένα επεισόδιο πραγματικό με έναν άγγλο στρατιώτη που τον κατασπάραξε ένας καρχαρίας ενώ κολυμπούσε, όπου ο έρωτας για τη φύση εκφράζεται λυρικά. Ένα άλλο σχεδίασμα μοιάζει να έχει ως θέμα την επανάσταση στη Θεσσαλία, τον πόλεμο στην Κριμαία και την αγγλική πολιτική.

Τα τελευταία χρόνια της ζωής του ο Σολωμός, που σημειωτέον είχε αρνηθεί να επισκεφθεί την ελεύθερη Ελλάδα, είδε τους αθηναίους ποιητές να ρίχνονται σε ένα φανταχτερό πατριωτισμό και σε μια εθνικιστική δημαγωγία. Το 1850 ο Αλέξανδρος Σούτσος

²² Σύμφωνα με μαρτυρία του Κουαρτάνου, που αναφέρει ο Α. Πολίτης στο Δ. Σολωμός, *Άπαντα*, τόμος Β', 1955, σσ. 329-30.

κανχιόταν ότι αυτός έδωσε στην πατρίδα το πρώτο της επικό ποίημα, την *Τουρκομάχο Ελλάδα* (βλέπε 7.3). Το Μεσολόγγι, που για τον Σολωμό ενσάρκωνε τις Μεγάλες Ουσίες, γίνεται αντάλλαγμα για ένα βραβείο χιλίων δραχμών. Ο Α. Ρ. Ραγκαβής, που λίγο αργότερα θα χαρακτηρίσει τη γλώσσα του Σολωμού «une espèce de *patois corrompu*»,²³ θα βραβεύσει τον Γεώργιο Ζαλοκώστα για ένα ποίημα για το Μεσολόγγι (βλέπε 7.7). Στα 1851 ο Σολωμός επιστεύεται στον Giuseppe Regaldi ότι τέλειωσε με τους *Ελευθέρους πολιορκημένους*.²⁴

Μετά τον θάνατό του ο φίλος και μαθητής του Ιάκωβος Πολυλάς ανέλαβε, με παραγγελία του αδελφού του Σολωμού, να συγκεντρώσει σε ένα τόμο το έργο του ποιητή. Η έκδοση, *Τα ευρισκόμενα* (Κέρκυρα 1859), ετοιμασμένη με προσοχή και στοργή, έγινε δεκτή με δυσφορία από τους αθηναϊκούς κύκλους, όπου όλοι ανέμεναν με ανυπομονησία να δουν επιτέλους το σπουδαίο εθνικό έργο για το οποίο υπήρξε τόσος λόγος.

Η ανάγνωση του Σολωμού δεν ήταν εύκολη ούτε τότε ούτε και τώρα δίχως την επιμέλεια των κειμένων του από έναν άξιο φιλόλογο. Η έκδοση του Πολυλά χρησιμοποιήθηκε για πολλά χρόνια· αξιοποιήθηκε και από τον Λίνο Πολίτη που προχώρησε σε έναν έλεγχο των χειρογράφων του ποιητή (*Άπαντα*, σε τρεις τόμους, 1948-1991) και ενσωμάτωσε τη *Γυναίκα της Ζάκυνθος*, απούσα από την έκδοση του 1859, ίσως ύστερα από απαγόρευση του αδελφού του ποιητή. Ο τρίτος τόμος συγκεντρώνει για πρώτη φορά την επιτολογραφία του Σολωμού.

Οι μελετητές συνεχίζουν να διαβάζουν τον Σολωμό στη φωτογραφική αναπαραγωγή και στην τυπογραφική μεταγραφή του Λί-

²³ “Ένα είδος διεφθαρμένου ιδιώματος”, βλ. Α. Ρ. Rangabés, *Histoire littéraire de la Grèce moderne*, τόμος II, Παρίσι 1877, σ. 214.

²⁴ Ο G. Regaldi, *Storia e letteratura*, Λιβόρνο 1879, σ. 360, αναφέρει ότι ο ποιητής του είχε πει ότι είναι «pronto», έτοιμο· αλλά μάλλον θα του είχε πει finito, όχι με την έννοια του τελειωμένου, αλλά ότι είχε τελειώσει πια με αυτό.

νου Πολίτη (*Αυτόγραφα έργα*, Θεσσαλονίκη 1964). Η πιο πρόσφατη ανασύσταση οφείλεται στον Στυλιανό Αλεξίου (Διονυσίου Σολωμού, *Ποιήματα και πεζά*, 1994), ο οποίος επιδιώκει μια προσέγγιση στο σύνολο του έργου του ποιητή, δίχως όμως να περιλαμβάνει τα πάντα. Δεν θα λείψουν φυσικά και άλλες εκδόσεις.

ΟΙ ΡΟΜΑΝΤΙΚΟΙ ΚΑΙ Η ΜΕΓΑΛΗ ΙΔΕΑ

7.1

ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΝΕΕΣ ΕΠΙΔΙΩΞΕΙΣ ΤΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ

Με τα ανεπανάληπτα βιώματα του Κοραή, του Κάλβου και του Σολωμού περάσαμε βαθμιαία από τη δεοντολογία του διαφωτισμού σε μια νέα αντίληψη για τη ζωή και την τέχνη, αυτή που ανταποκρίνεται στα καλέσματα του ρομαντισμού. Ο Κοραής, όταν αιφνιδιάζεται από την έκρηξη της Επανάστασης, δεν αλλάζει βέβαια τις πεποιθήσεις του για την ελευθερία και την επικράτηση της εθνικής αρετής· ωστόσο παρά την αφοσίωσή του και την πρόθυμη προσαρμογή στην ένοπλη υποστήριξη των δικαιωμάτων των συμπατριωτών του, παραμένει εκπρόσωπος του περασμένου αιώνα. Ο Κάλβος, πάλι, μόλις ηχήσει το σάλπισμα της Επανάστασης συνεπαίρνεται από μια φλόγα ενθουσιασμού, παραμερίζει τις φιλοδοξίες του ως ιταλού τραγικού ποιητή, και, ερεθισμένος από τα προρομαντικά φανερώματα, επινοεί με τρόπο εντελώς προσωπικό ένα τέλει σχέδιο επαναστατικής ποίησης· μόνο που, μετά από τις δυο συλλογές, του 1824 και του 1826, εγκαταλείπει την ποίηση και ζει έως το 1869, εχθρικά διακείμενος προς κάθε εκδήλωση ρομαντικής προέλευσης. Τέλος ο Σολωμός, ως άνθρωπος νέος που υιοθετεί τις διακηρύξεις του ρομαντισμού, όπως τις γνώρισε στην Ιτα-

λία, κατορθώνει να δώσει ιδιαίτερη έμφαση στα ιδεώδη του λαού, όσον αφορά το ήθος και τη γλώσσα, και μάλιστα με μια διάχυτη πνευματικότητα και μια ρομαντική τόλη που συνυφαίνεται με την αυτοπειθαρχία ενός κλασικού. Επιπλέον, αναγνωρίζει αυθόρμητα ως γνώμονα της ελληνικής ποιητικής παράδοσης την κρητική κληρονομιά.

Στα ιδεώδη του ρομαντισμού και στην τέχνη των δημοτικών τραγουδιών, σε αντιδιαστολή με τους κανόνες του λογιωτατισμού, δεν έμειναν αδιάφοροι όλοι οι ποιητές φαναριώτικης καταγωγής· και αυτοί μορφώθηκαν μέσα στον χώρο του διαφωτισμού και της αρεκαδικής ποίησης (όπως είχε οριοθετηθεί από τον Χριστόπουλο)· ακολουθώντας όμως διαφορετικό δρόμο από τα ιταλικά πρότυπα, αυτά του Σολωμού, υποδέχονται το ρομαντικό ανανεωτικό σύνθημα μέσω της γαλλικής παιδείας. Παραδέχονται απρόθυμα την τέχνη του *Ερωτόκριτου*, που είχε εξάλλου αμφισβητηθεί τόσο από τον Κοραή όσο και από τον Κάλβο.

Καθώς σχηματίζονται οι δομές του κρατικού μηχανισμού και παράλληλα με τις πολιτικές ανακατατάξεις, οι έλληνες πολίτες δυσκολεύονται να προσαρμοστούν στους θεσμούς ενός πολιτεύματος ξένου προς ήθη στα οποία είχαν συνηθίσει όσον αφορά τη δημόσια ζωή. Και τι να πει κανείς για τη γραφειοκρατία και τις διατυπώσεις των υπουργείων; Για να εδραιωθεί όμως το κράτος, έπρεπε όχι μόνο να εφαρμοστούν νέοι διοικητικοί κανόνες αλλά και να ανανεωθούν οι προσδοκίες και να επινοηθούν νέοι στόχοι. Η αντικατάσταση του ιδεώδους της επανάστασης από το ιδεώδες της εδραίωσης ενός ανεξάρτητου κράτους επιβάλλει αυτόματα νέα συμπεριφορά σε πολλούς συγγραφείς που πολύ συχνά για λόγους βιοποριστικούς και ιδεολογικούς αναμειγνύονται στη δημόσια ζωή. Σε παρόμοιες συνθήκες, ήταν επόμενο και η συγγραφική δραστηριότητα να πειθαρχήσει σε θεσμούς ανύπαρκτους πριν, όταν οι Έλληνες ήταν υποταγμένοι στις οθωμανικές αρχές, στις βενετσιάνικες ή και σε άλλες ξένες χώρες όπου είχαν δημιουργηθεί ελληνικές κοινότητες. Ο Αλέξανδρος Σούτσος θα επαναστα-

τήσει εναντίον της λογοκρισίας, εναντίον του αστυνομικού κράτους. Αργότερα, όταν επικρατήσουν η Μεγάλη Ιδέα και τα δημόσια συμφέροντα, η *raison d'état* θα καθορίζει τις πολιτικές εξελίξεις. Οι ποιητικοί διαγωνισμοί θα μετατραπούν σε έναν αμειλικτο μηχανισμό που τροφοδοτεί τη μεροληψία και τη δυσφορία όσων απορρίπτονται.

Όσον αφορά τη δική μας ιστορική αφήγηση, για να μπορέσει να παρακολουθήσει κανείς τον ταραχώδη σχηματισμό μιας νέας πολιτισμικής και λογοτεχνικής πραγματικότητας, επιβάλλεται ο διαχωρισμός σε τρία θεματικά κεφάλαια: στο παρόν που αναφέρεται στη διαμόρφωση της ποίησης στην πρωτεύουσα· σε ένα άλλο που λαμβάνει υπόψη τις περιπέτειες των ποιητών στα Επτάνησα (κεφάλαιο 8) και σε ένα τρίτο που εξετάζει την υπό διαμόρφωση ελληνική αφηγηματογραφία (κεφάλαιο 9). Εξυπακούεται ότι ο αναγνώστης δεν θα αμελήσει, από τη δίκη του πλευρά, να έχει συνεχώς κατά νου πως όλα όσα παρουσιάζονται στα τρία αυτά κεφάλαια δεν παύουν να αποτελούν εκφάνσεις μιας ενιαίας υπό διαμόρφωση πραγματικότητας.

7.2

ΤΟ ΝΑΥΠΛΙΟ, ΠΡΩΤΗ ΠΡΩΤΕΥΟΥΣΑ ΤΟΥ ΑΝΕΞΑΡΤΗΤΟΥ ΚΡΑΤΟΥΣ

Ο Σολωμός είχε αρνηθεί να επισκεφτεί την ελεύθερη Ελλάδα, μήπως και η πραγματικότητα διέλυε την εικόνα που είχε σχηματίσει. Ο Κάλβος έκανε ένα σταθμό στο Ναύπλιο ερχόμενος από τη Μασσαλία, μόνο και μόνο για να μεταβεί στη συνέχεια στην Κέρκυρα. Ωστόσο στο Ναύπλιο, προσωρινή πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους, αφού η Αθήνα με τους εννέα χιλιάδες κατοίκους δεν είχε ακόμη ελευθερωθεί, καταφθάνουν από παντού Έλληνες με ελπίδες για ένα καλύτερο μέλλον, πρόθυμοι να προσφέρουν τις υπηρεσίες τους σε μια Ελλάδα που όλοι ποθούσαν να δουν απε-

λευθερωμένη. Με μεγαλύτερη θεληματικότητα και αυτοπεποίθηση από όλους, αποβλέποντας στην κατάληψη των πιο υπεύθυνων θέσεων της εξουσίας, αφού είναι οι μόνοι οι οποίοι διαθέτουν πείρα στη διοικητική και διπλωματική γραφειοκρατία, έρχονται οι Φαναριώτες. Το πολύχρωμο πλήθος των διερχομένων συμπληρώνουν οι ξένοι φιλέλληνες που θέλουν να φανούν χρήσιμοι και δεν γνωρίζουν πώς.

Την πανσπερμία που κατακλύζει το Ναύπλιο αναπαριστά *Η Βαβυλωνία* (Ναύπλιο 1836), σατιρική κωμωδία του Βυζάντιου, ψευδώνυμο του Δημήτριου Χατζηασλάνη (περ. 1790-1853), δημοσίου υπαλλήλου και αργότερα αγιογράφου. Ο Βυζάντιος ανεβάζει επί σκηνής Έλληνες κάθε προέλευσης, που ο καθένας τους μιλά και τη δίκη του διάλεκτο «ώστε η συναναστροφή [...] να καταντά Βαβυλωνία». Τα επεισόδια της κωμωδίας διαδραματίζονται σε ένα από τα καφενεία όπου συνάζονται. Παρεξηγήσεις, πυροβολισμοί, αστυνόμοι, γιατροί. Και πώς να συνεννοηθούν ένας ανατολίτης και ένας αστυνόμος επτανήσιος, που προσπαθεί να ξεκαθαρίσει γιατί ο αρβανίτης πυροβόλησε τον κρητικό.¹ Άλλος θεατρικός συγγραφέας, ο Μ. Χουρμούζης (Χουρμούζιος Τριανταφύλλου), που είχε πολεμήσει στον Αγώνα (και που κάποια στιγμή εγκαταλείπει το αξίωμα του βουλευτή για να επιστρέψει στην Κωνσταντινούπολη, όπου είχε γεννηθεί, 1804-1882), αρχίζει τη σταδιοδρομία οξύτατου κριτή της παρδαλής κοινωνίας με «διαλόγους» στην εφημερίδα *Εποχή* (1834, *Διάλογοι επτά*, 1838)· συνεχίζει έπειτα στην Αθήνα τη σατιρική αναπαράσταση των χαρακτήρων με τα δράμα-

¹ Ο Σπύρος Ευαγγελάτος, που επιμελήθηκε την έκδοση Δ. Κ. Βυζάντιος, *Η Βαβυλωνία*, 1972, πιστεύει ότι αυτή η κωμωδία, μαζί με τον *Βασιλικό* του Μάτση, είναι τα μόνα έργα της εποχής που μπορούν να ανεβούν στη σκηνή και σήμερα. Στον καιρό της πάντως η *Βαβυλωνία* παίχτηκε πάντοτε με επιτυχία. Για τη σατιρική χρήση της γλώσσας βλ. Β. Πούχνερ, *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα*, 2001, σσ. 246-84.

τα *Ο λεπρέντης* (1835), *Ο τυχοδιώκτης* (1835), *Ο υπάλληλος* (1836), *Ο χαρτοπαίκτης* (1839).²

Η σάτιρα, ως θεατρικό έργο ή ως έμμετρο ποίημα, γνωρίζει μεγάλη επιτυχία: αποτελεί μια μορφή κοινωνικού και πολιτικού ελέγχου. Εξάλλου ο λόγος, σε στίχο ή σε πεζό, αποτελεί μέρος αναπόσπαστο της δράσης, τη συμπληρώνει και την επικυρώνει. Δίχως δημόσιες ομιλίες, άρθρα εφημερίδων και επίκαιρη λογοτεχνική σάτιρα φαίνεται σαν κάτι να λείπει από την καθημερινή ζωή. Κάτω από τον πλάτανο, στην πλατεία του Ναυπλίου, και όχι μόνο στα σαλόνια των πολιτικών, το πλήθος συνάζεται να ακούσει τον Παναγιώτη ή τον Αλέξανδρο Σούτσο να απαγγέλλουν στίχους που μόλις έχουν συνθέσει.

Το βενετικό φρούριο, που δεσπόζει στην πόλη, χρησιμοποιείται και πάλι σαν φυλακή: εκεί θα κλειστεί ο Κολοκοτρώνης, ο οποίος είχε απελευθερώσει το Ναύπλιο, για προδοσία και συνεννόηση με τον εχθρό (1833). Αφήνει πικρή αίσθηση το επίγραμμα που κυκλοφορεί για τον ήρωα της Πελοποννήσου από τον Αλέξανδρο Σούτσο, στην εφημερίδα *Αθηνά* (2 Φεβρουαρίου 1832, σ. 226-27), και που δεν δίστασε να το συμπεριλάβει στο *Πανόραμά του*:

Κολοκοτρώνη, σ' έμαθαν και τα παιδιά στους δρόμους.
Γελούν κι αυτά όταν σ' ακούν να μας κυρήττεις νόμον.
Νόμον εσύ !!! Χαχά, χαχά, τον νόμον της πιστόλας,
Ταριρίμ μπουμ μπουμ!

Ποια ποιήματα μπορούσαν να αρέσουν στο Ναύπλιο, ενώ η

² Μερικά από αυτά τα έργα ανατυπώθηκαν (1978-1981) δίχως ιδιαίτερη φροντίδα. Για το πρόσωπο και το έργο του η πιο πρόσφατη και πλήρης εργασία είναι αυτή που συνοδεύει την έκδοση Μ. Χουρμούζης, *Παρωδική μικρογραφία μυθιστορημάτων*, του Κ. Γ. Κασίνη, 1999. Ο τίτλος μας από τις πολλές διαλέξεις που ο Χουρμούζης δίνει στην Κωνσταντινούπολη, "Περί της από των πατρώνων ηθών παρεκτροπής και της δήθεν ευρωπαϊκής προόδου", μαρτυρεί τη στάση του απέναντι στην ελληνική κοινωνία.

Αθήνα δυσκολευόταν να οργανωθεί ως πρωτεύουσα, μπορούμε να το συμπεράνουμε από μια ανθολογία τσέπης που δημοσίευσαν εκεί δυο τυπογράφοι από τους οποίους ο ένας είναι από την Κυδωνία και ο άλλος από τη Σμύρνη, όπως δηλώνουν στον τίτλο· πρόκειται για το *Άσματα διαφόρων ποιητών... οīs προσετέθησαν και ευτράπελα* (1835) που περιλαμβάνει μερικά ποιήματα παρμένα από την προφορική λαϊκή ποίηση, μοιρολόγια ή κλέφτικα, και άλλα παρμένα από έντυπα, στίχους που κανονικά οι περισσότεροι ήξεραν από στήθους.

Ασύγκριτα μεγαλύτερη προσπάθεια γίνεται σε μια άλλη ανθολογία, που τυπώθηκε αργότερα, στην Αθήνα, *Ελληνικός νέος Παρνασσός ή Απάνθισμα των εκλεκτοτέρων ποιήσεων* (1841), με επίσημη επιμέλεια του Κωνσταντίνου Χαντσερή και με ανεπίσημη συνεργασία του Παναγιώτη Σούτσου.³ Περιλαμβάνει πολλά κείμενα του Παναγιώτη και του Αλέξανδρου Σούτσου, του Ζαμπέλιου, του Α. Ρ. Ραγκαβή. Από το έργο του Σολωμού διαβάζουμε ένα παρεφθαρμένο κομμάτι του *Λάμπρου* και μερικές στροφές του *Ύμνου*, αλλά είναι γνωστό ότι ο ποιητής δεν είχε δημοσιεύσει ο ίδιος σχεδόν τίποτε. Αξιοσημείωτη είναι και η παρουσία του Κορνάρου, «μμητού [...] του Τάσσου και του Αριόστου».

³ Βλ. Ναταλία Δεληγιαννάκη, “Ο *Ερωτόκριτος* εις χείρας δοκίμου ποιητού”, *Μολυβδοκονδύλοπελεκτηής*, 4, 1993, σ. 89 κ.ε. Ο Χαντσερής αποφάσισε να συγκεντρώσει την ανθολογία ύστερα από τη συνάντησή σε βιβλιοπωλείο με ένα γάλλο αξιωματικό που ζητούσε βιβλίο νεοελληνικής ποίησης· ο βιβλιοπώλης, που ήταν βουαρνός, εκάγχασε για την αθλιότητα του ελληνικού Έθνους και είπε ότι δεν υπάρχει κάτι τέτοιο. Ο Χαντσερής θέλει να αποδείξει το αντίθετο. Ο “Πρόλογος” παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον για τις κρίσεις και τα κριτήρια, και επίσης για τη δήλωση ότι η επιλογή ακολούθησε τη μέθοδο του Νοέλιου (= F. Noël, *Leçon de littérature et de morale, ou Recueil en prose et en vers des plus beaux morceaux de notre langue*, Παρίσι 1804). Για τις πρώτες ανθολογίες βλ. Αλέξης Πολίτης στα *Πρακτικά Ζ' Επιστημονικής Συνάντησης. Μνήμη Ελένης Τσαντσάνογλου*, Θεσσαλονίκη 1998, σσ. 405-29.

7.3

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΣΟΥΤΣΟΣ,
ΣΤΡΑΤΕΥΜΕΝΟΣ ΣΤΗΝ ΑΝΤΙΠΟΛΙΤΕΥΣΗ

Οι νεαροί Σούτσοι, ο Αλέξανδρος και ο Παναγιώτης, γόννοι αριστοκρατικής οικογένειας της Κωνσταντινούπολης, δεν καταλήγουν τυχαία στο Ναύπλιο, το 1825. Από την πρώτη στιγμή βρίσκονται εκεί όπου αποφασίζεται η τύχη της Επανάστασης· εγκαταλείποντας το Παρίσι και τις σπουδές στην Ιταλία, καταφθάνουν στην Ύδρα εγκαίρως για να παρακολουθήσουν τα γεγονότα από κοντά. Ο Αλέξανδρος (1803-1863) δημοσιεύει εκεί το 1827 τις πρώτες σάτιρες του, *Σάτυραι*. Η ιδιοσυγκρασία του εκδηλώνεται ήδη με τους πρώτους στίχους, τους οποίους αντιγράφουμε διατηρώντας την ορθογραφία του πρωτοτύπου: «Την μάστιγα της σάτυρας ας λάβωμεν με θάρρος / και του χεριού μας ο Γραικός ας αισθανθεί το βάρος. / Είναι καιρός οι Προύχοντες του γένους να ιδώσι / ταις λάσπαις όπου κοίτονται και να διορθωθώσι.» Στο Ναύπλιο ο Αλέξανδρος συγκεντρώνει στον τόμο το *Πανόραμα της Ελλάδος* (1833) τα ποιήματα που έχει δημοσιεύσει στις εφημερίδες· πρόκειται για ένα «κάτοπτρον παριστών την φυσιογνωμίαν της καθημερινής ελληνικής κοινωνίας», που συντάχθηκε με την πρόθεση να ωφελήσει το έθνος. Στόχος πραγματικός ωστόσο είναι ο κυβερνήτης Καποδίστριας και οι άρπαγες πελάτες του, οι πρόθυμοι κατάσκοποι του και όλη η φατρία των κερδοσκοπών και κολάκων.

Με το *Πανόραμα*, το σατιρικό ύφος του Αλέξανδρου θα αποκτήσει την ώριμη μορφή του. Θα ξεπεράσει την αμηχανία του πολιτικού δεκαπεντασύλλαβου (*Σάτυραι*) και θα επινοήσει μια στιχουργική που ποικίλλει σε ρυθμούς και ένα ύφος οπωσδήποτε πιο ζωνφό και διασκεδαστικό, δίχως να χάσει τίποτε από την έμφυτη δηκτικότητά του. Οι αναγνώστες του από την πρώτη στιγμή ανέφεραν το όνομα του Béranger. Και πραγματικά το παράδειγμα του γάλλου ποιητή τον βοήθησε να επινοήσει νέες λύσεις, βάζοντας

τα πρόσωπά του να μιλούν σε πρώτο πρόσωπο για τη μεγαλύτερη επιτυχία του σαρκασμού στο επίπεδο της έκφρασης, ή περιπαιζοντας το θύμα με θράσος τραγουδιστό:

Η αυτού Πανεξοχότης μ' αγκαλιάζει κάθε μέρα·
μα ρημάζω το Ταμείον; Άλλού βλέπει· βρέχει πέρα.
Φθάνει μόνον πουρνό, βράδυ να τον λέγω εις τ' αυτί
τι φρονεί ο ένας κι άλλος και τι δρόμο περπατεί.
Τερερέμ λαλά λαλά.
Η δουλειά πάει καλά.

Ο Αλέξανδρος περιμένει ότι ο νεαρός βασιλέας θα βάλει κάποια τάξη, κι όταν φτάσει επιτέλους (στο Ναύπλιο δεν είχαν ούτε θρόνο ούτε καν πολυθρόνα, και γι' αυτό ο Κουντουριώτης έστειλε μία δική του, που τώρα βρίσκεται στο Μουσείο Μπενάκη) του αφιερώνει, μαζί με τον αδελφό του, ένα τεύχος, *Ποιήσεις νέαι των αδελφών Αλεξάνδρου και Παναγιώτου Σούτσων* (36 σελίδες, 1833)· φυσικά με γαλλική μετάφραση απέναντι από το ελληνικό κείμενο. Το στιχούργημα αυτό, "Προς τον Βασιλέα της Ελλάδος Όθωνα", είναι η γνωστή διδακτική και παραινετική "Επιστολή" με την οποία ο Αλέξανδρος πληροφορεί τον ανήλικο άνακτα για τους σημαντικούς ποιητές του τόπου, προγενέστερους και σύγχρονους. Δεν παραλείπει ούτε το όνομα του Κάλβου ούτε του Σολωμού, μόνο που θλίβεται επειδή τάχα «Κ' οι δυο παρημέλησαν της γλώσσης μας τα κάλλη». Μια παραπομπή εξηγεί στα γαλλικά ότι οι δυο ποιητές ακολούθησαν δυστυχώς τη «*versification italienne*» (καταγγέλλει όμως ρητά και το «*dolce far niente*» του Σολωμού).

Ο Σούτσος ήταν μόνιμα στρατευμένος,⁴ πιστός σε μια εντελώς προσωπική αντιπολίτευση την οποία άσκησε συστηματικά με τα στιχουργήματα και τα σχόλιά του. Το 1836 εκδίδει την εφημερίδα

⁴ Ο χαρακτηρισμός οφείλεται σε ένα συγγενή του, Κ. Δ. Σούτσο, που, μιλώντας για το έργο του Αλέξανδρου, λέει ρητά ότι υπάρχει μια «στρατευομένη πολιτική ποίησης» (*Χρυσάλλης*, τ. Α', 1863, σ. 196).

Ελληνική Πλάστιγξ. Η στάση του είναι αδιάκοπα προκλητική⁵ και οι συνέπειες δεν αργούν να έρθουν. Οι επιθέσεις του κατά του Καποδίστρια θα οδηγήσουν στον κατατρεγμό του. Το αυτοβιογραφικό του μυθιστόρημα *Ο εξόριστος του 1831* (1835) εξιστορεί τις περιπέτειές του ως κατατρεγμένου, έστω με τη διαμεσολάβηση φανταστικών στοιχείων που επιβάλλονται από το είδος. Μπορεί κάποτε να μας συγκινεί το δημοκρατικό ξέσπασμα του Αλέξανδρου, όπως λόγου χάρη όταν διατυπώνει την αρχή «Ο συνταγματικός μονάρχης βασιλεύει και δεν κυβερνά. Μη αναμιγνυόμενος εις τα της εκτελεστικής εξουσίας και μένων ανεύθυνος, υπάρχει απαραβίαστος» (*Παλαιά και νέα Ελλάς*, 1849), όμως παρόμοιες στιγμές είναι ελάχιστες. Με τα χρόνια αλλάζουν οι πολιτικές συνθήκες, αλλά ο αντιπολιτευτικός του αγώνας εναντίον όσων κυβερνούν δεν είναι αποτέλεσμα μιας ανιδιοτελούς δημοκρατικής ιδεολογίας. Η σατιρική του ποίηση παραμένει στάσιμη. Η μόνη μεταβολή που τον περιμένει είναι η όψιμη και άστοχη φιλοδοξία να γίνει επικός ποιητής με τα άσματα *Τουρκομάχος Ελλάς, ποίημα επικόν*, που δημοσιεύει το 1850. Η αρχική πρόθεσή του ήταν να γράψει δώδεκα άσματα· όμως σταμάτησε στα τέσσερα, ίσως επειδή το έργο δεν βρήκε ανταπόκριση. Αυτό δεν τον εμπόδισε να ανακηρυχθεί από τους συγχρόνους του εθνικός ποιητής. Ίσως, διατυπώνει την υπόθεση ένας γάλλος φιλέλληνας, επειδή στο πρόσωπό του συγκεντρώνει ελαττώματα και αρετές των συγχρόνων του Ελλήνων.⁶

⁵ Η πρόκληση πρέπει να αποτελεί ένα κίνητρο καθοριστικό στον χαρακτήρα του. Δεν απέφευγε καθόλου να εκθεθεί με ποικίλους τρόπους, ακόμη και προκαλώντας τη σύλληψή του στο Παρίσι, στα Ηλύσια Πεδία, για παρενόχληση ενός εφήβου· τα ίδια στο Λονδίνο (1854)· βλ. Γιάννης Λέφας, *Ο Α. Σούτσος και οι επιδράσεις του έργου του στους σύγχρονούς του*, 1979, σσ. 52-53 (σημείωμα).

⁶ Marquis de Queux de Saint-Hilaire, *Alexandre Soutzos, le poète national de la Grèce moderne*, Παρίσι 1875, σ. 9 (φωτοανατύπωση 1979).

7.4

Ο ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΣΟΥΤΣΟΣ

Ο Παναγιώτης (γεννημένος στην Κωνσταντινούπολη, 1806-1868) είχε μεγαλύτερη επίδοση στη λυρική, στην ελεγειακή και στην ποίηση της ονειροπόλησης. Ο *Οδοιπόρος*, «ποίηση δραματικόν», όπως «dramatic poem» ήταν και ο *Manfred* του Byron, τυπώθηκε στο Ναύπλιο το 1831. Ίνδαλμα του Σούτσου είναι η Ραλού, ενσάρκωση ενός παρθενικού κοριτσιού που ο ποιητής πιστεύει ότι ερωτεύτηκε και η οποία θα είναι γι' αυτόν ένα άπιαστο όραμα για πολλά χρόνια. Ήδη στις *Odes d'un jeune grec*, που τύπωσε στο Παρίσι το 1828, διαβάζουμε ένα δακρύβρεκτο ποίημα γραμμένο στα γαλλικά με τον τίτλο “Ode prononcée sur le tombeau de la jeune Rhalou”. Γύρω από την κόρη αυτή και τον εαυτό του ως Οδοιπόρο, ο Σούτσος επινοεί μια πλοκή τραγικότητα, με νυκτερινές συναντήσεις στο νεκροταφείο, με το φάντασμα της νέας («φάντασμα εξερχόμενον από το δάσος, σκεπασμένον από κεφαλής μέχρι ποδών»), με αυτοκτονία, απ' όπου όμως δεν λείπουν και τα γνωστά μοτίβα του ρομαντισμού, ο εκστασιασμός μπροστά στη φύση, η αποξένωση, η μελαγχολία, ο πατριωτισμός.

Ο Παναγιώτης, που είχε αναπνεύσει τον μεθυστικό αέρα της Επανάστασης και είχε συνθέσει τα *Άσματα πολεμιστήρια* (1828), από τα οποία το “Εις την Ιωνικήν Φάλαγγα”, αφιερωμένο στη μνήμη του αδελφού του που έπεσε στο Δραγατσάνι, είχε απαγγείλει «εις την Πλατείαν του Ναυπλίου», δεν μπορούσε να μείνει αδιάφορος μπροστά σε ηρωικές φυσιογνωμίες όπως ο Καραϊσκάκης. Με το πρόσχημα να κρατήσει την υπόσχεση που είχε δώσει του Καραϊσκάκη στο σπίτι του Κωλέττη, στο Ναύπλιο («Έρχεσαι, νέε, μετ' εμού; Εἶπεν ο στρατηγός εις τον νεανίαν· Υπάγω να ελευθερώσω την Αττικήν· εγώ θέλω πράττειν· συ θέλεις γράφειν.»⁷), γρά-

⁷ Τα λόγια αυτά και η υπόσχεση του Σούτσου βρίσκονται στον πρόλογο του έργου, στον τόμο του ίδιου *Τρία λυρικά δράματα*, 1842.

φει το «λυρικό δράμα» “Γεώργιος Καραϊσκάκης” (*Τρία λυρικά δράματα*, 1842). Και ο Παναγιώτης, λοιπόν, κάνει την απόπειρα να φέρει επί σκηνής ήρωες της Επανάστασης που είχαν προξενήσει τον θαυμασμό στο πανελλήνιο με τις τολμηρές τους πράξεις, όπως είχε κάνει συστηματικά και ο Ιωάννης Ζαμπέλιος, που μάλιστα δημοσίευσε το επόμενο έτος μια τραγωδία με τον ίδιο ήρωα.

Ένα θέμα υψηλό, όπως είναι οι ήρωες της Επανάστασης, απαιτεί μια αντάξια ποιητική γλώσσα. Το ζήτημα θα βασανίσει όχι λίγους ποιητές και θα πυροδοτήσει διαμάχες. Ένα δείγμα των αντιλήψεων του Σούτσου επί του θέματος έχουμε στα παρακάτω λόγια με τα οποία πληροφορεί το κοινό για τον τραυματισμό του αγωνιστή:

Ο Στρατάρχης μας, ως ήξευρες, ασθένει.
 Εξαίφνης, από άκαιρην ανδρείαν εμπνευσμένοι,
 Ολίγοι Κρήτες τολμηροί συνάπτουσι την μάχην·
 Το πυρ δε τότε αφ' ενός εις άλλου βουνού ράχην.
 Ο Τουρκοφάγος, και αυτός εμβάς εις τον αγώνα,
 Λαμβάνει ελαφράν πληγήν υπό την σιαγόνα.
 Ο Καραϊσκος τον λαϊμόν αιμόφυρτον κοιτάζων
 Του πρώτου των ηρώων,
 Εις τας θερμάς αγκάλας του τον θάλπει και φωνάζων
 «Το πρόβατόν μου ήθελαν να σφάξουν το αθών».
 Επί του ίππου του πηδά κ' εις τους εχθρούς εμβαίνει.
 Οι Αλβανοί τον δέχονται πυκνοί και ταραγμένοι.
 Η σάλπιγξ ως να την φυσά ο Χάρος εις τον Άδην
 Ηχεί και πόλεμον κροτεί ευθύς εκ του συστάδην.
 Ο Κακλαμάνος προχωρεί·
 Κανονιοβόλος σφαίρα
 Την δεξιάν του αφαιρεί,
 Την ρίπτει εις τον αέρα.
 Αυτός χωρίς δειλίαν
 Λαμβάν' εις την αριστεράν
 Την σπάθην την ιδίαν,
 Ορθός κ' εις την αυτήν σειράν.
 Οι Τούρκοι οπισθοδρομούν, αλλά τον Καραϊσκον
 Επλήγωσαν... με πρόσωπον τον είδα θνήσκον.

Στον πρώτο τόμο των *Απάντων*, το 1851, ο Σούτσος προτάσσει ένα μακροσκελή “Πρόλογο”, στον οποίο πρέπει να σταθούμε επειδή αποτελεί την πρώτη μορφή ενός προγραμματικού κείμενου του που θα προκαλέσει μια διαμάχη καθοριστική για την πολιτισμική ζωή της εποχής. Ο Σούτσος, παρουσιάζοντας στον τόμο αυτό τα τρία δράματα, “Ευθύμιος Βλαχάβας”, “Ο Οδοιπόρος”, “Ο Μεσσίας”, που τα θεωρεί ως υποδειγματική λύση του γλωσσικού ζητήματος, χαράζει τις αρχές πάνω στις οποίες οφείλει να ευθυγραμμιστεί όλη η λογοτεχνία για να ανταποκριθεί στον ρόλο που καλείται να παίξει διεθνώς η Ελλάδα. Εξαίρει θριαμβευτικά τις γλωσσικές επιτεύξεις μιας ποιητικής “σχολής” όπου πρωτοστατούν οι Σούτσοι, ο Ραγκαβής ο Καρασούτσας, ο Ορφανίδης, ο Ζαλοκώστας και άλλοι· και καταδικάζει ως ηττημένη την άλλη παράταξη, με τον Σολωμό και τον Τερτσέτη, μαζί και τους επιγόνους του Κοραή. Ο Παναγιώτης Σούτσος, λέει ο ίδιος σε τρίτο πρόσωπο, «ποιήσας εις γλώσσαν αρχαίαν αλλ’ εννοουμένην υπό των νυν Ελλήνων, δημοσιεύει το πρώτον δοκίμιον της αναστάσεως της Ελληνικής αρχαίας γλώσσης, και παρίστησι κατά πρώτον τον κρίκον της αλύσεως της ενούσης τους νέους ποιητάς μετά των αρχαίων» (σ. στ’). Η σύγχρονη στιχουργία ταυτίζεται με την αρχαία, ακόμη και όσον αφορά την ομοιοκαταληξία. Αν όλοι οι ποιητές ακολουθούσαν το παράδειγμά του και παραιτούνταν από τους συμβιβασμούς του Κοραή, θα έπαυαν οι ξένοι να αποκαλούν τη νέα ελληνική «διάλεκτον Ρωμαϊκην [ρωμαίικα] και μιξοβάρβαρον». Η αρχαϊζουσα είναι μία, αντίθετα με τις δημοτικές τοπικές διαλέκτους, όπως του Σολωμού, που επιπλέον δεν εννοούνται από το πανελλήνιο, και μαρτυρεί την ενότητα των Ελλήνων και τη συνέχεια του ελληνικού Γένους. Αφού βεβαιώσει ότι κέντρο του ελληνισμού είναι η Αθήνα, περνά σε μια σειρά προτάσεων που απευθύνει στον βασιλέα, μεταξύ των οποίων και ένα βραβείο για «εποποιούς, τραγωδούς, ωδοποιούς και συγγραφείς», τους οποίους να στεφανώνει ο ίδιος ο άνακτας ντυμένος αρχαιοπρεπώς. Όλα αυτά για το γόητρο του έθνους και την αποστόμωση όσων ξένων αμφισβητούν

την αρχαία καταγωγή των Ελλήνων. Τις ίδιες δογματικές αρχές αναπτύσσει και στο προγραμματικό φυλλάδιο *Νέα Σχολή του γραφόμενου λόγου ή Ανάστασις της αρχαίας ελληνικής γλώσσης εννοουμένης υπό πάντων* (1853). Σ' αυτές τις άτοπες υπερβολές αντιδρά ο Κωνσταντίνος Ασώπιος με το ανώνυμο *Τα Σούτσεια* (1853-54), οπότε φουντώνει μια διαμάχη αντιπροσωπευτική της πολιτισμικής και πολιτικής κατάστασης που επικρατούσε στην καρδιά του αιώνα και η οποία στην ουσία θέτει αντιμέτωπες τις δογματικές αντιλήψεις με τις φιλελεύθερες.⁸ Οι τοποθετήσεις του Σούτσου, πέρα από την ωμή τακτική που ακολουθεί ώστε να διεκδικήσει τη θέση του αρχηγού της σχολής, της μόνης τάχα στην αναγεννημένη Ελλάδα,⁹ ακολουθούν την ίδια γραμμή με τα όσα υποστηρίχθηκαν το 1837 από τον Αλέξανδρο Ρ. Ραγκαβή στον τόμο *Διάφορα ποιήματα*, που υποστηρίζει την αποκατάσταση της αρχαϊζουσας και της αρχαίας στιχουργίας· την ίδια γραμμή οδεύει ο λευκαδίτης επτανήσιος Ιωάννης Ζαμπέλιος, όσο και αν αυτό φανεί παράξενο σε όσους δεν τον γνωρίζουν.¹⁰

Μες στη μανία εξαρχαϊσμού που τον έχει καταλάβει, ο Σούτσος διορθώνει προς αυτή την κατεύθυνση και τον δημοτικίζοντα *Οδοιπόρο*. Οι πρόσφατοι δημοτικιστές φιλόλογοι θεώρησαν την

⁸ Για το θέμα βλ. την εμπεριστατωμένη μελέτη του Π. Μουλλά, "Η διαμάχη Π. Σούτσου - Κ. Ασώπιου (1853) και η ιστορική συγκυρία", *Νεοελληνικός διαφωτισμός. Αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά (=Ο Ερανιστής, τόμος ΙΑ')*, 1980, σσ. 137-150. Για τα βιβλιογραφικά βλ. Καλλιόπη Πολέμη, *Ο Ερανιστής*, τόμος 18, 1986, σσ. 137-48.

⁹ Ο Π. Σούτσος δεν αρνείται όμως τη φαντασία στον υψιπετή Σολωμό ("Πρόλογος", σ. κ' - κα'), ισάξιο με τον Αλέξανδρο. Όταν πεθαίνει ο Σολωμός και ο *Αιών*, στο νεκρολόγιο, μιλά γι' αυτόν ως εθνικό ποιητή, ο Παναγιώτης εξανίσταται και διαμαρτύρεται (στην εφημερίδα του, *Ήλιος*, αρ. 106, 2 Μαρτίου 1857).

¹⁰ Βλ. Ι. Ζαμπέλιος, *Τραγωδίαί, Ζάκυνθος* 1860, "Διατριβή περί του ιαμβικού των τραγωδιών μου στίχων", "Διατριβή περί της νεοελληνικής γλώσσης", 1842. Για την ιστορική τάση βλ. Ε. Γαραντούδης, *Αρχαία και νέα ελληνική μετρική. Ιστορικό διάγραμμα μιας παρεξήγησης*, Πάδοβα 1989.

ενέργεια αυτή ως μια προδοτική πράξη. Πρέπει να παραδεχτούμε όμως ότι ο ώριμος *Οδοιπόρος* έχει απαλλαγεί από τις αδεξιότητες της αδόκιμης δημοτικής των Φαναριωτών και βγήκε κερδισμένος από αισθητική άποψη με τη γλωσσική αναπαλαίωση.

7.5

Η ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΓΡΑΜΜΗ ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΗΣ ΙΔΕΑΣ

Η προοδευτική καθιέρωση της αθηναϊκής καθαρεύουσας είναι η εμφανής πλευρά πολύ πιο σύνθετων κοινωνικών ζυμώσεων και μιας ιδεολογικής δυσφορίας που εδώ και λίγα χρόνια μονάχα άρχισαν να την εξετάζουν συστηματικά οι μελετητές.¹¹

Η πορεία που θα ακολουθήσει η γλωσσική πολιτική έχει ήδη χαραχθεί στην προεπαναστατική περίοδο. Στις αρχές του αιώνα ο φαναριώτης Ιακωβάκης Ρίζος Νερουλός είχε δημοσιεύσει τη θεατρική σάτιρα *Κορακιστικά* (Βιέννη 1813) όπου διακωμωδούσε τόσο την κοραϊκή “μέση οδό” όσο και τις ποικιλόμορφες τοπικές διαλέκτους του ελληνισμού.¹² Η έντονη πολεμική που ασκείται με τη βοήθεια του θεάτρου, εκφράζει πιστά τις προκαταλήψεις των Φαναριωτών για τη γλώσσα, σύμφωνα με τις οποίες η γλωσσική κατάσταση της εποχής δεν επέτρεπε παρά μια μονάχα λύση ανάμεσα στην καθολικά κατανοητή φαναριώτικη αρχαϊζουσα και στην αναρχία των διαλέκτων με τη συνακόλουθη ασυνεννοησία μεταξύ των Ελλήνων. Τις ίδιες πεποιθήσεις εκδηλώνει με ιστορικά παραδείγματα και στις διαλέξεις που δημοσιεύει στη Γενεύη το 1827, *Cours de littérature grecque moderne*. Είναι ενδεικτικό της τάσης αυτής ότι στα χρόνια ακριβώς που ο Σολωμός

¹¹ Όπως λ.χ. ο Κ. Τσουνκαλάς, *Εξάρτηση και αναπαραγωγή. Ο κοινωνικός ρόλος των εκπαιδευτικών μηχανισμών στην Ελλάδα (1830-1922)*, 1982.

¹² Το κείμενο τώρα στον τόμο Ι. Ρ. Νερουλός, *Τα θεατρικά*, 2002, με επιμέλεια και λεπτομερή ανάλυση της γλώσσας (σσ. 157-226) του Β. Πούχγκερ· εκεί και η σχετική βιβλιογραφία.

αντλούσε από την κρητική παράδοση νέες δυνάμεις για να προχωρήσει στις αναζητήσεις του, ο Νερούλός όχι μόνο συκοφαντούσε τον επτανήσιο ποιητή, αλλά και καταδίκασε αδιάστατα και συλλήβδην όλα τα έργα της κρητικής λογοτεχνίας με την πρόφαση ότι

αμαρτάνουν για τη χυδαιότητα του ύφους τους, για μια δουλκή μίμηση της ιταλικής λογοτεχνίας και για μια ενοχλητική πολυλογία. Αυτές οι πρώτες δοκιμές νέας ποίησης στερούνται απολύτως από φυσιογνωμία, από εθνικότητα, από χρώμα τοπικό.

(μετάφραση), σ. 141-42

Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι πενήντα χρόνια αργότερα ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής θα στηριχτεί στα ίδια κριτήρια για να διαχωρίσει τους συγγραφείς σε επιτυχημένους και αποτυχημένους.

Το πραγματικό ζήτημα όμως είναι ότι η γλώσσα δεν είναι μονάχα το εξωτερικό ένδυμα ή η εικόνα με την οποία παρουσιάζεται η αναγεννημένη Ελλάδα στην ευρωπαϊκή ομήγυρη, αλλά και ουσιαστικό κριτήριο για τη συνοχή όλου του ελληνισμού. Από αυτή την άποψη οι ηθικές ανησυχίες μετατρέπονται σε πολιτικές ευθυγραμμίσεις. Η γλωσσική ανεπάρκεια έχει ως αντίκτυπο την ακεραιότητα και το κύρος του αρτιγέννητου βασιλείου. Η αντίρροπη διάθεση των απογοητευμένων φιλελλήνων, που άρχισαν να αμφιβάλλουν για την αξία της αναγεννημένης Ελλάδας και την καταγωγή της από τους αρχαίους, είχε βαρύ αντίκτυπο στη διεθνή πολιτική. Η γλώσσα παρέμενε το μόνο ισχυρό επιχείρημα που η ελληνική πολιτική μπορούσε να αντιτάξει σε ισχυρισμούς όπως του Jakob Fallmerayer, που το 1830 είχε υποστηρίξει ότι στις φλέβες των σύγχρονων Πελοποννησίων δεν έρρεε ούτε μια σταγόνα αίματος των αρχαίων Ελλήνων.¹³

Οι Έλληνες είχαν βρεθεί στη δυσάρεστη θέση να αμύνονται ήδη πριν από την Επανάσταση. Δεν λείπουν τα γεγονότα που το

¹³ Βλ. σχετικά Γ. Βελουδής, *Ο J. P. Fallmerayer και η γέννηση τον ελληνικού ιστορισμού*, 1982· και Ε. Σκοπετέα, *Φαλμεράιερ*, 1997.

μαρτυρούν. Σε μια διάλεξή του στο Λονδίνο, το 1819, ο Ανδρέας Κάλβος βρέθηκε υποχρεωμένος να καθησυχάσει τους άγγλους φιλέλληνες ότι ο ελληνικός λαός αρχίζει να χρησιμοποιεί ξανά αρχαίες λέξεις αντικαθιστώντας με αυτές τις ξένες δάνειες. Οι εφημερίδες είναι εξ ολοκλήρου γραμμένες σε αυτή τη γλώσσα που την καταλαβαίνει το πανελλήνιο, βεβαιώνει.¹⁴ Το 1827 ο ίδιος υπόσχεται στους αναγνώστες της *Revue Encyclopédique* (34, 1827, σ. 266): «encore dix ou quinze ans et notre langue sera fixée» (δέκα έως δεκαπέντε χρόνια ακόμη και η γλώσσα μας θα έχει παγιωθεί).

Παράλληλα με την καθαρότητα της γλώσσας, συμμορφώνεται και το παρουσιαστικό των κτηρίων της Αθήνας με την υιοθέτηση της νεοκλασικής αρχιτεκτονικής που είχε ήδη διαδοθεί στη Δύση. Αρχιτέκτονες που είχαν συντελέσει στη διαμόρφωση αυτής της αισθητικής αντίληψης στο Μόναχο, απ' όπου ερχόταν ο Όθων, σχεδιάζουν νεοκλασικά δημόσια κτήρια, όπως τα Ανάκτορα (1836), το Πανεπιστήμιο (1839), την Εθνική Βιβλιοθήκη (1866), το μέγαρο που αργότερα στέγασε την Ακαδημία (1859-85). Παράλληλα, ξένες αρχαιολογικές αποστολές πραγματοποιούν ανασκαφές, ελευθερώνουν αρχαιότητες που έχουν καλυφθεί από μεταγενέστερα κτίσματα, φέρουν στο φως αρχαία μνημεία όπως τον ναό της Απτέρου Νίκης και του Λυσικράτους.

Το γλωσσικό ζήτημα και οι πολιτισμικές ζυμώσεις μπαίνουν σε μια νέα φάση με την προκήρυξη του πολιτικού δόγματος της Μεγάλης Ιδέας. Ο Όθων είχε υποχρεωθεί να αναγνωρίσει το σύνταγμα που του επέβαλαν, και το οποίο δεν πέτυχε κανένα ουσιαστικό αποτέλεσμα, επί πρωθυπουργίας Ιωάννη Κωλέττη. Ο πολιτικός αυτός, που είχε την εύνοια του βασιλιά, κατά τις εργασίες της συντακτικής συνέλευσης στη βουλή, αρχές του 1844, προέβη σε μια πλήρη διατύπωση του πολιτικού του προγράμματος. Η Ελλά-

¹⁴ Σύμφωνα με περίληψη ομιλίας στην εφημερίδα *The New Times* της 10ης Ιουνίου 1819, που βρήκε ο Κ. Θ. Δημαράς, "Γύρω στον Κάλβο και τον Κοδρικά", *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, 6, 1953-54, σσ. 250-62.

δα κατέχει μια κεντρική θέση μεταξύ Ανατολής και Δύσης και πρέπει να κυριαρχήσει στα εδάφη της βυζαντινής αυτοκρατορίας όπου εξακολουθούσε να υπάρχει αλύτρωτος ελληνισμός. Κύριος στόχος της πολιτικής του ο αλύτρωτισμός· μία τακτική που σε ένα νηφάλιο παρατηρητή αποκάλυπτε με ενάργεια τη σκοτεινή της όψη: η Μεγάλη Ιδέα δεν ήταν παρά ένας αντιπερισπασμός για να αντιμετωπισθεί η αύξουσα δυσαρέσκεια του λαού εναντίον της πολιτικής ηγεσίας. Ο Νικόλαος Δραγούμης, που υπαινίσσομαι και ο οποίος έπαιξε μεγάλο ρόλο στην πολιτισμική αναβάθμιση του τόπου, αναγνώριζε με οξύνοια τη φύση του ελιγμού: «υπεκινήθη η μεγάλη ιδέα, όπως ηλεκρισθή ο λαός και αντιπερισπώμενος μεταστρέψει την προσοχήν από του εσωτερικού εις το εξωτερικόν μεγαλείον της πατρίδος».¹⁵

Μέσα σε αυτό το κλίμα πατριωτικής έπαρσης και επεκτατικών ονείρων, η ποίηση ευθυγραμμιζόταν με τους ανάλογους σαγηνευτικούς οραματισμούς και μετατρεπόταν σε ένα θεσμό προοριζόμενο να στηρίξει την αρχαιοπρεπή παρουσία του Βασιλείου στους ευρωπαϊκούς κύκλους. Ένας φιλότιμος επιχειρηματίας εγκατεστημένος στην Τεργέστη, ο Αμβρόσιος Ράλλης, αναθέτει στο Πανεπιστήμιο να ανακηρύξει ένα ποιητικό διαγωνισμό, με έπαθλο χιλίων δραχμών που χορηγεί ο ίδιος και με όρους που θέτει επίσης ο ίδιος: τα έργα οφείλουν να έχουν το ελάχιστο πεντακόσιους στίχους, η γλώσσα πρέπει να είναι «κατάλληλος εις την υπόθεσιν», «κοσμία και ευφραδής». Το 1851 βραβεύεται με δάφνινο στεφάνι, σε επίσημη τελετή στην οποία παρευρίσκεται ο βασιλέας, ο Γεώργιος Ζαλοκώστας για “Το Μεσολόγγιον”.

Τα αποτελέσματα ήταν τα αναμενόμενα: η ποίηση χριζόταν δημόσιος θεσμός, προορισμένη να είναι στο εξής αναπόσπαστη από την “καθαρά” γλώσσα, τη “γραμματική”, δηλαδή την αρχαϊζουσα. Η δημοτική θα περιοριζόταν στις ιδιωτικές μόνον υποθέσεις.

¹⁵ Ν. Δραγούμης, *Ιστορικοί αναμνήσεις*, 1973, τόμος Β', σ.116.

7.6

Ο ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΡΙΖΟΣ ΡΑΓΚΑΒΗΣ

Η πολιτισμική πολιτική αυτών των δεκαετιών κατά τις οποίες διαμορφώνονται οι νέοι θεσμοί στον χώρο της λογοτεχνίας βρίσκει έναν πιστό εκπρόσωπο στον Αλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβή (1809-1892). Φαναριώτης, γεννημένος στην Κωνσταντινούπολη, φοίτησε στη στρατιωτική ακαδημία του Μονάχου, διετέλεσε καθηγητής Αρχαιολογίας στο Πανεπιστήμιο από το 1844, αργότερα υπουργός και πρεσβευτής. Σε αντίθεση με τα εξαδέλφια του τους Σούτσους, που αντιμετώπισαν διάφορες ταλαιπωρίες για να πεθάνουν στο τέλος πένητες, ο Ραγκαβής ακολούθησε μια επιτυχή σταδιοδρομία, υπηρετώντας πάντοτε τα δημόσια συμφέροντα, και παράλληλα έπαιξε ρόλο πρωταγωνιστή στις πολιτισμικές υποθέσεις του τόπου, όπως λόγου χάρη στην επικράτηση της καθαρεύουσας. Από τον πρώτο ήδη ποιητικό διαγωνισμό και για άλλες πέντε φορές ακόμη του ανατέθηκε η σύνταξη της εισηγητικής έκθεσης. Συνάμα ήταν και από τους πιο γόνιμους συγγραφείς της εποχής, με έργο σημαντικό στην ποίηση, στο θέατρο, στην πεζογραφία, στην κριτική, στη μετάφραση. Από τους δεκαεχνέα τόμους, όπου ο ίδιος συγκέντρωσε τη μεγάλη του λογοτεχνική παραγωγή, δυο περιέχουν μεταφράσεις από τον Dante και τον Tasso, τον Goethe και τον Lessing. Παράλληλα έγραψε και την πρώτη εκτενή ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, στα γαλλικά (1877), όπου, είναι αλήθεια, δεν παρέλειψε να υπονομεύσει συστηματικά την αξία της κρητικής παράδοσης και τη φήμη των επτανησίων.

Όταν ο Ραγκαβής εμφανίζεται με τις πρώτες συλλογές ποιημάτων του, στα 1831 και 1835, δείχνει να έχει αφομοιώσει τα δημιουργικότερα στοιχεία του ρομαντισμού. Ο γερμανικός ρομαντισμός, αλλά και τα βυρωνικά ερεθίσματα κινητοποιούν την εξοικείωσή του με την ελληνική δημοτική ποίηση έτσι όπως αυτή έγινε γνωστή από τον Faugiel, με αποτελέσματα που δεν εμφανίστηκαν ποτέ

πριν στο ποιητικό τοπίο της δεκαετίας του 1830. Ο συγκερασμός της δημοτικής τεχνοτροπίας και θεματολογίας με τα διδάγματα του ρομαντισμού απέφερε στίχους γοητευτικούς, σε μια γλώσσα μεγάλης πλαστικότητας, όπως στους ακόλουθους του αφηγηματικού ποιήματος *Δήμος και Ελένη* (που τυπώθηκε στο Ναύπλιο το 1831):

Από γκρεμνούς και βάραθρα και βράχους όσο πέφτει,
ο ποταμός βροντά, βογγά, κατρακυλά κι αφρίζει·
όμως στον κρυσταλλένιο του και καθαρό καθρέφτη
όταν λουλούδια τρυφερά και κάμπους εικονίζει,
τότε κινείται ήσυχα και γλυκομουρμουρίζει.

[...]

Σταυραετοί της Λιάκουρας, ελευθερίας φίλοι,
γυρνάτε παλικάρια μου στ' άγρια βουνά σας.

[...]

Στη συλλογή του 1837, *Διάφορα ποιήματα*, ο Ραγκαβής προλογίζει το δράμα “Φροσύνη” διεκδικώντας ελευθερίες λογοτεχνικές που χαρακτηρίζουν τον ρομαντισμό: κατάργηση των τριών ενοτήτων, πρόσωπα σύγχρονα και όχι βασιλικά, φαντασία ανυπότακτη στις συμβάσεις της επίσημης παράδοσης. Στο ποίημα “Η ταξιδεύτρια”, στην ενότητα “Δημοτικά” που ανήκει στην ίδια συλλογή, με αφετηρία τα αιτήματα του ρομαντισμού και το σταθερό ποιητικό είδος της μπαλάντας που καλλιεργεί, αξιοποίησε με χάρη τις ιδιότητες των δημοτικών αφηγηματικών τραγουδιών (αυτών που αργότερα ο Ν. Γ. Πολίτης αποκάλεσε παραλογές).¹⁶ Η ανάγκη να εφησυχάσει για τη συνοχή ανάμεσα στην αρχαία ποίηση και στη σύγχρονη του επιβάλλει να επισυνάψει στο τέλος της συλλογής μια

¹⁶ Το ποίημα αυτό έφερνα ως παράδειγμα στην πρώτη έκδοση της *Storia*. Οι δημοτικές και οι ρομαντικές αναφορές του ερευνήθηκαν από τους Ι. Αναγνωστάκη και Α. Γεωργαντά (*Μολυβδοκοנדύλοπελεκτηής*, 1, 1989, σσ. 56-77), σταματώντας ιδιαίτερα στη “Lenore” του Bürger. Μερικά από τα πρώτα ποιήματα του Ραγκαβή είχαν αρέσει και στον Σολωμό, σύμφωνα με μαρτυρία του Ιάκωβου Πολυλά, για την αυθορμησία και τη γλώσσα τους (Ι. Πολυλάς, *Η φιλολογική μας γλώσσα*, 1892, σ. 48).

μελέτη για τη στιχουργία, “Περί της αρχαίας ελληνικής προσωδίας”, όπου πιστεύει ότι έχει αποδείξει «την σημερινήν στιχουργίαν μας γνησίαν θυγατέρα εκείνης της αρχαίας» αρμονίας.

Το δέλεαρ του κλασικού γοήτρου θα υπερισχύσει. Αρκεί να λάβουμε υπόψη ότι η μετάβαση από τη δημοτική στην καθαρεύουσα έχει ήδη συντελεσθεί μέσα σε ένα διάστημα λίγων χρόνων. Τα τέσσερα άσματα του εκτενούς ποιήματος *Ο λαοπλάνος*, που ο Ραγκαβής δημοσιεύει το 1840, είναι στιχουργημένα σε μια στίλβουσα καθαρεύουσα. Είναι μάλλον δύσκολο να ξεχωρίσουμε τι οφείλεται στο ταλέντο, στην αυθόρμητη ευρηματικότητα και τι στη δεξιοτεχνία· αλλά η γλώσσα, παρόλο που δεν απαξιοί τις ενεστωτικές μετοχές, κυλά ανάλαφρα και δεν προσκρούει σε γελοίες υπερβολές, όσες, αντίθετα με τον Ραγκαβή, δεν ήξεραν να αποφύγουν άλλοι καθαρολόγοι. Η θεματική είναι ακόμη προσδεδεμένη σε έναν ηρωικό τύπο βυρωνικής προέλευσης.¹⁷

Δέκα χρόνια περίπου αργότερα, το 1853, στην εισηγητική του έκθεση του ποιητικού διαγωνισμού, ο Ραγκαβής αποδοκιμάζει κατηγορηματικά την εξάπλωση της ρομαντικής ποίησης, που δεν ήταν άλλο παρά μια έκφραση της “νόσου του αιώνος”, και θεωρεί νόμιμη μονάχα την αρχαίζουσα γλώσσα, τη μόνη που μπορούσε να θεραπεύσει τον κατακερματισμό σε τοπικές διαλέκτους. Ως προς την προσωπική του ποιητική παραγωγή, ο Ραγκαβής θα αξιωθεί να ωθήσει τον εξαρχαϊσμό σε μια τεχνοτροπία κλασικής σύλληψης συνθέτοντας το ποίημα “Διονύσου πλους” (1864). Όπως ο ίδιος δηλώνει στον υπότιτλο με τον χαρακτηρισμό “διήγημα”, πρόκειται για μια ιστορία που εκτυλίσσεται σαν διακοσμητική παράσταση σε διάζωμα αρχαίου ναού. Και πραγματικά, οι περιπέτειες του Διονύσου, που τον συλλαμβάνουν πειρατές, απεικονίζονται στα ανάγλυφα του μνημείου του Λυσικράτη, την αναστύλωση του οποίου είχε παρακολουθήσει, το 1845, ο Ραγκαβής. Σε μια εποχή

¹⁷ Η Αθηνά Γεωργαντά, αφού εξετάσει όλα τα βυρωνικά ποιήματα του Ραγκαβή, θεωρεί ότι *Ο λαοπλάνος* κλείνει την πρώτη φάση βυρωνισμού στην Ελλάδα (*Αιών Βυρωνομανής*, 1992, σ. 71).

πολιτικών ανακατατάξεων, όπου ο Όθωνας ανατρέπεται και συντάσσεται το νέο σύνταγμα, ο ποιητής βρίσκει καταφύγιο σε έναν κόσμο ουτοπικό και αναλλοίωτο, ακολουθώντας νέες κατευθύνσεις στον χώρο της τέχνης, στρεφόμενος προς τον κλασικισμό που παραμερίζει το επίκαιρο και την ιστορία, όπως ακριβώς είχε κάνει και ο Leconte de Lisle στη Γαλλία. Αν θέλει, μπορεί κανείς να αναγνωρίσει στους πειρατές, που αποκαλεί «λησταις», το φοβερά επίκαιρο θέμα της ληστείας. Γενικά όμως ο Ραγκαβής με το κλασικής σύλληψης αυτό έργο έδινε ένα δείγμα μιας ποίησης που προορίζεται να «ανακαλέση το αίσθημα του γενναίου και του καλού υφ' ου την σημαίαν εμάχετο, και αναπτερώσει τον νουν του προς ουρανόν, όθεν κατέρχεται η αρετή και η ελευθερία».¹⁸ Και όχι μόνο: προσκόμιζε στην άτεχνη και κακόγουστη ποίηση του καιρού του ένα δείγμα γλώσσας κομψής και απέριττης, όπου ο αρχαϊσμός συνταιριάζεται αρμονικά με τον κλασικισμό.

Ο Ραγκαβής έριχνε όλο το βάρος της συγγραφικής του δραστηριότητας στην ποίηση. Έτσι στην *Histoire littéraire de la Grèce moderne* (Παρίσι 1877, Β', σ. 48 κ.ε.) έκανε αποκλειστικά λόγο για το ποιητικό του έργο και παρασιωπούσε το πεζογραφικό, το οποίο ωστόσο είναι εξ ίσου σημαντικό και πλούσιο σε θέματα, όπως θα δούμε παρακάτω (9.1).

7.7

ΖΑΛΟΚΩΣΤΑΣ ΚΑΙ ΟΡΦΑΝΙΔΗΣ: Ο ΑΓΩΝΑΣ ΓΙΑ ΤΗ ΔΟΞΑ

Οι τύχες των δυο αυτών ποιητών βρέθηκαν για λίγο διάστημα δεμένες μεταξύ τους, από τον πρώτο κιόλας ποιητικό διαγωνισμό, το 1851.¹⁹ Ο ανταγωνισμός ανάμεσα στους δυο επίδοξους ποιητές

¹⁸ Α. Ρ. Ραγκαβής, *Άπαντα τα φιλολογικά*, Γ', 1874, σ. 71.

¹⁹ Ήδη ο Ε. Yemeniz αναδημοσιεύει στο βιβλίο *La Grèce moderne*, Παρίσι 1862, σσ. 213-60, άρθρο που τους παρουσιάζει συζευγμένους.

ήταν άγριος, ανελήτος και γελοίος. “Το Μεσολόγγιον”, που βραβεύτηκε το 1851, προκαλεί εντύπωση για την ποιητική του αδράνεια, τα ψυχρά αισθήματα, την άγαρμπη καθαρεύουσα. Ο Γεώργιος Ζαλοκώστας (Ηπειρώτης, 1805-1858), αξιωματικός τώρα, που νεαρός είχε παρευρεθεί στην πολιορκία του Μεσολογγίου και επί δέκα χρόνια έκανε τον γραμματικό ενός αγωνιστή, καταπιάνεται με το μεγάλο θέμα μόλις «αντήχησε», λέει στην αφιέρωση, «εις τας φρένας μου το άγιον όνομα του Μεσολογγίου». Μολονότι είχε περάσει τα παιδικά του χρόνια στην Ιταλία, όπου είχε καταφύγει η κατατρεγμένη οικογένειά του, και δήλωνε πως ήταν θαυμαστής του Σολωμού, και παρόλο που είχε γράψει αρκετά ποιήματα στη δημοτική, όταν ήλθε η ώρα να συμμετάσχει στον αγώνα, ασπάζεται αδίστακτα την καθαρεύουσα· συμφωνεί αυτόματα με την αρκετά διαδομένη άποψη ότι η δημοτική δεν επαρκούσε για την έκφραση υψηλών αισθημάτων και ανώτερων ιδεών. Ένα χρόνο αργότερα ο Ζαλοκώστας υποστήριζε ότι η δημοτική «αδυνατεί να περιγράψει ναυμαχία». ²⁰ Μία περιγραφή μάχης μπορεί γι’ αυτόν να πάρει την εξής μορφή:

Εις ύψος, όθεν φαίνεται το πυρ της μάχης καίον,
 Κείτ’ έρημος ναός. Εδώ το βλέμμα στρέφει κλαίων
 Κατά την πεδιάδα
 Και βλέπει διακαίουσαν με τρόπον φρικαλέον
 Της Εννούς την δάδα.
 Συλλέγει θάμνους και ξηρά συλλέγει χόρτα τόσα
 Κ’ εις τον σωρόν εμβάλλει
 Το πυρ φυσών. Μεγάλη
 Και μαύρη αίρεται καπνού εις τους αιθέρας γλώσσα.

Διπλασιάζει τα πυρά το Μεσολόγγι τώρα.
 Ιδέτε πώς το φρούριον ολόγυρά του δώρα
 Θανάτου διανέμει.

²⁰ Το απόφθεγμα και όλη η υπόθεση αναφέρονται με κατακριτική διάθεση από τον Κ. Παλαμά, *Άπαντα*, 2, 1962, σ. 241 κ.ε.

Οι κρότ' ηχούν βαρύτεροι και σειέται η χώρα
 Κ' η ατμόσφαιρα τρέμει.
 Οδυνηρά του μαχητού ταράττονται τα χείλη.
 Ωχρός γυρίζων τ' όμμα
 Προς τ' ουρανού το δώμα
 Βοά: "Τον είδον τον φανόν οι δυστυχείς μου φίλοι!"

Και κλίνων εις το έδαφος το δεξιόν του γόνυ
 Τας δύο με κατάνυξιν παλάμας ανηψώνει
 Ο νεανίας ήρως.
 [...]

Ο ποιητής που «έζησε και ετελεύτησε φέρων την στολήν του αξιωματικού», όπως υπενθύμισε ο Ορφανίδης στον επικήδειο έπαινο, και ο οποίος ανάλογα με το θέμα επέλεγε την καθαρεύουσα ή τη δημοτική, την "οικιακή", ενσάρκωσε τόσο πιστά την αντίληψη αυτή και την πραγματοποίησε με τόση επιτυχία στα μάτια της επίσημης κριτικής, ώστε επί πολλά χρόνια, ακόμη και μετά τον θάνατό του, επαινούσαν τη συνέπεια με την οποία είχε διχοτομήσει την ποίησή του. Ο Ζαλοκώστας βρήκε την αυθεντικότερη έκφρασή του σε μικρά ποιήματα στη δημοτική που έγραψε συντριμμένος από τον πόνο για τον θάνατο των παιδιών του, που πέθαιναν το ένα μετά το άλλο, επτά στη σειρά. Τα ποιήματά του τα έλεγαν στα βουνά, μέσα στα χάνια, και είχαν γίνει προσφιλές οικογενειακό ανάγνωσμα.²¹

Έχει πραγματικά κάτι το τραγελαφικό ο επικήδειος που αναγκάστηκε να απευθύνει στον νεκρό πια αντίπαλό του, στη Μητρόπολη, ο Ορφανίδης. Του αναγνώριζε κάποια ακτίνα ευφυΐας, θύμιζε τα αλλεπάλληλα πλήγματα από τους θανάτους των παιδιών του («Τα τέκνα σου;... Επτά, δυστυχή, κατά σειράν έθαψες») και με φιλανθρωπική υποκρισία συνιστούσε στους παρευρισκομένους

²¹ Βλ. E. Yemeniz, ό.π.· και Κ. Παλαμάς, Άπαντα, 2, όπου ειρωνικά σχολιάζει: «Ενθουσιάζει τους φιλήσυχους αστούς και συγκινεί μέχρι δακρύων τας πονεμένας μητέρας. Είναι δημοτικότερος εις τας οικογενείας».

να βοηθήσουν στην «έντιμον πενίαν» της την άπορη οικογένειά του.²²

Ο Θεόδωρος Ορφανίδης (γεννημένος στη Σμύρνη, 1817-1886), καθηγητής της Βοτανικής και ιδρυτής του Βοτανικού Κήπου του Πανεπιστημίου Αθηνών, έγραψε πληθώρα ποιημάτων, κυρίως κακόβουλες και κακόγλωσσες σάτιρες στα ίχνη του Αλέξανδρου Σούτσου, και επικολυρικά στιχουργήματα που τα χαρακτηρίζει η ψυχρότητα και η κούφια μεγαλορρημοσύνη. Το 1855 η αρχαιοπρέπειά του έφτανε έως το εξάμετρο. Χωρίς επίγνωση της αφέλειας και της ανοησίας του τολμήματος, χαιρέτιζε με ενθουσιασμό το γεγονός ότι στον διαγωνισμό της χρονιάς εκείνης πολλά άλλα ποιήματα που είχαν παρουσιαστεί ήταν σε εξάμετρο (στον πρόλογο του βραβευμένου του “Άννα και Φλώρος”).

Ωστόσο ο Ορφανίδης βρήκε έναν θαυμαστή του έργου του στην Ιταλία, που μεταφράζοντας το ποίημά του “Άγιος Μηνάς”, τον επαίνεσε για το θάρρος του να απαρνηθεί την αρχαία “μνημειώδη λογοτεχνία” και να σταθεί “κοντά στον Byron, τον Goethe, τον Schiller” κατορθώνοντας έτσι να δώσει μια “δακρύβρεχτη εικόνα των όσων είχαν υποφέρει οι κάτοικοι της Χίου στον άνισο αγώνα τους να αποτινάξουν τον οθωμανικό ζυγό”.²³

Η περίπτωση του βραβευμένου ποιητή για τα επικολυρικά του έργα παρουσιάζει ενδιαφέρον περισσότερο ως κοινωνικό φαινόμενο παρά για τα αποτελέσματα τέχνης. Αντίστοιχα, τα σατιρικά του ξεσπάσματα αποτελούν μια κοινωνιολογική περίπτωση ενδιαφέρουσα για την πιστή ανταπόκριση του ποιητή στην αγοραία γλώσσα της τότε δημοσιογραφίας. Αργότερα, από το 1870 και ύστερα, ο Ορφανίδης, ως καθηγητής πανεπιστημίου,

²² Η νεκρολογία δημοσιεύτηκε στην *Πανδώρα*, 9, 1858-59, σσ. 295-96. Στο ίδιο περιοδικό, σ. 367, μια προσωπογραφία του Ζαλοκώστα, γραμμένη με υποκριτική συμπόνια από τον Χ. Α. Παρμενίδη, επιμένει στην τίμια φτώχεια του ποιητή.

²³ *San Minas, poema lirico epico di Teodoro Orfanide, versione dal greco moderno di Luciano Sissa*, Φεράρα 1867, σ. VI.

βρέθηκε από τη θέση του κρινόμενου σε αυτή του κριτή στους ποιητικούς αγώνες.

7.8

Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΩΝ ΠΟΙΗΤΙΚΩΝ ΑΓΩΝΩΝ

Οι ποιητικοί διαγωνισμοί συνεχίστηκαν με τον ίδιο αθλοθέτη έως το 1860.²⁴ Το 1862 ανέλαβε τη χορηγία του επάθλου ο Ιωάννης Βουτσινάς, επιχειρηματίας στην Οδησσό. Τερματίστηκαν το 1877 με την περιβόητη διάλεξη στον Φιλολογικό Σύλλογο Παρνασσός, με την οποία ο Εμμανουήλ Ροΐδης θεώρησε οριστικά χρεοκοπημένο τον θεσμό: με τον τρόπο που διεξάγονται οι αγώνες, με εγγυητή τους πανεπιστημιακούς, υποστηρίζει, δεν έχουν πια νόημα. Η ποίηση τραβά αλλού.

Και όμως για αρκετές δεκαετίες ο θεσμός είχε λειτουργήσει και μάλιστα προς μεγάλη ικανοποίηση του κοινού, που παρακολούθουσε με πάθος τις συζητήσεις και έτρεχε στην τελετή απονομής, που ετελείτο κατά την επέτειο της εθνικής εορτής, παρουσία του βασιλιά. Την εποχή αυτή οι εισηγήσεις, όταν τις έγραφαν ο Κωνσταντίνος Ασώπιος, ο Α. Ρ. Ραγκαβής είτε ο ιστορικός Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος, ήταν πλήρεις κριτικές μελέτες, τεκμήρια της στάθμης της κριτικής στην Ελλάδα. Σε στιγμές κρίσιμες, οι εισηγήσεις αποτελούν το μέτρο της ανθρώπινης στενοκεφαλιάς. Τότε οι κριτές περιορίζονται σε σχόλια για την ορθογραφία, τη γραμματική, το λεξιλόγιο, συζητούν για τη λογική συνέπεια και την αληθοφάνεια. Οι αγωνιζόμενοι θίγονται, βρίζουν. Ο Ζαλοκώστας θυμώνει, και με το δίκιο του, επειδή “Το Στόμιον της Πρεβέζης”, που πήρε μονάχα έναν έπαινο, σήκωσε μεγάλη συζήτηση γύρω από τις τρίχες της κεφαλής, εάν «αύται ορθούνται χωρίς της

²⁴ Βλ. τη βασική μελέτη του Π. Μουλλά, *Les concours poétiques de l'Université d'Athènes. 1851-1877*, Αθήνα 1989.

θελήσεως» του φοβουμένου, όπως αποφάνθηκαν οι κριτές του ή όχι.²⁵ Την επόμενη χρονιά ο Γεώργιος Τερτσέτης αγανακτούσε επειδή η επιτροπή, για να μη βραβεύσει το ποίημά του *Κόριννα και Πίνδαρος*, γραμμένο στη δημοτική, προφασίστηκε ότι δεν κάλυπτε τους υποχρεωτικούς πεντακόσιους στίχους. «Το ποίημα», είπε ο αδικημένος ποιητής, «ευρέθηκε ξίκικο». Και ο Σοφοκλής Καρύδης, παράξενη φυσιογνωμία δημοσιογράφου και τυπογράφου που επανειλημμένα είχε διεκδικήσει το πρώτο βραβείο, με απόγνωση δέχεται το δεύτερο, το 1869, ενώ το πρώτο δεν απονεμήθηκε σε κανέναν, κραύγαζε: «Στον διάβολο, Κύριοι Κριταί, η δάφνη! Αλλά διατί δεν μοι edίδατε τουλάχιστον το αληθές γέρας, τας χιλίας;»²⁶

7.9

ΑΠΟΚΟΡΥΦΩΜΑ ΤΟΥ ΑΘΗΝΑΪΚΟΥ ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΥ

Ο γλωσσικός διχασμός της ποίησης ανάμεσα στην καθαρεύουσα και τη δημοτική έχει πλέον επισημοποιηθεί. Η καθαρεύουσα έχει καταστεί αναπόδραστος θεσμός σε τέτοιο σημείο μάλιστα που τείνει να επικρατήσει και στον “ιδιωτικό” χώρο. Ακόμη και προικισμένοι ποιητές επιχειρούν συχνά τους λυρικούς πειραματισμούς τους δίχως να μπορούν να την παρακάμψουν. Μία τέτοια περίπτωση είναι και ο Δημοσθένης Βαλαβάνης (1824-1854), που πέθανε νεότατος από φθίση και άφησε ποιήματα σε καθαρεύουσα και σε δημοτική. Ο αβίαστος λυρισμός του, η απλότητα των αισθημάτων, ήπιων και μελαγχολικών, καταλήγει σε προσωπικές λιτές εκφράσεις που καταφέρνουν να αγγίξουν τον αναγνώστη.

²⁵ Ο Ζαλοκώστας αμύνεται με εμβριθέστατα επιχειρήματα σε μια σημείωση που προσθέτει στην έκδοση *Το Στόμιον της Πρεβέζης*, 1852, σ. 27, και που λείπει από τα *Άπαντα*.

²⁶ Σ. Καρύδης, *Ο φλύαρος*, 1869, σ. 55.

Σ' ένα ποίημά του, “Εκείνη”, του 1852, που το διαπνέει μια συγκρατημένη μελαγχολία, το λεκτικό υλικό του τέταρτου τετράστιχου μαρτυρεί από μόνο του τη θεματική:

Κ' Εκείνη τοτ' εγνώρισα!.. Κόμη ξανθή, λυμένη,
το μέτωπόν της έστεφε χλομόν και λυπημένον·
εμελαγχόλει μαγικά, ως Ήβη πονεμένη,
κ' εκύλιε το βλέμμα της νωθρόν, απηυδημένον...

Στο πέμπτο τετράστιχο κάνει την εμφάνισή του και ο νεολογισμός “χίμαιρα”, αντιδάνειο από τη γαλλική ποίηση της εποχής.

Ο Ιωάννης Καρασούτσας (από τη Σμύρνη, 1824-1873) γίνεται ευρύτερα γνωστός· η φήμη του φτάνει έως την Ιταλία. Στην ποίησή του το τοπίο παύει να είναι συμβατικός ‘τόπος’ και τείνει να καταστεί ο πραγματικός χώρος όπου ο ποιητής ζει, όπου η ψυχή του μπορεί να «μελετά και να ρεμβάζει», όπως εις “Το εξωκκλήσιον της Αττικής” (*Η Βάρβητος*, 1860).

Τον απασχόλησαν ζητήματα κοινωνικά και δημοκρατικά. Στα νιάτα του ένας κριτικός τον είχε επιπλήξει για τα συναισθηματικά του θέματα και τον προέτρεπε προς τα εθνικά ιδεώδη. Δεν έλειψαν πάντως ούτε και αυτά από τη θεματική του, όπως η “Ωδή εις τους επαναστήσαντας Κρήτας” (1841), που δημοσιεύθηκε στο ίδιο περιοδικό. Τρεις φορές επαινέθηκε στους διαγωνισμούς αλλά καμιά δεν βραβεύτηκε.

Νεότεροι ποιητές από αυτούς, που νιώθουν να τους πνίγει ο ρομαντισμός, στρέφονται εναντίον αυτής της εξαντλημένης πια τεχνοτροπίας. Η εμφάνιση του Δημητρίου Βερναρδάκη, του Άγγελου Βλάχου με την καταλυτική του ειρωνεία, του Γεωργίου Βιζυηνού, δεν μπορούσε από μόνη της να αποστομώσει άλλους που εμμένουν στον πεσιμισμό και στον ζοφερό ρομαντισμό.

Ο Δημήτριος Παπαρηγόπουλος (1843-1873) αποβαίνει ψυχρός και υπερβολικός στην καθαρεύουσά του. Στην ώριμη ποίησή του δεν έμεινε κανένα ίχνος από το νεανικό του αμάρτημα, *Σκέψεις ενός ληστού* (1861), μια συναρπαστική απολογία για το ληστρικό

φαινόμενο. Έγραψε και κωμωδίες, που μάλιστα μεταφράστηκαν στα ιταλικά.²⁷ Στην Ιταλία γνώρισε επιτυχία και ο Σπυρίδων Βασιλειάδης (1844-1874), πιο αισθηματικός, που έγραψε και τραγωδίες σε στίχο. Μία μάλιστα από αυτές, η *Γαλάτεια*, μεταφράστηκε εκεί τρεις φορές (1877, 1882, 1902). Η ποίηση ωστόσο και των δύο υπονομεύεται από την έλλειψη αυθεντικότητας. Μοιάζει να απορρέει από μια λανθασμένη κατάσταση, ενώ η καθαρεύουσά τους μεγεθύνει την αίσθηση του κενού μες στο οποίο αιωρείται η έμπνευση.

Ο συνομήλικός τους Αχιλλεύς Παράσχος (1838-1895), παρά την ισχνότητα της ποιητικής του φωνής, δημιούργησε μια φήμη στερεότερη, ίσως επειδή οι στίχοι του αναφέρονταν σε δημόσιες εκδηλώσεις. Επίσημος και αναγνωρισμένος ποιητής με έντονη παρουσία τόσο στους δημόσιους πανηγυρισμούς όσο και στην κοσμική ζωή, στάθηκε πιστός ερμηνευτής του κόσμου που τον τιμούσε. Ακόμη και η ιδέα του για το πρόσωπο του ποιητή κατέληγε να συμπίπτει με την ιδέα που ονειρεύονταν οι κυρίες:

Έκαστος στίχος στεναγμός,
πάσα στροφή του θρήνος,
πάσα ιδέα του παλμός·
δεν έγραφεν Εκείνος,
ησθάνετο και έκλαιε, και ήσαν δάκρυά του,
κ' ήτον αυτός ο ίδιος, εκείνος τ' άσματά του.
Από κανένα Ποιητής ποτέ δεν εκαλείτο,
αλλ' όμως ήτο ποίησις, αν ποιητής δεν ήτο.
Η Μούσα ελησμόνησε το τέκνον του δρυμώνος
κ' έγινε Μούσα δι' αυτόν ο έρως και ο πόνος.

“Ο άγνωστος ποιητής”

Τα ηθικά ιδεώδη, στηριγμένα στο δόγμα Πατρίς, Θρησκεία, Οικογένεια, συμπίπτουν με τις αντιλήψεις της αστικής κοινωνίας. Με την ίδια ικανότητα προσαρμογής στα αιτήματα του καιρού, κάποια

²⁷ *Scelta di moglie*, με τρεις μεταφράσεις, 1869, 1879, 1906.

στιγμή εγκαταλείπει την καθαρεύουσα, που δεν μπορεί πια να την εκμεταλλευτεί, και στρέφεται προς τη δημοτική. Ο Δημήτριος Βικέλας βάζει στο στόμα της Juliette Lamber μια εύστοχη διαπίστωση: “Εάν ο Ζαλοκώστας είχε εγκαταλείψει την δημοτική για να συμμετάσχει στον ποιητικό διαγωνισμό, τον προκηρυγμένο από το Πανεπιστήμιο, ο Παράσχος, με το να παραιτηθεί από τον διαγωνισμό, επιστρέφει στην δημοτική”.²⁸

Η πληθώρα ποιητών ήδη εγκατεστημένων στην πρωτεύουσα συμπληρώνεται με νεοφερμένους από τον ιόνιο χώρο, όπως ο Γεώργιος Τερτσέτης και ο Αριστοτέλης Βαλαωρίτης (βλέπε 8.5 και 8.8). Μια εξαίρεση στις δολοπλοκίες και στους καυγάδες της πρωτεύουσας αποτελεί ο Ηλίας Τανταλίδης, συγγραφέας που γεννήθηκε και πέθανε στην Κωνσταντινούπολη (1818-1876). Όταν ο Τανταλίδης δημοσίευσε τη συλλογή *Παίγνια* (Σμύρνη 1839), ένας αθηναίος αρθρογράφος, κρίνοντας το βιβλίο, απορούσε επειδή «ουδεμία θρηνώδη χορδή του ανακαλούσε το Βυζάντιον δούλον, και ουδέν ποιητικόν όναρ του παριστά τας σκιάς των θυσιασθέντων συμπατριωτών του».²⁹ Μόνιμα εγκατεστημένος στην πρωτεύουσα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, δεν είχε λόγο να επιδοθεί στην πατριωτική ποίηση και παρέμενε ένας ευγενικός συνεχιστής της καλής φαναριώτικης παράδοσης, αυτής του Χριστόπουλου. Η απόστασή του από το κλίμα της Αθήνας τον προφύλαξε από τον εξευτελισμό του ρομαντισμού. Επίσης κρατήθηκε έξω από τις γλωσσικές διεξέξεις.

Κανείς δεν είχε τη διάθεση να ακολουθήσει το παράδειγμα του Τανταλίδη, εκτός από τον μαθητή του Γεώργιο Βιζυηνό, που σταδιοδρόμησε στην Αθήνα, βραβεύτηκε το 1876, και αργότερα εξελίχτηκε σε διηγηματογράφο.

²⁸ J. Lamber, *Poètes grecs contemporains*, Παρίσι 1881, σ. 216.

²⁹ *Ευρωπαϊκός Ερασιστής*, Α', 1840, σσ. 198-201.

7.10

Η ΠΑΡΑΚΜΗ ΤΟΥ ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΥ

Είδαμε ότι ο Αλέξανδρος Ρ. Ραγκαβής απελευθερώθηκε από τον ρομαντισμό προσφέροντας μια διέξοδο, στον εαυτό του και σε άλλους ποιητές, προς τον νεοκλασικισμό, ακολουθώντας σε αυτή του την προσπάθεια το γαλλικό παράδειγμα. Η προηγούμενη αρ-χαιολατρία, που δόνησε τους ρομαντικούς της Ελλάδας, είχε ως αφορμή την πεζή σκοπιμότητα των ποιητικών αγώνων. Και ενα-ντίον αυτών είχε διατυπώσει τις επιφυλάξεις του ο Ραγκαβής επι-καλούμενος τους κανόνες της καλαισθησίας.

Η αλλαγή των τάσεων διαπιστώνεται στο έργο του Δημητρίου Βερναρδάκη (1833-1907) *Μερόπη*, δράμα με ελληνική υπόθεση, που παίζεται με επιτυχία από μόνιμο θίασο το 1866. Λίγα χρό-νια νωρίτερα, το '57, μια άλλη τραγωδία του, με βυζαντινό θέμα καισαιζηρική σύλληψη, η *Μαρία Δοξαπατρί*, είχε κατακερα-νωθεί από τον Κ. Ασώπιο που τη χαρακτήριζε στερημένη από κάθε δραματική πλοκή και «ψυχολογική αλήθεια».³⁰ Τώρα όμως ο Βερναρδάκης επικαλείται τη θεωρία του Η. Ταινε για την πε-ριρρέουσα ατμόσφαιρα και αποποιείται τη ρομαντική τεχνοτρο-πία. Η *Μερόπη* γράφτηκε πυρετωδώς μέσα σε ένα μήνα, ενώ ο θίασος ανέβαζε παράλληλα την παράσταση, σκηνή προς σκηνή. Το έργο με κλασική υπόθεση, γραμμένο από έλληνα ποιητή, έδει-χνε ότι ένα όνειρο μπορεί να μετατραπεί σε πραγματικότητα χάρη σε θιάσους που διαθέτουν ηθοποιούς άξιους όπως η Πιπί-να Βονασέρα. Στην αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για τις αρ-χαίες υποθέσεις είχαν συντελέσει οι παραστάσεις στην Αθήνα της *Μήδειας* και της *Φαίδρας*, σε γαλλική και ιταλική διασκευή, από την Adelaide Ristori, το 1865, που προξένησαν παραλήρη-

³⁰ *Πανδώρα*, 8, 1857, σ. 34.

μα ενθουσιασμού στους έλληνες συγγραφείς.³¹ Στην επιτυχία του Βερναρδάκη συντελούσε οπωσδήποτε και το ύφος της καθαρεύουσας που είχε πραγματοποιήσει ο ίδιος. Ύστερα από τις καθαρολόγες φρικαλεότητες των ρομαντικών, η καθαρεύουσα του Βερναρδάκη έμοιαζε ομαλή και φυσιολογική και αναπτέρωνε το ηθικό όσων υποστήριζαν τη γλωσσική καθαρότητα και στρέφονταν εναντίον των δημοτικιστών. Ο Βερναρδάκης είχε οραματιστεί αυτήν τη γλώσσα ήδη στα προλεγόμενα της *Μαρίας Δοξαπατρί* (1858) και σ' αυτήν παρέμεινε πιστός. Τόσο πιστός που τα προλεγόμενα περιέλαβε και στην έκδοση *Δράματα*, του 1903, δίχως να υποπτευτεί ότι μια παρόμοια γλώσσα ήταν ένα κατάλοιπο περασμένων καιρών.

Η καθαρεύουσα κυριαρχεί και σε ελαφρότερες μορφές του θεάτρου. Ο Άγγελος Βλάχος (1838-1920), μετριοπαθής νεοτεριστής, εισάγει ένα νέο είδος παράστασης, το μονόπρακτο· γλώσσα του, παρά τις ανάγκες να σατιρίσει τις ξενόφερτες συνήθειες, που απαιτούν ζωηράδα έκφρασης, παραμένει η καθαρεύουσα. Μάλιστα λίγα χρόνια αργότερα, ένας κριτικός του μονόπρακτου *Η κόρη του παντοπώλου* (1866) τον ήθελε καθαρότερο και ευχόταν να εξαιρεθούν από το έργο μερικές επιλήψιμες εκφράσεις (*Παρθενών*, Α', 1871, σ. 346). Χάρη στη μετριοπάθειά του ο Βλάχος απομυθοποιεί τον ρομαντισμό, αλλά και τη γυναίκα. Οι γυναίκες «Είναι απλώς γυναίκες, ουδέν πλέον, ουδέν έλαττον», όπως έλεγε επικροτώντας τις σχετικές αντιλήψεις του Η. Heine, από τον οποίο είχε μάθει και άλλα πολλά.³²

³¹ Προκαλούν εντύπωση οι έξαλλοι ύμνοι του Γ. Μαυροφρύδη, *Χρυσάλις*, 3, 1865, σ. 52 κ.ε., 81 κ.ε. Επίσης γράφηκαν πολλά ποιήματα για την ηθοποιό (Α. Βλάχος και άλλοι).

³² «Η Ποίησις του Ε. Άινε» (1887), *Ανάλεκτα*, Β', 1901, σ. 223. Ο Βλάχος είχε μεταφράσει Heine.

7.11

ΑΝΤΙΠΑΡΑΘΕΣΗ ΚΡΙΤΙΚΩΝ ΑΝΤΙΛΗΨΕΩΝ

Η ανάγκη για την καθιέρωση μιας ενιαίας γλώσσας υπήρξε κατά γενική ομολογία επείγουσα, μόνο που η κάθε παράταξη ήταν αδιάλλακτη για τις δικές της επιλογές· μερικές φορές καταναλώνονται δυνάμεις χωρίς κανένα αποτέλεσμα. Αλλά και οι αισθητικές αποτιμήσεις δεν φαίνεται να είναι ιδιαίτερα επιτυχείς. Το 1877 ο Εμμανουήλ Ροΐδης, εισηγητής ενός από τους επίσιους δραματικούς αγώνες, δηλώνει απερίφραστα ότι ποίηση δεν μπορεί να υπάρξει έξω από μια ορισμένη “περιορέουσα” ατμόσφαιρα· και εξηγεί:

Ο σήμερον Έλλην εκληρονόμησε παρά μεν των προγόνων αυτού μέγα όνομα, παρά δε των πατέρων γωνίαν γης ελευθέραν. Αποκοιμηθείς δούλος και Ανατολίτης, εξύπνησεν ελεύθερος και Ευρωπαίος. Επόμενον άρα ήτο να καταληφθή υπό της κατεχούσης πάντας τους νεαυξήτους μέθης. Η κυριωτέρα αυτού ενασχόλησις συνίσταται σήμερον ακόμη εις το να θαυμάζει τας χείρας αυτού μη φερούσας πλέον αλύσεις, την κεφαλήν του φέρουσαν πύλον υψηλόν, την εκ Περικλέους καταγωγήν του, και τα επισκεπτήρια αυτού, αν τύχη ανήκων εις την λεγομένην υψηλήν τάξιν.

Άπαντα, 2, 1978, σσ. 241-42

Και άλλα πολλά. Στα έξυπνα αυτά λόγια, που απώτερος στόχος τους είναι να προκαλέσουν, σύμφωνα εξάλλου με την ίδια την ιδιοσυγκρασία του Ροΐδη, απαντούσε ο Α. Βλάχος με τον λίβελλο *Περί νεωτέρας ελληνικής ποιήσεως* (1877). Στη διαμάχη παρεμβαίνει με ένα λίβελλο (1878) και ο Ιωάννης Παπαδιαμαντόπουλος (1856-1910). Το ίδιο εκείνο έτος είχε δημοσιεύσει ένα ποιητικό βιβλίο, *Τρυγόνες και έχιδναι*, η καθαρεύουσα του οποίου είναι άδολη και αρμονική· πρόκειται για μια οριακή εμπειρία, που θα την εγκαταλείψει για να γράψει στο εξής γαλλική ποίηση· θα μετονομασθεί σε Jean Moréas και θα εισηγηθεί τον γαλλικό συμβολισμό.

Από τη δική του πλευρά ο Βερναρδάκης, θεατρικός συγγραφέας αλλά και καθηγητής κλασικής φιλολογίας στο πανεπιστήμιο, αγανακτισμένος από τις ακρότητες του συναδέλφου του Κόντου, δημοσίευσε μια μακροσκελέστατη ανασκευή του ψευδαπτικισμού (*Ψευδαπτικισμού έλεγχος*, Τεργέστη 1884). Επιτίθεται στην «ολιγαρχία του κλήρου και των λογιωτάτων», που παραμέρισαν τη δημοτική γλώσσα, και εισηγείται ο ίδιος μια γλωσσική μεταρρύθμιση που αποτέλεσε αμέσως στόχο του νεαρού ακόμη γλωσσολόγου Γεωργίου Χατζηδάκη, και ούτω καθεξής.

Το μοναδικό ίσως κείμενο, που διασώζει την ευπρέπεια ενός συγγραφέα ως κριτικού, είναι το φυλλάδιο που κυκλοφόρησε ως αντίκρουση μιας από τις πολλές επιθετικές παρεμβάσεις του Α. Βλάχου, *Η φιλολογική μας γλώσσα* (1891). Ο συγγραφέας του, ο Ιάκωβος Πολυλάς (Κερκυραίος, 1826-1896), που είχε επιμεληθεί με αγάπη και ευσυνειδησία τα ευρισκόμενα του Σολωμού, προσδιορίζει τι αποτελεί αληθινή ποίηση και τι διαστρέβλωσή της, χρησιμοποιώντας ως υπέρτατο μέτρο σύγκρισης το έργο του Σολωμού. Η μελέτη του είναι γραμμένη δίχως περιττολογίες, με ηρεμία, οξυδέρκεια και αυτοπεποίθηση.

7.12

Η ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΩΣ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΣΜΟΣ ΓΙΑ ΤΗ ΓΛΩΣΣΑ

Ο αγώνας για την επικράτηση της μιας ή της άλλης μορφής γλώσσας ήταν αναμενόμενο να περάσει και μέσα από τους πειραματισμούς της μετάφρασης. Η μετάφραση από τα αρχαία ή από άλλες γλώσσες θα μπορούσε να λύσει, στην πράξη επάνω, το γλωσσικό ζήτημα. Ήδη από την αρχή του αιώνα, συνεχίζοντας μια πρωτοβουλία που είχε ξεκινήσει συστηματικά προς το τέλος του 18ου, παρουσιάζεται το δίλημμα της επιλογής ενός κατάλληλου οργάνου. Αυτό συνέβη, λόγου χάρη, με τις μεταφράσεις του *Metastasio*. Αλλά για να δούμε από κοντά μια επίμαχη αντιπαράθεση στις

γλωσσικές επιλογές, αρκεί να ριζούμε μια ματιά σε ό,τι συνέβη με τον Δάντη.

Ενδεικτική είναι η περίπτωση του κεφαλλονίτη Παναγιώτη Βεργωτή, ο οποίος, «όταν εξαίφνης [...] επέρχεται η ιδέα περί του ζητήματος της γλώσσας» (*Η Κόλασις τον Δάντου*, Κεφαλληνία 1865, σ. ιγ'), εγκαταλείπει την απόπειρα μετάφρασης της *Κόλασης* σε καθαρεύουσα και την ξαναεπιχειρεί σε δημοτική, σε δεκαπεντασύλλαβους κατά τα διδάγματα της κρητικής εμπειρίας. Το 1871 το Πανεπιστήμιο προκηρύσσει διαγωνισμό, με χορηγό έναν μεγαλέμπορο της Τεργέστης, τον Δ. Οικονόμου, για μια μετάφραση της *Divina Commedia*. Οι κριτές δεν θεωρούν άξια βράβευσης καμία από τις τέσσερεις μεταφράσεις που παρουσιάζονται, συμπεριλαμβανομένης και του Βεργωτή που συνέχιζε να δουλεύει τη δική του. Το επόμενο έτος βραβεύτηκε ο Γεώργιος Αντωνιάδης για τη μετάφραση της *Κόλασης* σε καθαρεύουσα, σε δεκαπεντασύλλαβο. Για να αντιληφθούμε την ένταση της ατμόσφαιρας που επικρατεί θα αναφέρω την αντίδραση του Τ. Παρασκευαΐδη, που είχε συμμετάσχει στον διαγωνισμό με μια μετάφραση σε καθαρεύουσα, αλλά σε πεζό, και είχε τιμηθεί μονάχα με έπαινο. Αφού εξελέγχει την επιτροπή για παντελή άγνοια της ιταλικής, καταγγέλλει τις σε βάρος του μηχανορραφίες αφού, ενώ ο ίδιος έλειπε στο Λονδίνο συμμετέχοντας στις διαπραγματεύσεις κατασκευής του σιδηροδρόμου Αθήνας-Πειραιά, έφτασαν ακόμη και στο να τον συκοφαντήσουν στην Αυλή, όπου, όπως λέει, τον «παρέστησαν εις τον βασιλέα ως τέρας αποτρόπαιον εξερευγόμενον κομμουνιστικές και σοσιαλιστικές ιδέας» (*Περί του Θ. Αφεντούλη ως κριτού των μεταφράσεων του Δάντου*, 1875, σ. 70).³³ Αυτά συμβαίνουν το 1874.

³³ Για τις μεταφράσεις του Δάντη στα ελληνικά βλ. F. M. Fontani, "Dante nella letteratura neogreca", *Dante nel mondo*, Φλωρεντία 1965, και επεξεργασμένο, αυτοτελώς, *Fortuna neogreca di Dante*, Ρώμη 1966· M. Vitti, "Grecia (Fortuna di Dante in...)", *Enciclopedia dantesca*· A. Di Benedetto Zimbone, "Traduzioni della Commedia e polemiche linguistiche in Grecia nel secondo Ottocento", *Muratori di Babele*, Βερόνα 1989, σσ. 237-49.

Αξίζει ακόμη να μνημονευτούν η μετάφραση του Α. Ρ. Παγκαβή στην τυποποιημένη του καθαρεύουσα (1886), και η μετάφραση σε εξάμετρα, στην αρχαία ελληνική, του Κ. Μουσούρου (Λονδίνο 1890): ο Έλληνας αυτός διπλωμάτης, που βρίσκεται στην υπηρεσία της οθωμανικής Πύλης, απομονώνεται σε μια γλώσσα εκτός χρόνου και τόπου και μοιάζει να θέλει να καταργήσει όλη την ιστορία και όλη τη σύγχρονη πραγματικότητα.

Η ΠΟΙΗΣΗ ΤΩΝ ΙΟΝΙΩΝ ΝΗΣΩΝ: ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΥΤΟΤΕΛΕΙΑ ΣΤΗΝ ΕΤΕΡΟΝΟΜΙΑ

8.1

ΟΙ ΔΥΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟΙ ΧΩΡΟΙ

Παρά τα συμπτώματα διαφωνίας και ασυνεννοησίας ανάμεσα στους αθηναϊκούς κύκλους, που στηρίζονται στους αρτιγενείς κρατικούς θεσμούς, και τη δόκιμη παράδοση των Ιονίων Νήσων, η λογοτεχνική παραγωγή πορεύεται προς την ενοποίηση. Οι διαδικασίες συγχώνευσης, που συντελούνται στην κατεύθυνση μιας αμοιβαίας διάβρωσης των δύο αυτών πολιτισμικών αντιλήψεων, ολοκληρώνονται στα τέλη του 19ου αιώνα. Στο κείμενο που ακολουθεί, ορισμένα γεγονότα που εντάσσονται σε μια ευρύτερη, ενιαία πορεία, διαχωρίζονται και κατατάσσονται, για λόγους καθαρά πρακτικούς, σε τέσσερις χωριστές ενότητες. Επομένως, τα λογοτεχνικά γεγονότα που αναφέρονται εδώ όπως και στα δύο προηγούμενα κεφάλαια (6 και 7) που αφορούν την ποίηση της ίδιας χρονικής περιόδου, αλλά και στο κεφάλαιο 9 που μιλά για την πεζογραφία, πρέπει νοερά να διαβάζονται ως μέρη ενός ενιαίου συνόλου, αφού όλα μαζί ανήκουν σε μια αδιάσπαστη δημιουργική δραστηριότητα που αναπτύσσεται μέσα στο ίδιο χρονικό διάστημα, εκείνο μεταξύ των ετών 1830 και 1880.

Όπως όλοι οι άλλοι θεσμοί που κληρονομήθηκαν από ένα πα-

ρελθόν βενετοκρατίας, διαφορετικό από αυτό της τουρκοκρατίας, και που τώρα δοκιμάζονται σκληρά από τη βούληση μιας νέας πολιτικής κυριαρχίας, έτσι και τα γράμματα ενσωματώνονται στο χωνευτήρι των κοινωφελών θεσμών, σύμφωνα με μια φιλοσοφία που ένας διανοούμενος του ίδιου αιώνα είχε με οξύνοια αποκαλέσει “raison d'état”.¹ Επόμενο ήταν βέβαια οι μακρόβιοι τρόποι παραγωγής να αντιμετωπίσουν μια φάση αστάθειας και μεταβατικότητας.

Με τη συμφωνία του Καμποφόρμιο (1797) και με τη διάλυση της Γαληνοτάτης, τα νησιά είχαν περάσει στην κυριαρχία της Γαλλικής Δημοκρατίας. Το φεουδαρχικό σύστημα είχε καταργηθεί, όπως είναι γνωστό, και το Libro d'oro είχε ριχτεί στις φλόγες, ενώ οι δημοκρατικοί πανηγύριζαν την ανάκτηση της ελευθερίας. Το 1799 τα νησιά είχαν περάσει για λίγο στην κατοχή των Ρώσων και έπειτα των Τούρκων, ενώ οι άρχοντες δοκίμαζαν να επανακτήσουν τα φεουδαρχικά τους προνόμια εις βάρος των τσιταντίνι και των ποπολάρων, οι οποίοι ωστόσο δεν αποπλίζονταν. Ένα σύνταγμα, μάλιστα, γραμμένο στα ιταλικά, επέτρεπε να συμμετάσχουν στη συνέλευση των αρχόντων και όσοι αστοί είχαν διακριθεί για «qualità, virtù e merito», για αρετή και ηθική αξία, αλλά ποτέ δεν εφαρμόστηκε. Οι αστοί, που είχαν ανακουφιστεί από την κατάργηση των ορίων που τους χώριζαν από τους άρχοντες κατά την ολιγόχρονη δημοκρατία των ιακωβίνων, δέχονταν με δυσφορία να μένουν έξω από τη δημόσια διαχείριση. Το 1803 ψηφίστηκε ένα ολιγαρχικό σύνταγμα με την πρόθεση «sbandire il feudalesimo» και «stabilire un'autorità ferma, vigilante, limitata ed equilibrata», δηλαδή να καταργηθεί η φεουδαρχία και να εξασφαλισθεί μια εποπτεύουσα αρχή, ισχυρή, περιορισμένη και ισορροπημένη και

¹ Ο Δημήτριος Βικέλας, με τη γραφίδα της Juliette Lamber (*Poètes grecs contemporains*, Παρίσι 1881, σ. 124) και αναφερόμενος στον Αλέξανδρο Σούτσο, είχε πει ότι ο πατριωτισμός του ποτέ δεν μπόρεσε να συμμορφωθεί με τη raison d'état.

πράγματι μετά τη γαλλική κατοχή η κατάσταση γίνεται πιο «ferme», αλλά στην κατεύθυνση αποκατάστασης των παλαιών προνομίων. Μετά τη Συμφωνία της Βιέννης τα Επτάνησα περνούν κάτω από την αγγλική προστασία. Η κατάσταση χειροτερεύει μετά την έκρηξη της επανάστασης στην Πελοπόννησο, οπότε και οι Άγγλοι λαμβάνουν ισχυρότερα μέτρα για να αποτρέψουν την υποστήριξη των επαναστατών από τους Έλληνες των νησιών. Ένα διάταγμα του 1823, λόγω χάρη, της βασίλισσας Βικτωρίας τιμωρούσε την Κεφαλλονιά και την Ιθάκη με απομόνωση ενός μηνός επειδή είχαν προσφύγει εκεί καράβια της Επανάστασης.² Μετά τα κινήματα του 1848 στην Ευρώπη, η Αγγλία υποχρεώνεται να προβεί σε παραχωρήσεις. Η δράση των ριζοσπαστών δυναμώνει και, αντίθετα από τους μεταρρυθμιστές, αποβλέπει στην άμεση ένωση με την ελεύθερη Ελλάδα. Η βασίλισσα Βικτωρία υποχωρεί, αφού πρώτα εξασφαλίσει ένα βασιλιά δικής της επιλογής για να αντικαταστήσει τον εκθρονισθέντα στο μεταξύ Όθωνα.

Οι συνεχείς ταραχές και η ανυπόφορη αποικιοκρατική πολιτική των Άγγλων δεν εμπόδισαν τα Ιόνια Νησιά να ζουν με έναν τρόπο που τα έφερε πάντα πλησιέστερα στη Δύση. Οι τέχνες και τα γράμματα ανθούσαν. Γύρω από τον Σολωμό, μάλιστα, είχε συσπειρωθεί μια αριστοκρατική ομάδα έτοιμη να συνθέσει πρωτότυπα έργα τέχνης, ποίησης και μουσικής.

Ένα δείγμα της εντυπωσιακής πνευματικής ακμής που γνωρίζει η Κέρκυρα, πρωτεύουσα του Ιονίου Κράτους, είναι το πρώτο τεύχος του περιοδικού *Ιόνιος Ανθολογία - Ionian Anthology - Antologia Ionia* του έτους 1834. Φυλλομετρώντας το τεύχος αυτό συναντούμε συνεργασία του Σολωμού, που συγκαταβαίνει στις αγγλικές αρχές και αφιερώνει στη σύζυγο του αρμοστή ένα απόσπασμα από τον *Λάμπρο*. Το τεύχος ανοίγει με πληροφορίες για την τεχνολογική πρόοδο στην Αγγλία, για τη βιομηχανοποίηση της

² Βλ. *Νέα Εστία*, Χριστούγεννα 1964, σσ. 301-302.

παραγωγής, τις ατμομηχανές, τα τυπογραφεία και τις κοινωνικές μεταρρυθμίσεις· όλα πράγματα που για πολύ ακόμη καιρό θα υπάρχουν μόνο στη φαντασία των Ελλήνων.

Μια ισχυρή ώθηση στην καλλιέργεια των γραμμάτων έδωσε η ίδρυση ενός πανεπιστημίου, της Ιονίου Ακαδημίας, έργο για το οποίο δαπανήθηκαν τεράστια ποσά από τον Frederick North κόμη του Guilford, άγγλο άρχοντα που αφιέρωσε τη ζωή και την περιουσία του στο ελληνικό ιδεώδες και που πίστεψε στους εντόπιους Έλληνες και τις ορθόδοξες παραδόσεις τους. Έτσι η Ακαδημία, που αναμενόταν να γεννηθεί σε ελληνικό έδαφος, μπόρεσε να καταστεί πραγματικότητα, ύστερα από χρόνια μόχθου,³ επί αγγλικού προτεκτοράτου. Τα εγκαίνια τελέστηκαν τον Μάιο του 1824, με μια θεαματική σκηνοθεσία που συνδύαζε την ορθόδοξη τελετουργία με την κλασική λαμπρότητα. Στην πομπή που πορεύτηκε συμβολικά από τον ναό της επιστήμης στον ναό της πίστης, στη μητρόπολη, παρέλασαν με αργό βήμα οι καθηγητές των διαφόρων σχολών και οι φοιτητές, όλοι με αρχαιοπρεπές ένδυμα, που είχε σχεδιάσει ένας μαθητής του Canova, ο Προσαλέντης. Ένας αυτόπτης μάρτυρας δίνει την ακόλουθη περιγραφή:

Το ένδυμα τούτο συνίστατο εξ ενός χιτώνος, μιας χλαμύδος και μιας ταινίας εις την κεφαλήν, δια του χρώματος των οποίων διεκρίνοντο οι Καθηγηταί των τριών σχολών. Όλοι δε είχαν κνημίδας εξ ερυθρού δέρματος.

Ανδρέου Παπαδοπούλου Βρετού, *Βιογραφικά-ιστορικά υπομνήματα περί του κόμητος Φρειδερίχου Γύλφορντ ομοτίμου της Αγγλίας, και περί της παρ' αυτού συστηθείσης Ακαδημίας*, 1846, σ. 83.

³ Οι δυσκολίες για την ίδρυση τεκμηριώνονται από την Ε. Αγγελομάτη-Τσουγκαράκη στη μελέτη της *Η Ιόνιος Ακαδημία: Το Χρονικό της Ίδρυσης [...] (1811-1824)*, 1997. Ο κόμης Guilford κατόρθωσε να βρει χρηματοδότες και υποστηρικτές, αλλά δαπάνησε και την προσωπική του περιουσία. Με δικά του έξοδα σπούδασαν μερικοί από τους μελλοντικούς καθηγητές. Ένα δείγμα της μεγαλοψυχίας του είναι ότι επέτρεψε στον Κωνσταντίνο Ασώπιο να σπουδάσει τελικά σύγχρονη φιλολογία, ενώ η υποτροφία που είχε πάρει προοριζόταν για τη σπουδή των αρχαίων.

Πέρα από τη θαυματική και τυπικά αγγλική αυτή μεταμφίεση, εκείνο που έχει ιδιαίτερη σημασία είναι ότι η Κέρκυρα, πρωτεύουσα ενός μικρού νησιωτικού κράτους, αποκτούσε ένα ανώτατο ίδρυμα που μπορούσε όχι μόνο να ανεβάσει το επίπεδο της εκπαίδευσης αλλά και να παράσχει μια σταθερή ηθική υποστήριξη στην πολιτισμική ζωή των νησιών. Επιπλέον, ο Guilford, σεβόμενος τις τοπικές παραδόσεις, θέσπισε ως γλώσσα της διδασκαλίας την ομιλουμένη, αποφεύγοντας έτσι να εξασφαλίσει προνόμια για τη γλώσσα των λογίων και αίροντας το μόνιμο χάσμα ανάμεσα στην επίσημη γλώσσα της ακαδημαϊκής παιδείας και τη γλώσσα της τρέχουσας λογοτεχνίας. Με άλλα λόγια έδωσε μια λύση εντελώς διαφορετική σε σχέση με ό,τι θα συνέβαινε λίγο αργότερα στο πανεπιστήμιο Αθηνών, που με την πολιτική υποστήριξη στην αρχαιοπρεπή γλώσσα στάθηκε εμπόδιο στη φυσιολογική εξέλιξη της λογοτεχνίας μέσα στο ελληνικό Κράτος. Η ομιλουμένη, σε ένα καθεστώς ανεκτικό στις μορφωτικές του απαιτήσεις, μπορούσε να ακολουθήσει απρόσκοπτα, όπως είχε συμβεί επί βενετοκρατίας, τον δρόμο της, επιτρέποντας σε όσους καλλιεργούσαν τη δημοτική να συνεχίσουν, δίχως αυτό να λειτουργήσει αποτρεπτικά στη χρήση της λόγιας γλώσσας, που και αυτή είχε τους οπαδούς της. Επίσημη γλώσσα συνέχισε για μερικά χρόνια να είναι η ιταλική, με αποτέλεσμα να μην υποδεικνύεται ως πρότυπο μια αρχαιοπρεπής γλώσσα. Παρόμοιες κοινωνικές και διοικητικές συνθήκες στην Κρήτη τον καιρό της βενετοκρατίας επέτρεψαν τη χρήση της γλώσσας του λαού στην ελληνική λογοτεχνία με τα ανάλογα ευεργετικά αποτελέσματα.

8.2

ΕΝΑ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟ ΕΡΓΟ ΣΕ ΠΕΖΟ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΟΜΙΛΟΥΜΕΝΗ

Στα Ιόνια νησιά, όπως παλαιότερα στην Κρήτη, διαπιστώνουμε ότι το θέατρο προσφεύγει στη χρήση της ομιλουμένης. Εκτός από το

θέατρο και τις παραστάσεις σε ιταλική γλώσσα, στα νησιά αυτά, με την κληρονομιά εμπειριών όπως του Θεόδωρου Μοντσελέζε τον 17ο αιώνα και του Πέτρου Κατσαίτη τον 18ο, συγγραφέων που προσέφυγαν στη δόκιμη θεατρική γλώσσα της Κρήτης, είχε εμφανιστεί ένα τοπικό θέατρο σε ιδιωματική γλώσσα: οι *ομιλίες*, όπως του Σαβόια Ρούσμελη (ή Σουρμελή), και η κωμωδία του Δημητρίου Γουζέλη *Ο Χάσης*, επίσης τον 18ο αιώνα. Με το δράμα *Ο βασιλικός* βρισκόμαστε αντιμέτωποι με ένα έργο διαφορετικής στάθμης. Γραμμένο από τον Αντώνιο Μάτεση (Ζάκυνθος 1974-1875), μεταξύ 1828 και 1830, χαρακτηρίζεται από τον ίδιο ως *δράμα*, μια ονομασία με την οποία ο συγγραφέας του αναφερόταν σε συγκεκριμένους στόχους, όπως εξήγησε αργότερα στον πρόλογο που προσέθεσε:

την παράσταση, λέγω, εικόνας του τε χαρακτήρος και των ηθών και εθίμων της εποχής εν η υποτίθεται ότι η πράξις έλαβε χώραν. Το παρόν όθεν δύναται μάλλον να ονομασθεί ιστορική μυθιστοριογραφία δραματικώς παριστανόμενη ή κωμωδία, και τούτου ένεκα τω απέδωκα το γενικόν όνομα Δράματος, ως επί τούτου ηκολούθησα μάλλον την Γερμανικήν, Ισπανικήν και Αγγλικήν σχολήν ή την Γαλλικήν και Ιταλικήν.

Χωρίς να καταργήσει τις τρεις ενότητες, δημιουργεί πάντως το πρώτο σύγχρονο δράμα της νεοελληνικής λογοτεχνίας· γιατί πραγματικά *Ο βασιλικός*, αποφεύγοντας τα αυστηρά σχήματα της κλασικής τραγωδίας (αυτό εννοεί μάλλον ο Μάτεσης με τη γαλλική και την ιταλική σχολή), μεταφέρει στη σκηνή μια κοινωνική πραγματικότητα υπαρκτή στην ιστορία («ήθη και έθιμα της εποχής») με πρόσωπα που δρουν στη σκηνή όπως στην πραγματική ζωή. Και κάτι παραπάνω: μιλούν όπως στην πραγματική ζωή και γι' αυτό χρησιμοποιούν την ομιλουμένη. Γι' αυτούς τους λόγους το έργο του Μάτεση αποδεικνύεται ανώτερο από το “λυρικό δράμα” του *Οδοιπόρου* του Παναγιώτη Σούτσου, και σαφώς ανώτερο από τις τραγωδίες του Ιωάννη Ζαμπέλιου, που παραμένει δέσμιος της ηρωικής τραγωδίας του Vittorio Alfieri, όπως θα δούμε παρακάτω.

Ο Μάτεσης γράφει βέβαια ένα δράμα επικαιρότητας. Αντί όμως να καταπιαστεί με την ηθική αποκατάσταση και με τους ήρωες του Αγώνα, καταπιάνεται με τον κοινωνικό αναβρασμό που προσλαμβάνει όλο και μεγαλύτερη οξύτητα μέσα από τις απρόοπτες ανατροπές των καθεστώτων, την αλληλοδιαδοχή των κοινωνικών και πολιτικών γεγονότων και το κλίμα αποκατάστασης της φεουδαρχίας που επέβαλαν οι Άγγλοι στα νησιά. Για λόγους ασφαλείας, ή για άλλους που δεν είναι γνωστοί, ο Μάτεσης μεταφέρει την υπόθεση του έργου έναν αιώνα πίσω, στο 1712. Με τον *Βασιλικό* καταγγέλλει σαν πρόληψη την προσκόλληση στην υποκριτική αντίληψη της τιμής, που έρχεται σε σύγκρουση με την ορθή κρίση και τα αισθήματα.

Ο Δάριος Ρονκάλας, «άρχοντας από τα πρώτα σπίτια», αντί να συγκατατεθεί στον γάμο της θυγατέρας του Γαρουφαλιάς με τον Φιλιππάκη Αργυρόπουλο, «άρχοντα από τα δεύτερα σπίτια», ο οποίος την είχε αποπλανήσει, αποφασίζει να την κλείσει σε μοναστήρι. Στην πέμπτη πράξη επεμβαίνει ο γιος του Δραγανίγος, ο οποίος αντιτίθεται θαρραλέα στην απάνθρωπη και καταχρηστική απόφαση του πατέρα:

ΔΡΑΓΑΝΙΓΟΣ: Η αφεντιά σου λες πως τα πρώτα σπίτια είναι εχθροί μας και αν κανένα δεν έχει εχθροπραξίες μ' εμάς δεν εξήτησε την Γαρουφαλιά, και ίσως δεν θέλει την ζητήσει, διατί είναι πολλές νέες δια υπανδρεία και ολίγον ζητούνται.

ΔΑΡΙΟΣ: Βέβαια.

ΔΡΑΓΑΝΙΓΟΣ: Αν τη ζητήσει και κανείς θα γυρεύει προικιά υπέρμετρα, και η αφεντιά σου νομίζεις πως το σπίτι δεν είναι εις κατάσταση να τα δώσει, αγκαλά κι εγώ να στοχαζουμε το εναντίον.

ΔΑΡΙΟΣ: Μα δεν θέλω να δώσω ούτε λίγα, σου λέω. Καμμία από τη γενιά μας δεν επήρε λίγα προικιά. Εγώ δεν έχω μετρητά, δεν έχω πολύ σκόρπιο πράμα δια να δώσω πολλά προικιά χωρίς να κόψω τα μετόχια μου.

ΔΡΑΓΑΝΙΓΟΣ: Δώσε όσον είναι σωστό, το οποίον ημπορείς να το κάμεις ακολουθώντας και αυτόν τον στοχασμόν σου. Όσον δια εμέ...

ΔΑΡΙΟΣ: Τι μπαίνεις εσύ; Δεν σου 'πα να μην βάνεσαι στην φαμελιά μου, διατί σε ξέγραφα;

Και ο Δραγανίγος συνεχίζει με ένα μακροσκελή μονόλογο-κατηγορητήριο για την αληθινή στοργή και το πραγματικό καθήκον. Η δραματικότητα της σκηνης εντείνεται όσο κορυφώνεται η αναμέτρηση των δύο διαμετρικά αντίθετων νοοτροπιών και η πράξη κλείνει με τον πιο θεατρικό τρόπο, τη στιγμή που ο υποψήφιος γαμπρός έρχεται, τελικά, στο σπίτι:

ΦΙΛΙΠΠΑΚΗΣ: Γαρουφαλιά!

ΓΑΡΟΥΦΑΛΙΑ: Φιλипπάκι, εσύ είσαι;

Ενώ ο Φιλίππακης την πλησιάζει, πέφτει η αυλαία.

Πολλοί έκαναν λόγο για δυτικά πρότυπα, για τον Diderot ή τον Schiller, αλλά το έργο έχει τόσο άμεση συνάφεια με την ελληνική νοοτροπία και συμπεριφορά, ακόμη και στη μιμική, ώστε να καθίσταται ανυπόστατος κάθε υπαινιγμός για τυχόν επιδράσεις. Αν είναι απαραίτητο, πάντως, να αναφερθούμε σε ξένες περιπτώσεις, αρκεί να μείνουμε στον χώρο της Βενετίας, όπου λάμπει το αστέρι του Goldoni, που αναμόρφωσε τη θεατρική σκηνή και έδωσε ιδιαίτερη προσοχή στα κοινωνικά ζητήματα.

8.3

Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΙΩΑΝΝΗ ΖΑΜΠΕΛΙΟΥ

Για να εκτιμήσει κανείς την πραγματικά ανανεωτική αξία, δυστυχώς μοναδική, του *Βασιλικού*, αρκεί να συγκρίνει το έργο αυτό με το τραγικό θέατρο που γνωρίζει μεγάλη έξαρση στο πανελλήνιο, το μόνο όπως πίστευαν στο ύψος των μεγάλων πράξεων της πρόσφατης ιστορίας. Σε αυτόν τον χώρο ο λευκαδίτης Ιωάννης Ζαμπέλιος (1787-1856) κατέχει μια εξαιρετική θέση χάρη στους υψηλούς στόχους που επιδίωκε για τη δημιουργία μιας υψηλής ποίησης σε μια γλώσσα που να αρμόζει σε αυτούς. Πρόκειται για μια ιδιαίτερη περίπτωση μέσα στο κλίμα που είχε επικρατήσει γύρω από τον Σολωμό.

Ο Ζαμπέλιος έγραψε δώδεκα τραγωδίες μέσα σε σαράντα χρόνια, σε μια γλώσσα λογιάζουσα και σε ένα στίχο που ο ίδιος υποστηρίζει ότι αντιστοιχεί στον αρχαίο.⁴ Η αφοσίωσή του στον Vittorio Alfieri δηλώνεται ήδη στην πρώτη τραγωδία, *Τιμολέων* (Βιέννη 1818). Στη “Γνώμη του συγγραφέως” που συνοδεύει το έργο, ακριβώς όπως συνήθιζε και ο Alfieri, εξηγεί ότι η γλώσσα του είναι αυτή που χρησιμοποιούν οι πιο καλλιεργημένοι συγγραφείς, οι «λογιότεροι συγγραφείς» όπως λέει, και ότι όσον αφορά τον στίχο θεώρησε απαραίτητο να αποφύγει τον δεκαπεντασύλλαβο (να «αποτινάξωμεν το μονότονον του πολιτικού στίχου» διευκρινίζει), γι’ αυτό και ακολούθησε το παράδειγμα των αρχαίων· αυτοί του έδωσαν το ερέθισμα ώστε να επινοήσει τον δικό του στίχο. Αν και αποφεύγει τα χορικά, προσφεύγει σε αυτά στον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο* (1818-1819), φτιάχνοντας ένα στροφικό και υφολογικό σχηματισμό που προαναγγέλλει αυτόν που θα χρησιμοποιήσει ο Κάλβος:

Γένος δυστυχισμένον!
Ενώ κατασφαγμένα
Τα τέκνα σου κυττάξεις
Πένθησον, κλαύσον
Ούτω πτηνόν του δάσους
Όταν δεινός ιέραξ
Τους νεοσσούς του δράξη
Πετά και κλαίει.⁵

⁴ Στην έκδοση *ΤραγωδίαΙ Ιωάννου Ζαμπελίου Λευκαδίου*, σε δύο τόμους (Ζάκυνθος 1860), ο Ζαμπέλιος επισυνάπτει, στις σσ. 473-506, δύο λόγους, ένα για τη μετρική (“Διατριβή περί του ιαμβικού των τραγωδιών στίχου”) και έναν άλλον για τη γλώσσα (“Διατριβή περί της νεοελληνικής γλώσσας”), πιθανώς γραμμένοι το 1842. Αλλά ήδη στον πρόλογο του τόμου *ΤραγωδίαΙ* (1833) διατύπωνε τις αρχές του για τη γλώσσα και τον στίχο, εξηγώντας ότι έπρεπε να αποφύγει κανείς τον *ομοιοκατάληκτον* και τον *πολιτικόν στίχον*.

⁵ *ΤραγωδίαΙ*, 1860, τόμος Α΄, σ. 137.

Από το 1831 η θεματική του Ζαμπέλιου εγκαταλείπει τους αρχαίους και βυζαντινούς ήρωες και περνά στους τραγικούς ήρωες της εθνεγερσίας: τον Ρήγα Φεραίο (1831), τον Μάρκο Μπότσαρη (1842), τον Ιωάννη Καποδίστρια (1862), τον Γεώργιο Καραϊσκάκη και ούτω καθεξής. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι σύμφωνα με τις πεποιθήσεις του Ζαμπέλιου, εφόσον πρόκειται για ήρωες που έγιναν μύθος, δεν χρειάζεται καν να επινοηθούν ιδιαίτερες λύσεις για να υμνηθεί η γενναία φύση τους.

Κανείς έως τώρα δεν ασχολήθηκε βαθύτερα με την τεχνοτροπία του Ζαμπέλιου. Ούτε και εξέτασε τον τρόπο μυθοποίησης των ηρώων της εποχής του, ακόμη και εκείνων που είχε γνωρίσει από κοντά, όπως τον Μπότσαρη. Το ίδιο ισχύει και για τις πολυάριθμες με όμοιο θέμα τραγωδίες, γραμμένες από τους συγχρόνους του, ιδίως στην Αθήνα, καθώς και για την τραγωδία με κεντρικό ήρωα τον Καραϊσκάκη (1842) που έγραψε ο Παναγιώτης Σούτσος, βέβαιος ότι έχει απαθανατίσει τον ήρωα που είχε συναντήσει όταν ήταν νέος στο σπίτι του Κωλέττη.

8.4

ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΣΟΛΩΜΟΥ

Ο Σολωμός, στο πρόσωπο του οποίου οι πολλά υποσχόμενοι νέοι ποιητές των Ιονίων Νήσων έβλεπαν την ύψιστη έκφραση του ιδεώδους τους, έπαιξε ένα ρόλο πρωτοστάτη στην ομήγυρη που αργότερα θεωρήθηκε ως Επτανησιακή Σχολή.⁶ Ο λόγος του δασκάλου έφτανε σαν κάτι το πολύ φυσικό μέσα στην Ιόνιο Ακαδημία, όπου ο φίλος του Gaetano Grassetti δίδασκε σύγχρονη

⁶ Το ζήτημα περνούσε ασχολίαστο μέχρι πρόσφατα. Με κάποια αμηχανία το αντιμετώπιζε η πρώτη έκδοση αυτής της *Ιστορίας* (1971, και ελληνικά στην αντίστοιχη παράγραφο του κεφαλαίου 9). Βλέπε τώρα την εμπειριστατωμένη έρευνα του Ευριπίδη Γαραντούδη, *Οι επτανήσιοι και ο Σολωμός*, 2001.

μετρική φέροντας παραδείγματα από την ποίησή του.⁷ Ποιητές όπως ο Τερτσέτης και ο Τυπάλδος ωφελήθηκαν από τη διδαχή του, έστω και αν την προσάρμοσαν υποχρεωτικά στα μέτρα των ικανοτήτων τους.⁸ Σχετικά με το ποιητικό σχέδιο του Σολωμού, όπως αυτό αναπτύσσεται μέσα στον χρόνο, ο μόνος από τους θαυμαστές που πλησίασε στην ουσία του είναι αναμφίβολα ο Ιάκωβος Πολυλάς που ανέλαβε και την υποχρέωση από τον αδελφό του ποιητή να ανασυστήσει το έργο του σε έναν τόμο χρησιμοποιώντας τα σωζόμενα χειρόγραφα. Αλλά στην περίπτωση αυτή περνούμε από τη δημιουργική λογοτεχνία στη φιλολογία και την κριτική.

Οι μελετητές της “Σχολής”⁹ στηρίχτηκαν σε μερικά συστατικά στοιχεία που δεσπόζουν στη θεματική, όπως η φιλοπατρία, η

⁷ Όπως στο “Discorso sulla metrica” που περιλαμβάνεται στην *Grammatica della lingua greca moderna*, Μάλτα 1853.

⁸ Πέρα από το γεγονός ότι το παράδειγμα του Σολωμού δεν στάθηκε ικανό να εκτοπίσει τη λογιοςύνη στην ποίηση, δεν το ακολούθησαν πλήρως ούτε οι πιο πιστοί του λάτρες. Τη διαπίστωση αυτή έχει επισημάνει ο Π. Μουλλάς ήδη από το 1977. Βλ. τώρα του ίδιου *Ρήξεις και συνέχειες*, 1993, σσ. 37-41, ιδίως στη σ. 38.

⁹ Όσοι ασχολήθηκαν με την επονομαζόμενη Επτανησιακή Σχολή δεν κατέβαλαν καμιά προσπάθεια για να δώσουν έναν ορισμό της Σχολής και να δείξουν σε τι ακριβώς διαφέρει από αυτήν της Αθήνας. Οι χαρακτηρισμοί που αναφέρονται εδώ διατυπώθηκαν αρχικά και εντελώς συμπτωματικά από τον Κ. Παλαμά σε ένα εγκυκλοπαιδικό λήμμα για τον Σολωμό και τώρα στα *Απαντα*, τόμος 13 (1968), σ. 421 (βλ. σχετικά Β. Αποστολίδου, *Ο Κ. Παλαμάς ιστορικός της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, 1994, που εξετάζει με συντομία τη στάση του Παλαμά απέναντι στα Ιόνια νησιά, σ. 201 κ.ε., αλλά δεν ανταποκρίνεται στο αίτημά μας). Στην πραγματικότητα η διάκριση ανάμεσα στις δύο σύγχρονες σχολές, Επτανήσου και Αθήνας, οφείλεται σε ένα γεωγραφικό κριτήριο. Το 1887 ο Α. Ρ. Ραγκαβής στην *Histoire littéraire de la Grèce moderne*, τόμος Β', σ. 201 κ.ε., ξεκινώντας από τον διαχωρισμό αυτό, μιλά για τους “poètes ioniens” υπονομεύοντάς τους και επαινώντας τους Αθηναίους. Η αντίθεση ανάμεσα στις δύο σχολές υπογραμμίζεται ήδη στο βιβλίο της Juliette Lamber, *Poètes grecs contemporains* (Παρίσι 1880), όπου ο Βικέλας τη βάζει να κατηγοριοποιεί τις “σχολές” κατά τον εξής τρόπο: Ιό-

θηρσκειυτικότητα, η εξιδανικευμένη μορφή της γυναίκας· αλλά με το να απαριθμούν αυτά και πλείστα άλλα θέματα (όπως ιδιαίτερα στην περίπτωση του Σολωμού, ένα κλίμα πνευματικότητας), δεν αγγίζουν καν την ουσιαστική στάση των ενδεχόμενων οπαδών σε ό,τι αφορά την ηθική θέαση και τις υφολογικές επιλογές.

Εντελώς διαφορετικά από τις κοινωνικές συνθήκες μέσα στις οποίες αναπτύσσουν τη δραστηριότητά τους οι ποιητές της Αθήνας, οι ποιητές της Επτανήσου, άνθρωποι με συγκεκριμένες πολιτικές και πρακτικές σκοπιμότητες, αναπνέουν σε ένα κλίμα σχετικής ηθικής και κοινωνικής ευστάθειας που τους εξασφαλίζει κάποια ισορροπία. Κατά βάθος τείνουν να πιστέψουν ότι το ωραίο συμπίπτει με το καλό και την αρετή· ότι η πίστη συμπίπτει αβίαστα με την ηθική. Ξέντοι προς τη νοσηρή έλξη του ρομαντισμού (φρίκη, απαισιοδοξία), πιστεύουν στη φύση και στην πνευματική υγεία. Αλλά και ο κλασικισμός της θεματικής καταλήγει σε υφολογικές ερμηνείες εντελώς διαφορετικές μεταξύ των δύο μερών. Σε αυτές τις ευνοϊκότερες συνθήκες πνευματικής ηρεμίας, που

νιος Σχολή (με Σολωμό, Κάλβο, Τυπάλδο, Μαρκορά, Λασκαράτο), Σχολή Κωνσταντινουπόλεως στην Ελλάδα, Σχολή Αθηνών, Ηπειρωτική Σχολή. Ο διαχωρισμός απαιτεί αναθεώρηση, ιδίως από τότε που εργασίες για τον Σολωμό ανέδειξαν τα αποσιωπημένα ρομαντικά στοιχεία του έργου του. Και τι να πει κανείς για το έργο του Κάλβου που ενώ τυπικά, λόγω της γέννησης του ποιητή στη Ζάκυνθο, εντάσσεται στην επανησιακή ποιητική παραγωγή, δεν έχει τίποτε το κοινό με το έργο των άλλων επανησίων ποιητών; Μια πρώτη απόπειρα αναθεώρησης της παραπάνω κατηγοριοποίησης οφείλεται στον Κ. Θ. Δημαρά, που στην πρώτη έκδοση της *Ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Β', 1949, περιέλαβε στο έκτο μέρος, "Ελληνικός ρομαντισμός", κεφάλαια για τους ποιητές της Αθήνας και άλλα για τους ποιητές των Ιονίων (σσ. 3-29). Στην αρχή της ενότητας ο Δημαράς έγραφε: «Το κλίμα γίνεται πιο καθαρά ρομαντικό, χρωματισμένο μόνο στους Φαναριώτες από τον κλασικισμό, στους Επτανήσιους από τον ιδανισμό». Αρκετοί μελετητές, ωστόσο, όπως ο Λ. Πολίτης, μάχονταν έναν ενδεχόμενο ρομαντισμό του Σολωμού, επειδή γι' αυτούς ο ρομαντισμός ήταν αναπόσπαστος από τις υπερβολές των Αθηναίων.

εμπνέουν μια συγκρατημένη αισιοδοξία, τα ιδεώδη τους δεν κλονίζονται, μπορούν να αναστείλουν την κρίση. Η εμπιστοσύνη τους οδηγεί στην πίστη δίχως την υποταγή σε μια ιδιαίτερη θρησκεία. Ο Σολωμός είχε πει εκείνο το γνωστό:

Chiudi nella tua anima la Grecia (o altra cosa); ti sentirai fremer per entro ogni genere di grandezza, e sarai felice [Κλείσε στην ψυχή σου την Ελλάδα (ή κάτι άλλο)· θα νιώσεις να σκιρτάει μέσα σου κάθε είδος μεγαλείου και θα είσαι ευτυχισμένος.

Διονυσίου Σολωμού *Αυτόγραφα Έργα*,
επιμέλεια Λίνου Πολίτη, Β', Θεσσαλονίκη 1964, σ. 444

Ήταν επιτακτική η πίστη σε ένα ιδεώδες, πηγή δύναμης και άμυνας απέναντι στις αντιξοότητες. Ίσως σε αυτή την υπερήφανη στάση οφείλεται ο “ιδανισμός” που αναγνωρίζουν στους Επτανήσιους και που οι ποιητές της Αθήνας δύσκολα ανέχονται, καθώς βρίσκονται στο έλεος των πολιτικών σκοπιμοτήτων.

Χάρη στους Επτανήσιους εξασφαλίζεται η τύχη της κρητικής λογοτεχνικής παράδοσης, την οποία αποστρέφονται οι ποιητές της Αθήνας με την πρόφαση ότι είναι γραμμένη σε μια ακατάληπτη διάλεκτο.

Η ισορροπία των δημιουργικών δυνάμεων στην οποία προσβλέπουν οι επτανήσιοι ποιητές, όπως κάθε κοινωνική ισορροπία, δεν είναι απεριόριστης διάρκειας. Όποιος αποστρέφεται την αναμέτρηση με τη νέα ελληνική πραγματικότητα και επιμένει στις επτανησιακές τάσεις ακόμη και μετά από την επιβολή της γενιάς του 1880, είναι καταδικασμένος να απομονωθεί και να περάσει στο περιθώριο. Το έργο που βρίσκεται σε αυτό το μεταίχμιο είναι, όπως θα δούμε, ένα επικό αφήγημα του Γ. Μαρκορά. Εάν εξαιρέσουμε και τον Λ. Μαβίλη, που αναβαπτίζεται στον παρνασσισμό, άλλοι ποιητές, που θα χαρακτηρίζαμε ως ήσσονες, παθιάζονται για μια υπόθεση δίχως αντίκρισμα.

8.5

Ο ΤΕΡΤΣΕΤΗΣ ΜΥΣΤΗΣ ΤΗΣ ΜΟΝΑΡΧΙΑΣ
ΚΑΙ ΤΗΣ ΔΗΜΟΣΙΑΣ ΤΑΞΗΣ

Πρέπει να παραδεχτούμε ότι τα Επτάνησα, αν και διαθέτουν ποιητές με ανόθευτη έμπνευση, δεν έχουν να επιδείξουν ποιητές με ισχυρή ιδιοσυγκρασία όπως η Αθήνα. Ο Γεώργιος Τερτσέτης (Ζακύνθος, 1800-1874) είναι βέβαια αναγνωρισμένος ποιητής, αλλά θα μείνει στην ιστορία μάλλον σαν μια αλύγιστη ηθική δύναμη παρά ως ένας ταλαντούχος ποιητής. Είναι δύσκολο να ξεχάσουμε την ευθύτητα του χαρακτήρα που επέδειξε, όταν αρνήθηκε, ως δικαστής στο Ναύπλιο, να καταδικάσει τον Κολοκοτρώνη το 1833. Έζησε μέσα στην αστάθεια της Αθήνας (είχε γίνει βιβλιοθηκάριος της Βουλής) και έβγαζε ένθερμους λόγους στις τελετές υπενθυμίζοντας τις ύψιστες αξίες για τις οποίες είχαν αγωνιστεί οι Έλληνες και σπηλιτεύοντας τις εκτροπές του κρατικού μηχανισμού. Για να κρατήσει αλώβητη την ιδέα της δικαιοσύνης και να μην υποκύψει στον φατριασμό των κομμάτων, κατέληξε ο πεισματικός υποστηρικτής του βασιλιά, ζωντανού και ιερού συμβόλου του κράτους. Προσπαθώντας να συμβιβάσει τις αντιμαχόμενες δυνάμεις, να συνενώσει την πατρίδα με τον βασιλιά, την ηθική με τη δικαιοσύνη, δοκίμασε να καταργήσει και το χάσμα ανάμεσα στον χριστιανισμό και τον παγανισμό των αρχαίων.¹⁰

Ωστόσο, η ακεραιότητα του Τερτσέτη υπονομεύεται από αντιφάσεις· το βλέπουμε καθαρά στον συμβιβασμό του για να συμμετάσχει στους επίσημους ποιητικούς διαγωνισμούς. Το 1853 παρου-

¹⁰ Είναι χαρακτηριστική η θέση που υποστηρίζει ο Τερτσέτης σε ένα "dramma" που έγραψε ιταλικά, *La morte di Socrate: Dramma di Giorgio Terzetti con proemio di Niccolò Tommaseo*, Φλωρεντία 1866, όπου ο Σωκράτης εμφανίζεται ως προάγγελος του χριστιανισμού. Η ιδέα δεν είναι καινούργια· ο Lamartine είχε γράψει ένα έργο με το ίδιο θέμα και την ίδια θέση (*La mort de Socrate*, Παρίσι 1823).

σιάξει το ποίημα *Κόριννα και Πίνδαρος*. Το θέμα είναι αρχαίο και συμμορφώνεται με τους όρους του αθλοθέτη. Το ποίημα απορρίπτεται όμως με την πρόφαση ότι λείπουν δύο στίχοι για να ικανοποιηθεί το αίτημα των πεντακοσίων στίχων· στην πραγματικότητα βέβαια έφταιγε η γλώσσα του, που δεν ήταν η καθαρεύουσα των λογίων. Αργότερα, όταν παρεμφερή στιχουργήματα άρχισαν να πληθαίνουν, ο Κ. Ασώπιος το επικαλέστηκε ως παράδειγμα ανεπανάληπτο στο είδος του. Αλλά και ο Α. Ραγκαβής για να ανταμείψει τον Τερτσέτη για το πνεύμα συνεργασίας που είχε επιδείξει προς την πολιτική εξουσία, του συγχώρησε τη δημοτική γλώσσα υποστηρίζοντας ότι τάχα πρόκειται για την ηπειρωτική γλώσσα που ο Τερτσέτης είχε δανειστεί από τους ορεσίβιους και γνήσιους Έλληνες της Στερεάς.¹¹

8.6

ΙΟΥΛΙΟΣ ΤΥΠΑΛΔΟΣ

Η ίδια αδιάλλακτη προσήλωση στο υπέρτατο αγαθό χαρακτηρίζει και τον Ιούλιο Τυπάλδο από την Κεφαλλονιά (1814-1883), ο οποίος τίμησε πολλαπλά τη μνήμη και το έργο του Σολωμού, ακόμη και με έναν επιμνημόσυνο λόγο σε πάλλουσα δημοτική. Ωστόσο το ποιητικό ιδεώδες του Σολωμού ήταν προορισμένο να μείνει ανέφικτο όνειρο στα *Ποιήματα διάφορα*, που τύπωσε στη Ζάκυνθο

¹¹ Ο Κ. Ασώπιος στην έκθεση διαγωνισμού του 1857, που δημοσιεύτηκε στην *Πανδώρα* (8, 1857, σ. 29), θεωρεί το ποίημα του Τερτσέτη «μοναδικόν μέχρι τούδε». Αντίστοιχα ο Α. Ρ. Ραγκαβής στην *Histoire littéraire de la Grèce moderne*, Β', Παρίσι 1887, σ. 237. Στους κύκλους της Αθήνας είχε διαδοθεί ένας όρος εξυπηρετικός, ηπειρωτική σχολή, που περιλάμβανε το κλέφτικο τραγούδι και μερικούς δημοτικιστές που δεν μπορούσαν ή δεν ήθελαν να συμπεριληφθούν στην επανησιακή ποίηση. Βλ. Juliette Lamber, *Poètes grecs contemporains*, ό.π., όπου στην ηπειρωτική σχολή θεωρείται ότι ανήκουν οι Ρήγας, Βηλαράς, Σ. Τρικούπης, Βαλαωρίτης.

το 1856, Ο Τυπάλδος εργάζεται σε δύο κατευθύνσεις. Από τη μια εμπιστεύεται την έμπνευσή του στη γλώσσα του κλέφτικου τραγουδιού, χωρίς να αποκλείει, κατά συνέπεια, εικόνες και εκφράσεις τυπικές της δημοτικής παράδοσης: πρόκειται για στίχους που φαίνονται περισσότερο σαν παραποίηση της λαϊκής μούσας παρά σαν δημιουργήματα επώνυμου λογοτέχνη. Έτσι δεν είναι περίεργο πως ποιήματα όπως το παρακάτω τα αποστήθισε ο λαός και εντάχθηκαν σε συλλογές δημοτικών τραγουδιών:

Έχετε γεια, ψηλά βουνά και κρυσταλλένιες βρύσες,
χαράματα με τις δροσιές, νύχτες με το φεγγάρι,
και σεις, μαύρα κλεφτόπουλα, που την Τουρκιά ετρομάξετε!

Προς την άλλη κατεύθυνση, επεξεργάζεται, σε έναν τόνο ήπιας μελαγχολίας, αισθηματικά θέματα, όπως ένα διάλογο ανάμεσα στο παιδί και τον θάνατο (“Το παιδάκι και ο χάρος”), που θυμίζουν έντονα, πέρα από τα γερμανικά ρομαντικά πρότυπα, την πρώτη σολωμική περίοδο.

Ποιήματα δημοσιευμένα αργότερα σποραδικά, επ’ ευκαιρία διαφόρων σημαντικών περιστάσεων (μετακομιδή Γρηγορίου Ε’, προσαρτήσεις του 1881), αντικατοπτρίζουν τις λυτρωτικές λαχτάρες του ελληνισμού κατά τρόπο δυναμικό, αλλά κινητοποιούν μάλλον την πατριωτική ρητορική παρά την ποιητική συγκίνηση.

Και στην περίπτωση του Τυπάλδου, η ισορροπία είναι μόνο φαινομενική. Η σκιά του Σολωμού πλανάται ως ένα ιδεώδες άφταστης τελειότητας. Όπως ο Τερτσέτης, έτσι και ο Τυπάλδος πάσχει από την έλλειψη αληθινά εμπνευσμένου ενθουσιασμού, ενώ το ποιητικό όργανο που επεξεργάζεται φτάνει σε αξιοσημείωτη πληρότητα και αυτάρκεια, ιδίως στη μετάφραση της *Ελευθερωμένης Ιερουσαλήμ* του Torquato Tasso. Στη μεταφραστική του αυτή εργασία ο Τυπάλδος αφιέρωσε τα χρόνια της ωριμότητάς του που τα έζησε στην Ιταλία, αρνούμενος μετά την προσάρτηση της Επτανήσου στην Ελλάδα να εγκατασταθεί ως αεροπαγίτης στην Αθήνα. Αλλά και η μετάφραση αυτή, παρά την πρόθεσή του να την

παρουσιάζει ως προσφορά του στη “δεύτερη πατρίδα” του, την Ιταλία,¹² στην πραγματικότητα δεν ήταν παρά ένα ακόμη επεισόδιο στην ευρύτερη διαμάχη δημοτικιστών και καθαρευουσιάνων που επιδίωκαν να καταδείξουν την υπεροχή του γλωσσικού τους οργάνου και στα μεταφραστικά τους επιτεύγματα (βλέπε 7.12). Άλλωστε, έπειτα από αρκετά χρόνια, αναπτύσσοντας την επιχειρηματολογία του υπέρ της δημοτικής (*Η φιλολογική μας γλώσσα*, 1892), ο Ιάκωβος Πολυλάς θα επικαλεστεί την υπεροχή της μετάφρασης του Τυπάλδου έναντι της καθαρευουσιάνικης μετάφρασης του Α. Ρ. Ραγκαβή.

8.7

Η ΥΠΕΡΟΨΙΑ ΤΟΥ ΛΑΣΚΑΡΑΤΟΥ

Πολύ διαφορετική είναι η φύση του Ανδρέα Λασκαράτου (1811-1901), Κεφαλλονίτη απ’ το Ληξούρι. Μολονότι ορισμένες στιγμές συμμορφώνεται με τον ελεγειακό λυρισμό, όταν αναλογίζεται την κοινωνία της εποχής του και του νησιού του, μεταπίπτει σε μια στάση έντονα κριτική και καυστική. Ο Λασκαράτος είναι και αυτός εκ πεποιοθήσεως ιδεαλιστής και ακριβώς από τη σύγκριση της πραγματικότητας με το ουτοπικό προσωπικό του ιδεώδες απορρέουν όλες οι θλιβερές διαπιστώσεις σε βάρος των συμπατριωτών του. Στάθηκε ο πιο αδιάλλακτος από τους επανήσιους ποιητές και δεν δέχτηκε ποτέ τον παραμικρό συμβιβασμό. Αγανακτώντας από την πολιτική διαφθορά, που την αποκαλούσε “δημαγωγία”, και από την αδιόστακτη αναρρίχηση στην εξουσία, κατάγγελ-

¹² Ο Τυπάλδος, απευθυνόμενος στον Α. Boccardi (στον τόμο της J. Lamber, που ο ίδιος μετέφρασε, *Poeti greci contemporanei*, Νάπολη 1882, σ. 170), δήλωνε στα ιταλικά: “Αγαπώ ολόψυχα την Ιταλία, όπου γεννήθηκε η μητέρα μου, όπου σπούδασα, την αγαπώ σαν δεύτερη πατρίδα. [...] Αυτές οι πεποιθήσεις με ώθησαν να αναλάβω τη μετάφραση του Τάσο”.

λε με πεζά και με στίχους, που τα τύπωνε στη δική του εφημερίδα, τον *Λύχνο*, τις καταχρήσεις των πολιτικών και τη στενομυαλιά του κλήρου. Έλεγε, προφανώς αναφερόμενος στον εαυτό του: «Ο σατιριστής, ποιητής ή πεζογράφος, είναι ηθικός εισαγγελέας της κοινωνίας του».¹³

Η Εκκλησία τον αφόρισε, η πολιτεία τον καταδίκασε σε φυλάκιση. Όμως η αντίδραση του περιβάλλοντος όχι μόνο δεν τον έκαμψε, αλλά τον έκανε ακόμη πιο αδιάλλακτο και φανατικό απέναντι σε κάθε παρέκκλιση από το μάλλον ξεπερασμένο ιδεώδες εντιμότητας στο οποίο πίστευε. Στην αυτοβιογραφία του, που έγραψε ιταλικά απευθυνόμενος σε ξένο φίλο, σημειώνει με υπερηφάνεια, αν και χωρίς ιδιαίτερη επίγνωση της πραγματικότητας:

Αλλά το μεγαλύτερο όφελος που μου προσπόρισε ο αφορισμός ήταν η σωτηρία γενικά όλης της οικογένειάς μου, και ιδιαίτερα του πρωτότοκού μου γιου, από την ηθική διαφθορά του τόπου. Για πολλά χρόνια κανείς δεν μας πλησίαζε, ζούσαμε χωριστά από την κοινωνία και τα παιδιά, έξω, διώχνανε με τις πέτρες τον γιο μου που, χάρη σε αυτή την απομόνωση, έμεινε τίμιος και αγνός.

8.8

ΟΙ ΣΥΜΒΙΒΑΣΜΟΙ ΤΟΥ ΒΑΛΑΩΡΙΤΗ ΚΑΙ ΤΑ ΕΠΙΤΕΥΓΜΑΤΑ ΤΟΥ ΜΑΡΚΟΡΑ

Οι σώφρονες δεν μπορούσαν να συγχωρήσουν στον Λασκαράτο ότι έφερε στην επιφάνεια την αντίθεση πίστης και Εκκλησίας, εντιμότητας και ευποληψίας, πατριωτισμού και πολιτικής. Την αδιαλλαξία του δεν τη συμμερίζονται ακόμη και οι νεότεροι ποιητές, αυτοί που γεννήθηκαν στα χρόνια της Επανάστασης, ο Βαλαωρίτης και ο Μαρκοράς που, όπως ο Τερτσέτης και ο Τυπάλδος, θέλουν να πιστεύουν σε ευγενικά αισθήματα και στη δυνατότητα

¹³ Α. Λασκαράτος, *Ιδού ο άνθρωπος*, 1970, σ. 140.

εφαρμογής τους στη ζωή. Ο Μαρκοράς στο επικό του ποίημα *Ο όρκος* εξυμνεί «Θρησκεία, Πατρίδα κι Έρωτα» (στίχος 54), ιδεώδη που τα ίδια αυτά χρόνια εμπνέουν και τον Βαλαωρίτη. Οι δύο αυτοί ποιητές καταλήγουν σε παρόμοια επιτεύγματα παρά το γεγονός ότι ακολουθούν διαφορετικές διαδρομές.

Ο Αριστοτέλης Βαλαωρίτης (Λευκάδα, 1824-1879), για να παρακάμψει τις κατηγορίες που θα μπορούσαν να του προσάψουν οι αθηναϊκοί κύκλοι, δεν δίστασε να απαρνηθεί την “Επτανησιακή Σχολή” και να δηλώσει την πνευματική του συγγένεια με την κατ’ όνομα μόνο “Ηπειρωτική Σχολή”.¹⁴ Το πνευματικό κατεστημένο δέχτηκε πρόθυμα αυτή την υπεκφυγή.

Το 1857 ο Βαλαωρίτης είχε τυπώσει τα *Μνημόσυνα*, όπου ξεχώριζαν διάφορα κείμενα που ακολουθούσαν πιστά το κλέφτικο τραγούδι, όσον αφορά το θέμα και τη μορφή, μια μίμηση όχι διαφορετική από αυτή του Τυπάλδου. Το ίδιο εκείνο έτος απευθυνόταν με μία επιστολή στον Ν. Tommaseo εξηγώντας του, στα ιταλικά, την πρόθεση να επανασυνδέσει την ποίησή του με τη γλώσσα της Ηπείρου:

Δια το είδος της ποιήσεώς μου ηναγκάσθην να προσφύγω εις την διάλεκτον της Ηπείρου, και διετήρησα μετά θρησκευτικής ευλάβειας όλους τους διαλεκτικούς τύπους και χαρακτήρας των επαρχιών εκείνων. Κατά την γνώμην μου, είναι το μέρος της Ελλάδος, το οποίον περισσότερον παντός άλλου διεφύλαξεν αγνόν τον αρχαίον χαρακτήρα, και το οποίον δύναται μόνον, δια την ιστορίαν του, να προσφέρει ευρύ πεδión εις όποιον θελήσει να το εξυμνήση.

Είναι η χρονιά που πεθαίνει ο Σολωμός, κι αμέσως μετά, στο ίδιο αυτό γράμμα ο Βαλαωρίτης σπεύδει να διευκρινίσει:

Ο κόμης Σολωμός, μέγας ποιητής, είναι μέγα ατύχημα ότι δεν εγνώριζε καλά την δημοτικήν γλώσσα. Κατά δεύτερον λόγον η ποίησίς του δεν φέρει τον χαρακτήρα εκείνον, όστις διακρίνει την ελληνικήν ποίησιν. Οι στί-

¹⁴ Βλ. σημ. 11, σ. 255.

χοι του δεν είναι ελληνικοί, αι δε εμπνεύσεις του ανήκουν εις την Δύσιν. Απέθανε χωρίς να αφήση τίποτε. Μερικά αποσπάσματα, μερικάί στροφαι, ιδού το όλον.¹⁵

Πρόκειται για τα ίδια ακριβώς επιχειρήματα με τα οποία οι Φαναριώτες της Αθήνας καταδικάζουν τον Σολωμό.

Ο Βαλαωρίτης φιλοδοξεί να υμνήσει τις νίκες των Ελλήνων και τον θρίαμβο της ορθόδοξης πίστης, όπως εξηγεί με καμάρι στην εισαγωγή της σκοτεινής *Κυρά Φροσύνης* (1859), ένα έργο με σκηνές φρίκης:

Η μόνη ελπίς ότι, πραγματευόμενος το θέμα τούτο, ηδυνάμην να ιχνογραφήσω ποίημα αληθώς ελληνικόν ανεξάρτητον του νέου ρωμαντισμού και επωφελές θέμα, καθ' όσον διεφώτιζεν εποχήν μεθ' ης συνάπτεται η πρώτη σελίς της εθνικής ημών ιστορίας, η ελπίς αύτη με ενεθάρρυνε μέχρι τέλους.

Ο Βαλαωρίτης θα ολοκληρώσει την ένταξή του στη λογοτεχνική σκηνή του νεοσύστατου κράτους όταν, ως πολιτικός του ενωτικού ριζοσπαστικού κόμματος των Νήσων, γίνει δεκτός στο βουλευτικό σώμα του Βασιλείου ως εκπρόσωπος του νησιού του (1864). Τα ποιήματά του είναι πάντοτε γραμμένα στη δημοτική, αλλά ο εισαγωγικός σχολιασμός τους στην καθαρεύουσα, σαν να ομολογεί, προς μεγάλη ικανοποίηση του Ζαλοκώστα,¹⁶ άμεσα την ανικανότητα της δημοτικής να εκφράσει αφηρημένες έννοιες.

¹⁵ Η μετάφραση είναι του Γ. Θ. Ζώρα, που δημοσίευσε και το πρωτότυπο της επιστολής (Γ. Θ. Ζώρας, *Επτανησιακά μελετήματα Γ': Θωμαζαίος και Επτάνησα – ανέκδοτος αλληλογραφία*, 1966, σ. 150). Η επιστολή χρονολογείται την 21η Ιουλίου 1857. Μερικούς μήνες πριν, στις 22 Μαΐου, ο Βαλαωρίτης είχε απευθυνθεί στον Κωνσταντίνο Ασώπιο με τις ίδιες περίπου κρίσεις για τον Σολωμό. Εδώ μάλιστα πήγαινε ακόμη πιο πέρα: αν ο Σολωμός δεν άφησε τίποτε, ο ίδιος μπορεί να τον αντικαταστήσει, ακριβώς με τα *Μνημόσυνα*. Η επιστολή αναφέρεται από τον Γ. Π. Σαββίδη, *Περίπλους*, 23, 1989, σ. 140.

¹⁶ Γ. Ζαλοκώστας, "Ολίγα περί της ποιήσεως των Επτανησίων και μάλιστα περί των ποιημάτων του Ιουλίου Τυπάλδου και Αριστοτέλους Βαλαωρίτου",

Ο Βαλαωρίτης έζησε και ένα επεισόδιο που τον γέμισε υπερηφάνεια και που πρέπει να ερμηνευθεί ως επίσημη νομιμοποίηση του έργου του από την πολιτεία. Για την τελετή της μετακομιδής της σορού του πατριάρχη Γρηγορίου Ε', το Πανεπιστήμιο Αθηνών του παραγγέλλει ένα ποίημα. Ο Βαλαωρίτης ήθελε να πιστεύει ότι αυτό αντανakλούσε περισσότερο από τη δική του αναγνώριση αυτή της δημοτικής γλώσσας.¹⁷ Αλλά και η δική του επίσημη αναγνώριση δεν ήταν παρά φαινομενική αν λάβουμε υπόψη ότι, μερι-

Πανδώρα, 9, 1858, σσ. 171-173. Η κοινότοπη άποψη του Ζαλοκώστα είναι αντιπροσωπευτική για τη νοοτροπία του καιρού του: «Αλλ' ας προσέξωμεν, διότι η γλώσσα των αρματολών είναι πολύ δυσκολωτέρα της γλώσσας των λογίων, και μη θέλωμεν να επεκτείνωμεν την χρήσιν αυτής πέραν του κράτους της ποιήσεως. [...] συμφωνούμεν ημείς μετά του Βαλαωρίτου και αποκρούωμεν την γνώμην του Τυπάλδου, όστις και τας σημειώσεις αυτού έγγραφεν εν γλώσση δημοτική» (σ. 173). Τη σύγχρονη κριτική για το έργο του Βαλαωρίτη εξετάζει εμπειριστωμένα η Ε. Σταυροπούλου, «Ο Α. Βαλαωρίτης και η κριτική των συγχρόνων του», στον συλλογικό τόμο *Οι ποιητές του Γ. Π. Σαββίδη*, 1998, σσ. 161-182.

¹⁷ Στις 3 Νοεμβρίου 1877 ο Βαλαωρίτης υπενθύμιζε τη νίκη εκείνη της δημοτικής στον Ε. Ροΐδη (βλ. την επιστολή στον τόμο Α. Βαλαωρίτης, *Βίος: Επιστολές...*, επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδη και Νίκη Λυκούργου, 1980, σ. 191). Για να εκτιμήσουμε ακριβώς την ατμόσφαιρα των επίσημων τελετών, μπορούμε να διαβάσουμε το ανυπόγραφο κύριο άρθρο στην *Παλιγγενεσία*, 27 Μαρτίου 1872, με τίτλο «Η εορτή της 25 Μαρτίου»: «Ούτος δε με φωνήν βροντώδη και συγκεκινημένην, τα βλέμματα προς την εικόνα [τον ανδριάντα] του πατριάρχου προσηλώσας, εξεφώνει, όλως υπό του πνεύματος της ποιήσεως κατεχόμενος, τον πλήρη νέων εικόνων και χαρίτων ύμνον αυτού. Πάσαν δε καινοφανή φράσιν και εικόνα του αληθώς μουσολήπτου τούτου ποιητού μόλις εξερχομένην του στόματος επευφήμη ο λαός. Πολλαχού δε και η υπόθεσις του ύμνου, το επίχαρι της δημώδους γλώσσας, και αυτή η του ποιητού συγκίνησις και το της φωνής πάθος προεκάλεσαν τα δάκρυα των ακροατών. [...] Πάσαν την έξαψιν ταύτην του πάθους κατέπαυσεν πάλι ο αυτός ποιητής, αποπερατώνσας το άσμα και από του βήματος καταβάς. Ο πρύτανης μετά του ποιητού, φέροντος εις χείρας το ποίημα, διασχίσαντες το πλήθος, προσήλθον εις τον βασιλέα, ός τις καταβάς βαθμίδας τινάς της σκιάδος, υπεδέχθη αυτούς και λαβών από τας χείρας του ποιητού το ποίημα, ανεφώνησε τρεις μεγάλη και συγκεκινημένη τη φωνή 'Ζήτω το ελληνικόν Έθνος'»

κά χρόνια πριν, το κράτος είχε υιοθετήσει ως εθνικό ύμνο τον *Ύμνο εις την ελευθερίαν* του Σολωμού, μελοποιημένο από τον Μάντζαρο.¹⁸

Τα τελευταία χρόνια της ζωής του ο Βαλαωρίτης τα αφιέρωσε σε ένα ποίημα, που δεν μπόρεσε να ολοκληρώσει, τον *Φωτεινό*, όπου η γλώσσα φτάνει στα όρια της επιτήδευσης: υιοθετεί δημοτικές λέξεις εξαιρετικά σπάνιες και παράλληλα αποφεύγει κάθε ξενικό στοιχείο. Το θέμα του ποιήματος οδηγεί κατευθείαν στη δόκιμη πρακτική της ιστορικής αφήγησης: αναφέρεται στην εξέγερση της Λευκάδας το 1357, γνωστή από ένα χρονικό που μόλις είχε πρωτοδημοσιευτεί. Έστω και αν η επιλογή του ιστορικού θέματος δεν αποτελεί καινοτομία, ο Βαλαωρίτης καταβάλει πραγματικά απεγνωσμένη προσπάθεια να ξεπεράσει τον εαυτό του: μετριάζει τον πληθωρικό του λόγο και διαμορφώνει μια ευρύτερη κλίμακα τονικών αποχρώσεων. Παράλληλα μετριάζει την πατριωτική ορμή, ενώ το αφηγηματικό ύφος προσαρμόζεται στον εύκαμπτο και πολυποίκιλο στίχο της κρητικής παράδοσης. Με τον τρόπο αυτό ο Βαλαωρίτης φτάνει στην αφηγηματική προσωδία, την ίδια ακριβώς εποχή με τον Γεράσιμο Μαρκορά και τον *Όρκο* του.

Ο Γεράσιμος Μαρκοράς κατάγεται από την Κεφαλλονιά (1826-1911). Γαλουχημένος με το ποιητικό πρότυπο του Σολωμού, επιδιώκει ένα ιδεώδες που φαίνεται να το πλησιάζει με το ηρωικό ποίημά του *Ο όρκος* (1875). Το θέμα του, εμπνευσμένο από το ολοκαύτωμα του Αρκαδίου, δεν απομακρύνεται από τις γενικότερες επιλογές του καιρού εκείνου. Αλλά ο Μαρκοράς, αξιοποιώντας

¹⁸ Οι διαδικασίες καθιέρωσης της ωδής του Σολωμού ως εθνικού ύμνου, ένα έτος μετά την προσάρτηση των Επτανήσων, δεν έχουν μελετηθεί. Η απόφαση αυτή, πάντως, δεν άρεσε καθόλου στους Φαναριώτες. Χρόνια αργότερα ο Α. Ρ. Ραγκαβής επιχειρούσε να αντικαταστήσει τους στίχους του Σολωμού με δικούς του. Χαρακτηριστική είναι και η επίθεση που εξαπέλυσε στην εφημερίδα *Εβδομάς*, 3 Αυγούστου 1891. Σχετικά με το επεισόδιο βλ. Μ. Χατζηγιακουμής στον τόμο Κ. Παλαμάς, *Δ. Σολωμός*, 1970, σ. 21, σημ. 3.

στο έπακρο τις δυνατότητες του κρητικού δεκαπεντασύλλαβου, κατορθώνει να επαναφέρει στην πιο αγνή μορφή τους τα αισθήματα αγάπης προς την πατρίδα που έμοιαζαν πια φθαρμένα. Όλα είναι πιο αυθεντικά. Η κριτική μάλιστα μπόρεσε να εκτιμήσει αυτή την αγνότητα. Ο Πέτρος Βράϊλας Αρμένης, για παράδειγμα, υπογράμμισε την απλότητα και τον απέριπτο στίχο του προσθέτοντας ότι ο ποιητής αυτός πετά με τα φτερά της ιδιοφυΐας και ότι επαναφέρει τη γλώσσα του λαού στην αρχαία της αίγλη.¹⁹

Η ενσωμάτωση των επτανήσιων ποιητών στον ενιαίο πολιτισμικό χώρο του Βασιλείου έχει πια συντελεστεί. Το γεγονός ότι ποιητές με διαφορετικό παρελθόν, όπως ο Βαλαωρίτης και ο Μαρκοράς, έχουν καταλήξει σε παρόμοια αποτελέσματα, και από την άλλη πλευρά το γεγονός ότι πολλοί λόγιοι (και ιδίως οι καθηγητές της Ιονίου Ακαδημίας) έχουν μεταφερθεί στην Αθήνα, είναι μερικές από τις ενδείξεις που μας επιτρέπουν να πιστέψουμε ότι η μεταβατική φάση έχει πια λήξει. Ολοκληρώνεται περίπου την ίδια στιγμή κατά την οποία στην Αθήνα μια νέα γενιά αδημονεί να πάρει στα χέρια της εκείνες τις πρωτοβουλίες που, στη δεκαετία του 1880, θα διαφοροποιήσουν οριστικά το καθεστώς στον χώρο των γραμμάτων.

¹⁹ Σε άρθρο δημοσιευμένο στην εφημερίδα *Ωρα*, 31 Δεκεμβρίου 1875, που παρατίθεται από τον Π. Μαστροδημήτρη στο *Ο όρκος του Μαρκορά*, 1978, σ. 166.

ΑΦΗΓΗΣΕΙΣ ΦΑΝΤΑΣΙΑΣ, ΙΣΤΟΡΙΑΣ, ΑΝΑΜΝΗΣΕΩΝ

9.1

Η ΓΕΝΕΣΗ ΕΝΟΣ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΟΣ

Η διαμόρφωση εκείνου του αφηγηματικού είδους σε πεζό λόγο, που ονομάστηκε τελικά μυθιστόρημα, καθυστέρησε να εμφανιστεί στη νεοελληνική λογοτεχνία με τη μορφή που κυκλοφορούσε στον δυτικό πολιτισμικό χώρο. Έως τον 18ο αιώνα οι ανάγκες αφήγησης ικανοποιούνταν με την υιοθέτηση δύο κυρίως τρόπων που κατάρχονταν από την προχριστιανική και τη χριστιανική περίοδο: το πρότυπο του πρώτου τρόπου, σε πεζό λόγο, προοριζόταν για αφήγησης με βίους αγίων και ακολουθούσε συγκεκριμένους κανόνες, ενώ το πρότυπο του δεύτερου, κατά προτίμηση σε στίχο, προοριζόταν για περιπετειώδεις, φανταστικές ιστορίες και ακολουθούσε δικούς του κανόνες.

Η παράδοση του έμμετρου μυθιστορήματος είχε φτάσει στο αποκορύφωμά της με τον *Ερωτόκριτο*. Η αφήγηση σε στίχο, και ιδίως σε δεκαπεντασύλλαβο, αποτελούσε όργανο λόγου δοκιμασμένης απόδοσης, κατάλληλο για οποιαδήποτε χρήση, πρόσφορο και για την αφήγηση επίκαιρων συμβάντων. Η εκδοτική δραστηριότητα με αυτό το είδος, που στα χέρια των τυπογράφων έπαιρνε τη μορφή των φυλλαδίων, και λόγω των στίχων έπαιρνε την ονο-

μασία της ριμάδας, μαρτυρεί ότι υπήρχε μια ισχυρή ζήτηση παρόμοιων αφηγημάτων σαφώς μέχρι τις αρχές του 19ου αιώνα, εάν παραβλέψουμε την κίνηση λαϊκών εντύπων που έφτασε μέχρι τον 20ό αιώνα. Όσο για τα αγιογραφικά κείμενα σε πεζό, τα πιο ευρείας κυκλοφορίας είναι το *Νέον μαρτυρολόγιον* του Νικόδημου Αγιορείτη, που τυπώθηκε στη Βενετία το 1794 και από τότε συνεχίζει να τυπώνεται μέχρι σήμερα για χρήση των πιστών. Πρόκειται για ένα συμπίλημα βίων μαρτύρων που έζησαν μετά την άλωση: άνθρωποι απλοί που αφού ασπάστηκαν τον μωαμεθανισμό, μετανόησαν και επανήλθαν στον χριστιανισμό αντιμετωπίζοντας βασανιστήρια και θάνατο (βλέπε εδώ 3.2).

Η ζήτηση για τον αφηγηματικό πεζό λόγο κοσμικού περιεχομένου αυξάνει μάλλον παράλληλα με το ενδιαφέρον προς τα πεζά ψυχαγωγικά αναγνώσματα, ακολουθώντας μια τάση στις προτιμήσεις που βλέπουμε να αντικατοπτρίζεται στην τύχη ενός έργου μεγάλης απήχησης, όπως είναι οι περιπέτειες του Μεγαλέξανδρου: το έργο που αφηγείται τη ζωή του Μεγαλέξανδρου από κείμενο σε στίχους περνά σε κείμενο σε πεζό, από *ριμάδα*, με άλλα λόγια, μετατρέπεται σε *φυλλάδα*.¹

Η αφήγηση σε πεζό με θέματα επίκαιρα και σύγχρονα θα μπορούσε κάλλιστα να βρει τον δρόμο της ακολουθώντας τις επιθετικές παρορμήσεις της σάτιρας, όπως μας αφήνει να πιστεύουμε ένα ακέφαλο, άτιτλο και αγνώστου συγγραφέα κείμενο, γραμμένο με

¹ Η πρώτη πεζή μορφή του έργου στην πρώτη γνωστή έκδοσή της (Βενετία 1750) αναδημοσιεύτηκε από τον Γ. Βελουδή (*Διήγησις του Αλεξάνδρου του Μακεδόνα*, 1977), με μια εμπειρισταωμένη εισαγωγή, όπου ο μελετητής περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο το μυθικό πρόσωπο του Μεγαλέξανδρου ικανοποίησε και τα πιο πρόσφατα ιδεώδη των Ελλήνων. Όσο για την πεζογραφία, που κερδίζει έδαφος, έχουμε δύο έργα μεταφρασμένα από τα ιταλικά. Βλέπε την ανατύπωση *Ο Μπερτόλδος και ο Μπερτολδίνος*, του G. C. Croce, επιμέλεια του Α. Αγγέλου, 1988 (η μετάφραση είναι του 1646), και την ανατύπωση των *Novelle arabe* (1757), σε τέσσερεις τόμους, επιμέλεια Γ. Κεχαγιόγλου, 1988-1994, με γενικό τίτλο *Τα παραμύθια της Χαλιδάς*.

οίστρο και τυπωμένο το 1789, ίσως με τον τίτλο *Αληθής ιστορία*. Το σπάραγμα εντύπου που έφτασε έως εμάς² αποκαλύπτει ένα λόγιο που χρησιμοποίησε ασύστολα και αναμφίβολα με κέφι την παρωδία για να στηλιτεύσει κάποια πρόσωπα εναντίον των οποίων καταφέρεται με υπαινιγμούς δίχως να τα κατονομάζει. Μνημονεύεται για πρώτη φορά στα ελληνικά ο Lesage με το έργο του *Le Diable Boiteux*, που θα έχει κάποια απήχηση στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα.

Παρενθετικά πρέπει να επισημάνουμε την ανατύπωση μερικών ελληνιστικών και βυζαντινών μυθιστορημάτων στο πρωτότυπο τους, που, εφόσον εκδίδονται από ελληνικούς οίκους, υποτίθεται ότι προορίζονται για το ελληνικό καλλιεργημένο κοινό: του Ηλιδώρου τα *Αιθιοπικά* (1791), του Ευσταθίου του Μακρεμβολίτου *Τα καθ' Υσμὴν και Υσμηνίαν* (1792), του Ξενοφώντα του Εφεσίου *Τα κατ' Ανθίαν και Αβροκόμην* (1793). Το γεγονός μαρτυρεί τα ενδιαφέροντα του κοινού και για τούτο δεν μπορούμε να το παραβλέψουμε· από κει και πέρα όμως είναι παρακινδυνευμένο όχι μόνο να εντάξουμε τα μυθιστορήματα αυτά στα συμφραζόμενα της νεοελληνικής παραγωγής, αλλά και να τα θεωρήσουμε υπόδειγμα με άμεσες επιδράσεις στη λογοτεχνική παραγωγή της ίδιας εποχής.

Αναφορικά με τους αφηγηματικούς τρόπους που αναφέραμε παραπάνω, τα διηγήματα που περιλαμβάνονται στο *Σχολείον των ντελικάτων ερασιών* του Ρήγα σημειώνουν μια αλλαγή άνευ προηγουμένου ως προς το θέμα και τον τρόπο. Στην περίπτωση αυτή, μπορεί να πει κανείς ότι η αφηγηματική μέθοδος με θέμα-

² Ανακοινώθηκε από τον Κ. Θ. Δημαρά, που παρέθεσε τις λίγες σελίδες του, με τα απαραίτητα σχόλια, στο βιβλίο του *Νεοελληνικός διαφωτισμός*, 1977, σσ. 417-428. Ο Γ. Κεχαγιόγλου (*Η παλαιότερη πεζογραφία μας*, τόμος Β', 1998, σ. 46 κ.ε.) προτείνει τον τίτλο *Αληθής ιστορία* και αποδέχεται, έστω με επιφυλάξεις, την πατρότητα του Γρηγορίου Κωνσταντά, που προτάθηκε από την L. Brad-Chisacof, "Occident versus Orient in Anonimul din 1789", *Revista de istorie si teorie literara*, 39, 3-4, 1991, σσ. 413-420.

τα σύγχρονα και εκκοσμικευμένη νοοτροπία δεν είναι προσωπικής του επινόησης εφόσον τα διηγήματα αντλούνται από πρωτότυπα έργα του Restif de la Bretonne. Ωστόσο, ακριβώς με τη μεσολάβηση μεταφράσεων και προσαρμογών έχουν συντελεσθεί κατά καιρούς σημαντικές μεταρρυθμίσεις στους λογοτεχνικούς θεσμούς. Το πιστοποιεί το γεγονός ότι στα ίχνη αυτής της μετάφρασης γονιμοποιήθηκαν δύο χρόνια αργότερα τα πρωτότυπα και εντυπωσιακά για την αξία τους διηγήματα του Έρωτος αποτελέσματα.

Πρέπει να περιμένουμε μερικές δεκαετίες πριν συναντήσουμε έργα με παρόμοιες προθέσεις, που να ανταποκρίνονται δηλαδή σε ένα σχέδιο εργασίας εκ προθέσεως ανανεωτικό στον χώρο της αφηγηματικής τέχνης. Μια σειρά διαλόγων που ο Κοραΐς έγραψε κατά καιρούς ως πρόλογο για τις τέσσερις πρώτες ραψωδίες της *Ιλιάδας*, που δημοσίευσε μεταξύ 1811 και 1820 και τυπώθηκαν μαζί το 1842, δηλαδή μετά τον θάνατό του, με τον τίτλο *Παπατρέχας, διήγημα διδακτικόν*, δεν ανταποκρίνονται ξεκάθαρα στις προδιαγραφές της αφηγηματογραφίας.³ Στα τέσσερα κείμενα με μορφή επιστολής ο τιμημένος σοφός επινοεί έναν παπά της περιφέρειας που τον βαπτίζει Παπατρέχα. Το μεγαλύτερο μέρος τους καλύπτεται από τον διάλογο. Το τέταρτο συνίσταται εξ ολοκλήρου σε ένα διάλογο. Δεν είναι εξάλλου καθόλου περίεργο το γεγονός ότι ο Κοραΐς μιλώντας για τα κείμενα αυτά τα αναφέρει ως “διάλογο”, ένα είδος στο οποίο εντυφούν οι λόγιοι κατά τον 18ο αιώνα και ο ίδιος είχε προσφύγει και άλλες φορές σ’ αυτό.

Ο Κοραΐς είχε σχηματίσει μια ξεκάθαρη άποψη για το είδος *roman* έτσι όπως είχε διαμορφωθεί στους δύο προηγούμενους αιώνες, ιδίως στη Γαλλία. Σ’ αυτόν οφείλουμε την πρόβλεψη μιας επικείμενης εισβολής του δυτικού μυθιστορήματος στην Ελλάδα και

³ Χρηστική επανέκδοση στον τόμο Α. Κοραΐς, *Ο Παπατρέχας*, επιμέλεια Α. Αγγέλου, 1970.

την προσπάθεια να του δώσει μια ονομασία σωστή στα ελληνικά. Η ιταλική λέξη *romanzo*, που είχε μεταφερθεί αυτούσια στην κοινή χρήση της γλώσσας με τον όρο *ρομάντζο*, δεν μπορούσε βέβαια να έχει την επιδοκιμασία ενός ουμανιστή, τη στιγμή μάλιστα που ετοιμάζε την έκδοση των *Αιθιοπικών* του Ηλιοδώρου, από την οποία έπαιρνε την αφορμή για να αντιμετωπίσει, στην εισαγωγή, το ζήτημα της ονομασίας. Ήταν πεπεισμένος ότι η σωστή λέξη ήταν *μυθιστορία*.⁴

Και πραγματικά η εισβολή που είχε προβλέψει ο Κοραΐς έρχεται μοιραία και με τρόπο εντυπωσιακό κατά τη δεκαετία του '30, μια δεκαετία αποφασιστική για τη διάδοση του είδους στον ελληνικό χώρο. Αρχικά έχουμε μερικές μεταφράσεις, της *Madame de Staël*, του *B. De Saint-Pierre*, του *Lesage*, του *Voltaire*, του *Foscolo* με τις *Ultime Lettere di Jacopo Ortis* (οι μεταφράσεις αυτές αναφέρονται ενδεικτικά για το ενδιαφέρον του κοινού προς το είδος και όχι, φυσικά, ως δυνατότητα πρόσληψης προτύπων, αφού είναι γνωστό ότι οι Έλληνες συγγραφείς είχαν άμεση πρόσβαση στις ξένες λογοτεχνίες). Μέσα σε λίγα χρόνια δημοσιεύονται μυθιστο-

⁴ Πρόκειται για την εισαγωγή, σε μορφή επιστολής, που ο Κοραΐς απευθύνει στον Αλέξανδρο Βασιλείου (1804), τώρα στη συγκεντρωτική σειρά (σε φωτοαντύπωση) του Κοραΐ *Προλεγόμενα στους αρχαίους Έλληνες συγγραφείς*, τόμος Α', 1984. Ο Κοραΐς δίνει τον εξής ορισμό της *μυθιστορίας*, θέτοντάς τον μάλιστα σε εισαγωγικά: «πλαστήν αλλά πιθανήν ιστορίαν ερωτικών παθημάτων, γραμμένην εντέχνως και δραματικώς, ως επί το πλείστον, εις πεζόν λόγον». Με το *δραματικώς* ο Κοραΐς εννοεί τη δράση, ενώ με το *συνθετικό ιστορία* εκφράζει την πιστότητα στους τόπους και στις παραδόσεις μέσα στις οποίες αναπτύσσεται η πλοκή. Ο όρος *μυθιστόρημα*, με την έννοια που έχει και σήμερα, έχει εισαχθεί γύρω στο 1836 και έχει χρησιμοποιηθεί παράλληλα με το *μυθιστορία* (βλ. σχετικά Α. Σαχίνης, *Θεωρία και άγνοηση ιστορία του μυθιστορήματος στην Ελλάδα 1760-1870*, 1992, σ. 41). Σχετικά με τους αντίστοιχους στα αγγλικά όρους *romance/novel*, βλ. Δ. Τζιόβα, «Από τη μυθιστορία στο μυθιστόρημα», στα πρακτικά *Από τον Λέανδρο στον Λουκή Λάρα: Μελέτες για την πεζογραφία της περιόδου 1830-1880*, επιμέλεια Ν. Βαγενάς, Ηράκλειο 1997 (στο εξής αναφέρεται ως *Από τον Λέανδρο*), σσ. 9-30.

ρήματα των δύο Σούτσων, του Ιάκωβου Πιτσιπιού και του Γρηγορίου Παλαιολόγου. Ο καθένας διεκδικεί με τα δικά του επιχειρήματα την πρωτοβουλία για την εισαγωγή του είδους στον τόπο.⁵

Παρουσιάζοντας το *Ο Λέανδρος* (1834), ο Παναγιώτης Σούτσος υπερηφανεύεται επειδή είναι ο πρώτος που γράφει μυθιστόρημα στην αναγεννημένη Ελλάδα. Αν και, όπως ο ίδιος ομολογεί, πρόκειται για ένα επιστολικό μυθιστόρημα στα ίχνη του *Werther* του Goethe και του *Ortis* του Foscolo, παρόλα αυτά διεκδικεί την αποδέσμευσή του από τα παραπάνω έργα. Εάν δώσουμε ιδιαίτερη σημασία στο ιστορικό πλαίσιο, που αποτελεί ένα κυρίαρχο συστατικό της αφήγησης, θα πρέπει να σκεφτούμε μια πιθανή συγγένεια με το *Jacopo Ortis*.⁶ Οι περισσότερες επιστολές είναι αυτές που γράφει ο πρωταγωνιστής, ο οποίος μάλιστα δεν ανταλλάσσει καμία απευθείας με την αγαπημένη του. Πρόκειται μάλλον για εξομολογήσεις, για σελίδες ημερολογίου που ο Λέανδρος εμπιστεύεται σε ένα φίλο, για εντυπώσεις (ας σημειωθεί εδώ ότι μερικές σελίδες είχαν προδημοσιευτεί σε εφημερίδα ως ταξιδιωτικές εντυπώσεις). Η έντονη συγκίνηση μπρος στα πολιτικά γεγονότα και τις ερωτικές κακοτυχίες κυριαρχεί. Δεν λείπει μάλιστα και ένας μελαγχολικός και στοχαστικός περίπατος στο νεκροταφείο κάτω από τη σελήνη. Σχετικά με αυτό ακούστηκε το όνομα του Chateaubriand. Το συμπέρασμα που προκύπτει είναι ότι ο Π. Σούτσος επιχείρησε μια επιμειξία λογοτεχνικών μοτίβων, από εκείνα που ήταν του συρμού και τα τοποθέτησε στη χαώδη κατάσταση μιας υπό διαμόρφωση κοινωνίας.

Το επόμενο έτος ο αδελφός του Αλέξανδρος δημοσιεύει στην

⁵ Οι εκδοτικές περιπέτειες των μυθιστορημάτων εξετάζονται από την Α. Κατσιγιάννη, “Ένας άνισος δρόμος”, *Από τον Λέανδρο*, σσ. 31-41.

⁶ Η τελευταία επιμειξία του μυθιστορήματος, Α. Σαμουήλ, προχωρεί σε μια περαιτέρω διάκριση διαπιστώνοντας ότι στο *Jacopo Ortis* υπερισχύει το εθνικό και πατριωτικό στοιχείο, ενώ στον *Λέανδρο* το πολιτικό. (*Ο Λέανδρος*, 1996, σ. 17).

Αθήνα το μυθιστόρημα *Ο εξόριστος του 1831* το οποίο ο ίδιος χαρακτηρίζει στον υπότιτλο ως *Κωμικο-τραγικόν διήγημα*. Πρόκειται για ένα βίαιο ξέσπασμα εναντίον όσων τον είχαν κατατρέξει για την πολιτική συμπεριφορά του, αρχίζοντας από τον πρόεδρο Καποδίστρια. Το μυθιστόρημα συχνά ξεπέφτει σε φαρμακερή λογοδιάρροια. Με άλλα λόγια, πρόκειται μάλλον για μυθιστορική λιβελλογραφία παρά για κανονικό αφηγηματικό έργο. Ο συγγραφέας υπόσχεται να αναφέρει τα γεγονότα όπως συνέβησαν στην πραγματικότητα, και δεν χωρεί αμφιβολία ότι σεβάστηκε αυτή την υπόσχεση. Εξάλλου ο Σούτσος δεν ενδιαφέρεται να εργαστεί με τη φαντασία του, ούτε και να παραμορφώσει την κοινωνική αλήθεια: μια ακατάσχετη ορμή τον ωθεί να καταγγείλει, να φρονηματίσει και δεν θα μπορούσε να το κάνει χωρίς να αναφέρει τα πραγματικά γεγονότα ή τουλάχιστον όσα μοιάζουν πραγματικά.

Πιστότερος στην κανονική μορφή του μυθιστορήματος είναι ο Ιάκωβος Πιτσιπιός (1803-1869) στο *Η ορφανή της Χίου ή Ο θρίαμβος της αρετής* (Σύρος 1838). Ο συγγραφέας είχε προαναγγείλει το έργο από το 1834, και γι' αυτό διεκδικεί τα πρωτεία, στηριζόμενος στο επιχείρημα ότι ανταποκρίνεται στον ορισμό της έννοιας από τον Κοραή. Ο Πιτσιπιός δεν κρύβει τις ηθολογικές προθέσεις του. Εξάλλου ο συνδυασμός του τερπνού με το ωφέλιμο αντιπροσωπεύει τη βασική πρόφαση που χρησιμοποιούν όλοι οι αφηγηματογράφοι του καιρού του και όχι μόνον, για λόγους κοινωνικής νομιμοποίησης. Η ιστορία δύο ερωτευμένων, που τους χωρίζουν απρόβλεπτες περιπέτειες και που ξανασμίγουν ως εκ θαύματος,⁷ ήταν ευπρόσδεκτη από το κοινό. Πλησιέστερο στο αισθη-

⁷ Πρόκειται για ένα σχήμα που στους κλασικιστές ίσως θυμίζει ελληνικά πρότυπα (βλ. π.χ. H. Tonnet, "Roman grec ancien, roman grec moderne: Le cas de l'Orpheline de Chio de J. Pitsipios", *Revue des Etudes Néohelléniques*, 3, 1994, σσ. 23-39). Θα μπορούσε, πάντως, κανείς να αντιτάξει ότι το αρχαίο σχήμα περιπετειών επιζεί σε πολλά αφηγηματικά κείμενα της εποχής και δίχως να αντλείται απευθείας από την αρχαιότητα.

τήριο του σημερινού αναγνώστη βρίσκεται ένα μυθιστόρημα που έφτασε σε εμάς μόνο με το πρώτο του μέρος, *Ο πύθης Ξουθ ή Τα ήθη του αιώνας* δημοσιευμένο σε περιοδικό το 1848. Εδώ η γραφή του Πιτσιπιού προσαρμόζεται στα *ricantesque* γνωρίσματα του ήρωα, είναι εντυπωσιακή, ευρηματική, πνευματώδης, σατιρική. Στόχος του είναι τα ήθη του αιώνας όπως δηλώνει στον τίτλο, ήθη κολάσιμα που οφείλει να στιγματίσει και να γελοιοποιήσει.⁸

Τα χρόνια της επανάστασης αποτελούν το ιστορικό πλαίσιο του μυθιστορήματος του Γρηγορίου Παλαιολόγου (1803-1869) *Ο πολυπαθής* (1839). Ο ήρωάς του Φαβίνης αφηγείται τις μύριες περιπέτειές του σε μια θυελλώδη παράταξη επεισοδίων. Τόποι και πρόσωπα διαδέχονται ραγδαία το ένα το άλλο. Η γλώσσα, μια καθαρεύουσα ελάχιστα πειθαρχημένη και ένα λεξιλόγιο μάλλον αδέσμευτο, είναι ζωντανή, υπαινικτική, τόσο όσο αρκεί για τον σκοπό του, που είναι να διορθώσει τα ήθη μιας κοινωνίας που έχει παρεκτραπεί. Γι' αυτόν τον λόγο απευθυνόμενος «Προς το κοινόν», εξηγεί ότι έγραψε μία *μυθιστορία* όπου προσπάθησε να συνδυάσει «το ηδύ με το ωφέλιμον». Και πράγματι ο τρόπος με τον οποίο «εξεικονίζει [...] τας ανθρωπίνους παρεκτροπάς» ανήκει στην ηθικολογική και διδακτική νοοτροπία του 18ου αιώνα. Επίσης, ομολογεί ότι έχει υπόψη του το παράδειγμα του Lesage⁹

⁸ Για τη σύνθετη και ανήσυχη προσωπικότητα του Πιτσιπιού βλ. την εισαγωγή του Δ. Τζιόβα στην έκδοση της *Ορφανής της Χίου*, 1995. Η καταγραφή των έργων του (αυτόθι, σσ. 87-89) μαρτυρεί την ευρύτητα των ενδιαφερόντων του. Βλ. σχετικά Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Συμβολή στην βιογραφία του Ι. Πιτσιπιού», *Μολυβδοκονδύλοπελεκητής*, τόμος 5, 1995-6, σσ. 19-38. Για τις απόπειρες ένωσης των Εκκλησιών βλ. την έρευνα του Α. Tamborra, «J. G. Pitzipios e la sua attività fra Roma e Costantinopoli all'epoca di Pio IX (1848-1868)», *Balkan Studies*, τόμος 10, 1969, σσ. 51-68.

⁹ Οι σχέσεις με το *Gil Blas* του Lesage εξετάζονται από τον Η. Tonnet στην έκδοση του Παλαιολόγου, *Ο πολυπαθής*, επιμέλεια Α. Αγγέλου, 1989. Στο θέμα εμβαθύνει η Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Ελληνικός Ζιλβλάσιος», *Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής Α. Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης: Τμήμα Φιλολογίας*, 1, 1991, σσ. 297-324.

και ζητεί να συγχωρεθεί «διά την ηθογραφικήν» του «ειλικρίνειαν».

Το 1842 ο Παλαιολόγος δημοσιεύει ένα άλλο μυθιστόρημα, *Ο ζωγράφος*, στην Κωνσταντινούπολη όπου έχει μετακομίσει εγκαταλείποντας την Αθήνα και τις συνεργασίες που είχε αναλάβει ως γεωπόνος, με σπουδές στο Παρίσι και το Λονδίνο.

Το ενδιαφέρον του κοινού για την αφήγηση αυξάνει. Οι μεταφράσεις από τα γαλλικά, αλλά και από τα αγγλικά και τα ιταλικά πολλαπλασιάζονται. Παράλληλα με την παραγωγή βιβλίων που είδαμε και με τις μεταφράσεις, δραστηριοποιούνται περιοδικά όπως τα *Ευτέρπη* (1847-1855) και *Πανδώρα* (1850-1872), που ενισχύουν την ανάπτυξη της αφηγηματογραφίας. Ξεφυλλίζοντας την *Ευτέρπη*, προξενεί εντύπωση ο αφηγηματικός τρόπος έκθεσης που κυριαρχεί στις συνεργασίες: τα πάντα, ιστορικά άρθρα, βιογραφίες αρχαίων και συγχρόνων, ταξίδια σε τόπους γνωστούς ή εξωτικούς και φυσικά τα διηγήματα, είναι γραμμένα σε αφηγηματικό ύφος. Υπάρχουν βέβαια και κείμενα σε διαλογική μορφή. Ο Α. Ρ. Ραγκαβής εκθέτει τις εντυπώσεις του από ένα ταξίδι στην Πόλη σε μορφή διαλόγου. Σε διάλογο είναι γραμμένο και ένα άρθρο για τον πάπα Πίο ΙΧ. Τα διηγήματα, πρωτότυπα ή μεταφρασμένα, εκμεταλλεύονται αθρόα τον ευθύ λόγο με αποτελέσματα δραματικότητας και αληθοφάνειας. Η αιφνιδιαστική αρχή, για παράδειγμα, ενός διηγήματος («“Τι τρέχει; Τι τρέχει;” Ανέκραξαν συγχρόνως διάφοροι άνθρωποι», 1848, σ. 11) και άλλα αφηγηματικά τεχνάσματα ζωηρεύουν την αφήγηση και ερεθίζουν την περιέργεια του αναγνώστη.

Όλα μαζί συντελούν στη διαμόρφωση ενός εύκαμπτου εργαλείου για την παρουσίαση των περιστάσεων και των ηθών, που οι αναγνώστες τη χαίρονται. Όπως χαίρονται εξάλλου και τις πληροφορίες για τον τρόπο ζωής άλλων λαών και άλλων εποχών, αλλά και της ίδιας τους της χώρας. Η λέξη *τα ήθη*, που κατακλύζει και τη γαλλική παραγωγή των romans de mœurs, πολιορκεί και το αργτιγενές ελληνικό μυθιστόρημα. Ο Πιτσιπιός θέτει ως υπότιτλο στο

Ξουθ «Τα ήθη του αιώνος». Ο Παλαιολόγος είδαμε ότι ζητεί συγγνώμη για την «ηθογραφική ειλικρίνεια».¹⁰ Το ενδιαφέρον για τα ήθη δικαιολογείται φυσικά από την πρόφαση του συνδυασμού του τερπνού με το ωφέλιμο, που νομιμοποιεί και την αδάμαστη μανία σάτιρας των πεζογράφων. Η περιγραφή των ηθών, η καταγγελία των διεφθαρμένων, η αναπαράσταση των ύπουλων παρουσιάζονται από τους πεζογράφους με έναν τρόπο γραφής που αποδίδει την αίσθηση της πραγματικότητας, δίχως ευφημισμούς και υποκρισίες. Οι συμβάσεις που χρησιμοποιούνται ταυτίζονται με αυτές ενός αληθοφανούς κειμένου. Αναφερόμενοι, λοιπόν, σε αυτά τα χαρακτηριστικά της τότε αφηγηματογραφίας, θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για ρεαλισμό· αλλά ίσως είναι πιο φρόνιμο να χρησιμοποιήσουμε τον όρο αυτό αποκλειστικά για το ρεύμα εκείνο που διαδίδεται στη Δύση μετά τον ρομαντισμό και επιβάλλεται στη νεοελληνική λογοτεχνία με τη γενιά του 1880.

Ένα άλλο περιοδικό, η *Πανδώρα*, στο οποίο συνεργάστηκαν μερικοί συγγραφείς του κύκλου του περιοδικού *Ευτέρπη*, έρχεται να επικαλύψει και τελικά να αντικαταστήσει την *Ευτέρπη*. Η πιο σημαντική φυσιογνωμία της σύνταξης είναι ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, που κατέχει μια θέση περίοπτη τόσο στην ποίηση όσο και στην πεζογραφία. Είναι αναμφισβήτητο ο πιο γόνιμος και πολυσχιδής αφηγηματογράφος στα μέσα του αιώνα. Έχει ήδη δημοσιεύσει μερικά διηγήματα στην *Ευτέρπη*, όταν το 1850 δημοσιεύει στην *Πανδώρα* ένα μεγάλο αφήγημα, “Ο συμβολαιογράφος”, και στη συνέχεια το πρώτο ιστορικό μυθιστόρημα της νεοελληνικής λογοτεχνίας, *Ο αυθέντης του Μορέως*.

Τα τραγικά γεγονότα της ζωής του ήρωα στο “Ο συμβολαιογράφος” διαδραματίζονται λίγα χρόνια πριν την επανάσταση στην

¹⁰ Πρέπει να γίνεται διάκριση ανάμεσα στον όρο ηθογραφία, όπως χρησιμοποιείται αναφερόμενος στη γαλλική παράδοση του 18ου αιώνα που συνεχίζεται και αργότερα στην Ελλάδα, και τον ίδιο τον όρο όπως χρησιμοποιείται αναφερόμενος στην ελληνική πεζογραφία από το 1880 και ύστερα.

Κεφαλλονιά. Το περιβάλλον είναι ελληνικό, αλλά καθώς πρόκειται για νησί που πολιτικά ανήκει στο Ιόνιον Κράτος, περιγράφεται με τρόπο που αναδεικνύει τη διαφορά των ηθών, της γλώσσας και της κοινωνίας. Η πλοκή είναι μελοδραματική· τα πρόσωπα είναι ένας άσωτος νεαρός της αριστοκρατίας, μία κόρη απονήρευτη (που αυτοκτονεί) και ο συμβολαιογράφος πατέρα της που εκδικείται σκοτώνοντας τον άσωτο διαφθορέα.

Όταν έγραφε τον *Αυθέντη του Μορέως* ο Ραγκαβής είχε στον νου του το πιο διάσημο πρότυπο ιστορικού μυθιστορήματος, το *Ivanhoe* του Walter Scott.¹¹ Ο Ραγκαβής υιοθετεί τη μέθοδο σύνθεσης του άγγλου μυθιστοριογράφου για να δημιουργήσει μια ιστορία αντίστασης του ελληνικού στοιχείου απέναντι στον εισβολέα. Ως χρόνο διαλέγει τον μεσαίωνα όταν στην Πελοπόννησο έχει επιβληθεί ο Βιλλαρδουίνος και οι Έλληνες επιχειρούν να επαναστατήσουν. Το ιστορικό πλαίσιο είναι το ίδιο με εκείνο του *Χρονικού του Μορέως*, που είχε δημοσιευτεί πριν από λίγο (βλ. 1.4). Τα γεγονότα αφηγείται ένας παντογνώστης αφηγητής που δεν είναι βέβαια αμερόληπτος αφού με τις παρεμβάσεις του καθοδηγεί τον αναγνώστη στην κατεύθυνση που τον ενδιαφέρει. Με το ακόλουθο σχόλιο, λόγου χάρη, ο αφηγητής καθησυχάζει τον αναγνώστη σχετικά με τους γάλλους ιππότες που κατέκτησαν την Ελλάδα:

Διότι ήρξαν μεν επ' αυτής οι ιππότες, και την εταπείνωσαν υπό την σπάθην αυτών, αλλ' ήλθον και απήλθον χωρίς ν' αφήσωσιν ίχνη της παρόδου αυτών, και το όνομα και η μνήμη των απώλετο μετά χρότου ή οσάκις ο

¹¹ Για το ιστορικό γενικά μυθιστόρημα και τον Ραγκαβή βλ. Σοφία Ντενίση, *Το ελληνικό ιστορικό μυθιστόρημα και ο Sir Walter Scott (1830-1880)*, 1994. Η μελετήτρια προσπαθεί να ξεκαθαρίσει το θέμα, επειδή μέχρι πρότινος περιλαμβάνονταν στην κατηγορία όλα τα μυθιστορήματα με ιστορικό θέμα, ακόμη και όσα είχαν ως θέμα την Ελληνική Επανάσταση, δίχως να υπολογίζεται η απόσταση των γεγονότων από τον χρόνο της συγγραφής.

οδοιπόρος εις απόκρημνους άκρας ορέων ανακαλύπτει τα φρούρια αυτών ως φωλεάς, ή μεταξύ θάμνων απαντά γεγλημμένα τα βαρωνικά οικόσημα αυτών στρέφεται απ' αυτών μετ' αδιαφορίας, σπεύδων προς τα κυκλώπεια τείχη των ενδόξων αιώνων, και προς τ' αμίμητα προϊόντα αθανάτων γλυφίδων.

Ο Αυθέντης του Μορέως, 1876, σ. 36

Ο έλληνας ήρωας θα υποκύψει, αλλά θα έχει με το μέρος του τη συμπάθεια του αναγνώστη. Η Μεγάλη Ιδέα θα βγει κερδισμένη. Εξάλλου ο Ραγκαβής, ως μετριοπαθής καινοτόμος και σώφρων πολιτικός, κρατιέται σε απόσταση από ριζοσπαστικές διαθέσεις· η Μεγάλη Ιδέα πρέπει να υποστηριχτεί με περίσκεψη, στη συνείδηση του αναγνώστη πρέπει να υπερισχύσουν τα υγιή φρονήματα και οι εθνικές αξίες. Κατά συνέπεια ο Ραγκαβής αποφεύγει να θέσει ενώπιον του αναγνώστη τα δυσάρεστα του δημόσιου βίου, την κρισιμότητα της κοινωνικής κατάστασης, τη ληστεία που μαίνεται, τις πελατειακές σχέσεις των πολιτικών, την αθλιότητα οικονομική κατάσταση του νεοσύστατου βασιλείου.¹²

Το αντίθετο θα κάνει ο Παύλος Καλλιγάς.

¹² Όλα τα διηγήματα του Ραγκαβή έχουν συγκεντρωθεί στο *Διηγήματα*, επιμέλεια και εισαγωγή του Δ. Τζιόβα, τόμοι 2, 1999. Στην εισαγωγή του ο Τζιόβας εξετάζει μεταξύ άλλων την επιλογή της θεματικής και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο συγγραφέας αυτός έχει παραγνωριστεί και ότι πρέπει να απαλλαγεί από τις κρίσεις που έχουν διατυπωθεί παλαιότερα. Σε παρόμοια αναβάθμιση στοχεύει και το βιβλίο της Λίτσας Χατζοπούλου, *Α. Ρ. Ραγκαβής. Μαρτυρία λόγου*, 1999, που μεταξύ άλλων αμφισβητεί την εκτίμηση όσων μελετητών πιστεύουν ότι ο Α. Ρ. Ραγκαβής υποτιμούσε την αφηγηματογραφία του σε σχέση με την ποίησή του. Σωστά ο Α. Πολίτης υπενθυμίζει την επίσημη στάση του Ραγκαβή στη δική του *Histoire littéraire de la Grèce moderne*, 1877, όπου δεν δίνει παρά ελάχιστη θέση στο μυθιστόρημα, ούτε και όσον αφορά τον εαυτό του (Α. Πολίτης, "Εθνοκεντρισμός και ευρωπαϊσμός. Ζητήματα ιδεολογίας στα έργα του Α. Ρ. Ραγκαβή", *Ο ρομαντισμός στην Ελλάδα*, επιμέλεια Μαρία Στεφανοπούλου, 2001, σσ. 201-38, ιδίως σσ. 232-33).

9.2

Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ ΕΝΟΣ ΝΟΜΙΚΟΥ

Στην *Πανδώρα* του 1855 δημοσιεύεται σε συνέχειες το μυθιστόρημα *Θάνος Βλέκας*. Ο συγγραφέας του Παύλος Καλλιγιάς (1814-1896), νέος καθηγητής της Νομικής Σχολής που χάνει τη θέση του με την αλλαγή του κυβερνώντος κόμματος, προστρέχει στο γνωστό τέχνασμα της τάχα εύρεσης ενός χειρογράφου για να παραδώσει στον διευθυντή του περιοδικού, τον Νικόλαο Δραγούμη, το μοναδικό μυθιστόρημα που έγραψε ποτέ. Στο βιβλίο καταγράφονται οι ανησυχίες ενός ανθρώπου που ακροβατεί ανάμεσα στο ηθικό πρόβλημα και την εφαρμογή του νόμου. Το γενικό πλαίσιο αφορά μια κοινωνική κατάσταση υπερβολικά ασταθή και άθλια, όπου οι άνθρωποι έχουν εξαγριωθεί για τα μέτρα επανόρθωσης και μεταρρύθμισης που δεν έρχονται. Το θέμα που κυριαρχεί είναι η ληστεία, ένα μεγάλο πρόβλημα που βασανίζει τους υπεύθυνους πολιτικούς και που θα δηλητηριάζει τη δημόσια ζωή για δύο τουλάχιστον δεκαετίες ακόμη.

Είναι αλήθεια ότι ο συγγραφέας χρονοτριβεί σε πληροφορίες που θα ήταν προτιμότερο να έλειπαν από ένα δημιουργικό έργο· αλλά πέρα από την τάση αυτή για διδακτισμό και παρά τη σχηματικότητα της πλοκής, βασισμένης στην αντιπαράθεση δύο αδερφών όπου ο ένας είναι καλός και ο άλλος κακός, η ηθική συνείδηση του Καλλιγιά, η φιλοπατρία του, που τοποθετείται πάνω από τους συμβιβασμούς της πρωτεύουσας, βρίσκουν ικανό στήριγμα στη δραματοποίηση των περιστατικών ώστε το έργο να είναι ευαγάνωστο.

Ο Καλλιγιάς περιγράφει μερικές περιοχές της Στερεάς όπου η εκδίκηση και ο νόμος του ισχυρού έχουν βαθιές ρίζες και όπου η επιβολή της δικαιοσύνης, που βασίζεται στην ευρωπαϊκή δικονομία, προσέκρουε σε ανυπέρβλητες δυσκολίες. Σε μια χώρα όπου ο ληστής είχε κληρονομήσει το γόητρο του κλέφτη, ήταν σχεδόν

ακατόρθωτο να πείσεις για την αθλιότητα της οντότητάς του. Η μάνα καμαρώνει για τον Τάσο, που θα δοξαστεί ως ληστής, και όχι για τον άλλο γιο, τον αγαθό Θάνο, που έχει «πρόσωπον ευγενές και σεμνόν και οι χαρακτήρες του εν γένει εύγραμμοι, απεικονίζοντες υπό την γλυκύτητα του ήθους φιλότιμόν τι και αξιοπρεπές».

Η αφηγηματική τέχνη του Καλλιγά είναι ολιγαρκής, δίχως ιδιαίτερες απαιτήσεις. Η πλοκή δεν έχει βέβαια εκπλήξεις αλλά εξυπηρετεί τους στόχους του συγγραφέα. Το μυθιστόρημα έχει ως πρωταγωνιστές δύο απονήρευτους ερωτευμένους – η επιλογή τους αποτελεί ήδη κάτι το νέο σε σχέση με τους συνηθισμένους ήρωες της αστικής τάξης – που ο συγγραφέας επίτηδες τους βάζει να αναμετρηθούν με καταστάσεις που ξεπερνούν τη λογική τους. Η κριτική στους θεσμούς και τους ισχυρούς δεν ασκείται με το σατιρικό πάθος ενός Παλαιολόγου ή ενός Πιτσιπιού (στον *Ξουθ*). Οι επιλογές αυτές του Καλλιγά μπορούν να χαρακτηριστούν καινοφανείς. Αν μάλιστα συγκρίνουμε τον *Θάνο Βλέκα* με τον *Αυθέντη του Μορέως* θα διαπιστώσουμε ότι ο Καλλιγάς αναπαριστά με ρεαλιστικό τρόπο την κατάσταση στην ελεύθερη Ελλάδα, ενώ ο Ραγκαβής κολακεύει την εθνική αυταρέσκεια προβάλλοντας το παρελθόν και αποκρύπτοντας την αθλιότητα μέσα στην οποία ζει ο αναγνώστης, που ο ίδιος τη γνωρίζει πολύ καλά ως πολιτικός με δημόσιες ευθύνες.

Τα περιοδικά είναι το κύριο όργανο για την είσοδο της λογοτεχνίας στα σπίτια, και γι' αυτό προκαλούν ανησυχίες σε κάθε καλό οικογενειάρχη. Το τερπνό και το ωφέλιμο βρίσκονται στο επίκεντρο της προσοχής όταν πρόκειται για αναγνώσματα που μπορούν να επιδράσουν στην ανατροφή των νέων. Έτσι ο Νικόλαος Δραγούμης, διευθυντής της *Πανδώρας*, αναγκάζεται να δικαιολογηθεί σε έναν αναγνώστη που διάβασε στο περιοδικό του μετάφραση από τον Dickens, εξηγώντας ότι δεν είναι μόνο τερπνή η ανάγνωση του Άγγλου, αλλά και διδακτική (1856). Μια άλλη φορά υποχρεώνεται να απολογηθεί για τις ασχήμιες που περιγράφει ο Mérimée, αναπόφευκτες, εξηγεί, επειδή ανήκουν στην ιστορία, και επομένως είναι χρήσιμες ως πηγή μόρφωσης (1856). Αλλά ο διευ-

θυντής της *Πανδώρας* πρέπει να δικαιολογηθεί και σε όσους του προσάπτουν ότι δεν δημοσιεύει αρκετά διηγήματα με ελληνική υπόθεση. Επανειλημμένα ζήτησε από τους συνεργάτες του, απαντά, να γράψουν «γνησίας εικόνες του κατ' οίκον ελληνικού βίου, γεγραμμένες υπ' αυτών των Ελλήνων», αλλά χωρίς αποτέλεσμα επειδή η συγγραφή παρόμοιων διηγημάτων απαιτεί απασχόληση της φαντασίας, γνώση των ηθών και των εθίμων, και οι συγγραφείς, επειδή δεν αμείβονται ανάλογα, δεν μπορούν να αφιερώσουν τον χρόνο που απαιτείται.¹³

Μερικά χρόνια αργότερα επανέρχεται στις σελίδες του ίδιου περιοδικού το πρόβλημα των ελληνικών μυθιστορημάτων. Ένας συνεργάτης ονόματι Ζανετάκης Στεφανόπουλος προτρέπει τους συγγραφείς να γράψουν «ηθογραφικόν μυθιστόρημα», που στους καιρούς μας, εξηγεί, αντιστοιχεί με «το επικόν ποίημα των νεωτέρων εθνών», και προχωρεί υποδεικνύοντας μια σειρά ελληνικών θεμάτων.¹⁴

Η παραγωγή ευρύτερων αφηγημάτων αυξάνει από χρόνο σε χρόνο. Ένα έργο που διαβάστηκε με πάθος και για πολύ καιρό ήταν *Η ηρωίς της Ελληνικής Επανάστασεως, ήτοι Σκηναί εν Ελλάδι από του έτους 1821-1828* (Λονδίνο 1861) του Ξένου. Ο Στέφανος Ξένος (1821-1894) είναι μια προσωπικότητα με πολυσχιδή δραστηριότητα: εγκατεστημένος στο Λονδίνο ως εκδότης εφημερίδας, εφοπλιστής και επιχειρηματίας,¹⁵ είχε δημοσιεύσει ένα μυ-

¹³ Για τη λειτουργία του Δραγούμη ως παράγοντα της λογοτεχνικής κίνησης του καιρού του βλ. Α. Σαχίνης, «Ο Ν. Δραγούμης ως λογοτεχνικός κριτικός», *Ελληνικά*, 18, 1964, σσ. 97-119, και τη γενικότερη μονογραφία του ίδιου *Συμβολή στην ιστορία της Πανδώρας*, 1964.

¹⁴ *Πανδώρα*, 20, 1869-1870, σ. 85. Ο Στεφανόπουλος παραπέμπει στον Villemain και στο γαλλικό roman de mœurs ή roman moral. Τα θέματά που προτείνει είναι το Βυζάντιο, ο ελληνικός μεσαίωνας, ο Αγώνας, η κατάσταση στην Ανατολή.

¹⁵ Για τη βιογραφία του βλ. Ζ. Καφαλίδης, Σ. Ξένος: *Σκηνές από το δράμα του Ελληνισμού σε Ανατολή και Δύση (1821-1894)*, 1998.

θιστόρημα στα αγγλικά, *The Devil in Turkey*, ευθυγραμμισμένο με την ανατολίζουσα μόδα. Η *Ηρωίς* είναι το πρώτο μυθιστόρημα που ανατρέχει στην Επανάσταση. Προσφέρει στους αναγνώστες, που με λαχτάρα ακούν και ξανακούν για την πρόσφατη δόξα, μια αφήγηση επιική, λεπτομερή, γεμάτη δράση, των πιο γνωστών επεισοδίων που πέρασαν στον θρύλο. Έχει συλλέξει με επιμέλεια το υλικό του,¹⁶ σε καιρούς που δεν κυκλοφορούσαν ακόμη έργα για το σύνολο του Αγώνα. Βρίθει λεπτομερειών, μερικές φορές υπερβολικά, και πηγαινοφέρει με μεγάλη άνεση την ηρωίδα του, δικής του επινόησης, από τον ένα χώρο στον άλλο και από το ένα επεισόδιο στο άλλο. Για να αποδώσει με περισσότερη ζωντάνια τα δραματιζόμενα, καταβάλλει προσπάθεια να δώσει και την ντοπιολαλιά στο καθένα από τα πρόσωπα του έργου.

Ο στόχος του Ξένου πραγματοποιήθηκε, όταν, μερικές δεκαετίες μετά τα ηρωικά συμβάντα, οι Έλληνες ένιωθαν μια ασυγκράτητη έλξη για την ανεπανάληπτη στιγμή όπου το Έθνος είχε ζήσει την πιο αυθεντική του ώρα. Το ίδιο εκείνο 1861 βλέπουν το φως της δημοσιότητας δύο μυθιστορήματα με αντίστοιχο περιεχόμενο, το ένα του Κ. Ράμφου, *Δέσπω*, το άλλο του Ν. Βοτυρά, *Η σπάθη*.

Ο Κωνσταντίνος Ράμφος (περ. 1776-1871) καταπιάνεται με τη συγγραφή μυθιστορημάτων σε προχωρημένη ηλικία, αξιοποιώντας και προσωπικές αναμνήσεις. Ο *Κατσαντώνης: κλεφτικόν επεισόδιον* (1862) είναι μια αφήγηση γοργή, δίχως ιδιαίτερα αφηγηματικά τεχνάσματα. Οι διάλογοι μεταξύ Ελλήνων είναι στην καθαρεύουσα, ενώ μεταξύ Αλβανών σε διαστρεβλωμένη κοινή. Η παρεξήγηση σύμφωνα με την οποία θεωρήθηκαν ιστορικά μυθιστορήματα και όσα είχαν για θέμα την πρόσφατη εθνεγερσία, διευ-

¹⁶ Τούτο διαπίστωσε η Βικτωρία Χατζηγεωργίου-Χασιώτη στην εισαγωγή της έκδοσης *Η ηρωίς της Ελληνικής Επανάστασης*, 1988, που επιμελήθηκε. Η ανάλυση της σχέσης του Ξένου με τον Walter Scott παρουσιάζει ενδιαφέρον: για το ζήτημα αυτό βλ. Σ. Ντενίση, *Το ελληνικό ιστορικό μυθιστόρημα*, ό.π., σημ. 11, σσ. 230-255.

ρυναν τα όρια του είδους, ενώ τα ιστορικά μυθιστορήματα, που τηρούν την απαιτούμενη απόσταση χρόνου, ιδίως εκείνα που αναφέρονται στον μεσαίωνα, είναι ελάχιστα.

Δικαιωματικά ανήκει στο είδος, το ιστορικό μυθιστόρημα *Οι κρητικοί γάμοι: ανέκδοτον επεισόδιον της κρητικής ιστορίας επί Βενετών (1570) (1871)* του Σπυρίδωνα Ζαμπέλιου (1815-1881). Ο συγγραφέας, γιος του ποιητή Ιωάννη Ζαμπέλιου, είναι γνωστός περισσότερο ως λόγιος και μελετητής παρά ως μυθιστοριογράφος. Στους *Κρητικούς γάμους*, που ενδιαφέρεται μάλλον να φανερώσει την ιστορική αλήθεια παρά να επιδείξει την άνεση του πραγματικού λογοτέχνη, αφηγείται τα επεισόδια μιας τραγικής εξέγερσης των Κρητικών εναντίον των Βενετών. Το μυθιστόρημα διακρίνεται για τα πατριωτικά του αισθήματα, αλλά σήμερα δύσκολα προσελκύει το ενδιαφέρον του αναγνώστη.

Ένα άλλο ιστορικό μυθιστόρημα είναι *Η πάπισσα Ιωάννα* του Εμμανουήλ Ροΐδη, αλλά γραμμένο με τέτοιο τρόπο που να υπονομεύει το είδος.

9.3

ΟΙ ΠΡΟΚΛΗΣΕΙΣ ΤΟΥ ΡΟΪΔΗ

Το όνομα του Εμμανουήλ Ροΐδη (1836-1904) για τους περισσότερους αναγνώστες είναι συνδεδεμένο με τον τίτλο του μοναδικού του μυθιστορήματος, *Η πάπισσα Ιωάννα*, δημοσιευμένο το 1866, όταν ο ίδιος ήταν μόλις τριάντα ετών. Πρόκειται επομένως για καρπό των νεανικών του εξάψεων: επίδειξη ευρυμάθειας που βασίζεται σε καλές γνώσεις της ιστορίας, συστηματική εξέγερση εναντίων των υποκριτικών κοινωνικών αξιών. Αυτή η διάθεση, που ρίζωσε στη δυναμική του προσωπικότητα, δεν τον εγκατέλειψε ούτε και στην ωριμότητά του αλλά μετατράπηκε σε μια ατομική ριζοσπαστική πολιτική στάση. Όπως φαίνεται, τα χρόνια που είχε περάσει παιδί στη Γένοβα, τον καιρό που κηρύχθηκε η Επανάσταση του 1848 –χρόνια

που αναφέρει με ενθουσιασμό στην εισαγωγή του μυθιστορήματος – του πυροδότησαν τα αντικληρικά και αντικομφορμιστικά αισθήματα που βλέπουμε να εμποτίζουν την *Πάπισσα*.

Ο Ροΐδης διαλέγει ένα θέμα σκανδαλώδες από μόνο του για το μυθιστόρημά του, την περίπτωση μιας κορασίδας που κατάφερε να ανέβει στον παπικό θρόνο τον 9ο αιώνα. Το θέμα δεν ήταν καινούργιο. Το είχε εκμεταλλευτεί και ο αββάς Casti. Ωστόσο αν ο κύριος στόχος μοιάζει να σκανδαλίζει τον αναγνώστη, όταν ξεπεράσει την πρώτη έκπληξη αντιλαμβάνεται, ιδίως ύστερα από ενάμιση αιώνα όπως εμείς, ότι η πάπισσα αποτελεί για τον Ροΐδη μια θαυμάσια πρόφαση για να οικοδομήσει ένα έργο υψηλής λογοτεχνικής στάθμης, ένα παιχνίδι πολύ μεγάλης διανοητικής κομπόχτας.

Κατ' αρχάς ο Ροΐδης, σε μια εποχή που είχε εξιδανικεύσει τη μεσαιωνική περίοδο, καταλύει αυτόν τον ρομαντικό μύθο δείχνοντας πόσο χοντροκομμένος ήταν ο μεσαίωνας· επίσης δεν χάνει την ευκαιρία για να υπενθυμίσει στον αναγνώστη, προσποιούμενος τον σοβαρό, πως πρόκειται για ένα παραμύθι. Η αφήγηση βρίθκει σοφών παραθεμάτων, πραγματικών ή πλαστών, με παρομοιώσεις και υπαινιγμούς σε βιβλία και πρόσωπα σύγχρονα: τα πάντα μπορούν να κάνουν την παρωδία πιο σαγηνευτική. Εξάλλου, με την παρωδία και όλους τους άλλους μηχανισμούς που κινητοποιούνται στην προσπάθεια συνεννόησης με τον αναγνώστη, αρχής γενομένης από την ειρωνεία, ο Ροΐδης επινοεί μια γραφή (σε κομψή και αστραφτερή καθαρεύουσα) εμπλουτισμένη με παρομοιώσεις παράδοξες και αιφνιδιαστικές, προβαίνοντας σε συσχετισμούς που ένας σοβαρός συγγραφέας ποτέ του δεν θα τολμούσε εκείνα τα χρόνια.¹⁷

¹⁷ Η φύση των παρομοιώσεων του Ροΐδη δεν έχει αντιμετωπιστεί ακόμη με τρόπο εξαντλητικό. Πρόκειται πάντως για συνειδητή επιλογή αφού ο ίδιος ο Ροΐδης μιλά για «απροσδοκήτους παρεκβάσεις, ιδιοτρόπους παρωμοιώσεις ή αλλοκότους λέξεων συγκρούσεις» (στην έκδοση της *Πάπισσας Ιωάννας*, επιμέλεια Α. Αγγέλου, 1988, σ. 71).

Ο Ροΐδης κοιτάζει με την άκρη του ματιού προς τον αναγνώστη· μια τον κακοπαίρνει και τον μπερδεύει με τις παρεκβάσεις του, μια τον υποχρεώνει να γίνει συνένοχός του, φυσικά εις βάρος της Ιωάννας, και αυτό το παιχνίδι το παίζει με θαυμάσια κομψότητα και μαστοριά.

Όποιος, ωστόσο, μελετά την πολιτισμική κίνηση της Ελλάδας προς το τέλος του 19ου αιώνα έχει επίγνωση του γεγονότος ότι ο Ροΐδης αποτελεί μία παρουσία που πάει πολύ πιο πέρα από το σκάνδαλο ενός νεανικού μυθιστορήματος και ότι πέραν του πειρασμού να παραδοξολογεί μετ' επιμονής, τον ενδιαφέρει η υπεράσπιση κάθε υπόθεσης που μπορεί να συντελέσει στη διαμόρφωση μιας νέας συνείδησης στον κόσμο των γραμμάτων. Έτσι βρίσκεται στο πλευρό του Παλαμά και των άλλων αναμορφωτών που εμφανίζονται στη δεκαετία του 1880.

9.4

ΕΙΡΩΝΕΙΑ ΚΑΙ ΚΑΤΑΓΓΕΛΙΑ ΕΝΟΣ ΤΕΩΣ ΕΘΕΛΟΝΤΗ

Ίσως μπορούμε να πούμε ότι με τον *Λουκή Λάρα* του Βικέλα, δεκατρία χρόνια αργότερα, θα κλείσει ο κύκλος μυθιστορημάτων με θέμα την Επανάσταση. Πρόκειται για μυθιστόρημα που είχε μεγάλη κυκλοφορία, όπως και *Η πάπισσα Ιωάννα*. Ένα άλλο βιβλίο, δημοσιευμένο ανάμεσα στις δύο αυτές επιτυχίες, που αγνοήθηκε από την κριτική και μονάχα πρόσφατα βρήκε τη θέση που του αξίζει, είναι *Η στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι*.

Ένα αίσθημα προς την πατρίδα εντελώς διαφορετικό από το επίσημο, αλλά σύμφωνο με την κριτική ματιά του Παύλου Καλλιγά με το έργο του οποίου συγγενεύει και ως προς το θέμα, τη ληστεία, συναντούμε στην αφήγηση *Η στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι*, που δημοσιεύεται το ίδιο έτος με το ιστορικό μυθιστόρημα του Ζαμπέλιου. Το βιβλίο τυπώθηκε σε δύο τομίδια, το 1870 και 1871 στη Βραϊλα, δίχως όνομα συγγραφέα, αλλά τελικά απεδείχθη ότι

ο παρουσιαζόμενος ως επιμελητής του έργου Κ. Δημόπουλος είναι και ο συγγραφέας του.¹⁸ Ο Κ. Δημόπουλος είχε γεννηθεί στις όχθες του Βοσπόρου και είχε μεταβεί ως διδάσκαλος στη Ρουμανία το 1863. Η ιστορία είναι αυτοβιογραφική και ο συγγραφέας διηγείται αναδρομικά τα χρόνια κατά τα οποία, σαγηνευμένος από την πατριδολατρία, άφησε τη γενέτειρά του και μπήκε στον στρατό ως εθελοντής, το 1857. Πρόκειται επομένως για έργο αναμνήσεων και όχι φαντασίας· αν το αναφέρουμε σε αυτό εδώ το σημείο, όπου γίνεται λόγος για μυθιστορήματα, είναι λόγω των εξαιρετικών ιδιοτήτων του αφηγηματικού του οργάνου.

Κεντρικό θέμα είναι η ληστεία και η μάλλον χαλαρή δίωξή της από τον στρατό. Ο αφηγητής δεν διατυπώνει ποτέ κάποια ανοιχτή καταγγελία εναντίον των υπευθύνων για την κατάσταση αυτή και αφήνει τα γεγονότα να μιλήσουν από μόνα τους. Η περιγραφή βρίθκει λεπτομερειών που πάντοτε είναι ουσιαστικές, η δε αφήγηση προχωρεί με την ειρωνική συγκατάβαση ενός ανθρώπου που γνωρίζει καλά τα του κόσμου. Η χρήση του ευθέος λόγου, που έρχεται να ενισχύσει την αφήγηση, σέβεται τη λαλιά του κάθε ομιλητή δίχως να κάνει παραχωρήσεις στη γραφικότητα και δίχως διάθεση να σατιρίσει, όπως συνέβαινε στους πρώτους πεζογράφους. Πρόκειται για μια τεχνική που προμηνύει τη γενιά του '80. Μια σελίδα όπως αυτή όπου διηγείται το κυνήγι και τον θάνατο ενός μεγάλου ελαφιού δείχνει το μέτρο της εντυπωσιακής του ικανότητας να αφηγείται ένα επεισόδιο μέσα από την κίνησή του. Το ελάφι πιάστηκε με τα κέρατά του από τα κλαδιά των δέντρων:

Το σώμα πεσμένον κατά γης και την κεφαλήν κρεμαμένην από κλώνον δρυός, εις τον οποίον τα πλατέα κέρατα είχαν εμπλεχθή, μας παρατήρει με τους μεγάλους και μαύρους της οφθαλμούς, και ενόμιζες ότι εξήτει

¹⁸ Ο Π. Μουλλάς κατόρθωσε να ταυτίσει τον συγγραφέα· βλ. την ανακοίνωση “Ένας γνωστός άγνωστος: Ο συγγραφέας της *Στρατιωτικής ζωής εν Ελλάδι*”, στον τόμο *Από τον Λέανδρο*, σσ. 263-277. Στον ίδιο τόμο, σσ. 279-290, ο Κ. Γ. Κασίνης καταλήγει στα ίδια συμπεράσματα.

έλεος. Από πληγήν, με την οποίαν είχεν εις την ράχην, έτρεχε το αίμα κρουνηδόν, και η γλώσσα του σχεδόν έξω του στόματος έσταζε και αυτή αίμα.

Στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι, 1977, σ. 95-96

Η καθαρεύουσα δεν λειτουργεί με αυταρέσκεια όπως στον Ροΐδη, αλλά υπηρετεί την αφήγηση με ευλύγιστη σύνταξη, πλησιέστατη στη ζωντανή αίσθηση της δημοτικής, δίχως αναστολές, δίχως άτοπη υποταγή στους τύπους των λογίων.

9.5

ΛΟΥΚΗΣ ΛΑΡΑΣ, ΤΕΡΜΑ ΚΑΙ ΟΧΙ ΑΦΕΤΗΡΙΑ

Ο *Λουκής Λάρας* (1879) του Δημητρίου Βικέλα (1835-1908) θεωρήθηκε ως αφετηρία μιας νέας εποχής της ελληνικής πεζογραφίας καθώς συμπίπτει με τις ανανεωτικές τάσεις της δεκαετίας του 1880. Στην πραγματικότητα κλείνει μια υπόθεση που είχε ξεκινήσει τη δεκαετία του 1830 και που σε στιγμές πατριωτικής έξαψης έστρεψε το βλέμμα της πίσω προς την εποχή της Επανάστασης. Και ο Βικέλας ανακαλεί εκείνα τα χρόνια, αλλά, παρόλο που σε τίποτα δεν μειώνει τον ηρωισμό του αγώνα, βλέπει τα πράγματα από μια άλλη σκοπιά, με συγκαταβατική ανθρωπιά, με συμπόνια για τον άμαχο πληθυσμό. Ο αφηγητής καταπιάνεται με την ιστορία μιας οικογένειας από την εποχή των σφαγών της Χίου έως ότου βρεθεί σε τόπο ασφαλή. Την ιστορία αφηγείται ο πρωταγωνιστής, που τώρα πια είναι ένας ευυπόληπτος γέρος και ζει με τη δίκαια κερδισμένη περιουσία του στο Λονδίνο.

Ο Βικέλας έγραψε το βιβλίο του ξεκινώντας από μερικές σημειώσεις που του είχε εμπιστευθεί ένας ηλικιωμένος επιχειρηματίας εγκατεστημένος στο Λονδίνο. Αξιοποιεί τη μαρτυρία αυτή πλάθοντας τη φωνή και το ήθος του αφηγητή και αποδίδοντάς του ένα χαρακτήρα που προσομοιάζει πολλών άλλων Ελλήνων, όσων διέφυγαν τη σφαγή και πρόκοψαν στο εξωτερικό. Ο τόνος της

φωνής είναι ήπιος, συγκαταβατικός, γεμάτος κατανόηση· ο αφηγητής αποδραματοποιεί και κάπου κάπου μειδιά άκακα. Πρόθεσή του είναι να μάθουν οι νέες γενιές με πόσες θυσίες και βάσανα οι παλαιότεροι μπόρεσαν να εξασφαλίσουν την παλιγγενεσία και την ευημερία.

Αυτή είναι η νοοτροπία και τα όρια του πρωταγωνιστή. Πιστεύει στη θεία πρόνοια και στα καλά αισθήματα («οι κακοί είναι ολίγοι επί της γης») και είναι οπλισμένος με την κοινότοπη σοφία της αστικής τάξης στην οποία ανήλθε· βρίσκεται δηλαδή στον αντίποδα της αμφισβήτησης των κοινών τόπων του ατισμού που εκδηλώνουν προσωπικότητες όπως ο Ροΐδης στην *Πάπισσα* και ο Δημόπουλος στην *Στρατιωτική ζωή*. Από εκεί και πέρα δεν μπορούμε να θεωρήσουμε παράξενο το γεγονός ότι ο Βικέλας απολογείται για τα δίκαια κέρδη όσων κοπιάζουν ασχολούμενοι με το εμπόριο· ο ίδιος εξάλλου ήταν επιχειρηματίας, και μάλιστα με σημαντική κοινωνική επιφάνεια, χάρη στην οποία, ας μην το ξεχνούμε, έπεισε την Ολυμπιακή Επιτροπή να γίνουν στην Αθήνα οι αγώνες του 1896.

Ο *Λουκής Λάρας* θεωρήθηκε έργο ανανεωτικό που προαναγγέλλει τον ρεαλισμό επειδή χάρη στη μετριοπάθεια του συγγραφέα του εγκαταλείπει τη ρητορεία του ηρωισμού και προσγειώνεται στα καθημερινά προβλήματα ανθρώπων κοινών που προσπαθούν να σωθούν όταν μαίνεται η μάχη. Φυσικά ο Βικέλας δεν παραιτήθηκε τίποτε από όσα του εμπιστεύτηκε ο πληροφορητής του· αλλά στην τέχνη ρεαλισμός σημαίνει κάτι άλλο: να χρησιμοποιείς, μεταξύ άλλων, τον ευθύ λόγο με τη γλώσσα των προσώπων, ενώ ο Βικέλας δεν τολμά να το κάνει προτιμώντας να μεταφέρει τις συνομιλίες με πλάγιο λόγο, μεταφράζοντας στην καθαρεύουσα. Αποφεύγει τόσο πολύ την ομιλουμένη ώστε ακόμη και τα λόγια ενός Τούρκου μεταφράζονται σε καθαρεύουσα («Μόνον βρώμαι είναι εδώ. Δεν έχει τίποτε. Πηγαίνωμεν!»¹⁹).

¹⁹ Δ. Βικέλας, *Άπαντα*, επιμέλεια Α. Αγγέλου, Β', 1997, σ. 374.

Ο Βικέλας ήταν μετριοπαθής, ισορροπημένος και στις βυζαντινολογικές και κριτικές του μελέτες που αφορούν τη σύγχρονη γραμματολογία. Σε δική του συνεργασία οφείλεται η προσεκτική ταξινόμηση και αξιολόγηση της ελληνικής ποίησης του καιρού του σε ένα βιβλίο, το *Poètes grecs contemporains* (1881),²⁰ απ' όπου σκόπιμα απουσιάζει το όνομά του, το οποίο γίνεται γνωστό με αυτό της Juliette Lamber.

Δεν θα έχει διαφύγει από τους αναγνώστες ότι τα περισσότερα αφηγηματικά έργα είναι γραμμένα από συγγραφείς που ζουν έξω από το βασίλειο. Έστω και αν πολλά από αυτά έχουν τυπωθεί στην Αθήνα, οι συγγραφείς τους κατέχουν μια σημαντική κοινωνική θέση στο εξωτερικό, μέσα σε οργανωμένες κοινότητες. Η οικονομική ευμάρεια, που ακολουθεί τις στερήσεις της Επανάστασης, οφείλεται στις εμπορικές δραστηριότητες που έλληνες μεγαλοεπιχειρηματίες αναπτύσσουν στο εξωτερικό, ιδίως σε κέντρα της οθωμανικής επικράτειας, την Κωνσταντινούπολη, τη Σμύρνη, την Αλεξάνδρεια, και πολύ λιγότερο σε ελληνικό χώρο όπως η Ερμούπολη. Προς το τέλος του αιώνα το ελληνικό στοιχείο αποτελεί τον κύριο άξονα γύρω από τον οποίο αναπτύσσεται οικονομικά και πολιτισμικά η Πόλη. Αυτό πρωτοστατεί στην ανάπτυξη του Πέρα, όπου κτίζονται μεγάλα ελληνικά σχολεία και μεγαλοπρεπείς εκκλησίες όπως η Αγία Τριάδα. Το 1861 ιδρύεται ο Φιλολογικός Σύλλογος με έντονη ερευνητική δραστηριότητα, ιστορική και φιλολογική. Στην Πόλη τυπώνονται βιβλία ψυχαγωγίας, μυθιστορήματα,²¹ ενώ οι λόγιοι του τόπου άλλοτε

²⁰ Ο Βικέλας θεώρησε σκόπιμο για το καλό των ελληνικών γραμμάτων να μην εμφανίζεται το όνομά του ως συνεργάτης και συγγραφέας. Η σχετική μαρτυρία στον Α. Οικονόμου, *Τρεις άνθρωποι...: Δ. Βικέλας*, 1953, σσ. 278-279, αξιοποιήθηκε από τον υποφαινόμενο στη *Storia* (1971). Φυσικά το έργο έτσι όπως το έχει επεξεργαστεί η J. Lamber δεν μπορεί να θεωρηθεί έργο αυτούσιο του Βικέλα, και είναι φυσικό να μην περιλαμβάνεται στα *Άπαντά* του, όπως ορθά σημειώνει ο επιμελητής Α. Αγγέλου, *Άπαντα*, Α', 1997, σ. 389.

²¹ Η πεζογραφική παραγωγή συμπεριλαμβάνει λαϊκά μυθιστορήματα και

εκδηλώνουν μεγάλο ενδιαφέρον για την πολιτική της Αθήνας και άλλοτε αδιαφορούν.

9.6

ΤΑ ΑΠΟΜΝΗΜΟΝΕΥΜΑΤΑ ΩΣ ΑΦΗΓΗΜΑ

Σ' αυτό το κεφάλαιο έγινε φανερή η ολοένα και μεγαλύτερη παρουσία που έχει η αφηγηματική μορφή γραφής στον 19ο αιώνα. Είδαμε επίσης ότι μερικά έργα ψυχαγωγίας ακολουθούν τα ίχνη των απομνημονευμάτων ή της αυτοβιογραφίας. Το είδος αυτό καλλιεργήθηκε ιδίως από πολιτικές προσωπικότητες, και με το δίκιο τους, αφού πρόκειται ως επί το πλείστον για πρόσωπα που, μετά τη συμμετοχή τους στον Αγώνα, αφιερώθηκαν στην πολιτική και ένιωσαν την ανάγκη να δώσουν την κατάθεσή τους, τη δική τους ερμηνεία των γεγονότων για να δικαιολογήσουν τις μάχες που έδωσαν έως ότου εδραιωθεί το νέο κράτος. Με αυτές τις προϋποθέσεις, είναι αυτονόητο ότι παρόμοια αυτοβιογραφικά έργα ολίσθαιναν κάποτε προς την απολογία, κάποτε προς την καταγγελία και τις διεκδικήσεις αναγνώρισης των κόπων τους. Τα περισσότερα από αυτά τα έργα παρουσιάζουν σήμερα ενδιαφέρον ντοκουμέντου για τον ιστορικό.

Οι εγγράμματοι που ασχολήθηκαν επαγγελματικά με την πολιτική δεν συναντούσαν καμία δυσκολία να γράψουν απομνημονεύματα, πολλές φορές μάλιστα ανέθεταν και να τα μεταφράσουν. Όσοι από τους στρατιωτικούς ηγέτες, πρώην οπλαρχηγούς, που ανάλογα με τους κλυδωνισμούς της ιστορίας επέπλεαν ή περνούσαν στο περιθώριο, δεν ήξεραν γράμματα, προσέτρεχαν συνήθως

παραλογοτεχνικά προϊόντα όπως *Τα απόκρυφα Κωνσταντινουπόλεως* του Χριστόφορου Σαμαρτζίδη. Για το είδος αυτό στα ελληνικά βλ. την εισαγωγή του Π. Μουλλά στη σειρά *Η παλαιότερη πεζογραφία μας*, Α', 1998, σσ. 135-197.

σε ένα γραμματικό. Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν οι Χριστόφορος Περραιβός (*Απομνημονεύματα στρατιωτικά*, 1836), Α. Φραντζής (1838), Ε. Ξάνθος (1845), Κωνσταντίνος Μεταξάς που ανέθεσε τη μετάφραση των απομνημονευμάτων του στα ιταλικά (*Memorie Storiche*, Λούκα 1882). Το ενδιαφέρον πάντως του μελετητή των γραμμάτων προσελκύουν δύο έργα: του Νικολάου Δραγούμη (*Ιστορικά αναμνήσεις*, 1879), εκδότη της *Πανδώρας*, και του Α. Ρ. Ραγκαβή (*Απομνημονεύματα*, 1892).

Περισσότερο γοητευτικές είναι οι αναμνήσεις πολεμιστών που δεν ήταν εξοικειωμένοι με τη γραφή, όπως το *Χρονικό της σκλαβωμένης Αθήνας* (1841) του Παναγή Σκουζέ, που το αποκάλυψε ο Γεώργιος Τερτσέτης το 1859. Ο Τερτσέτης έπεισε και τον Θ. Κολοκοτρώνη, στην αθώωση του οποίου είχε συντελέσει, να του υπογορεύσει τις αναμνήσεις του (τυπώθηκαν το 1851). Άλλος σημαντικός στρατιωτικός που δεν είχε πάει σχολείο και έμαθε επί τούτου να γράφει, όταν ήταν πια ώριμος άντρας, είναι ο Γιάννης Μακρυγιάννης. Στον επίλογο των αναμνήσεών του, που έγραψε όπως λέει με «γράψιμον απελέκhto», βγάζει το συμπέρασμα:

Κι όσα σημειώνω τα σημειώνω γιατί δεν υποφέρνω να βλέπω το άδικο να πνίγει το δίκιο. Δια κείνο έμαθα γράμματα εις τα γεράματα και κάνω αυτό το γράψιμον το απελέκhto, ότι δεν είχα τον τρόπον όντας παιδί να σπουδάξω· ήμουν φτωχός κ' έκανα τον υπηρέτη και τιμάρενα άλογα κι άλλες πλήθος δουλειές έκανα να βγάλω το πατρικό μου χρέος, οπού μας χρέωσαν οι χαραμήδες, και να ζήσω κ' εγώ σε τούτην την κοινωνίαν όσο έχω τ' αμανέτι του θεού εις το σώμα μου. [...] ένα πράμα μόνο με παρακίνησε κ' εμένα να γράψω, ότι τούτην την πατρίδα την έχομεν όλοι μαζί, και σοφοί κι αμαθείς και πλούσιοι και φτωχοί και πολιτικοί και στρατιωτικοί και οι πλέον μικρότεροι άνθρωποι· όσοι αγωνιστήκαμεν, αναλόγως ο καθείς, έχομεν να ζήσωμεν εδώ. Το λοιπόν δουλέψαμεν όλοι μαζί, να την φυλάμεν κι όλοι μαζί και να μην λέγει ούτε ο δυνατός 'εγώ', ούτε ο αδύνατος. Ξέρετε πότε να λέγει ο καθείς 'εγώ'; Όταν αγωνιστεί μόνος του και φτειάσει ή χαλάσει, να λέγει 'εγώ'· όταν όμως αγωνίζονται πολλοί και φκειάνουν, τότε να λέμε 'εμείς'. Είμαστε στο 'εμείς' κι όχι στο 'εγώ'.

Σ' αυτόν τον ορμητικό τόνο είναι γραμμένο όλο το βιβλίο. Η γοητεία οφείλεται στην προφορικότητα του λόγου, που δεν υποτάσσεται σε μια συστηματική χρήση της δημοτικής αφού χρησιμοποιεί τύπους και εκφράσεις της γραφειοκρατίας και της δημοσιογραφίας. Το χειρόγραφο βρέθηκε το 1900 και δημοσιεύθηκε το 1907. Έπειτα χάθηκε, κι έτσι θα παραμείνει άγνωστο πόσο επενέβη στην τελική γραφή ο επιμελητής του, ο Γιάννης Βλαχογιάννης, δόκιμος πεζογράφος τον οποίο θα συναντήσουμε στο επόμενο κεφάλαιο.²²

²² Τα απομνημονεύματα του Μακρυγιάννη δημοσιεύτηκαν από τον Γ. Βλαχογιάννη υπό τον τίτλο *Αρχείον του στρατηγού Ι. Μακρυγιάννη*, τόμοι δύο, 1907. Για το λεξιλόγιο βλ. Ν. Ι. Κυριαζίδης, *Τα ελληνικά του Μακρυγιάννη*, 1992. Η δημοσίευση ενός άλλου χειμένου του Μακρυγιάννη, που τιτλοφορήθηκε *Οράματα και θάματα* (1983), προκάλεσε αμηχανία για τον χαρακτηρισμό της προσωπικότητας του στρατηγού.

ΑΠΟ ΤΗ ΓΡΑΦΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΗΘΟΓΡΑΦΙΑΣ ΣΤΗΝ ΕΠΑΓΓΕΛΙΑ ΤΗΣ ΛΥΤΡΩΣΗΣ

10.1

Η ΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ 1880

Η φάση έντονων αλλαγών, που άρχισε τον καιρό της Επανάστασης με την αφομοίωση του ρομαντισμού και την προοδευτική διαμόρφωση μιας ιδεολογίας προσαρμοσμένης στη διεθνή πολιτική του κράτους, μπορεί να θεωρηθεί ότι έχει λήξει γύρω στα 1880. Οι λογοτέχνες των Ιονίων Νήσων έχουν στο μεταξύ ενσωματωθεί στο πολιτισμικό και ακαδημαϊκό σύστημα του βασιλείου. Η Αθήνα μπορεί πια να θεωρηθεί το κέντρο μιας μικρής έστω επικρατείας και συνάμα σημείο αναφοράς για τον σκόρπιο ελληνικό πληθυσμό που ευδοκιμεί στην Κωνσταντινούπολη, στη Σμύρνη, στην Αλεξάνδρεια, στη Θεσσαλονίκη, πλούσιες μεγαλουπόλεις της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας.

Η συμβολή της δεκαετίας του 1880 αξιολογήθηκε και πέρασε στην ιστορία έτσι όπως την κατέγραψαν οι πρωταγωνιστές της, με πρωτεργάτη τον Κωστή Παλαμά. Η πληθώρα άρθρων αποτίμησης και επανεκτίμησης, κριτικής και επικριτικής, όλα όσα έγραψε ο Παλαμάς για να επιβληθεί η γενιά του διακρίνονται από μια νεανική βιασιότητα: όπως λόγου χάρη όταν υπονομεύει το κύρος ενός Ραγκαβή, ή όταν εξαίρει την αξία του Σολωμού ή του Κάλβου ή

όταν εκδηλώνει την εκτίμησή του για ένα Βιζυηνό και ένα Παπαδιαμάντη. Ταυτόχρονα ο Παλαμάς ξεκινά για μια επανάκτηση του παρελθόντος επιλέγοντας συστηματικά τους προγόνους του. Κά- νει όμως και κάτι παραπάνω: προσδιορίζει το έτος 1880 ως αφε- τηρία μιας νέας ιστορικής εποχής· χρονιά που έγινε έως τώρα απο- δεκτή και που μονάχα πρόσφατα άρχισε να αντιμετωπίζεται με δισταγμό από τους ιστορικούς.¹

Τα πρόσωπα που αναλαμβάνουν ρόλους ξεχωριστούς στις ποι- κίλες δραστηριότητες της πολιτισμικής ζωής, πέραν του Παλαμά, είναι συγγραφείς ήδη γνωστοί, όπως ο Δημήτριος Βικέλας, ο Εμ- μανουήλ Ροΐδης, ο Άγγελος Βλάχος. Προσεταιρίζονται τον Νικό- λαο Πολίτη (1852-1921), γνωστότερο ως ιδρυτή της επιστημονι- κής λαογραφίας στην Ελλάδα, αλλά με ευρύτατα ενδιαφέροντα, με μεταφραστικό λογοτεχνικό έργο και με τη μοναδική ιδιότητα να προωθεί τους λογοτέχνες προς νέες εμπειρίες, συντονισμένες με τις δυτικές τάσεις, αλλά με τη ματιά προσηλωμένη στις εθνικές παραδόσεις. Η θέση του για την επιβίωση της αρχαίας μυθολο- γίας στις σύγχρονες παραδόσεις του ελληνικού λαού, την οποία υποστήριξε στο *Μελέται επί του βίου των νεωτέρων Ελλήνων* (1871- 74) μετά την επιστροφή του από σπουδές στη Γερμανία, είχε συ- ντελέσει αποφασιστικά στην καταπολέμηση της θεωρίας του Fall- meyer για τη φυλετική καθαρότητα και στην αποκατάσταση της τιμής των συμπατριωτών του.

Τα ίδια εκείνα χρόνια κατά τα οποία πιέζουν τη συνείδηση των συγγραφέων νέα επάλληλα κινήματα όπως ο ρεαλισμός, ο νατου- ραλισμός, ο παρνασσισμός, ο συμβολισμός, οι Έλληνες περισσό- τερο παρά ποτέ βιώνουν το δίλημμα της στροφής προς τη Δύση ή της απομόνωσής τους μέσα στις υγιείς πάτριες παραδόσεις. Στη δημόσια ζωή οι δυο αντίστοιχες παρατάξεις αντιπροσωπεύονται

¹ Μία επισκόπηση της γραμματολογικής πολιτικής του Παλαμά, βασισμένη στο συγκεκριμένο υλικό, επιχειρεί η Β. Αποστολίδου, *Ο Κωστής Παλαμάς ιστορικός της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, 1992, βλ. ιδίως σσ. 93-283.

η μεν από τον Χαρίλαο Τρικούπη, που με τις μεταρρυθμίσεις του έχει την υποστήριξη των περισσότερων διανοουμένων, η δε από τον Θεόδωρο Δηλιγιάννη, που με την ωθημένη στα άκρα εθνικιστική πολιτική οδήγησε τελικά την Ελλάδα στην ήττα του 1897. Κατά το τελευταίο διάστημα αυτής της περιόδου οι συνειδήσεις των λογίων αναστατώνονται από τη διάδοση του νιτσεϊσμού και του σοσιαλισμού.

Τα χρονικά της εποχής καταγράφουν ως αξιομνημόνευτο γεγονός την ταυτόχρονη δημοσίευση, το 1880, δύο μικρών βιβλίων μιας τυποποιημένης σειράς ποίησης, το ένα, *Στίχοι*, του Νικολάου Καμπά (1857-1932), και το άλλο, *Ιστοί αράχνης*, του Γεωργίου Δροσίνη (1859-1951). Ο Δροσίνης, όταν πια ηλικιωμένος θυμάται στα απομνημονεύματά του το ξεκίνημα εκείνο, το θεωρεί ως «αντίδραση του εύθυμου τραγουδιού της ζωής προς τη ρομαντική θρηνώδια». Φροντίζει τη μορφή, που είναι ευχάριστη, τραγουδιστή. Στα απομνημονεύματά του πάντοτε, προσθέτει ότι είχε φροντίσει ιδιαίτερα εκείνο που

Ήτον η εξωτερική μορφή, η επιμέλεια στην έκφραση, η εξακρίβωση στις εικόνες, και προ πάντων το συγκράτημα από την υπερβολικότητα, που είχε χαντακώσει το ρομαντισμό.

Σκόρπια φύλλα της ζωής μου, 1940, σ. 158

Η δημοτική του Δροσίνη είναι αβίαστη, απέριτη σχεδόν κοινότοπη. Αλλά εκείνα τα παλαιά χρόνια, όπως σημειώνει στα *Σκόρπια φύλλα της ζωής μου*, οι στίχοι του εκδήλωναν μια βαθιά αλλαγή· σ' αυτήν είχε συντελέσει οπωσδήποτε και ο Νικόλαος Πολίτης με την παρότρυνσή του να απόφεύγονται οι ξένες επιδράσεις για να υποστηρίζεται η εθνική πολιτισμική ταυτότητα. Ο Δροσίνης δεν είχε ιδιαίτερες φιλοδοξίες για το λογοτεχνικό του έργο και η ποίησή του ακολούθησε μια πορεία δίχως τραντάγματα και δίχως θεαματικές αλλαγές. Οι χαμηλοί τόνοι αποτελούν την κυριότατη αξία του και ταιριάζουν αρμονικά με την ποιμενική έκσταση, που συχνά αποτελεί την αφετηρία του. Άλλες φορές πάλι ο κοινωνικός

κύριος, που ήταν ο Δροσίνης, παραδίδεται σε ευγενικούς χαριεντισμούς· αλλά η πιο συχνή αφορμή έρχεται με μια ονειροπόληση μελαγχολική, διατυπωμένη σε μια γλώσσα μελωδική που ταιριάζει στο τραγούδι (πολλά ποιήματά του έχουν μελοποιηθεί).

10.2

ΟΙ ΦΙΛΟΔΟΞΙΕΣ ΤΟΥ ΠΑΛΑΜΑ

Στο περιοδικό *Εστία*, που στο διάστημα αυτό παίζει έναν πρωτεύοντα ρόλο στη λογοτεχνική κίνηση, συνεργάζεται και ο Κωστής Παλαμάς (1859-1943). Ο Παλαμάς είχε χαιρετήσει την «ειδυλλιακήν αφέλειαν» του Δροσίνη και την εμφάνιση μιας νέας «σχολής», που καλλιεργεί μια ποίηση «ολιγώτερον μεν θορυβώδη και επιδεικτικήν, αλλά περισσότερον παρθενικήν, μη πεπατημένην εν τοις πλείστοις, εν τω βάθει της οποίας διαυγώς καθορώσι το φως του ιδεώδους» (*Απαντα*, 2, 1962, σ. 131). Αργότερα και ο Παλαμάς αναλογίζεται την επιρροή που άσκησε επάνω του, στο ξεκίνημά του, ο Νικόλαος Γ. Πολίτης. Αλλά με την ίδια ευκαιρία υπερηφανεύεται για την ευρύτητα των προσωπικών του ενδιαφερόντων, που, με αφετηρία τη βυζαντινή παράδοση, έφταναν έως τη διδαχή του Σολωμού. Η ανάκτηση της παράδοσης στο σύνολό της ευνοεί μια σαφέστερη αντίληψη του ελληνικού παρελθόντος και της πατρίδας, όπως βλέπουμε στη συλλογή *Τραγούδια της πατρίδος μου* (1886), που και στον τίτλο προβάλλεται emphaticά ο ρόλος της πατρίδας. Εξάλλου ο Παλαμάς επιμένει στον εκ νέου προσδιορισμό της σημασίας που έχει η πατρίδα γι' αυτόν. Το βλέπουμε σαφώς σε ένα κείμενο του 1890:

Ο πατριωτισμός είναι το ευγενέστερον των αισθημάτων, αλλά και το προχειρότερον εις εκμετάλλευσιν υπό των φονασκών, των αγυρτών και των επιτηδείων παντός είδους. Εν τω καθ' ημέραν βίω ο πατριωτισμός δύναται να χρησιμεύσῃ ως πρόσχημα προς θεραπείαν και των ιδιοτελεστέων συμφερόντων [...] Αλλ' υπάρχουν περιπτώσεις καθ' ας η πατρίς είναι ανε-

ξάντλητος πηγή εμπνεύσεως και σχεδόν πληροί το ιδεώδες της ποιήσεως· τούτο συμβαίνει εις τα έθνη τα οποία δεν εξεπλήρωσαν ακόμη τον προορισμόν των ή ευρίσκονται εις την αρχήν του σταδίου των.

Απαντα, 2, 1962, σ. 74

Η πνευματική του αδηφαγία, η ανάγκη να απορροφήσει μέσα του ολόκληρη την ελληνική πραγματικότητα, σε μια συμβολική αλλά και αληθινή αποδοχή της εθνικής κληρονομιάς, τον ωθεί στην οικειοποίηση και του κλασικού κόσμου. Το 1889 ο *Ύμνος στην Αθηνά* βραβεύεται με εισήγηση του Ν. Γ. Πολίτη. Η παρνασσική θεματική θα εξαπλωθεί στα ποιήματα της συλλογής *Τα μάτια της ψυχής μου* (1892), και όχι νωρίτερα.² Οι μελετητές διαστάζουν να αναγνωρίσουν χαρακτηριστικά του συμβολισμού στο ίδιο έργο, ενώ επαινούν εκείνο που γίνεται αμέσως αντιληπτό, τον πλούτο της προσωδίας. Ο Παλαμάς, που υπήρξε ένας δεινός πειραματιστής του στίχου,³ στο επόμενο έργο, *Οι χαιρετισμοί της Ηλιογέννητης* (1900), αποτολμά τον ελευθερωμένο στίχο. Στις “Εκατό φωνές” της συλλογής *Ασάλευτη ζωή* (1904), αρέσκεται σε απεικονίσεις όπως η ακόλουθη:

Αγνάντια το παράθυρο· στο βάθος
ο ουρανός, όλο ουρανός, και τίποτ' άλλο·
κι ανάμεσα, ουρανόζωστον ολόκληρο,
ψηλόλιγνο κυπαρίσσι· τίποτ' άλλο.
Και ξάστερος ο ουρανός ή μαύρος είναι,
στη χαρά του γλαυκού, σης τρικυμιάς το σάλο,
όμοια και πάντα αργολυγáει το κυπαρίσσι,
ήσυχο, ωραίο, απελπισμένο. Τίποτ' άλλο.

Το οκτάστιχο αυτό περιγράφει με μια διάθεση ατάραχη το τοπίο, όσο ξεχωρίζει μέσα από το πλαίσιο του παραθύρου του. Η αναπαράστα-

² Όπως προέκυψε από την ανάλυση της Ε. Πολίτου-Μαρμαρινού στη μελέτη *Ο Κ. Παλαμάς και ο γαλλικός Παρνασσισμός*, 1976.

³ Βλ. Ε. Γαραντούδης, “Η μετρική θεωρία του Παλαμά”, και Μ. Ρερί, “Ο πολύτροπος στίχος του Παλαμά”, στον συλλογικό τόμο *Νεοελληνικά μετρικά*, επιμέλεια Ν. Βαγενάς, Ρέθυμνο 1991, σ. 157 κ.ε., και σ.199 κ.ε.

ση είναι λιτή και επακριβής όπως σε ένα πίνακα· η γαλήνια παραδοχή μοιάζει να υπαινίσσεται κάτι το ανείπωτο και το ανέκφραστο.⁴

Μόνο που η γαλήνια διαφάνεια παρόμοιας ομιλίας θολώνει μόλις η έμπνευση του Παλαμά ελκύεται από τον πειρασμό να ενσαρκώσει νοήματα υψηλότερα, κατά τη γνώμη του. Σ' αυτές τις περιπτώσεις όσα περισσότερα θέματα αποπειράται να συνταιριάσει τόσο πιο νεφελώδες είναι το αποτέλεσμα. Σε παρόμοιες συνθήκες, και τα επίθετα, που αφθονούν και συχνά είναι σύνθετα και επί τούτου επινοημένα, συντελούν και αυτά στην αποδυνάμωση της εκφοράς. Οι σύγχρονοί του αναγνώστες είχαν παραπονεθεί για τη σκοτεινότητα του λόγου του και ο ίδιος είχε βρεθεί στην ανάγκη να αντικρούσει αυτή την κατηγορία ήδη το 1892. Στον πρόλογο του *Τα μάτια της ψυχής μου* εξηγούσε ότι η ποίηση από τη φύση της είναι σκοτεινή. Το ζήτημα όμως δεν είναι εκεί.

Ο ποιητής θα προχωρήσει κυνηγώντας τα μεγάλα οράματα, παγιδευμένος από την προσδοκία να συνθέσει έργα μνημειώδη και επιβλητικά, όπου να εκφράζονται με το κατάλληλο ύφος τα πεπρωμένα της φυλής. Επωμίζεται το σύνολο των εθνικών ευθυνών με την προσδοκία να απαλλαγεί το έθνος από όσες ενοχές είχε φορτωθεί κατά την πρόσφατη ιστορία του ώστε να μπορέσει να κοιτάξει κατάματα το εθνικό ιδεώδες. Θα γίνει έτσι ένας βάρδος. Αυτό δεν σημαίνει ότι μπόρεσε να ξεφύγει από τους κινδύνους της παρακμής και του αισθητισμού.

10.3

Η ΩΡΑ ΤΗΣ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑΣ

Γύρω στο 1880 εντείνεται μια αλλαγή που αφορά την πεζογραφία· από τη μια στιγμή στην άλλη αυξάνει η παραγωγή διηγημά-

⁴ Βλ. σχετικά τις ερμηνευτικές προτάσεις της Ε. Πολίτου-Μαρμαρινού, στο *Αντί*, τεύχος 545, 1994, σσ. 62-63.

των αντίστοιχα με την αυξανόμενη ζήτηση από μέρους του κοινού και κατά συνέπεια του Τύπου.

Ένας παράγοντας της εξάπλωσης του διηγήματος, αλλά μονάχα πρακτικής υφής, είναι η ευκολία εξοικονόμησης του κατάλληλου χώρου στις εφημερίδες και στα περιοδικά, κυρίως στην *Εστία* (1876-1895), στον *Ραμπαγά* (1878) και έπειτα στο *Εβδομάς* (1884-1892)· και, φυσικά, η αντίστοιχη αμοιβή. Στην *Εστία* είχε πρωτοδημοσιευτεί και το μυθιστόρημα *Λουκής Λάρας* του Βικέλα· αλλά από το 1881 κι ύστερα, με την αλλαγή της συντακτικής ομάδας, εμφανίζονται και νέοι συγγραφείς, με ποιήματα και διηγήματα.⁵ Η χρηματική αμοιβή, κάποτε ως βραβείο, αλλά ιδίως ως κανονική πληρωμή, διευρύνει την κοινωνική βάση των συνεργατών. Ο Παπαδιαμάντης και ο Ξενόπουλος, για να αναφέρουμε δύο από τους σημαντικότερους συγγραφείς, ζουν από τη συνεργασία τους με τον Τύπο. Η σκηνή του Παπαδιαμάντη έξω από το γραφείο του διευθυντή της *Εστίας*, με το τριμμένο πανωφόρι του, που παραδίδει στον διευθυντή μια κόλα χαρτί διπλωμένη σαν αίτηση και με το άλλο χέρι παραλαμβάνει την αμοιβή, εικοσιπέντε δραχμές, είναι βεβαίως εμβληματική.⁶

Η αφηγηματογραφία είχε ανταποκριθεί, σιωπηρά ή φανερά, στο αίτημα περιφρούρησης των πάτριων αξιών, περιορισμού της ξενικής εισβολής, αλλά ιδίως στη διεκδίκηση μιας δικής της ταυτότητας απέναντι στη διάδοση συνηθειών και ηθών δυτικής προέλευσης. Ο Ροΐδης το είχε πει σαφέστατα και ωμά στην εισήγησή του για τον δραματικό αγώνα του 1877, όταν είχε υποστηρίξει ότι το ελληνικό περιβάλλον, το *milieu*, ή μάλλον “η περιωρέουσα ατμόσφαιρα” όπως το αποκαλούσε ο ίδιος, ενεργούσε ανασταλτικά για την ποίηση: τον σημερινό Έλληνα, που ξεχνά πώς ζούσε μέχρι χθες, τον κυβερνά «ο πόθος ευρωπαϊκής ευζωίας»· απαιτεί ένα θεωρείο

⁵ Πληροφορίες γενικές και άλλο υλικό έχουμε στη μελέτη του Γ. Παπακόστα, *Το περιοδικό Εστία και το διήγημα*, 1982.

⁶ Γ. Δροσίνης, *Σκόρπια φύλλα της ζωής μου*, Α', 1985, σ. 140.

στο θέατρο, ένα κατ' έτος ταξίδι στην Εσπερία, γαλλικά και πιάνο για τα παιδιά του.⁷

Σ' αυτό το αντιλεγόμενο κλίμα, και με παρόμοια αστική νοοτροπία, ξεσπά το σκάνδαλο: εμφανίζεται σε επιφυλλίδα του *Ραμπαγά* το μυθιστόρημα *Νανά* του Emile Zola (1880): οι αναγνώστες θορυβούνται, διαμαρτύρονται· σταματά η δημοσίευση. Αλλά σύντομα το μυθιστόρημα επανεμφανίζεται σε τόμο, και μάλιστα με τολμηρό εξώφυλλο. Κάτι το εντελώς νέο είναι ο πρόλογος, μια «Επιστολιμαία διατριβή» που υπογράφεται με τα αρχικά Α. Γ. Η. Πρόκειται για ένα κείμενο γραμμένο με εκρηκτικό ενθουσιασμό από τον Αγησίλαο Γιαννόπουλο Ηπειρώτη, νεαρό εμπορευόμενο στο Μπάρι. Ήταν η στιγμή που στην Ιταλία είχε ξεσπάσει μια διαμάχη για τον Ζολά και τον ιδεολογικό αγώνα του.⁸ Ο πρόλογος έχει την έξαψη ενός μανιφέστου. Υποστηρίζει την ανάγκη μιας «κοινωνικής επανάστασης», του κοσμοπολιτισμού, και στον χώρο της τέχνης το παραμέρισμα του «ιδανικού κόσμου» ώστε να δει ο καλλιτέχνης κατάματα την πραγματικότητα ακόμη και «τον άνθρωπον κατερχόμενον προς το κτήνος». Ο Άγγελος Βλάχος είχε αντιδράσει με αγανάκτηση γράφοντας ένα άρθρο στην *Εστία*, πριν ακόμη κυκλοφορήσει η έκδοση σε τόμο: είναι απαράδεκτο για τη χώρα του, πιστεύει, όπου επικρατούν τα υγιή ήθη της παράδοσης, να ακολουθούνται τα παραδείγματα φιλολογικών τεράτων που προέρχονται από τη Γαλλία, και που δεν είναι άλλο παρά «η εσχάτη της παρακμής ακμή».⁹

Το επεισόδιο είναι ενδεικτικό για τις εντάσεις και τις συγκρούσεις που συνταράζουν τον χώρο των γραμμάτων. Δεν μπορεί να

⁷ Η «κρίσις» δημοσιεύθηκε στο *Παρνασσός*, Α', 1877, σσ. 218-25. Τώρα *Άπαντα*, επιμέλεια Α. Αγγέλου, τόμος 2, 1978, σσ. 236-45.

⁸ Για όλο το ζήτημα παραπέμπω στο βιβλίο μου *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας* [1974], 1991, σ. 57 κ.ε.

⁹ Το άρθρο του Α. Βλάχου δημοσιεύθηκε στην *Εστία*, τεύχος 9, Δεκέμβριος 1879· αναδημοσιεύθηκε στα *Ανάλεκτα*, του ίδιου, τόμος Β', 1901, σσ. 170-86.

ξαφνιάσει η απόφαση που παίρνει η *Εστία* το 1883 με στόχο ένα διαγωνισμό για «ελληνικόν διήγημα». Το κείμενο, ανυπόγραφο, είναι γραμμένο από τον Ν. Γ. Πολίτη. Μεταξύ άλλων λέγονται και τα εξής:

ομολογούμενον είναι ότι το είδος τούτο της φιλολογίας δύναται να ασκήση μεγάλην ηθικήν επίδρασιν, υποθέσεις εθνικάς πραγματευόμενον, επί του εθνικού χαρακτήρος και της διαπλάσεως εν γένει των ηθών. Διότι σκηναί είτε της ιστορίας είτε του κοινωνικού βίου διαπλασσόμεναι καταλλήλως εν τη αφηγήσει, κινούσι πλείοτερον τα αισθήματα του αναγνώστου και ου μόνον τέρπουσι και λεληθότως διδάσκουσιν, αλλά και εξεγείρουσι εν αυτώ το αίσθημα της προς τα πάτρια αγάπης. Ο ελληνικός δε λαός, είπερ και άλλος τις, έχει ευγενή ήθη, έθιμα ποικίλα και τρόπους και μύθους και παραδόσεις εφ' όλων των περιστάσεων του ιστορικού αυτού βίου· η δε ελληνική ιστορία, αρχαία και μέση και νέα, γέμει σκηνών δυναμένων να παράσχωσιν υποθέσεις εις σύνταξιν καλλίστων διηγημάτων.¹⁰

Τα θέματα υποδεικνύονται με τρόπο μάλλον γενικό, μολονότι δεν αφήνουν αμφιβολίες για τον εθνικό τους χαρακτήρα· και αυτό εξηγεί πώς αρχικά δεν έλειψαν διηγήματα που παραφράζουν δημοτικά τραγούδια. Με την ίδια παρεξήγηση βρέθηκε αντιμέτωπος και ο Παπαδιαμάντης όταν αποφάσισε να εγκαταλείψει το μυθιστόρημα περιπέτειας και να μεταβεί στο διήγημα αρχίζοντας διστακτικά από το “Χρήστος Μηλιόνης”. Οι αθλοθέτες βρίσκουν κατάλληλη την ευκαιρία να διευκρινίσουν τους στόχους του διαγωνισμού όταν βραβεύουν το πρώτο διήγημα, “Χρυσούλα”, ένα «χαριέστατον αγροτικόν ειδύλλιον», που αποκαλύπτεται ότι είναι γραμμένο από τον Γ. Δροσίνη.¹¹

¹⁰ Αναφέρω από το “Παράρτημα της Εστίας”, που συνοδεύει την *Εστία*, τεύχος 417, 25 Δεκεμβρίου 1883 (τόμος 16). Η προκήρυξη είχε πρωτοδημοσιευτεί στο “Δελτίον” της 15ης Μαΐου 1883, σ. 1.

¹¹ Επειδή ο Δροσίνης ανήκε στην παρέα, για να τηρηθεί η ανωνυμία των υποψηφίων είχε παραδώσει αντίγραφο καμωμένο από άλλο χέρι· βλ. σχετικά Παπακώστα, *Το περιοδικό Εστία*, ό.π., σ. 110.

Η *Εστία* στοχεύει ιδιαίτερα στην ειδυλλιακή αναπαράσταση της ζωής και τουλάχιστον αρχικά το επιτυγχάνει, αφού, και όχι μόνον μες στις σελίδες της, πολλαπλασιάζονται τα σύντομα διηγήματα με θέμα τα πρόσωπα, τα επεισόδια, τα ήθη του αγροτικού περιβάλλοντος, με διάθεση ειδυλλιακή. Ξαφνικά, λίγο πολύ ο κάθε συγγραφέας είχε να διηγηθεί με όλη του την προθυμία αναμνήσεις από την απλή ζωή, από το αγροτικό περιβάλλον από το οποίο καταγόταν, μια σωτήρια απόδραση από τον σύγχρονο πολιτισμό της πρωτεύουσας. Το διήγημα έχει κάτι το θαυματουργό και όχι μόνο για την ποσότητα με την οποία εκδηλώνεται, αλλά και για την ποιότητα γραφής που το διακρίνει· αρκεί να αναλογιστούμε ότι οι σημαντικότεροι πεζογράφοι ξεκίνησαν από το διήγημα ή εκδήλωσαν το κρυμμένο ταλέντο τους σ' αυτό το είδος.

Το 1896 το βιβλιοπωλείο της *Εστίας* εκδίδει με καμάρι ένα τόμο που επιγράφεται *Ελληνικά διηγήματα*· τριαντατέσσερα διηγήματα, τριαντατεσσάρων συγγραφέων, που τα συνόδευε και η εικόνα τους (εκτός των «ιδιόρρυθμων» Παπαδιαμάντη και Μωραϊτίδη), με υπόθεση παρμένη γενικά από τη σύγχρονη ελληνική ζωή. Ο Πρόλογος εκθειάζει την ελληνική θεματική, τον «ελληνικό βίο», χωρίς να χρησιμοποιεί τον όρο ηθογραφία,¹² που θα επικρατήσει αργότερα. Γεγονός είναι πάντως ότι η αθρόα κυκλοφορία «ελληνικών» διηγημάτων ευνοεί τη διαμόρφωση συγγραφέων που ξεκινώντας από την ειδυλλιακή αντιμετώπιση

¹² Ο όρος ηθογραφία, με τον οποίο εννοείται η αγροτική θεματική αυτής της περιόδου, χρησιμοποιήθηκε υποτιμητικά από νεοτεριστές όπως ο Δ. Χατζόπουλος (1901) και αργότερα από τη γενιά του Τριάντα (π.χ. από τον Γ. Θεοτοκά). Σήμερα ο όρος αυτός τείνει να χάσει τη στενή αυτή έννοια. Ένας ορισμός της ηθογραφίας, στηριγμένος στην ιστορία, είναι αυτός που προτείνεται από την Ε. Πολίτου-Μαρμαρινού στο οικείο λήμμα της εγκυκλοπαίδειας *Πάπυρος-Λαρούς-Μπριτάννικα*, τόμος 26. Βλ. τις σκέψεις του υποφαινόμενου στην *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, ό.π., σσ. 160-62· και Χ. Μηλιώνης, *Σημαδιακός κι αταίριαστος. Κείμενα για τον Παπαδιαμάντη*, 1994.

της ελληνικής αγροτιάς θα απομακρυνθούν από τις εποικοδομητικές προθέσεις της *Εστίας* και θα εξελιχτούν σε άλλη κατεύθυνση. Σημειωτέον ότι η χρήση του πρώτου ρηματικού προσώπου, που επικρατεί στα διηγήματα με μορφή μαρτυρίας, θα οδηγήσει μερικούς συγγραφείς σε προσωπικές λύσεις ιδιαίτερης λογοτεχνικής υποβολής. Ο Βιζυηνός, ο Παπαδιαμάντης, ο Καρκαβίτσας ακολουθούν μια πορεία που, ξεκινώντας από την απλή πρόθεση να καταθέσουν την εμπειρία τους ως αυτόπτες μάρτυρες, βρίσκουν τον δρόμο τους για να φτάσουν σε σύνθετα λογοτεχνικά επιτεύγματα, που αντανακλούν τα άγχη τους, τις ανησυχίες τους για το μέλλον και πλέκουν ανάλογα τα νήματα της μνήμης. Από την αρχική ειδυλλιακή έκσταση θα μείνουν ελάχιστα όταν πια ο συγγραφέας βρίσκεται αντιμέτωπος με κοινωνικά προβλήματα και μοιραία καταλήγει σε μια ωμή, νατουραλιστική αντιμετώπιση της πραγματικότητας (όπως θα συμβεί με οξύτητα στον *Ζητιάνο* του Καρκαβίτσα, 1896).

10.4

Ο ΒΙΖΥΗΝΟΣ ΚΑΙ ΤΑ ΦΑΝΤΑΣΜΑΤΑ ΤΟΥ

Ο Βικέλας, που είχε δημοσιεύσει τον *Λουκή Λάρα* στην *Εστία*, προτρέπει τον Γεώργιο Βιζυηνό να γράψει διηγήματα και να τα δώσει στο ίδιο περιοδικό. Το ξεκίνημά του ως πεζογράφου αρχίζει εκεί στο 1883. Είναι αλήθεια ότι ο Βιζυηνός (Βιζύη στη Θράκη, 1849-1896), αναπολώντας πρόσωπα και πράγματα της γενέτειράς του, μνημονεύει και όψεις της λαϊκής παράδοσης· αλλά αυτό συμβαίνει στο μέτρο που αυτές σκιαγραφούν την ταυτότητα των προσώπων του και συντελούν στην αποκάλυψη της διάθεσής τους και των πράξεών τους. Η αναφορά των παραδόσεων δεν είναι ιδιοτελής και, φυσικά, δεν τίθεται ζήτημα λαογραφίας. Εξάλλου ο Βιζυηνός και ως ποιητής είχε εκδηλώσει κάποια ευαισθησία για την λαϊκή όψη της ζωής, κατά προτίμηση στα ποιήματα που προόριζε

για τα παιδιά. Είχε διακριθεί με το ποίημα *Κόδρος*, γραμμένο σύμφωνα με τις προδιαγραφές των ποιητικών αγώνων του Πανεπιστημίου, κι εξάλλου είχε βραβευθεί το 1874. Στη συνέχεια ξεχώρισε για τη λιτότητα και την κομψότητα ορισμένων μελαγχολικών ποιημάτων του, και άλλων με παιχνιδιάρικο πνεύμα.

Η μαθητεία του δίπλα στον Ηλία Τανταλίδη στη Θεολογική Σχολή της Χάλκης, τον προδιαθέτει για μια ποίηση ανεπηρέαστη από τη λεκτική πληθωρικότητα των αθηναίων ρομαντικών, ανοίγοντάς του τον δρόμο προς τη λιτότητα της γενιάς του 1880. Η ποίησή του είχε αποδεχτεί εκείνα τα λαϊκά μοτίβα που τώρα επανέρχονται με νέα φόρτιση στα διηγήματά του. Στα αφηγήματά του βρίσκουν τη θέση τους θρύλοι και αθώες δεισιδαιμονίες, ακόμη και όταν ανακαλεί τη μορφή της μητέρας, του παππού του ή προσώπων που τον είχαν εντυπωσιάσει όταν ήταν παιδί στο χωριό.

Το διήγημα του Βιζυηνού δεν προχωρεί με μια τάξη ομαλή και γραμμική όπως συμβαίνει κανονικά στους άλλους πεζογράφους της εποχής. Τα επεισόδια ανασταίνονται με τρυφερότητα, κάποτε με πόνο ή με καλοδιάθετη ειρωνεία. Συχνά έχουν επινοηθεί για να ερεθίζουν την περιέργεια του αναγνώστη.

Στο διήγημα “Ποίος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου” (1883) ο Βιζυηνός περιγράφει την εναγώνια μητρική αγάπη για τον ξενιτεμένο γιο, την οδύνη και την απελπισία για τον ανεξήγητο θάνατο, από ένα μυστηριώδη πυροβολισμό, του άλλου της γιου. Ο αφηγητής, που συμμετέχει στην ιστορία, ανακαλύπτει ότι φονιάς είναι ο γιος της τούρκικης οικογένειας που τους φιλοξενεί όλους τους σε ένα κονάκι του Βοσπόρου. Δεν θα της αποκαλύψει την αλήθεια ενώ ο νεαρός Τούρκος, για να εξιλεωθεί από το τραγικό του λάθος, θα της σταθεί σιωπηλός δούλος εφόρου ζωής.

Η σύντομη θητεία του Βιζυηνού στο διήγημα αρχίζει με το παρὰπάνω αφήγημα και τερματίζεται απότομα με την κορύφωση της αθεράπευτης τρέλας. Μέσα στο σύντομο αυτό διάστημα διαμορφώνεται ένα σχήμα αφήγησης που χρησιμοποιώντας τότε το όνει-

ρο, τότε τις παραισθήσεις και καταφεύγοντας συχνά στο απρόοπτο και το μυστήριο, εισδύει σε βάθος στα ψυχικά κίνητρα των πρωταγωνιστών, δεν υποπίπτει όμως στο σφάλμα να τα εξηγήσει, όπως κάνουν άλλοι πεζογράφοι του καιρού του. Μεγάλη απόδοση στην εκτέλεση της αφήγησης έχει το παιχνίδι της εστίασης στα πρόσωπα, όπως και οι μηχανισμοί του χρόνου. Είναι φανερό ότι μια τόσο προχωρημένη τεχνική δεν είναι τυχαία σε ένα συγγραφέα που σπούδασε ψυχολογία και που είχε εξοικειωθεί, κατά τη μακρόχρονη διαμονή του στο εξωτερικό, με τον πειραματισμό νέων τρόπων αφήγησης¹³.

10.5

Ο ΠΑΠΑΔΙΑΜΑΝΤΗΣ ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΗΛΩΣΗ ΣΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ

Ένας κόσμος εξίσου σύνθετος, πίσω από τη φαινομενική του απλότητα, δημιουργήθηκε από τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη που, εγκαταλείποντας τη μυθιστοριογραφία, έκανε μια μακρόχρονη θητεία στο διήγημα καλλιεργώντας ένα προσωπικό τρόπο γράφης που εκμεταλλεύτηκε στο έπακρο. Ο Παπαδιαμάντης ήταν Σκιαθίτης (1851-1911) και πέρασε μεγάλα διαστήματα της ζωής του στην Αθήνα· ένοιωθε πιο άνετα με τους ταπεινούς ανθρώπους παρά με

¹³ Ο Βιζυηνός εξομολογήθηκε σε ένα φίλο που πήγε να τον επισκεφθεί στο φρενοκομείο, ότι η συνάντηση της ψυχολογίας με τη λαογραφία στα διηγήματά του ήταν μέρος συνειδητό του συγγραφικού του προγράμματος· βλ. Ν. Βασιλειάδης, *Εικόνες Κωνσταντινουπόλεως και Αθηνών*, 1910, σ. 330. Ο Π. Μουλλάς εξέτασε τη μέθοδο του Βιζυηνού στην εισαγωγή της επιλογής Βιζυηνού, *Νεοελληνικά διηγήματα*, 1980. Μια εμβάθυνσή της έχουμε στον Μ. Ρερί, *Δοκίμια αφηγηματολογίας*, Ηράκλειο 1994 (κεφάλαιο “Το πρόβλημα της αφηγηματικής προοπτικής στα Διηγήματα του Βιζυηνού”, 1985). Η διατριβή του Βιζυηνού *Η φιλοσοφία του καλού παρά Πλωτίνω*, ανατυπώθηκε το 1995.

τους αστούς και τους λογοτεχνικούς κύκλους. Στην Αθήνα πρωτοέφτασε νέος για σπουδές τις οποίες όμως γρήγορα εγκατέλειψε για να αφοσιωθεί στο γράψιμο. Στα πρώτα χρόνια ασχολήθηκε με περιπετειώδη ιστορικά μυθιστορήματα, που δημοσιεύονταν σε εφημερίδες με μορφή επιφυλλίδας, και με μεταφράσεις επίκαιρων ξένων μυθιστορημάτων. Όμως πολύ συγγενέστερα στην προσωπικότητά του, ανθρώπου συνεσταλμένου, λιτού, προσκολλημένου στη θρησκευτική λατρεία και το βυζαντινό τυπικό, ήταν τα διηγήματα με θέματα παρμένα από το περιβάλλον όπου ζούσε, στη Σκιάθο και στην Αθήνα. Η μετάβαση από τις φανταστικές περιπέτειες στην αναπαράσταση της πραγματικής ζωής, που λαβαίνει χώρα το 1887, δεν συντελείται αβασάνιστα. Το συμπέρασμα βγαίνει από τη σχετικά μακρά σιωπή που μεσολαβεί ανάμεσα στο μεταβατικό “Χρήστος Μηλιόνης” (σε συνέχειες στην *Εστία*, 1885) και το σύντομο διήγημα “Το Χριστόψωμο”, που δημοσιεύεται στην *Εφημερίς* τον Δεκέμβριο του 1887.

Το μεταβατικό κείμενο με θέμα τον θρυλικό κλέφτη αποτελεί την απόπειρα, μάλλον αποτυχημένη, να ανταποκριθεί στην έκκληση της *Εστίας* για τη συγγραφή ελληνικού διηγήματος. Ο Παπαδιαμάντης αντλεί την υπόθεση από το δημοτικό τραγούδι και υφαίνει γύρω της μια πλοκή περιπετειώδη με την ίδια ακριβώς τεχνική που είχε αξιοποιήσει στα μυθιστορήματά του (μεταμπίηση, αναγνώριση, τυποποιημένα πρόσωπα). Η μετάβαση στα σύγχρονα «ήθη» συντελείται ύστερα από μια σχεδόν διετή διακοπή της δημιουργικής δραστηριότητας με το σύντομο “Το Χριστόψωμο”. Απ’ αυτό το διήγημα, που έχει ως θέμα ένα έγκλημα, ξεκινά η σταδιοδρομία του διηγηματογράφου έτσι όπως μας είναι γνωστός. Η παρουσία του συγγραφέα στην αφήγηση δεν επιτελείται πλέον ως μια παρέμβαση κάποιου παρείσακτου αφηγητή, όπως συμβαίνει στον “Χρήστο Μηλιόνη”, αλλά με τη θέρμη μιας προσωπικότητας που παθιάζεται για όσα εξιστορεί. Πρόκειται για μια προσωπικότητα αναπόσπαστη από την αφήγηση, που ολοκληρώνεται από το ένα διήγημα στο άλλο. Ένας συνδεδειγός ιστός ενώνει τα κομ-

μάτια ενός αφηγηματικού σώματος, αυτού που αποτελεί το έργο του. Μέσα από τα διηγήματα παίρνουν σάρκα και οστά ορισμένες πεποιθήσεις βαθιά ριζωμένες στην ψυχή του συγγραφέα· είναι αυτές που προσδιορίζουν την ηθική του στάση απέναντι στην ανθρωπότητα. Γενικά επικρατεί μια επίμονη προσκόλληση στη βυζαντινή παράδοση, η οποία εξάλλου αποτελεί τη φυσική ασπίδα που τον προστατεύει από την εισβολή της Δύσης. Πρέπει με κάθε τρόπο ο Έλληνας να αντισταθεί στην τυφλή μίμηση των δυτικών τρόπων, στους συρμούς, στον αθεϊσμό, στη διαφθορά. Το δηλώνει μεγαλόφωνα στον πρόλογο του διηγήματος “Λαμπριάτικος ψάλτης”, όπου τα βάζει με τις διάφορες εκδηλώσεις «ξενισμού»:

Άγγλος ή Γερμανός ή Γάλλος δύναται να είναι κοσμοπολίτης ή αναρχικός ή άθεος ή ο,τιδήποτε. Έκαμε το πατριωτικόν χρέος του, έκτισε μεγάλην πατρίδα. Τώρα είναι ελεύθερος να επαγγέλλεται, χάριν πολυτελείας, την απιστίαν και την απαισιοδοξίαν. Αλλά Γραικύλος της σήμερον, όστις θέλει να κάμη δημοσίαν τον άθεον ή τον κοσμοπολίτην, ομοιάζει νάνον ανορθούμενον επ’ άκρων ονύχων και τανυόμενον να φθάση εις ύψος και φανή και αυτός γίγας. Το ελληνικόν έθνος, το δούλον, αλλ’ ουδέν ήπτον και το ελεύθερον, έχει και θα έχη δια παντός ανάγκην της θρησκείας του.

Τα επ’ εμοί, ενόσω ζω και αναπνέω, δεν θα παύσω πάντοτε, ιδίως δε κατά τας πανεκλάμπρους ταύτας ημέρας, να υμνώ μετά λατρείας τον Χριστόν μου, να περιγράφω μετ’ έρωτος την φύσιν και να ζωγραφώ μετά στοργής τα γνήσια ελληνικά ήθη.

Ακρόπολις, 1893· Απαντα, 2, 1982, σσ. 516-17

Είναι ανένδοτος απέναντι στην πρόκληση της Δύσης. Το γεγονός όμως ότι μένει πιστός σε ένα κόσμο άφθαρτο στηριγμένο στα αγνά αισθήματα και στην πίστη, που συχνά παρουσιάζονται με αφέλεια, δεν πρέπει να μας οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι απλοποιεί πρόσωπα και γεγονότα. Απεναντίας, ο Παπαδιαμάντης, μεταφραστής σαράντα περίπου μυθιστορημάτων (μεταξύ των οποίων των Turgenen, 1884, 1886, Maupassant, 1886, Dostoevskij, 1889, A. France, 1898, A. Daudet, 1894), επινοεί έναν αφηγηματικό τρόπο καθαρά ελληνικού χρώματος, αντίστοιχο με ενός Turgenen και άλλων ρώ-

σων, ορθόδοξων όπως και αυτός:¹⁴ μέσα στη νοοτροπία του χριστιανικού πνεύματος εκδηλώνεται η αγάπη του για τους ταπεινούς, για τις αθώες καρδιές, ο έρωτάς του για τη φύση. Δεν πιστεύει βέβαια, σε χρόνια κατά τα οποία οι πεζογράφοι αποκαλύπτουν τη συνύπαρξη του καλού με το κακό, τον διχασμό της προσωπικότητας, ότι τα ταπεινά πρόσωπά του μπορούν να καλύψουν όλο το φάσμα του κοινωνικού προβλήματος. Περιορίζεται κάποτε σε υπαινιγμούς (όπως και στον “Χρήστο Μηλιόνη”, όπου δηλώνει ότι είναι δυσδιάκριτα τα όρια του καλού και του κακού), ή βραδυπορεί με την περιγραφή ενός βοσκόπουλου που άθελά του τάχα θέλγεται από τη θέα μιας κοπελίτσας που κολυμπά γυμνή στη θάλασσα:

Την ανεγνώρισα πάραυτα εις το φως της σελήνης, το μελιχρόν, το περιεργυρούν όλην την άπειρον οθόνην του γαληνιώντος πελάγους, και κάμνον να χορεύουν φωσφορίζοντα τα κύματα. Είχε βυθισθεί άπαξ καθώς ερρίφθη εις την θάλασσαν, είχε βρέξει την κόμην της, από τους βοστρύχους της οποίας ως ποταμός από μαργαρίτας έρρεε το νερόν, και είχεν αναδύσει· έβλεπε κατά τύχην προς το μέρος όπου ήμην εγώ, κι εκινείτο εδώ κι εκεί προσπαίζουσα και πλέονσα. Έξευρε καλώς να κολυμβά.

“Όνειρο στο κύμα”, *Άπαντα*, 3, σ. 268

Παρά τη θέλησή του, το βοσκόπουλο μένει καθηλωμένο να κρυφοκοιτάζει. Τα διηγείται όλα αυτά ο βοσκός που εξελίχτηκε σε βοηθό πολιτευόμενου δικηγόρου. Τι κέρδισε που έγινε αστός;

Η περιφρόνηση προς την εξελιγμένη αστική τάξη δεν λείπει ούτε και από το διήγημα “Βαρδιάνος στα σπόρκα” (1893), που φωτίζεται ολόκληρο από έναν απλό ανθρωπιστικό τόνο και έχει για πρωταγωνίστρια μια ηλικιωμένη μάνα, θεοφοβούμενη και απλοϊκή. Για να μπει ανεμπόδιστα στο λοιμοκαθαρτήριο όπου ο γιος της βρίσκεται σε απομόνωση κατά τη διάρκεια μιας επιδημίας

¹⁴ Τι πληροφορίες να είχε άραγε ο Παπαδιαμάντης για τη διαμάχη μεταξύ ολαβόφιλων και κοσμοπολιτών μες στην οποία είχαν βρεθεί οι ρώσοι μυθιστοριογράφοι του καιρού του;

χολέρας, η γριά σκέφτεται να ντυθεί άντρας. Εκεί συναντάει πρόσωπα συμπονετικά και υπομονετικά που της δείχνουν κατανόηση. Δεν λείπουν όμως, μας υπενθυμίζει ο αφηγητής, όσοι εκμεταλλεύονται τον πόνο των άλλων για να γίνουν πλούσιοι:

Κακή υποψία, δυσπιστία και ιδιοτέλεια, χωρούσα μέχρι απανθρωπιάς, εβασίλευε πανταχού. Όλα ταύτα ήσαν εις το βάθος και ο φόβος της χολέρας ήτο εις την επιφάνειαν. Θα έλεγε τις, ότι η χολέρα ήτο μόνον πρόφασις, και ότι η εκμετάλλευσις των ανθρώπων ήτο η αλήθεια.

Απαντα, 2, 1982, σ. 572

Ο Παπαδιαμάντης παρακολουθεί τα ολέθρια αποτελέσματα της κοινωνικής αδικίας στο πρόσωπο της Χαδούλας ή Φραγκογιαννούς, της γνωστής φόνισσας (*Η φόνισσα*, 1903), σε ένα αφήγημα που μοιάζει να ανταποκρίνεται στην ανθρωπολογία του νατουραλισμού. Το έγκλημα στηρίζεται σε πλανερούς λογισμούς: η γριά Φραγκογιαννού, έχοντας φτάσει στο συμπέρασμα ότι η γυναίκα του χωριού και μόνο από τη μοίρα της είναι καταδικασμένη να υποταγεί σε μια ζωή γεμάτη βάσανα και δυστυχία, αρχίζει να σκοτώνει όσα νεογέννητα ή νήπια κοριτσάκια μπορεί, πιστεύοντας ότι έτσι τα σώζει από το θλιβερό μέλλον που αναπότρεπτα τα περιμένει. Η παραφροσύνη της φόνισσας περιγράφεται με σκοτεινά χρώματα, έτσι που να προξενεί απέχθεια: μια απέχθεια που κορυφώνεται καθώς ο Παπαδιαμάντης μέσα απ' αυτήν καταγγέλλει την κοινωνική αδικία. Ο Παπαδιαμάντης αποφεύγει να κρίνει τις πράξεις της. Καθώς την καταδιώκουν, η φόνισσα πνίγεται. Οι τελευταίες λέξεις του διηγήματος είναι σαφείς:

Η γραία Χαδούλα εύρε τον θάνατον εις το πέραμα του Αγίου Σώστη, εις τον λαιμόν τον ενώνοντα τον βράχον του ερημητηρίου με την ξηράν, εις το ήμισυ του δρόμου, μεταξύ της θείας και της ανθρωπίνης δικαιοσύνης.

Απαντα, 3, 1984, σ. 520

Οι υπερβολές του χαρακτήρα οφείλονται στη φυσιολογία του νατουραλισμού, όπως έγινε γνωστός από το γαλλικό μυθιστόρημα, και

αποτελούν ένα όριο που ξεφεύγει από τον συνήθη χαρακτήρα των προσώπων του Παπαδιαμάντη· μοιάζει μια απάντηση στην πρόκληση των καιρών. Το πρόσωπο αυτό δεν είναι όμως ασύμβατο με άλλα πρόσωπα που ο Παπαδιαμάντης δημιούργησε στην αφηγηματογραφία του,¹⁵ υπό την έννοια ότι ο συγγραφέας διοχέτευσε στην ιστορία αυτή όσες εμπειρίες κάθε αφηγηματογράφος χρησιμοποιεί για να πραγματοποιήσει το έργο του· ο Παπαδιαμάντης το έκανε με κάποια επιτυχία αφού με τη φόνισσα επινόησε ένα πρόσωπο που ξεχωρίζει από τα υπόλοιπα, τα περισσότερα εκ των οποίων δεν είναι παρά κομπάρσοι ενός χορού. Από την άλλη πλευρά το κατόρθωμα, που σήμερα οι αναγνώστες εκτιμούν περισσότερο στο έργο του Παπαδιαμάντη, δεν είναι τόσο η επινόηση ολοκληρωμένων χαρακτήρων όσο η προσοδευτική δημιουργία ενός αφηγηματικού συνόλου που στηρίζεται στον λόγο. Το ύφος του λόγου μαζί με τη γλώσσα που του δίνει σάρκα και οστά (μια γλώσσα που δεν άργησε να καταλήξει σε μια απλοποιημένη καθαρεύουσα, ένα εργαλείο ακριβές αλλά χωρίς ιδιαίτερες απαιτήσεις) ξεκινά από την πρόθεση να ανακαλέσει με τη μνήμη πρόσωπα και πράγματα ακολουθώντας την παρόρμηση των συγκινήσεών του ή της στοργικής του διάθεσης. Η γοητεία του προέρχεται περισσότερο από την προσωπικότητα του αφηγητή, persona του ίδιου του συγγραφέα, και λιγότερο από τα θέματά του, ανεξάρτητα από τη σημασία τους.

10.6

Ο ΚΑΡΚΑΒΙΤΣΑΣ ΚΑΙ ΟΙ ΚΟΛΑΣΜΕΝΟΙ

Παρά τη διαφορετική τους αφηγηματογραφική ιδιοσυγκρασία, και ο Ανδρέας Καρκαβίτσας (από την Ηλεία, 1865-1922), όπως

¹⁵ Βλ. σχετικά τις παρατηρήσεις του Ξ. Α. Κοκόλη “Αυτό- και ετερο-βιογραφισμός στη Φόνισσα”, τώρα στον τόμο του ίδιου *Για τη Φόνισσα του Παπαδιαμάντη*, Θεσσαλονίκη 1993.

ο Παπαδιαμάντης, έχει ως κίνητρο τον πόθο να διαφυλάξει τις πιο γνήσιες αξίες της χώρας του. Ως γιατρός, πρώτα στο ναυτικό και έπειτα στον στρατό, είχε την ευκαιρία να πλησιάσει και να συναναστραφεί βασανισμένα πρόσωπα που τα ξαναζωντάνεψε στα αφηγήματά του. Στον πρόλογο της πρώτης του συλλογής, *Διηγήματα* (1892), μιλούσε με έπαρση για το χρέος που ένοιωθε να διασώσει τις λαϊκές παραδόσεις, εκτεθειμένες στον κίνδυνο να χαθούν οριστικά. Ένα μεγάλο μέρος των διηγημάτων αυτών μοιάζει με κατάθεση παρμένη από το στόμα ανθρώπων απλών που έχουν μια ιστορία να διηγηθούν. Η σκηνοθεσία αυτή προσφέρει τη δυνατότητα στον συγγραφέα, με την πρόφαση της καταγραφής, να εισαγάγει στο κείμενό του αυτούσια τη γλώσσα του λαού, ενώ ο ίδιος δεν έχει ακόμη αποφασίσει αν θα εγκαταλείψει την καθαρεύουσα για να περάσει οριστικά στη δημοτική.

Προχωρώντας, ο Καρκαβίτσας αντιμετωπίζει τη ζωή της υπαίθρου μέσα από μια προοπτική κοινωνικού ελέγχου, στήνοντας μια πλοκή πιο σύνθετη. Δεν γοητεύεται πια από τη γραφικότητα των λαϊκών εθίμων και εννοεί να φανερώσει, με τη σκοτεινή πλευρά τους, προκαταλήψεις και μάγια που ταλαιπωρούν τους χωρικούς. Αυτή η πρόθεσή του πραγματοποιείται κυρίως σε δύο μυθιστορήματα, *Η Λυγερή* (1896) και *Ο ξητιάνος* (1897).

Στο μυθιστόρημα *Η Λυγερή* ένας παντογνώστης αφηγητής εξιστορεί σε τρίτο πρόσωπο την περίπτωση μιας κόρης μπακάλη του χωριού ερωτευμένης με ένα “καρολόγο” (επάγγελμα τιμημένο σε καιρούς που μόλις είχαν ανοιχτεί δρόμοι αμαξητοί), όμορφο και λεβέντη. Ο πατέρας της θα την αναγκάσει να παντρευτεί τον βοηθό του, βρωμερό και αποκρουστικό. Η κόρη είναι θύμα της κοινωνίας, θα σκύψει το κεφάλι και θα υπακούσει· η φύση θα φροντίσει όμως, ή μάλλον το ένστικτο (αυτό των θετικιστών), να γίνει το θαύμα, και όταν η νύφη γεννήσει το πρώτο της παιδί, είναι πια έτοιμη να ζήσει μονιασμένη με τον άνθρωπο που αρχικά είχε περιφρονήσει.

Τα αφηγηματικά μέρη του μυθιστορήματος είναι γραμμένα στην καθαρεύουσα, ενώ οι διάλογοι στη δημοτική. Η ομιλούμενη γλώσσα εισχωρεί στον αφηγηματικό ιστό και με τον ελεύθερο πλάγιο λόγο, όπως συμβαίνει και σε άλλα πεζογραφικά έργα της ίδιας περιόδου. Η δημοτική θα κάνει θριαμβευτικά την εμφάνισή της στον *Ζητιάνο*, όταν πια ο Καρκαβίτσας, αφού θα έχει αποκηρύξει επισήμως την καθαρεύουσα, θα μπορέσει να δώσει σελίδες υψηλής δεξιότητας, όπως στην ακόλουθη σκηνή όπου αμιλλάται την τέχνη του ζωγράφου:

Επρόβαλαν απ' εδώ και απ' εκεί γυναίκες με τα φτωχικά τους φορέματα, βουτηγμένες στη λάσπη και τη σκόνη, με ανασηκωμένα τα φουστάνια ως τα γόνατα· άλλες φορτωμένες ξύλα για ν' ανάψουν φωτιά και άλλες κρατώντας στις ποδιές αγριολάχανα για να κάμουν το εσπερινό δείπνο τους. Οι άντρες έρχονταν από πίσω με βήμ' αργό, με ήθος τραχύ και ράθυμο· με τα μέλη του σώματος ξεκλειδωμένα από τον βαρύ κάματο. Και κοντά έρχονταν τα χτήνη τους, βόδια στριφοκέρατα, κοντοστιβαράτα, με τον βαρύ ζυγό στον ώμο, και άλογα φορτωμένα τα γεωργικά εργαλεία και τα χρειαζούμενα κασόξυλα. Και για μιας το πριν έρημο και χαννισμένο, σαν τεμπελχανάς στον ήλιο της ημέρας, χωριό, τώρα με το ηλιόγερο, ζωή επήρε και χαρά και θόρυβο. Ακούονταν κάπου φωνές και βλαστήμιες και βροσιές των αντρών στις γυναίκες τους και κάποτε τα αντιμλήματα εκείνων.

Άπαντα, επιμέλεια Σιδερίδη, 1973, σ. 1197-98

Ακούγονται φωνές, μυρίζουν φαγητά και στο προετοιμασμένο κατάλληλα σκηνικό κάνει την εμφάνισή του ο φοβερός Ζητιάνος. Είναι φανερό ότι δεν έμεινε ίχνος από το ειδυλλιακό χωριό που η *Εστία* είχε δοκιμάσει να προβάλει με το “ελληνικόν διήγημα”, δέκα χρόνια πρωτίτερα. Ο Καρκαβίτσας ανεβάζει στο προσκήνιο έναν άνθρωπο της υπαίθρου που έχασε τη λυρική του και την έλξη του. Στόχος του συγγραφέα είναι η απομυθοποίηση του θρυλούμενου ειδυλλιακού βίου της υπαίθρου και η καταγγελία της κοινωνικής αδικίας.

10.7

ΤΟ ΔΙΗΓΗΜΑ ΓΙΑ ΠΡΟΣΩΠΙΚΗ ΙΚΑΝΟΠΟΙΗΣΗ
Ή ΓΙΑ ΒΙΟΠΟΡΙΣΜΟ;

Ανάμεσα στους σημαντικότερους πεζογράφους της *Εστίας* ξεχωρίζει η φυσιογνωμία του Γρηγορίου Ξενόπουλου, που χάρη στην παραγωγικότητά του θα κυριαρχήσει για πολλά χρόνια στην εκδοτική αγορά. Αλλά παράλληλα με όσους αφηγηματογράφους μνημονεύσαμε μέχρι τώρα, δραστηριοποιούνται και άλλοι πολλοί συγγραφείς που ο καθένας τους διακρίνεται για το προσωπικό ύφος και τη θεματική του. Για μερικούς από αυτούς ο τόπος καταγωγής αποτελεί μια μόνιμη αναφορά και προσδιορίζει τη θεματική. Αυτό συμβαίνει με τον Ιωάννη Κονδυλάκη (1861-1920) που καταγόταν από την Κρήτη και ζούσε ως δημοσιογράφος στην Αθήνα. Χρησιμοποίησε ως θέμα τους συγχωριανούς του δημιουργώντας πρόσωπα μοναδικά στο είδος τους, σφραγίζοντάς τα με το πνεύμα πρόκλησης και λεβεντιάς που έχει γίνει θρύλος. Σε μερικά αφηγήματα, ιδίως στο εκτενές *Ο Πατούχας* (1892), εμπλουτίζει αυτή την αγάπη για πρόσωπα και τοπία της πατρίδας του με ένα λεπτό χιούμορ που προσδίδει μια ανάλαφρη χάρη στη γραφή του· μια γραφή που με το πέρας των χρόνων γίνεται πιο ζωντανή, χάρη στην προφορική σύνταξη και στα ιδιωματικά στοιχεία. Εντελώς διαφορετικές είναι οι επιλογές του Κονδυλάκη για τη σύνθεση ενός “λαϊκού” μυθιστορήματος, *Οι άθλιοι των Αθηνών* (1894), που ακολουθεί μια παράδοση “μυστηρίων” ήδη γνωστή στο ελληνικό κοινό των επιφυλλίδων.¹⁶

Ο Γιάννης Βλαχογιάννης (1867-1945) ανταποκρίθηκε με επιτυχία στη διπλή του ιδιοσυγκρασία, ως αφηγηματογράφος και ως ιστορικός ερευνητής· δύο ιδιοσυγκρασίες που κάποτε προσπάθη-

¹⁶ Μια συνοπτική αντιμετώπιση του θέματος, με κατάλογο έργων, στη Ζ. Γκότση, στα πρακτικά *Από τον Λέανδρο στον Λουκή Λάρα*, επιμέλεια Ν. Βαγενάς, 1997, σσ. 149-68.

σε να τις συμφιλιώσει στο βιογραφικό δοκίμιο, και μάλιστα με επιτυχία. Ως ερευνητής της ιστορίας μερίμνησε να διασωθεί πολύτιμο υλικό του καιρού της Επανάστασης, και με αυτό δημιούργησε τον πυρήνα των Ιστορικών Αρχείων του Κράτους (1915). Ο αφηγηματικός του τρόπος έχει κάποια τρυφερότητα όταν ανακαλεί προσωπικές του μνήμες ή όταν ανασυνθέτει επεισόδια της Επανάστασης. Ήδη από τα πρώτα του διηγήματα, *Ιστορίες του Γιάννου Επαχτίτη* (1893), χρησιμοποίησε τη δημοτική. Η λατρεία του προς την ομιλούμενη γλώσσα εκδηλώνεται και στον σεβασμό του προς τη γλώσσα του στρατηγού Μακρυγιάννη, τα απομνημονεύματα του οποίου ανακάλυψε και δημοσίευσε ο ίδιος το 1907.

Πιστός μένει στη γενέτειρά του και ο Αργύρης Εφταλιώτης (1849-1923) που, εργαζόμενος στην Αγγλία και σε άλλους ξένους τόπους, αναπολεί πρόσωπα και πράγματα της Μυτιλήνης. Είχε ξεκινήσει ως ποιητής, αλλά στο διήγημα βρήκε τον εαυτό του· ιδίως επειδή στον πεζό λόγο μπορούσε να εφαρμόσει εκείνη τη δημοτική για την οποία έδινε τη μάχη του δίπλα στον Γιάννη Ψυχάρη και τον Αλέξανδρο Πάλλη.

Ο Γιάννης Ψυχάρης (1854-1929), γεννημένος στην Οδησσό αλλά με καταγωγή από τη Χίο, πέρασε τα παιδικά του χρόνια στην Πόλη πριν εγκατασταθεί οριστικά στη Γαλλία (ως πανεπιστημιακός καθηγητής, στο Παρίσι). Έγραψε μυθιστορήματα στα γαλλικά και τα ελληνικά, αλλά κέρδισε τη φήμη του στην Ελλάδα με ένα βιβλίο, *Το ταξίδι μου* (1888). *Το ταξίδι μου*, γραμμένο με την αφορμή ενός ταξιδιού στην Ανατολή και την Ελλάδα, είναι ένα ενθουσιώδες δοκίμιο σε αφηγηματική μορφή υπέρ της δημοτικής· είναι μαζί διάγγελμα, προτροπή και παράδειγμα. Παρά τον μαχητικό του χαρακτήρα και το παθιασμένο του ύφος, αλλά ίσως χάρη σε αυτά, η ανάγνωσή του είναι ελκυστική και σήμερα ακόμη που οι γλωσσικές συνθήκες είναι εντελώς διαφορετικές.¹⁷

¹⁷ Η βιβλιογραφία του Ψυχάρη είναι ευρύτατη. Βλέπε μια επιλογή στο τεύχος 28, Δεκέμβριος 1988, με επιμέλεια του David Holton, του περιοδι-

Η δημοτική που υποστηρίζει ο Ψυχάρης, αυτή που κατά τη γνώμη του πρέπει να χρησιμοποιηθεί στον πεζό λόγο, έτσι όπως την εννοεί αυτός, είναι αποτέλεσμα ριζοσπαστικών επιλογών· δηλαδή ο Ψυχάρης υποστηρίζει μια γλώσσα με νόμους κανονιστικούς που δεν αφήνουν περιθώρια για εναλλακτικές λύσεις και που όταν εφαρμόζεται ορθολογικά και συστηματικά προξενεί λεκτικά εκτρώματα. Ο Ψυχάρης ήταν δογματικός και η μέθοδός του πέρασε στην ιστορία με τον όρο Ψυχαρισμός.

Μέσα στο ίδιο διάστημα έδρασε και ο Παύλος Νιρβάνας (1866-1937), στρατιωτικός γιατρός, πολυγραφότατος συγγραφέας με ιδιαίτερη επίδοση στην πεζογραφία και το θέατρο. Επέμεινε σταθερά, σε όλο το έργο του, στο τοπικό χρώμα και σε κάποια επιτήδευση στη χρήση της δημοτικής. Ο αισθητισμός του δεν εκτιμήθηκε από τους συγχρόνους του. Ο Παλαμάς, λόγου χάρη, δεν του συγχώρεσε ποτέ τον άπειρο θαυμασμό για τον Ruskin και τον D'Annunzio.

Τα περιοδικά βρίθουν από διηγήματα συγγραφέων, πολλοί απ' τους οποίους σήμερα έχουν ξεχαστεί. Ένα δειγματολόγιο που δείχνει την ποικιλία των θεμάτων βρίσκεται στην ανθολογία *Ελληνικά διηγήματα*, του 1896, που ήδη αναφέραμε. Έχει συμπεριληφθεί εκεί και το διήγημα, που είχε πρωτοεμφανιστεί στην *Εστία*, όπως εξάλλου τα περισσότερα της ανθολογίας, μιας κοπέλας από την Κωνσταντινούπολη, της Αλεξάνδρας Παπαδοπούλου (1867-1906). Η παρατηρητικότητα της είναι στραμμένη προς τις φυσιογνωμίες και τα ήθη της πολιτικής αστικής κοινωνίας με μια διάθεση να φανερωθούν τα ελαττώματά τους.¹⁸

Από την ανθολογία δεν έλειπε ούτε και ο Άγγελος Βλάχος, κομψός και πολυσχιδής συγγραφέας, που είχε γράψει διηγήματα για

κού *Μαντατοφόρος*. Στο ίδιο μια μελέτη του Peter Mackridge για την εφαρμογή της γλωσσικής θεωρίας του Ψυχάρη στο *Ταξίδι μου*.

¹⁸ Μια επιλογή διηγημάτων της, *Διηγήματα*, 1987, έχει δημοσιεύσει ο Γ. Παπακώστας, που στην εισαγωγή ανακεφαλαιώνει το υλικό της διατριβής του πάνω στην πολιτισσα πεζογράφο.

το αθηναϊκό περιβάλλον ήδη από τη δεκαετία του 1860. Ούτε και ο Κωνσταντίνος Μεταξάς Βοσπορίτης (1858-1908), πνευματώδης πεζογράφος με θέματα εξωτικά, τοποθετημένα στην έρημο και συγκεντρωμένα στον τόμο *Σκηναί της ερήμου* (1899). Τα διηγήματα αυτά είχαν προλογηθεί από τον Ε. Ροΐδη, που είχε ενθουσιαστεί με αυτόν τον συγγραφέα που ξέφευγε από την ηθογραφία.¹⁹

Και φυσικά δεν μπορούσε να λείπει από την ανθολογία του 1896 ούτε και ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, που είχε ξεκινήσει την πλούσια σε έργα σταδιοδρομία του το 1885 με παράλληλη επίδοση στο θέατρο και την κριτική. Προσεκτικός και δίκαιος στην κριτική του, αφιέρωσε μια σειρά άρθρων σε όσους είχαν συμπεριληφθεί στην ανθολογία, με τον γενικό τίτλο “Οι διηγηματογράφοι μας ένας-ένας”.²⁰

Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος καταγόταν από τη Ζάκυνθο, παρά το γεγονός ότι είχε γεννηθεί στην Κωνσταντινούπολη (1867-1951), και χάρη στη μεγάλη διάρκεια μιας ζωής, που έζησε στην Αθήνα, μπόρεσε να καταγράψει όλα τα μεταβατικά στάδια που πέρασε η κοινωνία στα χρόνια αυτά. Στην Αθήνα, όπου είχε έλθει να σπουδάσει μαθηματικά, στα κείμενά του συνέχισε για λίγο να τοποθετεί τη δράση στη Ζάκυνθο προσέχοντας ιδιαίτερα την κοινωνική σύγκρουση και την κρίση των παραδοσιακών αξιών. Μετά από αυτά τα μυθιστορήματα “επαρχιακών ηθών”, όπως τα χαρακτήρισε ο ίδιος, είναι η σειρά των αθηναϊκών. Σε αμφότερα τον τραβούν τα προβλήματα του αστικού πληθυσμού· η αγροτική πραγματικότητα δεν τον ελκύει. Δεν είχε λοιπόν άδικο όταν αργότερα υποστήριζε ότι υπήρξε ο πρώτος που μετέφερε την πεζογραφία από την ύπαιθρο στην πόλη. Στην Αθήνα παρακολουθεί τις φιλοδοξίες προσώπων που αντλεί, σχεδόν δειγματοληπτικά, από όλες τις κοινωνικές τάξεις· βάζει σε σύγκρουση τα μεγάλα συμφέροντα και, φυσι-

¹⁹ Ανατύπωση, με την εισαγωγή του Ροΐδη, 1988.

²⁰ Αποσπάσματα από τα άρθρα έχουν συμπεριληφθεί στην αναδημοσίευση του τόμου *Ελληνικά διηγήματα*, από τον Β. Φ. Τωμαδάκη, *Η συλλογή Ελληνικά διηγήματα του 1896, 1898*.

κά, τα μεγάλα αισθήματα: αφηγείται κατά προτίμηση ερωτικές ιστορίες σε όλο το φάσμα που μπορούν να έχουν σε μια διαρκώς αναπτυσσόμενη μεγαλούπολη, με κοινωνική διαστρωμάτωση, όπου ζουν *Πλούσιοι και πτωχοί* (1919), *Τίμιοι και άτιμοι* (1921). Οι επικριτές του του προσήψαν ότι ενέδιδε ασύστολα στην περιγραφή ερωτικών σκηνών για να εξασφαλίσει όσο το δυνατόν μεγαλύτερο κοινό. Αν σήμερα έχουμε να του προσάψουμε κάτι, είναι ότι, για να μη θίξει τη δεκτικότητα του ευρύτατου κοινού των μυθιστορημάτων που δημοσίευε σε συνέχειες στον ημερήσιο Τύπο (πολλές φορές, μάλιστα, και δύο ταυτόχρονα), απέφυγε να εισαγάγει οποιοδήποτε νεοτερισμό. Για να δικαιολογηθεί, επεκαλείτο τη “διασκεδαστική τέχνη” και με υπερηφάνεια διακήρυσσε ότι «ισχύς μου η αγάπη του κοινού». Ανάλογη στάθηκε η συμπεριφορά του και στην έντονη θεατρική του δραστηριότητα. Σε τίποτα δεν προηγήθηκε αλλά και σε τίποτα δεν βραδυπόρησε. Η φήμη του στάθηκε μεγάλη όσο ζούσε. Μια έρευνα του 1898, από την εφημερίδα *Άστρ* ανάμεσα σε αναγνώστες και συγγραφείς, ανέδειξε ως πρώτο στην Ελλάδα τον Παλαμά και δεύτερο τον Ξενόπουλο.²¹

10.8

Η ΑΘΗΝΑ ΣΤΑ ΤΕΛΗ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ

Η δημόσια ζωή δοκιμάζεται από έντονες συγκινήσεις. Το 1893 πέφτει η κυβέρνηση Τρικούπη και με αυτήν αναστέλλεται το πρόγραμμα αναδιοργάνωσης που είχε επενδύσει σε μεγάλα έργα, όχι όμως άμεσα κερδοφόρα. Η οικονομική κρίση παρέσερνε στην καταστροφή όλες ανεξαιρέτα τις τάξεις. Το 1894 εορτάζεται για πρώτη φορά η Πρωτομαγιά των εργατών στο αρχαίο στάδιο. Ένας αναρχικός, που είχε συλληφθεί στις ταραχές που ακολούθησαν,

²¹ Η πληροφορία στο αφιέρωμα Παλαμά, *Νέα Εστία*, Χριστούγεννα 1943, σ. 83.

δήλωσε προκλητικά στον ανακριτή: «Όλος ο κόσμος είναι πατρίδα μου και όλοι οι άνθρωποι αδελφοί μου». Δύο μήνες αργότερα ογδόντα έξι αξιωματικοί πραγματοποιούν έφοδο στα γραφεία και στα πιεστήρια της εφημερίδας *Ακρόπολις* του Γαβριηλίδη και τα καταστρέφουν προς φρονηματισμό, επειδή η εφημερίδα δεν υποστήριζε όσο έπρεπε τον Στρατό, τη Φυλή, τη Μεγάλη Ιδέα. Αθώωθηκαν.²² Το 1896 έχουμε τις πρώτες συγκρούσεις ανάμεσα σε μεταλλωρύχους και χωροφύλακες στο Λαύριο.

Το ίδιο εκείνο έτος ένα αναπάντεχο γεγονός έρχεται να εξάψει την πατριωτική φιλοτιμία των Ελλήνων. Ο Βικέλας επιτυγχάνει με επιτηδειότητα τη διεξαγωγή των Ολυμπιακών αγώνων στην Αθήνα. Ο Παλαμάς λαμβάνει την παραγγελία να συνθέσει τον επίσημο ύμνο, που θα μελοποιηθεί από τον Α. Σαμάρα:²³

Αρχαίο Πνεύμ' αθάνατον, αγνέ πατέρα
του ωραίου, του μεγάλου και τ' αληθινού,
κατέβα, φανερώσου κι άστραψ' εδώ πέρα
στη δόξα της δικής σου γης και τ' ουρανού.

Ας μη φανεί παράξενη η επίκληση που γυρνά σε προσταγή, με γέυση διεκδίκησης εκ μέρους των σημερινών Ελλήνων.

Το 1897, ενώ η Κρήτη ξεσηκώνεται, ο στρατός επιτίθεται στη Θεσσαλία στέλνοντας στον θάνατο απροετοίμαστα παιδιά. Χάρη στη μεσολάβηση της διεθνούς διπλωματίας, αναστέλλεται η πορεία του οθωμανικού στρατού σε προέλαση προς την Αθήνα. Η Μεγάλη Ιδέα κινδυνεύει. Οι συνειδήσεις περνούν μεγάλη κρίση.

Το ηθικό μένος και το ποιητικό πείσμα οδήγησαν τον Παλαμά σε ένα έργο μεγαλόπνοο όπως είναι *Ο δωδεκάλογος του Γύφτου*, που δημοσιεύθηκε ολοκληρωμένο το 1907. Το έργο, αυτό που συνεχώς μεγαλωμένο, γραμμένο παράλληλα με ποιήματα ποικίλης θε-

²² Τα δύο επεισόδια στον Μ. Vitti, *Ιδεολογική λειτουργία*, ό.π., σσ. 94-95.

²³ *Άπαντα*, 3, 1963, σ. 200. Το περιστατικό περιγράφεται από τον Ν. Βέη, *Νέα Εστία*, Χριστούγεννα 1943, σ. 45.

ματολογίας, σαν ημερολόγιο μιας ψυχής που αναζητεί ένα στέρεο σημείο αναφοράς και τα οποία συγκεντρώθηκαν στον τόμο *Η ασάλευτη ζωή* (1904), επεκτάθηκε τελικά σε δώδεκα μέρη· ως άξονα έχει ένα συμβολικό πρόσωπο, τον αρνητή Γύφτο, ενσάρκωση του πόθου να αφανιστεί η περιφρονημένη κι εξευτελισμένη πατρίδα για να αναγεννηθεί αγνή και αδιάφθορη και να αντιμετωπίσει με νέα υπόσταση το πεπρωμένο της. Οι Έλληνες πέρασαν από πολλές δοκιμασίες, έχουν πλέον εξιλεωθεί· είναι ώρα να γίνουν αντάξιοι του Αγώνα, σύμφωνα με το σκεπτικό του έργου. Το δίπολο θάνατος-ανάσταση αποτελεί έναν κοινό τόπο πολυδιάστατο, με μεγάλη διάδοση στη θεματική της παρακμής, και ευοδώνει με επιτυχία τις προσδοκίες για ένα λαμπρό μέλλον όπως το οραματίζεται ο Παλαμάς. Εκείνο που σήμερα μπορεί να ξενίσει τον αναγνώστη είναι η επιλογή του Γύφτου ως ήρωα του έργου. Στον πρόλογο ο Παλαμάς θέλησε να εξηγήσει τους λόγους που τον οδήγησαν στην επιλογή αυτή· εξυπακούεται βέβαια ότι πρόκειται για μια προβολή του ίδιου του εαυτού του. Στη σωρεία αναφορών, ακόμη και σε θέματα δευτερεύοντα, μοιάζει να παρασιωπεί τον Ζαρατούστρα, τον άμεσο και αδιαμφισβήτητο πρόγονο του Γύφτου.²⁴ Ας προσθέσουμε ότι το βιολί στα χέρια του Γύφτου ανταποκρίνεται στην πεποίθηση του Παλαμά για τη μουσική διάσταση της ποίησης. «Η ψυχή του Γύφτου είναι μουσική» (*Απαντα*, 3, 1963, σ. 299): μουσική και ποίηση είναι αχώριστες στην αισθητική αντίληψη του Παλαμά.

10.9

Η ΣΑΓΗΝΗ ΤΟΥ ΒΟΡΡΑ

Τα χρόνια αυτά είναι πλούσια σε ερεθίσματα, ιδίως για όσους ανατρέπουν τις παραδοσιακές ισορροπίες του τόπου και δημιουρ-

²⁴ Που ωστόσο είχε αναγνωρίσει ήδη ο Α. Καραντώνης, *Γύρω στον Παλαμά*, 1932, σ. 151.

γούν κλίμα ευνοϊκό για τη λογοτεχνική ευαισθησία. Οι προκλήσεις που έρχονται από τον Βορρά, ιδιαίτερα πλούσιο τη στιγμή αυτή σε λογοτεχνικές προσωπικότητες, συντελούν στην προβολή του νέου ρεύματος του συμβολισμού. Τα χαρακτηριστικά δεδομένα ενός παρόμοιου κλίματος μπορούν να ανιχνευθούν σε δύο προνομιούχους χώρους επικοινωνίας της τέχνης, στα περιοδικά και στο θέατρο.

Το μηνιαίο περιοδικό *Τέχνη*, αντίθετα από άλλα με ποικίλη ύλη, παρουσιάζει αποκλειστικά λογοτεχνικά κείμενα, και ξεχωρίζει επίσης επειδή είναι γραμμένο σχεδόν στην ολότητά του στη δημοτική. Εκδίδεται από τον Κωνσταντίνο Χατζόπουλο, ποιητή, πεζογράφο, κριτικό, για ένα μονάχα έτος, μεταξύ 1898 και 1899. Το άνοιγμα προς τον Βορρά, που το χαρακτηρίζει, πραγματοποιήθηκε ιδίως χάρη στις πρωτοβουλίες ενός άλλου νέου, του Γιάννη Καμπύση (1872-1901), που μιλά για τον Α. Strindberg (μεταφράζει μάλιστα τη *Δεσποινίδα Ιουλία*) και τον Stefan George· ο Παύλος Νιρβάνας μεταφράζει Nietzsche. Ο Καμπύσης συνεργάζεται δραστήρια και με ένα άλλο περιοδικό, *Ο Διόνυσος*,²⁵ που εκδίδονταν μεταξύ 1901 και 1902 από τον αδελφό του Χατζόπουλου, τον Μήτσο Χατζόπουλο (που υπέγραφε ως Μπόέμ). Το περιοδικό, φανατικά νιτσεϊκό (σ' αυτό οφειλόταν ο ίδιος ο τίτλος του) και συνειδητά προορισμένο για λίγους, συνεχίζει την ανανεωτική πορεία με την παρουσίαση συγγραφέων από τον ευρωπαϊκό βορρά (Ibsen, Strindberg, Hamsun, George). Από τη θέση αυτή καταπολεμά την ηθογραφία των αφηγηματογράφων, εκτός από άλλους λόγους, επειδή πρόκειται για "εύκολη" τέχνη. Στη σύντομη ζωή του ο Καμπύσης, εκτός από μερικά πεζογραφήματα (*Διηγήματα*, 1989), έγραψε και θεατρικά έργα. Το δράμα *Μις Άννα Κούξλεϋ* ανεβάστηκε μεταθανάτια από τον Χρη-

²⁵ Διαθέτουμε πανομοιότυπη αναπαραγωγή του περιοδικού, *Ο Διόνυσος*, δύο τόμοι, ΕΛΙΑ, 1981. Βλ. σχετικά Χ. Α. Καραόγλου, *Ο Διόνυσος*, 1992. Και *Η Τέχνη* έχει ανατυπωθεί από το ΕΛΙΑ, 1980.

στομάνο. Το λιμπρέτο του *Δαχτυλίδι της μάνας* μελοποιήθηκε από τον Καλομοίρη.

Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος (1867-1911) ήταν μια εξαίρετη προσωπικότητα. Επιστρέφοντας από την Αυστρία, όπου είχε σπουδάσει και είχε διδάξει στο Πανεπιστήμιο, ιδρύει το πρωτοποριακό θέατρο Νέα Σκηνή (1901).²⁶ Στο θέατρό του ο ίδιος είναι τα πάντα: θιασάρχης, σκηνοθέτης, διαχειριστής, ενδυματολόγος και ιδίως, όπως έδειξε η μετέπειτα εξέλιξη του ελληνικού θεάτρου, κυνηγός ταλέντων. Η σκηνοθεσία του αποβλέπει στο συνολικό αποτέλεσμα, και γι' αυτό δίνει τη μεγαλύτερη προσοχή στην παραμικρή λεπτομέρεια της παράστασης. Διαλέγει έργα ξένων που κατά προτίμηση εκφράζουν τον συμβολισμό, Cechov, Ibsen, Maeterlinck, Henri Becque και δεν διστάζει να συνεργαστεί με Έλληνες, παραγγέλλοντάς τους συγκεκριμένα έργα, όπως στον Παλαμά την *Τρισεύγενη* (έστω και αν τελικά δεν την ανέβασε), στον Ξενόπουλο *Το μυστικό της Κοντέσσας Βαλέραινας*, που στην αρχή προκάλεσε αμηχανία αλλά συνέχισε να παίζεται μέχρι σήμερα²⁷ και σε άλλους λιγότερο γνωστούς, όπως ο Τ. Φραγκαντώνης. Το δράμα του τελευταίου *Η ξένη*, που λάνθανε για χρόνια,²⁷ είναι αντιπροσωπευτικό του κλίματος που επεδίωκε να ανασυστήσει στη σκηνή ο Χρηστομάνος, όπως βλέπουμε και στο ακόλουθο δείγμα.

(Ο Παύλος ασκεπής εισέρχεται βραδέως δια της θύρας του αντιθαλάμου και σταματά δια μίαν στιγμήν παρατηρών την Ξένην κεντώσαν εις το εργόχειρον)

ΠΑΥΛΟΣ (παρατηρών δια του παραθύρου τον ουρανόν): Θα έχωμε βροχή.

²⁶ Για τον Χρηστομάνο μυθιστοριογράφο βλ. 11.6. Για τη θεατρική του δραστηριότητα (με ευρετήρια και καταλόγους) βλ. Μ. Μαυρίκου-Αναγνώστου, *Ο Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή*, 1964.

²⁷ Αναβρέθηκε και δημοσιεύτηκε από τον Γ. Σιδέρη, περιοδικό *Θέατρο*, τεύχος 2 (το παράθεμα στη σ. 22).

ΞΕΝΗ (υψώνει την κεφαλήν... και τον ατενίζει με κάποιαν ανησυχίαν):
Α! θα βρέξη. (Σιγή)

ΠΑΥΛΟΣ: Από μια άκρη του ουρανού εκεί κάτω ανεβαίνουν βιαστικά
μαύρα σύννεφα.

ΞΕΝΗ (χωρίς να υψώσει την κεφαλήν και ωσει καθ' εαυτήν): Μαύρα
σύννεφα!

ΠΑΥΛΟΣ (προχωρών και ιστάμενος παρά την τράπεζαν της Ξένης):
Αυτά τα μαύρα σύννεφα που προχωρούν βιαστικά, σαν να είναι απηχο-
λημένα από κάποια κακή σκέψη. Νοιώθεις το βάρος του ίσκιου των εις
την ψυχήν σου, συ;

ΞΕΝΗ (χωρίς να υψώσει την κεφαλήν): Κάποτε. (Σιγή).

ΠΑΥΛΟΣ (ατενίζων δια του παραθύρου τον ουρανόν): Δεν σου φαίνο-
νται σαν όρνεα πελώρια που έρχονται από άλλους κόσμους να ζητήσουν
εδώ κάτω μεταξύ μας πτώματα; (Αλλόκοτος). Ο κόσμος αυτός είναι γεμά-
τος πτώματα.

ΞΕΝΗ (κύπτουσα επί του εργόχειρου): Πού τα βλέπεις αυτά τα πτώ-
ματα;

Από τη δραματική σχολή του Χρηστομάνου, που βούλιαξε μες στα
χρέη, βγαίνουν οι μέλλουσες μεγάλες ηθοποιοί, που με τη σειρά
τους θα προκαλέσουν τη συγγραφή θεατρικών έργων με αξιώσεις
συντελώντας στην καθιέρωση μιας νέας θεατρικής παράδοσης.

Στην ανανέωση του θεάτρου απέβλεπε και το Βασιλικόν Θέα-
τρον, που ιδρύθηκε με πρωτοβουλία του Γεωργίου Α', και το ανέ-
λαβε ο Άγγελος Βλάχος (1898). Λειτουργησε από το 1901 έως το
1906. Ο βασιλιάς είχε οραματισθεί ένα θέατρο που θα εξελισσόταν
σε σχολή για τον λαό και τελικά κατάντησε προνομιακό κτήμα των
μεγαλοαστών.²⁸ Η γλώσσα, ακόμη και αυτή των μεταφράσεων από
τα αρχαία, ήταν αυστηρά συντηρητική. Ωστόσο, όταν το 1903 ανε-
βάστηκε η *Ορέστεια* σε μετριοπαθή αρχαϊζουσα γλώσσα (ούτε αρ-
χαία ούτε πάντως δημοτική), ξέσπασαν ταραχές: σύμφωνα με τον
καθηγητή που μέχρι τότε μονοπωλούσε τις παραστάσεις των αρ-

²⁸ Αυτή και άλλες πληροφορίες στον Γ. Σιδέρη, "Τα ελληνικά έργα. Η παρουσία τους στο Βασιλικόν Θέατρον", *Θέατρο*, τεύχος 3, 1962, σσ. 23-24.

χαίων και που υποκίνησε τους φοιτητές εναντίον της παράστασης, τον Γ. Μιστριώτη, η γλώσσα των αρχαίων δεν πρέπει να θίγεται. Η συμπλοκή άφησε πίσω της ένα νεκρό.²⁹ Το δραματολόγιο του Βασιλικού θεωρήθηκε μισονεϊκό. Του κάκου έγιναν απόπειρες επανόρθωσης της κακοδαιμονίας του παραγγέλλοντας μεταφράσεις ξένων έργων στον Κ. Χατζόπουλο (Goethe, Hauptman, Wolf).

10.10

ΤΑ ΡΙΓΗ ΤΗΣ ΨΥΧΗΣ ΚΑΙ ΟΙ ΘΛΙΜΜΕΝΟΙ ΠΟΙΗΤΕΣ

Ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος (1868-1920), μια προσωπικότητα που έπαιξε πρωτεύοντα ρόλο στην πολιτισμική κίνηση της εποχής, συντέλεσε και στη διαμόρφωση μιας νέας μυθιστορηματικής παράδοσης, όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο. Δημοσίευσε και μερικές συλλογές ποιημάτων. Στην πρώτη, *Τα ελεγεία και τα ειδύλλια* (1898), δεν έχει ακόμη προσχωρήσει στον συμβολισμό, όπως συνέβη στη συνέχεια. Αλλά κάτι αινιγματικές μορφές, αχνές σαν μέσα στην ομίχλη, δημιουργούν μια ατμόσφαιρα υποβλητική καθώς μοιάζουν να υπαινίσσονται κάτι το ασύλληπτο, όπως στο ακόλουθο παράθεμα:

Συντρίμμι το καράβι των ονείρων
και σκόρπια τ' άρμενα·
κι εσύ μακράθε πέρα,
πέρα απ' τη θάλασσα,
με καλείς ακόμα, με προσμένεις.

Στις καλύτερες στιγμές δημιουργεί σκηνές με φωτισμό αβέβαιο και θολό, φθινοπωρινό, κατάλληλο για τα ρίγη της ψυχής· σύντομες συνθέσεις για να εκφράσει μатаιωμένες προσδοκίες, άπια-

²⁹ Λεπτομέρειες του περιστατικού στον Γ. Σιδέρη, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή. 1817-1932*, 1976, σ. 186 κ.ε.

στες χίμαιρες. Στη συνέχεια, σε ποιήματα που συμπεριλήφθηκαν το 1920 στη συλλογή *Απλοί τρόποι*, οι καημοί της ζωής εξαυλώνουν τα αισθήματα εγκαρτέρησης, ενώ παράλληλα η διατύπωση αποκτά ρυθμούς που θεωρήθηκαν καθαρά μουσικοί.

Από το περιοδικό *Η Τέχνη* του Χατζόπουλου ξεκίνησαν άλλοι δύο άξιοι ποιητές, ο Γρυπάρης και ο Πορφύρας, με διαφορετική ο καθένας εφαρμογή των συμβάσεων του διαδιδόμενου συμβολισμού. Σημειωτέον ότι όσο περισσότερο απομακρύνεται ο ελληνικός συμβολισμός από τη βόρεια ατμόσφαιρα και βρίσκει τρόπο εφαρμογής με αναφορά σε ελληνικές εμπειρίες πείθει περισσότερο και κερδίζει ουσιαστικά σε υποβολή.

Ο Ιωάννης Γρυπάρης (1870-1942) ασχολήθηκε για μικρό διάστημα με τη σύνθεση ποιημάτων, αλλά στο έργο του αυτό επέτυχε αποτελέσματα καίρια· στην επιτυχία συντέλεσε και η χρήση ενός δημιουργικού γλωσσικού οργάνου, στο οποίο εξάλλου οφείλονται και οι από όλους αναγνωρισμένες μεταφράσεις του αρχαίας τραγωδίας. Από τον παρνασσισμό, που άρχισε τότε να διαδίδεται, κρατά μια καλλιγραφική διάθεση στην περιγραφή, ενώ από τον συμβολισμό μαθαίνει πώς να εκφράσει την πληγωμένη πνευματικότητα και το στυφό αίσθημα του ανικανοποίητου. Καθώς η έμπνευση τρεμοσβήνει, τα θέματα εσωτερικεύονται ολοένα και περισσότερο· η βασανιστική αναζήτηση νέων τρόπων έκφρασης τον ωθεί προς το αδιέξοδο του ερμητισμού. Τον απειλεί η σιωπή. Σε ένα από τα τελευταία κείμενα, “Το απόβροχο”, μεταξύ άλλων διαβάζουμε:

Στο μυριοθορυβούμενο κι ηλιόβολο γιαλό
οι ναύτες τα πανιά των πλοίων ανοίγουν
και ιδές! φαντάζουν τ’ άρμενα στο κύμα το ψηλό
πως πρίμα καρτερούνε τον καιρό να φύγουν.

Πώς μας πλανεύει το όνειρο της ευτυχίας ξανά
σαν να ήταν μια φορά να μας γελάσει!

[...]

Κι ήρθε κι εστάθη η μια ψυχή σ' απόψηλη κορφή
 και τις ζυγές φτερούγες της δοκιμάζει,
 ξεχνώντας που τις λάβωσε — ψυχή, πικρή αδερφή! —
 τ' αστροπελέκι το παλιό και το χαλάζι.

Στο ίδιο περιοδικό, την *Τέχνη*, πρωτοεμφανίστηκε και ο Λάμπρος Πορφύρας (1879-1932). Αυτός ο μετριοπαθής ποιητής, που πέρασε τη ζωή του αποτραβηγμένος και χωρίς φιλοδοξίες στις ταβέρνες της Πειραιϊκής, κατάφερε όσο λίγοι συνομήλικοί του να εκφράσει τη μελαγχολία της γενιάς του. Χάρη σε μια γλώσσα ουσιαστική που δεν επιδιώκει σύνθετες λέξεις, ηχηρά επίθετα, και στο ανεπιτήδευτο των παραστάσεών του, κατέδειξε τον τρόπο με τον οποίο το ημίφως του συμβολισμού μπορούσε να εγκλιματιστεί με φυσικότητα στην Ελλάδα και να αποκτήσει γνήσια ελληνική ιθαγένεια· έτσι και στο ποίημα “Πίνε”, που περιστρέφεται γύρω από ένα από τα κύρια θέματά του:

Πιε στου γιαλού τη σκοτεινή ταβέρνα το κρασί σου,
 σε μ' άκρη, τώρα π' άρχισαν ξανά τα πρωτοβόρχεια,
 πιε το με ναύτες και σκυφτούς ψαράδες αντικρύ σου,
 μ' ανθρώπους που βασάνισε κι η θάλασσα κι η φτώχεια.

Πιε το, η ψυχή σου αξένοιαστη τόσο πολύ να γίνει
 που αν έρθ' η μοίρα σου η κακιά, να της χαμογελάσεις,
 καημοί καινούριοι αν έρθουνε, μαζί σου ας πιουν κι εκείνοι,
 κι αν έρθει ο Χάρος, ήσυχα κι αυτόν να τον κεράσεις.

Από τους ποιητές της ίδιας γενιάς πρέπει να μνημονεύσουμε τον Μιλτιάδη Μαλακάση (1869-1943), που έγραψε στίχους ευχάριστους και που δεν προχώρησε πέρα από τα θέματα της ερωτικής ποίησης, τα οποία χειρίστηκε με χάρη και διακριτικότητα, συχνά με κομψότητα και ευγένεια· προσόντα που από μόνα τους δεν εξηγούν σήμερα την τότε μεγάλη του φήμη. Άλλωστε κάποτε και ο ίδιος ένοιωσε την ανάγκη να αλλάξει ριζικά την ποίησή του: σε μια μικρή ενότητα ποιημάτων αναπολεί με εύθυμη διάθεση και ηρωική λαχτάρα, αλλά και με φανερή νοσταλγία, θρυλικές μορ-

φές παλικάραδων που είχε γνωρίσει όταν ήταν παιδί (“Ο Μπαταρίας”, 1920, και άλλα που μεταθανάτια κατέληξαν στη συλλογή *Μεσολογγίτικα*, 1946).

Η περίπτωση του Λορέντζου Μαβίλη (Κερκυραίος, 1860-1912) είναι εντελώς ιδιόζουσα. Τα νέα ρεύματα της εποχής, συμπεριλαμβανομένου και του συμβολισμού, τα οποία γνώρισε κατά τη διάρκεια των σπουδών του στη Γερμανία, προσαρμόζονται από τον Μαβίλη στην επτανησιακή παράδοση, την οποία κατά βάση ακολουθεί. Από την άλλη πλευρά, οι σοσιαλιστικές του πεποιθήσεις, κι αυτές γερμανικής προέλευσης, εναρμονίζονται με τα καθήκοντα απέναντι στην πολιτεία, όπως τα αντιλαμβάνονταν οι επτανησίιοι συγγραφείς. Το έργο του αντλεί ευγένεια αισθημάτων και έκφρασης ακριβώς από αυτήν τη σύνθεση ποικίλων παραγόντων. Το σονέτο συνιστά τη μετρική μορφή στην οποία διατυπώνει ελεγειακά θέματα χωρίς να φαίνεται η προσπάθεια, με μια μορφική πληρότητα εξαιρετικά σπάνια.

Μνημονεύεται εδώ και ένας ποιητής που, εξαιτίας της ηλικίας του και των τάσεών του, μπορεί να θεωρηθεί ως συνδεδεμένος κρίκος με την ποιητική γενιά του 1920, ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου (1877-1940). Στην ποίηση καθώς και σε άλλα γραπτά, που μαρτυρούν την πολυσχιδή προσωπικότητά του, κρατήθηκε σε ένα αξιόλογο επίπεδο.

Από τους ποιητές της ελληνικής περιφέρειας επιβάλλεται ο κύριος Βασίλης Μηχαλίδης (1851-1917), με μια ξέχωρη φωνή που μπορεί να εκτιμηθεί καλύτερα όταν στηρίζεται στις ιδιομορφίες της κυπριακής διαλέκτου. Χάρη σε αυτήν αποκτά ένα τόνο επικό για να αφηγηθεί ηρωικά επεισόδια της ελληνικής ιστορίας. Και ένας άλλος ποιητής από τον Κύπρο, ο Δημήτρης Λιπέρτης (1866-1937), επιτυγχάνει αποτελέσματα ασύγκριτα ανώτερα όταν αξιοποιεί την κυπριακή διάλεκτο παρά όταν καταπιάνεται με την καθαρεύουσα.

Ένα μεγάλο μέρος συγγραφέων, που ανανέωσαν την παράδοση κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα, συνεχίζει τη λο-

γοτεχνική δραστηριότητά του και στον επόμενο αιώνα· ένα μέρος τους ακόμη και μέχρι τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Αλλά είναι ελάχιστοι όσοι διαθέτουν ένα απόθεμα ενεργητικότητας για να αντισταθμίσουν την ορμή των νεότερων και να αντιπροτείνουν νέες πρωτοβουλίες. Ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος και ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης ανήκουν σε αυτή την προνομιούχο κατηγορία χάρη στην πρόταση νέων λύσεων στον χώρο του μυθιστορήματος, προαναγγέλλοντας τις εξελίξεις του 20ού αιώνα. Μια περίπτωση αντίστοιχη, αλλά και διαφορετική, είναι αυτή του Κωνσταντίνου Καβάφη, που παρόλο ότι είναι συνομήλικος με τους νεαρούς του 1880, αποκαλύπτει την προσωπικότητά του στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα.

ΑΙΣΘΗΤΙΣΜΟΣ, ΣΟΣΙΑΛΙΣΜΟΣ: ΝΕΕΣ ΠΡΟΣΔΟΚΙΕΣ ΓΙΑ ΠΟΙΗΤΕΣ ΚΑΙ ΠΕΖΟΓΡΑΦΟΥΣ

11.1

Η ΕΤΕΡΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΚΑΒΑΦΗ

Ο Κωνσταντίνος Π. Καβάφης κατορθώνει να διαμορφώσει μια προσωπική και ιδιόζουσα φυσιογνωμία όταν είναι πια σε ώριμη ηλικία. Γεννημένος στην Αλεξάνδρεια (1863-1933), όπου άκμαζε η ελληνική δίπλα σε άλλες ευρωπαϊκές κοινότητες, από μητέρα φαναριώτικης καταγωγής, για την οποία ο ποιητής υπερηφανευόταν, έζησε, ύστερα από την οικονομική καταστροφή του πατέρα του, μερικά χρόνια της εφηβείας του στην Αγγλία και ένα σύντομο διάστημα στην Κωνσταντινούπολη. Όλη την υπόλοιπη ζωή του, εκτός από μερικά σύντομα ταξίδια στην Αθήνα, την επέρασε στην ίδια πάντα πόλη, την Αλεξάνδρεια. Έζησε μέχρι τον θάνατό του σε ένα διαμέρισμα φωτισμένο εκκεντρικά με κεριά και λάμπες πετρελαίου. Στο σαλόνι του αντικείμενα αμφίβολου γούστου και οικογενειακά κειμήλια κατείχαν μια αυστηρά καθορισμένη θέση. Η Αλεξάνδρεια με τις ανεξάντλητες ιστορικές μνήμες γεγονότων, προσώπων, τοποθεσιών, ήταν αναπόσπαστο μέρος της θεματικής του.

Αν και δεν εγκατέλειψε ποτέ τις συνήθειες των κοσμικών κύ-

κλων, κατάφερε να απαλλαγεί από τη ματαιοδοξία της τάξης του και να περιοριστεί σε ένα στενό περιβάλλον έμπιστων θαυμαστών και φίλων που τους μούσε σιγά και προσεκτικά στο έργο του. Σ' αυτούς και σε έναν κύκλο γνωστών εμπιστευόταν τα ποιήματά του, τυπωμένα σε μονόφυλλα, σύμφωνα με κριτήρια που άλλαζαν ανάλογα με το πρόσωπο για το οποίο προοριζόταν. Κάποτε συνέρραπτε μερικά μονόφυλλα, διαλεγμένα με εξαιρετική επιμέλεια ανάλογα με τον αποδέκτη, και σχημάτιζε ένα τεύχος ή μία συλλογή.¹ Άλλα ποιήματα περίμεναν στο συρτάρι, άλλα βρέθηκαν μετά τον θάνατό του σε "ημιτελή" μορφή.

Ο Καβάφης εργάστηκε ως ευσυνείδητος υπάλληλος του υπουργείου Υδρεύσεως έως το 1922. Ο μυθιστοριογράφος E. M. Forster τον γνώρισε προς το τέλος του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου. Διατηρεί την εικόνα του στον δρόμο:

Ναί, είναι ο κ. Καβάφης που πηγαίνει είτε από το σπίτι του στο γραφείο, είτε από το γραφείο του στο σπίτι. Αν συμβαίνει το πρώτο εξαφανίζεται ευθύς, σχεδιάζοντας μian ελαφρή χειρονομία απελπισίας. Αλλιώς μπορεί να πεισθεί ν' αρχίσει μια φράση – μια απέραντη, περιπλοκή αλλά και αρμονική φράση, γεμάτη παρενθέσεις που ποτέ δεν μπερδεύονται και επιφυλάξεις που πράγματι επιφυλάττουν.²

Κάποιος τον θυμάται να μιλάει ελληνικά με μια ελαφρά αγγλική προφορά. Με τον αδελφό του Τζων αλληλογραφούσε αγγλικά. Η παιδεία του όμως ήταν πολύ ευρύτερη· με την ίδια άνεση χρησιμοποιούσε και τα γαλλικά, θαύμαζε τον Proust, γνώριζε καλά

¹ Η τακτική που ο Καβάφης ακολούθησε στις εκδόσεις του έχει μελετηθεί από τον Γ. Π. Σαββίδη, *Οι καβαφικές εκδόσεις (1891-1932). Περιγραφή και σχόλια. Βιβλιογραφική μελέτη*, 1966. Πανομοιότητα ανατύπωση ποιημάτων έχουμε στον φάκελο Κ. Π. Καβάφης, *Πανομοιότυπα των πέντε πρώτων φυλλαδίων του (1891-1904)*, παρουσίαση, σχόλια του Γ. Π. Σαββίδη, 1983. Δείγμα γραφής του Καβάφη έχουμε στα *Αυτόγραφα Ποιήματα (1896-1910)*, επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, 1972.

² E. M. Forster, *Pharos and Pharillon*, Λονδίνο 1923, σ. 91. Προστρέχω στη μετάφραση του Σ. Τσίρκα, *Επιθέωση Τέχνης*, 18, 1963, σσ. 628-29.

το έργο του Baudelaire, του Verlaine, του Rodenbach, του De Banville, και των συγχρόνων του.

Ο Καβάφης περιβλήθηκε γρήγορα με μύθο. Πρώτη φορά έγινε λόγος γι' αυτόν στην Ελλάδα το 1903. Στην Αθήνα, έπειτα από μια συνάντησή του με τον Γρηγόριο Ξενόπουλο, στον οποίο είχε δωρίσει μια σειρά δώδεκα ποιημάτων, ο τελευταίος έγραψε ένα άρθρο που έμεινε στην ιστορία.³ Μέχρι τότε τα ποιήματα του Καβάφη είχαν μια χροιά σαφώς συμβολιστική, όπως τα πολύ γνωστά “Τείχη” (1896) και “Τα παράθυρα” (1903).

Ο Καβάφης, αφοσιωμένος μελετητής κειμένων για την παρακμή του ελληνισμού και τη βυζαντινή ιστορία, συχνά διάλεγε τα θέματά του από αυτές τις περιοχές, που ήταν ιδιαίτερα προσφιλείς και στους δυτικούς καλλιτέχνες του καιρού του.⁴

Η προσφυγή στον ιστορικό μύθο δεν είναι για τον Καβάφη απόδραση από τα προβλήματα του καιρού του. Τα επεισόδια της ιστορίας χρησιμοποιούνται για τις αναλογίες που αυτή παρουσιάζει με το παρόν. Ένα φερέφωνο του Καβάφη (ο ποιητής συχνά κατέφευγε σε μεσάζοντες για να εκφράσει τις απόψεις του ακόμη και για να αντικρούσει κατηγορίες) εξηγούσε τους λόγους της επιλογής μιας ιστορικής εποχής κάθε άλλο παρά ηρωικής:

Εις την Αλεξάνδρειαν και την Αίγυπτον την τότε, ως άλλως τε και της σήμερον, παρά τους ιθαγενείς υπήρχον ξένοι. Μεταξύ τούτων πολλοί, μολονότι μη Έλληνες, ωμίλουν ουχ ήττον την ελληνικήν· δηλαδή ήσαν ελληνόφωνοι. Οι ελληνόφωνοι ήσαν πολυπληθείς. Ο ελληνικός πολιτισμός είχε συγχωνεύσει εν τω αυτώ τύπω ανθρώπους διαφόρων εθνικοτήτων, εις τους οποίους η ρωμαϊκή ειρήνη (pax romana) είχε συντελέσει όπως δοθούν χαρακτηριστικά όμοια, ούτως ώστε υπό την έποψιν ταύτην ο τότε ελληνορωμαϊκός κόσμος δύναται να παραβληθεί προς τον του 19ου

³ Το άρθρο μπορεί τώρα να διαβαστεί στην επιλογή *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη*, επιμέλεια Μ. Πιερής, Ηράκλειο 1994.

⁴ Αρκεί να φυλλομετρήσουμε τον Philippe Jullian, *Esthètes et magiciens*, Παρίσι 1969, που στην “Petite anthologie des thèmes symbolistes” απαριθμεί θέματα όπως το Βυζάντιο, οι βάρβαροι ελευθερωτές και άλλα.

και 20ού αιώνας. Εν περιλήψει ό,τι χαρακτηρίζει την εποχήν ταύτην τούτο είναι προ πάντων η έλλειψις παραδόσεως δεσμευτικής, η ευκολία των συγκοινωνιών και τέλος ελευθερία ηθών και ηθική των φυλών παρόμοια προς τα του 19ου και του 20ού αιώνας. Οι λόγοι ούτοι, και ιδία ο τελευταίος, υπεδείκνυνον ιδιαίτέρως την εποχήν ταύτην ως πλαίσιον εις τα ποιήματα του Καβάφη.⁵

Η μαρτυρία είναι του 1930, όταν πια ο ποιητής δεν έκρυβε τις ομοφυλοφιλικές του τάσεις. Ήταν πλέον μακρυνά το 1908, όταν ο Καβάφης σε ένα ποίημα, που φύλαξε στο συρτάρι,⁶ με τον τίτλο “Κρυμμένα”, εμπιστευόταν:

Απ' όσα έκαμα κι απ' όσα είπα
να μη ζητήσουνε να βρουν ποιός ήμουν.
Εμπόδιο στέκονταν και μεταμόρφωνε
τες πράξεις και τον τρόπο της ζωής μου.

Και εξηγούσε:

Οι πιο απαρατήρητές μου πράξεις
και τα γραψίματά μου τα πιο σκεπασμένα –
από εκεί μονάχα θα με νοιώσουν.

Έως αυτή τη στιγμή δεν είχε κοινοποιήσει, ούτε καν με τη μορφή λαθρόβιων εντύπων, κείμενα που ανέφεραν έρωτες ομοφυλοφίλικους, κραιπάλη ή ηδονές. Η κοινωνία δεν θα το ανεχόταν. Μονάχα μετά το 1918, αφού περάσει μια κρίση και πάρει αποφάσεις, θα μπορέσει να μιλήσει ελεύθερα, όπως βλέπουμε και στο ποίημα “Μέρες του 1896”, γραμμένο το 1927· εδώ θυμάται ένα νέο που «αν σ' έβλεπαν μαζί του / συχνά, ήταν πιθανόν μεγάλως να εκτεθείς», ο οποίος όμως εξαγοράζεται από την αναζήτηση για την «καθαρή ηδονή». Η ηδονή λοιπόν αντιπροσωπεύει για τον ποιητή μια από-

⁵ Α. Γ. Πολίτης, *Ο Ελληνισμός και η νεότερα Αίγυπτος*, Αλεξάνδρεια 1930, όπως αναφέρεται στην *Επιθεώρηση Τέχνης*, 18, 1963, σ. 646.

⁶ Κ. Π. Καβάφης, *Κρυμμένα ποιήματα*, επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, 1993, σ. 92.

λυτη και ανώτερη αξία, όπως δίδασκαν οι δυτικοί *esthètes*, οι «αισθητές»⁷, ένα προνόμιο που προοριζόταν μονάχα για τους εκλεκτούς. Η διαστροφή, οι ανώμαλες ικανοποιήσεις είναι έργα τέχνης που βρίσκονται στους αντίποδες του φυσιολογικού και του τετριμμένου και ως εκ τούτου δεν εκπέμπουν ποτέ σε κοινοτοπία.

Το είδος της συγκίνησης, που ενσαρκώνεται στις ποιητικές συνθέσεις του Καβάφη, δεν είναι εκείνο της άμεσης εμπειρίας· συνήθως αναφέρει την ανάμνηση ενός προσωπικού συμβάντος τετελεσμένου προ πολλού. Με αυτόν τον τρόπο η μνήμη και οι διαδικασίες συγκίνησης αναλαμβάνουν ένα ρόλο αποφασιστικό. Άλλοτε πάλι ανασυστήνει ένα συμβάν της ιστορίας. Από αυτήν την άποψη, ένα ποίημα που έχει θέμα τη διαμόρφωση της ίδιας της συγκινησιακής έμπνευσης είναι ο «Καισαρίων» (1918). Η φωνή του ποιητή αφηγείται πώς, μια βραδιά ανίας, ξεφυλλίζοντας μια συλλογή με επιγραφές των Πτολεμαίων, στο μισοσκοτάδο, με σβησμένη πια τη λάμπα, εμφανίζεται εμπρός του, σε μια επιφάνεια, αυτό το άτυχο τέκνο της Κλεοπάτρας («Α, να, ήρθες συ με την αόριστη / γοητεία σου») που έμελλε να εξοντωθεί.

Από τη θεματολογία του δεν λείπουν και ποιήματα όπου λαμβάνουν τον λόγο πρόσωπα διαφορετικά από τον ίδιο τα οποία εκφωνούν μονολόγους σε μια γλώσσα που δεν ταυτίζεται αναγκαστικά με τη γλώσσα του Καβάφη. Κάποτε σε παρόμοιες περιπτώσεις εκδηλώνεται πιο έντονα μια ανισότητα κατανόησης που οι ειδικοί αποκαλούν ειρωνεία⁸: μια διαφορά επιπέδου όπου ο ποιητής θέτει το πρόσωπο του ποιήματος ανάμεσα σε αυτόν και τον αναγνώστη δημιουργώντας ξεχωριστή συνεννόηση με τον τελευταίο.

⁷ Για τις σχέσεις που υπάρχουν ανάμεσα στους εκλεκτούς και την ηδονή είναι ακόμη χρήσιμο το ανάγνωσμα του William Gaunt, *The Aesthetic Adventure*, Λονδίνο 1945, 1975, κεφ. 3.

⁸ Όπως επισήμανα στην πρώτη έκδοση της *Storia della letteratura neogreca*, 1971, σσ. 313 και 318. Βλέπε τώρα, στην ίδια κατεύθυνση, Ν. Βαγενάς, *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη*, ό.π., σσ. 347-58.

Αρκετά ποιήματα, όπου μιλά σε πρώτο πρόσωπο είτε ο ποιητής είτε ένα πρόσωπο επινοημένο, αναπτύσσονται ακολουθώντας ψυχικές διακυμάνσεις με τρόπους που προϋποθέτουν μια παράλληλη δράση και μάλιστα σε ένα χώρο συγκεκριμένο. Σε αυτές τις περιπτώσεις έχουμε μια ‘μίμηση’ που μπορεί να θεωρηθεί δραματικής υφής (οι πρώτοι κριτικοί μίλησαν σωστά για θεατρικότητα). Χαρακτηριστικά από αυτή την άποψη είναι δύο ποιήματα της ωριμότητας. Στο ποίημα “Ήλιος του απογεύματος” (1919) ο ομιλών προφέρει έναν εσωτερικό μονόλογο που ακολουθεί τη ροή των αντιδράσεών του, καθώς μετακινείται περιεργαζόμενος ένα δωμάτιο αδειανό, όπου συναντιόταν χρόνια πριν με ένα νέο και τώρα θυμάται τη θέση των επίπλων αφήνοντας τελευταία, τάχα αυθόρμητα, την πληροφορία ότι χωρίστηκαν στις τέσσερεις το απόγευμα. Το άλλο ποίημα ακολουθεί τις διακυμάνσεις της ψυχικής κατάστασης ενός αφηγητή που ανασυστήνει την ενθύμηση του θανάτου ενός φίλου τη νύχτα που έτρεξε στο σπίτι του όταν τον ξενυχτούσε η χριστιανική οικογένειά του, στην Αλεξάνδρεια, το 340 (“Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ.Χ.”).⁹

Οι μηχανισμοί πάντως που κινητοποιούνται, και που διαφέρουν από αυτούς της λυρικής ποίησης, δεν περιορίζονται σε όσα είπαμε παραπάνω. Εκμεταλλευόμενος στο έπακρο τις ιδιότητες του προφορικού λόγου, ο ποιητής αποδίδει τις διακυμάνσεις του τόνου της φωνής με συγκεκριμένες επιλογές όπως είναι για παράδειγμα η χρήση της παρένθεσης που υπαινίσσεται το χαμήλωμα της φωνής. Οπωσδήποτε πολλά οφείλονται στη γλώσσα, που κο-

⁹ Ακριβέστερα, στον “Ήλιο του απογεύματος” έχουμε την απόδοση σε χρόνο πραγματικό μιας ροής συνείδησης, δηλαδή ενός εσωτερικού μονόλογου που αναπτύσσεται κατά τη διάρκεια της δράσης. Στον “Μύρη” δεν είναι σαφές αν η πληροφόρηση για τα συμβάντα, που αναφέρονται σε παρωχημένο χρόνο, έχει έναν αποδέκτη διαφορετικό από το πρόσωπο που αφηγείται είτε το ίδιο πρόσωπο (οπότε και θα είχαμε τον εσωτερικό μονόλογο στον οποίο αναφέρεται ο Μ. Peri (“Le voci di Kavafis”, στο αφιέρωμα *Lirica greca da Archiloco a Elitis*, Πάδοβα 1984, σσ. 382-97).

μίζει εντυπωσιακά αποτελέσματα από την πρόσμιξη δημοτικής και καθαρεύουσας. Συχνά ο ποιητής δανείζεται λέξεις από τα πρόσωπά του, τις οποίες μπορεί να ενσωματώνει σε αποσπάσματα ελεύθερου πλάγιου λόγου. Άλλοτε πάλι παραχωρεί τον λόγο στα ίδια τα πρόσωπα. Σε παρόμοιες περιπτώσεις δεν ενοχλούν επίθετα φθαρμένα όπως “έμορφος” ή “θαυμάσιος”, ή λέξεις που προφέρονται με ιδιαίτερη έμφαση. Ειδικά για τη χρήση της έμφασης ο Καβάφης μας προειδοποιεί, όπως πάντοτε μέσω τρίτου (του Γ. Λεχωνίτη, *Καβαφικά αυτοσχόλια*, Αλεξάνδρεια 1942, σ. 28):

Οι γνωστοί του ύφους του Καβάφη γνωρίζουν καλά, ότι ο ποιητής σπανίως κάμνει χρήση εμφάσεως, όταν δε συναντήσωμεν τοιαύτην κάτι ασφαλώς σημαίνει. Δεν έγινε τυχαίως ή από παρασυρμόν λυρισμού.

Λέξεις που ανήκουν στο συμβατικό λεξιλόγιο της ποίησης του καιρού του αποκλείονται· επίσης και εκτρωματικά σύνθετα όπως αυτά που έφτιαξε ο Παλαμάς. Εξάλλου οι δύο σημαντικότεροι ποιητές του καιρού αυτού, ο Καβάφης και ο Παλαμάς, αντιπροσωπεύουν δύο αντίθετες αντιλήψεις όσον αφορά την ποίηση, που κάποια στιγμή, το 1929, έφτασαν σε ανοιχτή σύγκρουση. Ο Παλαμάς, που πιστεύει στον λυρισμό, θεωρεί τα ποιήματα του Καβάφη δημοσιογραφικά, πεζότατα *reportages*· ενώ αντίστοιχα ο Καβάφης, με ένα υπαινιγμό στους παλαμικούς ποιητές, αναφωνεί υστερικά «Είναι ρομαντικοί! Ρομαντικοί! Ρομαντικοί!».¹⁰

Ο Καβάφης απέκτησε φανατικούς υποστηρικτές, επιφανειακούς μιμητές,¹¹ αλλά η εμβέλεια της ποίησής του αναγνωρίστηκε στην

¹⁰ Τη μαρτυρία παρέδωσε ο Γ. Θεοτοκάς (*Πνευματική πορεία*, 1961, σ. 246), που επισκέφτηκε τον ποιητή στην Αθήνα το 1932. Ο Παλαμάς συνέχισε τις επιθέσεις μέχρι το 1935 (*Νέα Εστία*, Χριστούγεννα 1943, σ. 309).

¹¹ Βλ. σχετικά και τη συλλογή παρωδιών: Δ. Δασκαλόπουλος, *Παρωδίες καβαφικών ποιημάτων*, 1917-1997, 1998. Ο Καβάφης αποτελεί τη μοναδική περίπτωση έλληνα ποιητή που ενέπνευσε ευρωπαίους ποιητές· βλ. τη συλλογή *Συνομιλώντας με τον Καβάφη: Ανθολογία ξένων καβαφογενών ποιημάτων*, επιμέλεια Ν. Βαγενάς, Θεσσαλονίκη 2000.

ουσία της μόνον αργότερα, από συγγραφείς της δεκαετίας του '30. Ο Σεφέρης, που πλησίασε αργά την ποίηση του Αλεξανδρινού, μάλλον κωλυόμενος, ως δημοτικιστής, από τη μικτή του γλώσσα, αργότερα έθεσε τον Καβάφη δίπλα στον T. S. Eliot, για ό,τι αφορά την ανανεωτική συμβολή του στον μοντερνισμό.¹²

11.2

Η ΠΟΙΗΣΗ ΩΣ ΠΑΡΑΧΑΡΑΞΗ ΤΗΣ ΖΩΗΣ

Στα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα μερικοί νέοι με ακράδαντη πίστη στην ποίηση αναλαμβάνουν το χρέος να διασώσουν τη χώρα από την παρακμή και την υποβάθμιση (που επιδεινώθηκαν με την ταπείνωση του 1898). Ήδη ο Παλαμάς, που πίστεψε, όπως πολλοί διανοούμενοι της εποχής του, ότι όταν φτάσεις στο χείλος της καταστροφής θα επέλθει οπωσδήποτε η αναγέννηση, είχε προφητεύσει ένα μέλλον δόξας για το γένος στις δύο μεγαλόπνοες συνθέσεις *Ο δωδεκάλογος του Γύφτου* (1907) και *Η φλογέρα του βασιλιά* (1910).

Νεότεροι ποιητές όπως ο Άγγελος Σικελιανός, ο Νίκος Καζαντζάκης, ο Κώστας Βάρναλης διακατέχονται, γοητευμένοι από τη νιτσεική φιλοσοφία, από ένα διονυσιακό ενθουσιασμό που συχνά εξατμίζεται μέσα σε μια διεκδικητική αοριστολογία. Θαμπωμένοι από το όραμα ενός κόσμου καλύτερου, αγνού, ρωμαλέου, είναι έτοιμοι δίχως ενδοιασμούς να διακηρύξουν την αναγέννηση της φυλής και ολόκληρης της ανθρωπότητας. Ο μεσσιανισμός τους, η αδιαλλαξία τους απέναντι στη μετριοπάθεια, η πίστη τους στην αποστολή του ποιητή, τους οδήγησε σε μια παραχάραξη του ρό-

¹² Σε μία διάλεξη του 1946, "Κ. Π. Καβάφης, Θ. Σ. Έλιοτ παράλληλοι", που αναδημοσιεύτηκε στις *Δοκιμές*, 1974, τόμος Α'. Ο Σεφέρης φρονεί ότι ο Καβάφης εφαρμόζει την "objective correlative" στην ιστορία, περί της οποίας μίλησε ο Eliot (*αυτ.*, σσ. 347-48).

λου τους πέρα από τα όρια του καλού και του κακού. Δίπλα στη σκέψη του Nietzsche ερχόταν ο Henri Bergson με τη θεωρία της δημιουργικής εξέλιξης της ύλης και με την επιτακτική ανάγκη να ξαναβρεθεί η θεϊκότητα. Νοερά πιστοί του υλισμού, δεν αποστρέφονταν τον ορφισμό, τον βουδισμό και, γιατί όχι, τον χριστιανισμό. Ο άξονας γύρω από τον οποίο περιστράφηκαν οι θεωρητικές θεμελιώσεις και οι δημιουργικές πράξεις τους ήταν η διαπίστωση ότι η ανθρωπότητα υπέφερε εντελώς άδικα και παράλογα (ο “πόνος” είναι μια από τις πιο ενδεικτικές και πυκνά επανερχόμενες λέξεις αυτά τα χρόνια) και η απαρασάλευτη αναγκαιότητα να αρθεί η αφόρητη αυτή κατάσταση και να αναληφθεί αγώνας για την ολοκληρωτική απολύτρωση του ανθρώπου. Η μορφή του Χριστού είναι γι’ αυτούς το έμβλημα μιας ανθρωπότητας που εξιλεώνεται μέσα από τον πόνο, όπως εξάλλου και του Προμηθέα, ειδωλολατρικής μεταμφίεσης του Χριστού.¹³

Τα περιοδικά του καιρού αυτού αντικατοπτρίζουν πιστά την εξέλιξη των λογοτεχνικών τάσεων. Ο *Νουμάς*, που ιδρύθηκε από τον Δ. Ταγκόπουλο ως φύλλο πολιτικό, κοινωνικό και λογοτεχνικό, έχει μια ανέλπιστα μεγάλη διάρκεια, από το 1903 έως το 1931. Από τις σελίδες του διεξάγονται σημαντικές συζητήσεις για την ιδεολογία και τη γλώσσα. Το πολιτικό δοκίμιο *Το κοινωνικόν μας ζήτημα*, που έγραψε ο Γ. Σκληρός, πρωτοδημοσιεύτηκε εδώ, το 1907, και έδωσε αφορμή για τη διαμάχη ανάμεσα σε εθνικιστές και σοσιαλιστές, καταλήγοντας στο κατ’ εξοχήν κοινωνικό πρόβλημα, αυτό του γλωσσικού ζητήματος. Ανάμεσα στους πρωταγωνιστές (όλοι νεαροί, μερικοί δεν έχουν αποπερατώσει τις σπουδές τους), συμμετέχουν και λογοτέχνες όπως ο Ίων Δραγούμης με τον Πέτρο Βλαστό από τη μια και ο Κωνσταντίνος Χατζόπου-

¹³ Στη Δύση έχουμε τα πρώτα συμπτώματα υποκατάστασης του Χριστού από τον Προμηθέα ήδη στον ρομαντισμό· βλ. την κλασική έρευνα του R. Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, δύο τόμοι, Γενεύη 1964, σ. 316 κ.ε., βλ. ειδικά σ. 470.

λος από την άλλη (μεταφραστής, το 1913, *Του κοινωνιστικού μα-
νιφέστου των Μαρξ-Ένγκελς*¹⁴). Δίπλα σε εφημερίδες όπως ο
Νουμάς, που από το 1922 θα παρουσιάσει ένα χαρακτήρα κατ'
εξοχήν λογοτεχνικό, εμφανίζονται και μερικά άλλα βραχύβια πε-
ριοδικά. Ένα από αυτά, το *Ηγησώ*, κυκλοφορεί μονάχα ένα χρό-
νο (1907-1908) επειδή οι συντάκτες του το κλείνουν για να σπου-
δάσουν στο εξωτερικό. Το περιοδικό είναι αφιερωμένο αποκλει-
στικά στην ποίηση και είναι όλο γραμμένο στη δημοτική. Από τις
σελίδες του πρωτοεμφανίζονται ο Κώστας Βάρναλης, ο Ρώμος
Φιλύρας, ο Ναπολέον Λαπαθιώτης, για να περιοριστούμε σε
όσους επιβιώνουν. Τα δημοσιευμένα κείμενά του, που επιδιώκουν
ένα λυρισμό όσο το δυνατόν πιο λιτό, δείχνουν τη φροντισμένη
επιλογή αλλά και την προσοχή που δίνεται από τους συντάκτες
του στη χρήση της γλώσσας.¹⁵

11.3

Ο ΑΓΓΕΛΟΣ ΣΙΚΕΛΙΑΝΟΣ

Ο Άγγελος Σικελιανός (1884-1951) στάθηκε ένας οραματιστής
ανένδοτος στις ιδέες του και ένας ποιητής απαρασάλευτος στον
λυρισμό του. Ο εκρηκτικός αισθησιασμός του εκδηλώνεται ακέ-
ραιο στην πρώτη του κιόλας ευρεία σύνθεση *Αλαφροϊσκιωτος*¹⁶

¹⁴ Για το ζήτημα αυτό είναι διαφωτιστική η μελέτη, με επιλογή κειμένων,
της Ρ. Σταυρίδη-Πατρικίου, *Δημοτικισμός και κοινωνικό πρόβλημα*, 1976.
Η μονογραφία του Γ. Καλογιάννη, *Ο Νουμάς και η εποχή του (1903-1931).
Γλωσσικοί και ιδεολογικοί αγώνες*, 1984, συγκεντρώνει χρήσιμο υλικό, ανε-
παρκώς, όμως, πλαισιωμένο.

¹⁵ Διαθέτουμε μια φωτογραφική ανατύπωση του περιοδικού από το ΕΛΙΑ,
1980.

¹⁶ Η λέξη, φυσικά, προέρχεται από την ανάγνωση του Σολωμού, αλλά η
έννοιά της ενισχύεται από τον αντίστοιχη λέξη στην ποίηση της εποχής. Ο
Π. Πρεβελάκης, *Α. Σικελιανός*, 1984, σ. 40, επισημαίνει την παρουσία της
λέξης "voyant" στον Α. Rimbaud, ως προσόν του ποιητή.

(1909), γραμμένη δια μας, σύμφωνα με δική του δήλωση, στην έρημο της Λιβύης, στην πραγματικότητα όμως επεξεργασμένη στο γραφείο επί δύο χρόνια.¹⁷ Το τοπίο του νησιού του, της Λευκάδας, που αποτελεί το σκηνικό των περιπλανήσεών του, κατοικείται ακόμη από αόρατες θεότητες και αναδίδει μια αίσθηση μυθική. Η περιγραφή, ωστόσο, όσων πραγμάτων οι αισθήσεις του συλλαμβάνουν είναι πλήρως απαλλαγμένη από ανεπιθύμητα φιλολογικά βάρη, αφού ζει με την έξαρση των αισθήσεων, και ο ίδιος νιώθει μέρος της φύσης. Όπως ομολόγησε αργότερα, ο ποιητής ζει σε μυστικούς δεσμούς με το Παν.¹⁸ Αν θέλουμε να τον πιστέψουμε, διαθέτει, ως ποιητής, μια παραπάνω αίσθηση, αυτή που του επιτρέπει να βλέπει όσα δεν μπορούν να δουν οι κοινοί άνθρωποι. Ο στίχος του (ιαμβικός, που πάει από τον επτασύλλαβο στον ενδεκασύλλαβο)¹⁹ ακολουθεί τον κυματισμό μιας φωνής που βρίσκεται πάντα σε μια αδιάπτωτη ένταση, παράλληλα με μια χαλάρωση της ακαμψίας των συντακτικών κανόνων, ανοίγοντας τον δρόμο προς λύσεις που ανανεώνουν τολμηρά την παράδοση και προωθούν την απελευθέρωση της προσωδίας.²⁰ Πρόκειται για έναν

¹⁷ Το χαριτωμένο ψεύδος μπορεί να οφείλεται στον μύθο του ποιητή ως ανθρώπου που οφείλει τον λόγο του στην έμπνευση και στον οραματισμό. Στην πραγματικότητα ο Σικελιανός ήταν ένας ακούραστος εργάτης που επεξεργαζόταν επιμελώς τη μορφή και τον στίχο. Βλ. Α. Βογιατζόγλου, *Η μεγάλη ιδέα του λυρισμού. Μελέτη του Προλόγου στη ζωή του Σικελιανού*, Ηράκλειο 1999, σε πολλά σημεία.

¹⁸ “Πρόλογος” [1942] στο *Λυρικός βίος*, επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Α΄, 1966, σ. 16. Ο Σικελιανός πιστεύει στις διονυσιακές αντιλήψεις που διαδίδονται στην εποχή του.

¹⁹ Όπως διαπιστώνει ο Θ. Ξύδης στη μονογραφία του Α. Σικελιανός, 1979, σ. 306 κ.ε.

²⁰ Ο Ευριπίδης Γαραντούδης αναγνωρίζει ένα δεκαπεντασύλλαβο απελευθερωμένο (“Ο ελευθερωμένος δεκαπεντασύλλαβος του Αλαφροϊσκιωτου”, *Παλίμψηστον*, 12, 1993). Η Α. Βογιατζόγλου (“Η προσωδιακή υπανάχωση του Σικελιανού”, στον τόμο *Η ελευθέρωση των μορφών*, επιμέλεια Ν. Βαγενάς, Ηράκλειο 1996, σσ. 155-61) παραθέτει διάφορες γνώμες για τη μορφή του *Αλαφροϊσκιωτου*, επανασυνδέοντάς τη με τον εξίσου ελευθερω-

ύμνο στη ζωή που αρνείται τον θάνατο, αλλά που αποδέχεται τον πόνο ως μέσο εξύψωσης.²¹

Ο Σικελιανός, με τη γενναία του φύση και την ορμέφυτη έμπνευσή του από το ελληνικό ιδανικό, στοχεύει στις μεγάλες συνθέσεις όπως βλέπουμε στον *Πρόλογο στη ζωή*, σε τέσσερα μέρη, με τίτλους όπως *Η συνείδηση της γης μου*, *Η συνείδηση της φυλής μου*, *Η συνείδηση της γυναίκας*, *Η συνείδηση της πίστης* (1915-1917)· το τελευταίο μέρος, *Η συνείδηση της προσωπικής δημιουργίας*, δημοσιεύτηκε το 1946. Η ροή του λόγου είναι πάντοτε χειμαρρώδης, γερά υποβασταζόμενη από λύσεις μετρικές, αντίστοιχες με του *Αλαφροϊσκιωτου*, ενισχυμένη από επιφωνήματα, θαυμαστικά και μακροσκελείς παρομοιώσεις.

Ακολουθεί μια άλλη εκτενής σύνθεση, το *Πάσχα των Ελλήνων* (1918), όπου η έλξη του θείκου λειτουργεί ως συνεκτική ύλη που κρατά γερά δεμένο τον παγανισμό με τον χριστιανισμό σε ένα

μένο των πρώτων τεσσάρων συνθέσεων του *Πρόλογος στη ζωή*, για να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι ο ποιητής επανακάμπτει στον δεκαπεντασύλλαβο (1913-1919). Προτείνει μάλιστα να αποδοθεί αυτή η επιλογή στον “δημόσιο” χαρακτήρα που ο ποιητής εννοούσε να αποτυπώσει στην ποίησή του (αυτ., σ. 158). Η μετρική πρωτοβουλία του *Αλαφροϊσκιωτου*, όπως και η γενικότερη σύλληψη του έργου (θρίαμβος των αισθήσεων, διασύνδεση της φύσης με τη γενετήσια δύναμη της ζωής) μπορούν να διαβαστούν παράλληλα με τις *Laudi del cielo del mare della terra* του Gabriele D’Annunzio (1903), όπου στις στροφές με ποικίλους στίχους υπερισχύουν οι εννεασύλλαβοι και οι επτασύλλαβοι. Ο θαυμασμός του Σικελιανού για τον Ιταλό ήταν μεγάλος. Ο Σικελιανός διηγείται ότι τον συνάντησε κατά τύχη στο café Doney της Φλωρεντίας (ο Ιταλός του έριξε μια κεραυνοβόλο ματιά που τον έκανε να χωριάσει, σύμφωνα με την ομολογία του) και με την ευκαιρία αναφέρει ότι είχε διαβάσει όλα τα έργα του (Α. Σικελιανός, *Πεζός λόγος*, Α’, επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, 1978, σ. 13). Για μια εμβάθυνση στο θέμα, βλ. Ε. Γαραντούδης, “Σικελιανός και Ντ’ Αννούντιο. Η ρυθμική επίδραση του *Laus vitae* στον *Αλαφροϊσκιωτο*”, *Νέα Εστία*, τόμος 150, 2001, σ. 910-21.

²¹ Στο τρίτο μέρος, στ. 507-11, «Κορακοζώητος, ιερός, / ο πόνος, μεγάλος, / τον άντρα αγερομάχεται, / για να τον ανεβάσει!». Ο πόνος είναι το τίμημα για να φτάσει ο άνθρωπος στην αυθεντικότητά του.

συνδυασμό αβίαστο, δίχως παραφωνίες, με αποκορύφωμα τον “Ύμνο στην Παναγία”. Το 1920 δημοσιεύει μια επιλογή, *Στίχοι*, με ποιήματα που είχαν ήδη εκτιμηθεί από το κοινό, όπως “Γιάννης Κητς” και “Η μάνα του Dante” (το θέμα μιας μητέρας, που προαισθάνεται τη γέννηση ενός ανθρώπου εξαίρετου, θα επανέλθει και σε άλλα ποιήματα).

Ο Σικελιανός είχε ζήσει από κοντά, στα χρόνια του *Αλαφροῦ-σκιωτου*, την περιπέτεια μιας ομάδας Αμερικανών, οι οποίοι είχαν εγκατασταθεί στους πρόποδες του Υμηττού με τον πόθο να αποκαταστήσουν τον αρχαίο ελληνικό τρόπο ζωής. Στην ελληνική λατρεία πάσχιζαν να ξαναβρούν την κατεστραμμένη ισορροπία που θα τους εξασφάλιζε μια ζωή αυτόνομη, απελευθερωμένη από την καταπίεση του πολιτισμού, ανέπαφη από τον βιομηχανικό τρόπο παραγωγής. Σ’ αυτή την κοινότητα, της οποίας ήταν μέλος και η διάσημη χορεύτρια Isadora Duncan,²² που χόρευε “γυμνοίς ποσὶ” και που εμπνεόταν από τις παραστάσεις των αρχαίων αγγείων, ο Σικελιανός βρήκε το ταίρι του, την Εύα. Μαζί της συνέλαβε το όραμα να στερεώσει την ομόνοια ανάμεσα στους λαούς με καλλιτεχνικές εκδηλώσεις, πρωτίστως με την παράσταση αρχαίου δράματος, αλλά και με τον χορό στον επιβλητικό χώρο των Δελφών, ομφαλό του κόσμου. Μια πρώτη εκδήλωση διοργανώθηκε το 1927, μια άλλη το 1930. Τα χορικά των τραγωδιών ήταν τονισμένα από την Εύα με βάση το δημοτικό τραγούδι.

Με αυτές τις προϋποθέσεις ήταν αναμενόμενο ο ποιητής να γράψει και τραγική ποίηση. Το θέατρο ήταν γι’ αυτόν ένα πνευματικό όργανο για την ανύψωση του λαού. *Ο διθύραμβος του ρό-*

²² Για την κατανόηση του περιβάλλοντος που επικρατούσε στην παρέα, στο “κλαν” όπως το αποκαλούσαν οι ίδιοι, και όπου τονώθηκαν οι πεποιθήσεις του Σικελιανού, δεν είναι άσκοπη η ανάγνωση των πρώτων κεφαλαίων της αυτοβιογραφίας της Isadora Duncan (μετάφραση: *Αυτοβιογραφία*, 1983). Η χορεύτρια αγαπούσε να απαγγέλλει Whitman· η αδελφή του Άγγελου, παντρεμένη με τον αδελφό της, είναι η πρώτη μεταφράστρια αυτού του Αμερικανού στα ελληνικά.

δου, που διαβάστηκε δημόσια στην Αθήνα το 1933, σημειώνει την απαρχή μιας ακολουθίας δραμάτων που θα δημοσιευτούν αργότερα, μέσα στον πόλεμο.

Το 1935 ο Σικελιανός καλεί μερικούς εκλεκτούς σε μια συνάντηση κοντά στην Ιερά Οδό και τους διαβάζει με έμφαση ένα λόγο που έχει τον τόνο προκήρυξης, *Η ελευσίνια διαθήκη*, όπου, μεταξύ άλλων, δηλώνει:

Ο άνθρωπος· οι οργανικοί δεσμοί του ανθρώπου με το σύμπαν· οι δεσμοί που δεν μπορούν να νοηθούνε έξω πια από το βαθύ συγκεκριμένο πλούτο του κορμιού και της ψυχής του. Ο άνθρωπος ως μια βαθιά προσωπική υπόσταση και σύγχρονα ως εγγύηση και προζύμι κοσμικής αλληλεγγύης, ως ενότητα μαζί και ολότητα, ως μονάς μαζί και πλήθος, να το *Αίτημα* λοιπόν όπου ακοντίζεται την ώρα αυτή απ' το ίδιο το αίμα του καιρού μας και ζητά μιαν απ' ευθείας ανταπόκριση, όχι πλέον από εικονικές κατηγορίες, που να τον κρατάν σε μιαν αυθαίρετη υποτέλεια, εξάρτηση ή απόσταση, αλλά μέσα από το κέντρο των πραγμάτων, απ' τον ίδιο τους παλλόμενο βυθό.²³

Ο Σικελιανός αποστρέφεται τη μετριότητα των ανθρώπων και κατανοεί πλήρως τον πόνο που κατατρώχει την ανθρωπότητα από τα βάθη των αιώνων. Νιώθει ως δικό του το χρέος να επανορθωθεί το κακό.²⁴ Θα δούμε όμως ότι συχνά αυτός ο πόνος εξατμίζεται μέσα σε νοήματα αόριστα, ιδίως εκεί όπου ο ποιητής αγωνίζεται να εκφράσει το μεταφυσικό του άγχος. Αντίθετα, σε μερικά ποιήματα γραμμένα γύρω στο 1935, τότε που μπαίνει σε μια φάση εξαιρετικά γόνιμη, οι συγκινήσεις του χαλιναγωγούνται· η ορμητική πληθωρικότητά του τροφοδοτεί την πνοή των έργων του, ενώ

²³ Πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Τα Νέα Γράμματα*, 2, 1936, και τώρα *Πεζός λόγος*, Γ', επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, 1981, σ. 49.

²⁴ Αnéφεραν σχετικά το έργο του E. Schuré, *Les grands initiés*. Ο Σικελιανός είχε καλέσει τον Schuré στους Δελφούς. Βλ. Π. Πρεβελάκης, *Α. Σικελιανός, ό.π.*, σ. 177, όπου εκφράζονται βαριές επιφυλάξεις για τον Σικελιανό οραματιστή.

η αναπαράσταση των σκηνών εξασφαλίζει εικόνες ουσιαστικές και συγκεκριμένες. Για παράδειγμα, στο ποίημα "Ιερά Οδός" προφητεύει την ώρα της απελευθέρωσης του καταδυναστευμένου από τον πόνο ανθρώπου περιγράφοντας τη σκηνή ενός γύφτου με δυο αρκούδες που τις βάζει να χορέψουν. Η περιγραφή της αρκούδας είναι διαποτισμένη από μια συγκίνηση έντονη και αβίαστη, που την ενισχύουν υπαινιγμοί σε αρχαίους μύθους.²⁵ Κατά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο η τραγική κατάσταση του τόπου οδήγησε τον Σικελιανό να εγκαταλείψει τη νεφελώδη σωτηριολογία και να συμεριστεί τις προσδοκίες ολόκληρου του λαού, μπαίνοντας έτσι, σε προχωρημένη πια ηλικία, σε μια άλλη γόνιμη φάση της ποίησής του.

11.4

Ο ΝΙΚΟΣ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗΣ

Ο Σικελιανός και ο Καζαντζάκης παρουσιάζουν κάποια συγγένεια όσον αφορά την παιδεία τους, που εστιάζεται στην προσήλωσή τους σε αναγνώσματα που θέτουν τον καλλιτέχνη υπεράνω των εξαναγκασμών της καθημερινής ζωής. Ανάμεσα στους συγγραφείς των αναγνωσμάτων αυτών κατέχουν ιδιαίτερη θέση, φυσικά, ο Nietzsche, αλλά και ο Schuré και ο D'Annunzio. Όσον αφορά τα πρότυπα προς μίμηση, ο Καζαντζάκης θαυμάζει απεριόριστα τους ισχυρούς ανθρώπους της πολιτικής, άξιους ηγέτες, ικανούς να λυτρώσουν την ανθρωπότητα θύμα ενός αρρωστημένου πολιτισμού. Υπάρχουν πληροφορίες για μια συντροφική περιπέτεια μύησης που έζησαν μαζί οι δύο έλληνες ποιητές στο Άγιον Όρος.²⁶

²⁵ Ο πρωτογονικός μύθος της αρκούδας αναλύθηκε πειστικά από τον George Thomson σε μία ανακοίνωση δημοσιευμένη στα *Κρητικά Χρονικά*, 15-16, 1961-1962, τόμος Γ', σσ. 93-96.

²⁶ Και οι δύο τους κράτησαν ένα ημερολόγιο πορείας με τις εντυπώσεις τους· βλ. Π. Πρεβελάκης, *Α. Σικελιανός, ό.π.*, σσ. 67-139.

Και ο Νίκος Καζαντζάκης, από το Ηράκλειο Κρήτης (1883-1957), αισθάνεται, όπως και ο Σικελιανός, να τον καλεί μια υψηλή αποστολή· με ακράδαντη πίστη στο χρέος που προκύπτει, αναλαμβάνει να προετοιμαστεί κατάλληλα αρχίζοντας από τη σπουδή των αριστουργημάτων της λογοτεχνίας, μερικά από τα οποία μάλιστα μεταφράζει, και ταξιδεύοντας σε τόπους ιστορικούς.

Ο Καζαντζάκης ξεκινά τη σταδιοδρομία του είκοσι δύο ετών με ένα μυθιστόρημα που η κριτική εκλαμβάνει ως καρπό του αισθητισμού του D'Annunzio, το *Όφης και κρίνο* (1906). Στο πρώτο μέρος του σύντομου πεζογραφήματος, κάποιος καλλιτέχνης εκφράζει σε γλώσσα ποιητική το ερωτικό του πάθος, ενώ στη συνέχεια περιγράφει πώς θυσιάζει στον θάνατο τη ζωή του και της αγαπημένης του, μέσα σε ένα δωμάτιο πνιγμένο στα άνθη.²⁷

Ο επόμενος σταθμός είναι η τραγωδία (*Οδυσσέας, Νικηφόρος Φωκάς, Χριστός*), ένα είδος που δεν θα το εγκαταλείψει ούτε και αργότερα. Πρόκειται για χρόνια πνευματικών ανησυχιών που τα κλονίζει η ρωσική Επανάσταση, δίχως ωστόσο να αναστέλλεται ο μυστικισμός και να εκτοπίζονται ινδάλματα ασκητισμού όπως ο Βούδας και ο Άγιος Φραγκίσκος. Το 1923 δίνει οριστική μορφή στην *Ασκητική* (1927), ένα δοκίμιο προγραμματισμού που το είχε αρχίσει λίγο πριν με τον τίτλο *Salvatores dei*, μία ανακεφαλαίωση των πεποιθήσεών του, που βρίσκονται, σύμφωνα με όσα βεβαιώνει, πέρα από τον κομμουνισμό. Πρόκειται για αποφθέγματα και κανόνες ζωής που ανταποκρίνονται ακόμη και σήμερα στα ενδιαφέροντα των νέων, χάρη στην ανάμιξη ετερογενών ιδεολογιών, όπως ο κομμουνισμός, ο μυστικισμός, ο βιταλισμός (που αργότερα θα ενσαρκωθεί στο πρόσωπο του Ζορμπά, στο ομώνυμο μυθιστόρημα) και ο νιχιλισμός.

²⁷ Το έργο και η κριτική γι' αυτό εξετάζονται από τον Α. Σαχίνη, *Η πεζογραφία του αισθητισμού*, 1981, σσ. 316-36. Βλ. τις παρατηρήσεις της Α. Καστρινάκη στον τόμο πρακτικών *Ν. Καζαντζάκης. Σαράντα χρόνια από το θάνατό του*, επιμέλεια Κ. Μουτζούρης, Χανιά 1998, σσ. 67-139.

Στην πλήρη ωριμότητά του ο Καζαντζάκης συνόψισε το πιστεύω του με φράσεις που μαρτυρούν και τον μανιχαϊσμό του:

Από τη νεότητά μου, η θεμελιακή αγωνία μου, απ' όπου πήγασαν όλες μου οι χαρές κι όλες οι πίκρες ήταν τούτη: η ακατάπαυτη, ανήλεη, εντός μου πάλη ανάμεσα στο πνεύμα και τη σάρκα. Μέσα μου παμπάλαιες ανθρωπίνες και προανθρωπίνες σκοτεινές δυνάμεις· μέσα μου παμπάλαιες ανθρωπίνες και προανθρωπίνες φωτερές δυνάμεις· κ' η ψυχή μου ήταν η παλαίστρα όπου οι δυο τούτοι στρατοί χτυπιούνταν κ' έσμιγαν. Ένωθα πως ένας μονάχα απ' τους δυο νικούσε κ' εξόντωνε τον άλλον· ήμουν χαμένος· γιατί αγαπούσα το σώμα μου και δεν ήθελα να χαθεί· αγαπούσα την ψυχή μου και δεν ήθελα να ξεπέσει. Μάχουμουν λοιπόν να φιλώσω τις δυο αυτές αντίδρομες κοσμογονικές δυνάμεις, να νιώσουν πως δεν είναι οχτροί, είναι συνεργάτες και να χαρούν, να χαρώ κ' εγώ μαζί τους την αρμονία. Η αγωνία μου αυτή βάσταξε χρόνια· πήρα πολλούς δρόμους για να φτάσω στη λύτρωσή μου: το δρόμο του έρωτα, το δρόμο της επιστημονικής περιέργειας, της φιλοσοφικής έρευνας, της κοινωνικής αναγέννησης και, τέλος, το δύσκολο, γοητευτικό μονοπάτι της ποίησης. Μα είδα πως όλοι οι δρόμοι τούτοι έφερναν στην άβυσσο· με κυρίευε τρόμος, γύριζα πίσω, έπαιρνα άλλο δρόμο. Χρόνια βάσταξε η περιπλάνηση τούτη και το μαρτύριο.²⁸

Η εσωτερική σύγκρουση και ο μαρτυρικός διχασμός του ανθρώπου που διψά για μια λύση χωρίς αντίκρισμα, που παρασύρεται μέσα σε περιπέτειες αποθαρρυντικές από το μεταφυσικό εκείνο κύμα δίχως προσορισμό που είναι η ζωή, συνιστά και τον σταθερό άξονα του εκτενούς του ποιήματος *Οδύσεια* (1938).

Η *Οδύσεια*, έργο 33.333 δεκαεπτασύλλαβων, στο οποίο ο Καζαντζάκης αφιερώνει τα χρόνια από το 1924 έως το 1938, ξαναπιάνει το νήμα του ομηρικού ήρωα, μετά την επιστροφή του στην Ιθάκη, και τον ρίχνει σε νέες περιπέτειες και σε νέες ενέδρες. Στην

²⁸ Το κείμενο γράφτηκε από τον Καζαντζάκη για τη μετάφραση στα αγγλικά της *Οδύσειας* (*The Odyssey*, μετάφραση K. Friar, Νέα Υόρκη 1958). Αντλώ από το πρωτότυπο που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Καινούργια εποχή*, Φθινόπωρο 1958, σ. 62.

πραγματικότητα, όσα ηρωικά επεισόδια επινοεί ο Καζαντζάκης δεν είναι παρά η αλληγορία προσωπικών του βιωμάτων. Ό,τι μετρά για τον Καζαντζάκη είναι να μην παραδεχτεί την ήττα. Η ανανεωμένη απόπειρα, η συγκέντρωση των ανθρωπίνων δυνάμεων για την επίτευξη ενός στόχου, αυτό είναι το υπέρτατο καθήκον του σύγχρονου ανθρώπου. Η δυσκολία, που συμβολίζεται με την ανοδική πορεία, με την ανάπτυξη όλων των δυνάμεων, είναι μια υπόθεση που ξυπνά τις πιο έντονες συγκινήσεις. Με αυτή τη χαρά ανοίγει το 14ο άσμα:

Χαρά, στον ιερού βουνού τη μοναξιά, στον καθαρών αέρα,
 ν' ανηφορίζεις μοναχός μ' ένα δαφνόφυλλο στα δόντια!
 Και να γρικάς τη βασιλόφλεβα να παίζει στ' αντικνήμια,
 να διαπερνάει τα γόνα, τα νεφρά, να πιάνει το λαιμό σου
 και ποταμός ν' απλώνεται στο νου, να τον ριζοποσιάζει.
 Και να μη λες: Θα πάω δεξιά, θα πάω ζερβά· μα να φυσούνε
 κι οι τέσσερις ανεμικές στο σταυροδρόμι του μυαλού σου.
 Κι όσο ανεβαίνεις, το Θεό ν' ακούς ολούθε ν' αναπνέει
 και πλάι σου να γελάει, να περπατάει και να κυλάει τις πέτρες·
 να στρέφεται· ψυχή να μη θωράς, σαν κυνηγός που βγήκε
 ροδοχαράματα για πέρδικα, φτερούγα δεν ξεκρίνει,
 μα σύμπλαγο τ' ολόδροσο βουνό γρικάει να κακαρίζει!
 Χαρά, σα φλάμπουρο να τρέμει η γης στην αυγινή κατάχνια,
 να 'ναι γερό, σπαθάτο το άλογο που καρβαλάει η ψυχή σου,
 διπλά νεφρά και κάστρο η κεφαλή, κι απά στο μέγα στήθος
 χάντρες να κρέμονται ασημόχρουσες ο γήλιος, το φεγγάρι.
 Και να κινάς για τ' άπιαστα πουλιά, το νου ν' αφήνεις πίσω
 και τη ζωή τη βροντοκούδουνη και τη χαρά την κούρβα·
 και ν' αποχαιρετάς την αρετή και τη μουδιαστρα αγάπη –
 κι όπως αφήνει το φιδόντυμα στ' αγκάθια ο κουρκουλάτος,
 κι εσύ ν' αφήνεις πίσω σου τη γης τη σκουληκογλυμμένη!
 Γελούν οι ανέμυλοι στα καπελιά κι οι κορασίες χλωμιάζουν
 κι οι νοικοκύριοι τα καλπάκια τους κουνούν και φοβερίζουν –
 τα μήλα σου λιμπίζονται, ψυχή, μα τον γκρεμό φοβούνται.

Οι κριτικοί υποδέχτηκαν ψυχρά την *Οδύσεια*. Σήμερα μπορεί κανείς να έχει επιφυλάξεις γιατί το έργο, αν και αποτελεί αναμφισβήτητα ένα κατόρθωμα, ένα μνημείο, εμφανίστηκε εκπρόθεσμα, όταν είχαν πλέον πάψει να γράφονται έργα με ηρωική πνοή. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο Σεφέρης δημοσιεύει το 1935 ένα ποίημα σε εικοσιτέσσερα μέρη, το *Μυθιστόρημα*, που είναι έπος από την ανάποδη, όπως δηλώνει και ο ίδιος.

Ο Καζαντζάκης επινοεί επί τούτου ένα τραχύ, ανοίκειο ποιητικό ιδίωμα που εξασφαλίζει ιδιόζουσα αίσθηση στην κάθε λέξη. Το λεξιλόγιο βρίσκει στήριγμα σε μια σύνταξη απλόχωρη, σε μια πνοή δίχως διακοπή που ταιριάζει στην επική σύλληψη. Ο ασυνήθιστος δεκαεπτασύλλαβος, υποκατάστατο του εξάμετρου (ο Καζαντζάκης θα τον χρησιμοποιήσει και στη μετάφραση της *Ιλιάδας* και της *Οδύσειας*), που προκάλεσε τις αντιρρήσεις της κριτικής,²⁹ μπορεί να αποπροσανατολίζει στην πρώτη επαφή, υπηρετεί όμως την αρχαϊκή θεώρηση του κόσμου και των ηρώων, και τον πριμιτιβιστικό αισθησιασμό του συγγραφέα.

Ύστερα από αυτή την επιβλητική πρόκληση, ο Καζαντζάκης θα επιδοθεί, από το 1940 έως το τέλος της ζωής του, με πάθος στην καλλιέργεια του μυθιστορήματος, ενός είδους με το οποίο θα γνωρίσει τελικά την επιτυχία.³⁰

²⁹ Οι επικριτές βρήκαν ότι ο στίχος αυτός δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένας δεκαπεντασύλλαβος με προσθήκη ενός δισύλλαβου. Διαφέρει η γνώμη του Θρασύβουλου Σταύρου που αναγνωρίζει ένα στίχο αποτελούμενο από ένα δεκασύλλαβο και έναν επτασύλλαβο (*Νέα Εστία*, Χριστούγεννα 1958, σ. 125).

³⁰ Για το πεζογραφικό έργο γίνεται λόγος εδώ (15.7). Σχετικά με το πώς αντιμετωπίζουν οι πρόσφατοι λογοτέχνες το έργο του Καζαντζάκη, έχει ενδιαφέρον το αφιέρωμα του περιοδικού *Η Λέξη*, τεύχος 139, 1997, σσ. 235-391, όπου δίνεται περισσότερη έμφαση στο πεζογραφικό του έργο, με ποικίλες αντιδράσεις.

11.5

ΚΩΣΤΑΣ ΒΑΡΝΑΛΗΣ,
ΕΝΑΣ ΠΟΙΗΤΗΣ ΤΟΥ ΠΡΟΛΕΤΑΡΙΑΤΟΥ;

Ο Κώστας Βάρναλης (1884-1974) ήταν ένας από τους φοιτητές που εξέδιδαν τη φιλόδοξη *Ηγησώ*. Είχε ήδη αποσπάσει επαίνους από τις σελίδες του *Νουμά* (όπου είχαν εμφανιστεί μερικά από τα κομποτεχνημένα ποιήματα που έπειτα βρήκαν τη θέση τους στον τόμο *Κηρήθρες*, 1905), όταν εμφανίζεται με το άσμα *Προσκυνητής* (1919), το πρώτο ενός ευρύτερου έργου που σχεδίαζε και που εγκατέλειψε ξαφνικά. Το ύφος του είναι ήδη ώριμο, ενώ από την άποψη της μετρικής μπορούμε να μιλήσουμε για ένα πραγματικό κατόρθωμα: εξήντα οκτάβες σε ομοιοκατάληκτο ενδεκασύλλαβο.³¹ Πρόκειται για ένα προσκύνημα στην αιώνια Ελλάδα, μια ομολογία πίστης δίχως όρους, που γίνεται με μια διάθεση διονυσιακής έκστασης. Η σύλληψη της ελληνικής διάρκειας είναι συνεπής με τις αντιλήψεις για τη συνέχεια του ελληνικού έθνους, όπως διατυπώθηκε από τον Ν. Γ. Πολίτη, στον οποίο αφιερώνει το έργο. Το προσκύνημα ή μάλλον η μυσταγωγία στις αξίες μιας Ελλάδας αιώνιας, που στέκεται στο ύψος των εθνικών προσδοκιών, τον διαποτίζει με ενθουσιασμό και του δίνει την αφορμή να ξεπεράσει τον εαυτό του και να ανακαλύψει τη συλλογική ταυτότητα. Στο σημείο όπου καταλήγει το άσμα, αναπτύσσεται ένα νόημα σύμφωνα με το οποίο ο ποιητής αναγνωρίζει τον εαυτό του στους άλλους («Εγώ 'μουν όλοι εσείς, εγώ 'μουν η άχνα / που από της μάζας έβγαινε τα σπλάχνα», 11, στίχοι 15-16), αλλά νιώθει να τον καλούν άλλες

³¹ Η Lucia Marcheselli μελέτησε τον ενδεκασύλλαβο του Βάρναλη και τη σχέση του με το υπόλοιπο έργο του ποιητή (*Per una metrica di Várnalis. Endecasillabi*”, στον τόμο *Lirica greca da Archiloco a Elitis*, ό.π., σσ. 399-420), και όσον αφορά το ίδιο έργο (*“Βάρναλη Προσκυνητής” μια προσέγγιση*”, *Γράμματα και Τέχνες*, τεύχος 37, 1985, σσ. 9-14) καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για οκτάβες άψογες, με ρίμα ΑΒΑΒΑΒΓΓ.

ευθύνες. Ο προσκυνητής αυτός πολύ σύντομα θα μετουσιωθεί σε οδηγητή.

Από αυτή την άποψη η λαχτάρα του Βάρναλη δεν διαφέρει από εκείνη του Σικελιανού ή του Καζαντζάκη. Κι αυτός κυνηγά τη χίμαιρα ενός εκλεκτού που ξεχωρίζει από τη μάζα. Με τους συνομηλίκους του εξάλλου μοιράζεται διάφορους κοινούς τόπους της θεματικής, όπως είναι ο συνδυασμός ή και η συνταύτιση των παγανιστικών με τους χριστιανικούς μύθους (Ορφείας και Χριστός, Αθηνά και Παναγία, 8, στ. 19), το μοιραίο της καταστροφής για να επέλθει η αναγέννηση.

Πριν περάσουμε όμως στην επόμενη φάση του Βάρναλη, δεν μπορούμε να μην αναφερθούμε και στη ρέουσα τελειότητα των ενδεκασύλλαβών του, ένα κατόρθωμα αξιοσημείωτο που θα υποχρεωθεί να το παραμερίσει καθώς συντελείται μια ιδεολογική μετάβαση, αυτή που συμπίπτει με την εγκατάλειψη του προηγούμενου έργου και με την ορμητική συγγραφή ενός άλλου έργου, για το οποίο δεν βρίσκει τον κατάλληλο χρόνο να φροντίσει όσο θα ήθελε τη στιχουργία του, *Το φως που καίει*.³²

Πιο συγκεκριμένα οφείλουμε να αναγνωρίσουμε ότι οι έννοιες, που βρίσκουν τη θέση τους στον *Προσκυνητή*, στηρίζουν επαρκώς ολόκληρο το ποίημα, ένα ποίημα που επινοείται μέσα από την εμπειρία της σύγχρονης γαλλικής ποίησης· αλλά στη Γαλλία, όπου ο ποιητής διαμένει χάρη σε μια κρατική υποτροφία, όχι μόνον τελειοποιεί το έργο αυτό, αλλά, μέσα σε μια μεθυστική ταραχή, συλλαμβάνει το σχέδιο ενός άλλου έργου, αυτού που τιτλοφορείται *Το φως που καίει*. Η μετάβαση από το ένα έργο στο άλλο δεν συντελείται χωρίς ψυχικό κόστος· επειδή στο μεταξύ οι πληροφορίες της Επανάστασης του Νοεμβρίου των μπολσεβίκων έρχονται να βάλουν σε κρίση το πνευματικό και καλλιτεχνικό του σύμπαν,

³² Ο Γ. Π. Σαββίδης αναφέρει (στις σημειώσεις στον *Προσκυνητή*, που ο ίδιος επιμελήθηκε, 1988, σ. 170) μία ομολογία του ποιητή σε αυτή την κατεύθυνση.

επιβάλλοντάς του με αιφνιδιαστικό τρόπο να αναθεωρήσει εκ βάθρων τη στάση του απέναντι στον κόσμο και να επανεξετάσει το υλικό του. Η ορμή της Επανάστασης του προλεταριάτου ανατρέπει τις ιδεολογικές του πεποιθήσεις, που βασιζόνταν μέχρι τότε στην αριστοκρατική αντίληψη της τέχνης, και καταργεί τη μορφή τέχνης που με τόσο κόπο είχε κατακτήσει. Το ίνδαλμα ενός ποιητικού έργου ακέραιου και τέλεια ισορροπημένου τώρα έχει πια ξεπεραστεί.

Το νέο έργο αποτελείται από ένα “Πρώτο μέρος” σε πεζό με τρεις συνομιλητές, τον Ιησού, τον Προμηθέα και τον Μώμο. Το μέρος αυτό κλείνει με τον Μώμο, ενώ τα άλλα πρόσωπα έχουν ήδη εξαφανιστεί από τη σκηνή.³³ Το δεύτερο μέρος, ένα “Ίντερ-μέντιο”, αποτελείται από μια αστεία, παγανιστική σκηνή με Ωκεανίδες, ένα χορό με Σεραφείμ και δυο χριστιανικά μοιρολόγια, ένα για την Παναγία (“Η Μάνα του Χριστού”) και ένα για τη Μαγδαληνή (“Η Μαγδαληνή”), σε δεκαπεντασύλλαβο. Το τρίτο μέρος είναι ένας διάλογος ανάμεσα στην Αριστέα και τη Μαημού, διάλογος χλευαστικός, κάποτε σαρκαστικός, όπου χρησιμοποιείται ένα λεξιλόγιο χαμηλό (και ρίμες αστείες). Η Αριστέα μεταμορφώνεται τρεις φορές προτού εμφανιστεί στο έργο ο “Οδηγητής”. Η φωνή του οδηγητή, τρανταχτή, σαρώνει όλους τους θορύβους για να αναγγείλει:

Δεν είμ' εγώ σπορά της Τύχης,
ο πλαστοουργός της νιας ζωής.
Εγώ 'μαι τέκνο της Ανάγκης
κι ώριμο τέκνο της Οργής.

Δεν κατεβαίνω από τα νέφη,
γιατί δε μ' έστειλε κανείς

³³ Το προσωπείο του Μώμου κυκλοφορούσε ευρέως στα λογοτεχνικά κείμενα της εποχής· επομένως δεν μας είναι δυνατόν να τεκμηριώσουμε από πού κατέληξε στον Βάρναλη.

Πατέρας, τάχα παρηγοριά
για σένα, σκλάβε, που πονείς.

Ποιητικά, 1956, σ. 86

Το φως που καίει τυπώθηκε, για λόγους προφύλαξης, μακριά από την Αθήνα, στην Αλεξάνδρεια, και με ψευδώνυμο,³⁴ το 1922. Η δεύτερη έκδοση (Αθήνα 1933) παρουσιάζει μια μορφή επεξεργασμένη, και μάλιστα καθαρισμένη από στίχους όπως οι ακόλουθοι:

Εγώ 'μαι η Τέχνη των μωρών, των τσαρλατάνων,
η Τέχνη των μοιχών και των ευνούχων,
η πουλημένη, η ατιμασμένη,
του Μπαρρές, του Κλωντέλ και του Ντ' Αννούντσιο.

Αυτή η αναθεωρημένη έκδοση προσφέρεται στους κριτικούς της αριστεράς για να κρίνουν κατά πόσον ο πρώτος ποιητής του ελληνικού κομμουνισμού προσαρμόστηκε στις υποδείξεις του κόμματος. Ο Ασημάκης Πανσέληνος, λόγου χάρη, από τις σελίδες του περιοδικού *Νέοι Πρωτοπόροι*, επίσημου οργάνου της αριστεράς, θέλει να υπολογίσει μέχρι ποιο σημείο το έργο εκφράζει τη συνείδηση του προλεταριάτου· ενώ ένα άλλος νέος κομμουνιστής, που όμως αρνείται να συμμορφωθεί με τις επιταγές του κόμματος, ο Βάσος Βαρίκας, σε μια μεγάλη μελέτη αφιερωμένη στον Βάρναλη, *Ο ποιητής Κώστας Βάρναλης* (1936), τολμά να αμφισβητήσει τη φυσιογνωμία του ήδη αναγνωρισμένου ως επίσημου ποιητή του κόμματος.³⁵

³⁴ Ο Βάρναλης εξηγούσε στον αλεξανδρινό του εκδότη, τον Στέφανο Πάργα, τους λόγους που τον έκαναν να χρησιμοποιήσει ψευδώνυμο: «Μεταχειρίζομαι ψευδώνυμο α) γιατί 'μαι δημόσιος υπάλληλος, β) γιατί έπαψα από καιρό νάχω φιλοδοξίες φιλολογικές και γ) γιατί η βαρβαρότητα του ελληνικού κράτους είναι μοναδική στην Ευρώπη». Το κείμενο δημοσιεύεται από τον Γ. Δάλλα, σε μια μελέτη που εκθέτει τις περιπέτειες που ακολούθησαν, «Το Φως που καίει του Βάρναλη: Η πρώτη έκδοση του έργου και ο αντίκτυπός της», *Πόρφυρας*, τεύχος 99-102, σσ. 17-36.

³⁵ Το περιοδικό του κόμματος *Νέοι Πρωτοπόροι*, όπως θα δούμε παρα-

Ο Βάρναλης ως στρατευμένος λογοτέχνης δείχνει πιο δραστήριος στα πεζά του. Ο αγώνας του εναντίον του ιδεαλισμού τον φέρνει σε σύγκρουση με τον Γιάννη Αποστολάκη που είχε δημοσιεύσει τη μελέτη *Η ποίηση στη ζωή μας* (1923) με κύριο θέμα τον Σολωμό. Ο Βάρναλης ανταπαντά με το βιβλίο *Ο Σολωμός χωρίς μεταφυσική* (1925), για να αποδείξει το ασύστατο των ιδεαλιστικών θέσεων και να στρέψει την προσοχή προς την πρακτική όψη της ζωής, που ουσιαστικά επέδρασε στο έργο του. Αλλά και *Η αληθινή απολογία τον Σωκράτη* (1931) ανταποκρίνεται σε μια προσέγγιση που διαλύει την εξιδανίκευση και δείχνει ποια είναι η πραγματικότητα.

Μετά το *Οι σκλάβοι πολιορκημένοι* (1927), μια ευρεία σύνθεση για τις φρικαλεότητες του πολέμου με πρόδηλη αναφορά στους *Ελευθέρους πολιορκημένους του Σολωμού*, δημοσίευσε σε αραιά χρονικά διαστήματα μέχρι τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο σύντομα στιχουργήματα, κατά προτίμηση σατιρικής διάθεσης.³⁶ Στην κατηγορία που του απηύθυνε αρχικά ο Δημήτρης Γληνός, ότι ήταν ένας “χαλαστής” της παρηκμασμένης αστικής τάξης και όχι ένας οικοδόμος χρήσιμος για να οργανωθεί ένας νέος κόσμος, προστέθηκαν

κάτω (13.1), ακολουθούσε κατά γράμμα τις οδηγίες του Lunacarskij και φρόντιζε επιμελώς να κρίνει την ποίηση σε σχέση με την προλεταριακή της συνείδηση. Ο Δημήτρης Γληνός, διανοούμενος αριστερός με γνώσεις και κύρος, έδειχνε να ενδιαφέρεται αποκλειστικά για το αν ο Βάρναλης μπορούσε να θεωρηθεί ποιητής της μάζας και του προλεταριάτου (σε ένα τεύχος των *Νέων Πρωτοπόρων* αφιερωμένο ολόκληρο στον ποιητή, τεύχος 2, Φεβρουάριος 1935). Το περιοδικό ευνοούσε τη σύγχυση γύρω από τον όρο “πρωτοπόρος” προεξοφλώντας ότι οι κομμουνιστές εξ ορισμού ήταν και πρωτοπόροι (βλ. εδώ 13.1).

³⁶ Το 1956 ο Βάρναλης προέβη σε μια επιλογή ποιημάτων του, με όσα θεώρησε να ανταποκρίνονται στις προσμονές του κοινού (και του κόμματος) ως επίσημου ποιητή, με τίτλο *Ποιητικά*. Η επιλογή δεν μπορεί φυσικά να ικανοποιήσει τον σημερινό αναγνώστη. Σύμφωνα με τον Α. Αργυρίου (*Το δέντρο*, τεύχος 41, 1988, σσ. 46-50), η πρόωρη σιωπή του ποιητή οφείλεται στην επίγνωσή του ότι δεν μπορούσε να ανταποκριθεί στις προσδοκίες του κόμματος.

και επιφυλάξεις για την ανεπάρκεια του λογοτεχνικού του οργάνου και της θεματικής του, που βαρύνεται από αναφορές στον χριστιανισμό.³⁷

Τα χριστιανικά θέματα ανήκουν, όπως είδαμε, στη θεματική παρακαταθήκη μιας ολόκληρης γενιάς. Ο Καζαντζάκης θα τα κρατήσει στις αποσκευές του μέχρι τα τελευταία του έργα, γραμμένα μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Δεν πρέπει να μας παραξενεύει αν και ένας άλλος λογοτέχνης της ίδιας γενιάς, ο Σπύρος Μελάς (1882-1966), έγραψε ένα δράμα με χριστιανικό θέμα, το *Ιουδας* (1936), που κατά έναν παράξενο τρόπο ο Καζαντζάκης θεωρούσε «άθλιο, παμπάλαιο, φωνακλάδικο, ρηχό».³⁸

Μακριά από τη μεγάλη περιπέτεια και τη φιλοδοξία για τη σωτηρία του ανθρώπου, κρατιέται ένας ποιητής συνομήλικος με όσους αναφέραμε εδώ, ο Απόστολος Μελαχρινός (1880-1952). Γεννημένος στην Κωνσταντινούπολη και εγκατεστημένος στην Αθήνα το 1922, έζησε καλλιεργώντας την καθαρή ποίηση, με τον νου στραμμένο προς τον Mallarmé και προς τον Valéry. Όλες οι απόπειρες που έγιναν προς αυτήν την κατεύθυνση, όπου πάσχιζε να συνταιριάσει τον γαλλικό συμβολισμό με τον Σολωμό και το δημοτικό τραγούδι, δημοσιευμένες σποραδικά από το 1920 και ύστερα, βρήκαν την ολοκλήρωσή τους στο επίδοξο ποίημα *Απολλώνιος* (1938): μια ακόμη περίπτωση παράκαιρης δημιουργίας, καθόλου διαφορετικής από αυτή του Καζαντζάκη και της *Οδύσειας* ως προς το γεγονός ότι και ο Μελαχρινός προτείνει με το έργο τούτο μια τε-

³⁷ Ήδη το 1938 ο Β. Βαρίκας υπογράμμιζε το «χάσμα που χωρίζει το συναισθηματικό απ' τον ιδεολογικό κόσμο του ποιητή» (Κώστας Βάρναλης, 1978, σ. 55): περαιτέρω διαπίστωνε ότι ο Βάρναλης, παρόλο που είχε εναγκαλισθεί τα νέα ιδεώδη, δεν μπορούσε να αποφύγει «να σέρνει μαζί του τις επιβιώσεις της παλιάς μικροαστικής του ψυχοσύνθεσης, αυτής ακριβώς που ξεπηδάει απ' τα περισσότερα σημεία του έργου του και δημιουργεί τις αντιφάσεις που σημειώσαμε προηγούμενα» (ό.π., σ. 60).

³⁸ Ν. Καζαντζάκης, *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, 1965, σ. 436.

χνοτροπία που έχει πλέον ξεπεραστεί από την ποίηση της γενιάς του Τριάντα.³⁹

11.6

ΑΛΛΕΣ ΤΑΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

Κατά τα ίδια χρόνια όπου επιβάλλεται μια ομάδα ποιητών όπως ο Σικελιανός, ο Καζαντζάκης, ο Βάρναλης, ξανοίγονται προς την πεζογραφία και συγγραφείς γνωστοί από πριν, όπως ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, με προτάσεις αξιόλογες, ικανές να αφήσουν τα ίχνη τους στην πορεία της αφηγηματικής τέχνης.

Αν ο αισθητισμός προκάλεσε στον νεαρό Καζαντζάκη παραισθήσεις αλλά *D'Annunzio*, όπως στο μυθιστόρημα *Όφης και κρίνο*, σε συγγραφείς πιο ώριμους, που δέχτηκαν και διαφορετικής προέλευσης ερεθίσματα, οδηγεί σε αποτελέσματα λιγότερο παρεξηγημένα. Το διαπιστώνουμε σε ένα μυθιστόρημα του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου, την *Κερένια κούκλα*, που κυκλοφόρησε σε συνέχειες το 1908 και βγήκε σε βιβλίο μετά τον θάνατο του συγγραφέα, το 1911. Εδώ η αναπαράσταση του εξωτερικού κόσμου μοιάζει να προέρχεται από τον πιο ακριβολόγο ρεαλισμό, ενώ στην πραγματικότητα είναι καρπός της εκζήτησης και της αισθητιστικής αντίληψης για τη ζωή.

Ο Χρηστομάνος είχε αφηγηθεί την εμπειρία του ως συνοδός της αυτοκράτειρας Ελισάβετ της Αυστρίας σε ένα βιβλίο που δημοσιεύτηκε πρώτα γερμανικά και που του κόστισε την απομάκρυνση από τη Βιέννη (και από τη θέση του στο Πανεπιστήμιο). Σε εκείνο το βιβλίο, φορτισμένο με ασυγκάλυπτο ερωτισμό, γινόταν λόγος για «αβέβαια ρίγη», αλλά επίσης και για Dante Gabriel

³⁹ Η ποίηση του Α. Μελαχρινού συγκεντρώθηκε σε τόμο από την Α. Γρέκου το 1994, *Τα ποιήματα*. Η ίδια μελέτησε το έργο στο πλαίσιο της μελέτης *Η καθαρή ποίηση στην Ελλάδα*, 2000, σσ. 149-70.

Rossetti, Böcklin, Nietzsche. Αντίθετα *Η κερένια κούκλα* είναι ένα πραγματικό μυθιστόρημα.⁴⁰ Το περιβάλλον μιας λαϊκής γειτονιάς της Αθήνας, του Φιλοπάππου, ανάγεται σε σκηνικό μιας κακότυχης αγάπης με φόντο τη χαμοζωή και τις στερήσεις, ρίχνοντας τελικά τους πρωταγωνιστές στην τραγωδία. Η μανία τελειότητας που κατάρτυχε τον Χρηστομάνο στο ανέβασμα έργων επί σκηνής, οδηγεί και τη γραφή του προς την ουσιαστική λεπτομέρεια. Η ευρηματική χρήση του διαλόγου, η περιγραφή της δράσης (αξιοσημείωτη η αναπαράσταση ενός γλεντιού σε ταβέρνα), η εκμετάλλευση ενός τραγουδιού ως leitmotiv χαρακτηρίζουν την πρωτοτυπία του έργου. Η φωνή που αφηγείται ανήκει μάλλον σε κάποιον του ίδιου περιβάλλοντος: ο Χρηστομάνος επινοεί γι' αυτόν μια γλώσσα που δεν ανταποκρίνεται μονάχα στα χαρακτηριστικά της δημοτικής, αλλά μιμείται επίσης τις μικροαστικές ιδιαιτερότητες του χώρου. Αυτή η εντύπωση οφείλεται και στην επιτυχή χρήση του ελεύθερου πλάγιου λόγου. Πρόκειται για προσόντα μιας τέχνης πεπειραμένης και ευέλικτης.

Το θεατρικό περιβάλλον του Χρηστομάνου ασκούσε μια δυνατή έλξη· στον χώρο αυτό μερικοί έβρισκαν εργασία, όπως ο νεότατος Βάρναλης και ο συνομήλικός του Μάρκος Αυγέρης (του οποίου ανεβάστηκε μάλιστα το έργο *Μπροστά στους ανθρώπους*, 1904· αργότερα έγινε πιο γνωστός ως κριτικός), αλλά συσπειρώνονταν εκεί γύρω και συγγραφείς αναγνωρισμένοι όπως ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, που ήδη συναντήσαμε ως ποιητή, που για την Νέα Σκηνή μετέφραζε Strindberg, Hauptman, Ibsen, Grillparzer.

Η συμμετοχή στις λογοτεχνικές δραστηριότητες της εποχής εκδηλώνεται στην περίπτωση του Χατζόπουλου και με τη συστηματική αρθρογραφία για επίκαιρα θέματα, ακόμη και πολιτικά, κυ-

⁴⁰ Το έργο προσαρμόστηκε στο θέατρο και τον κινηματογράφο. Βλ. Ε.-Α. Δελβερούδη στα πρακτικά με επιμέλεια Κ. Σαροπούλου, *Ο Χρηστομάνος και η εποχή του*, 1999, σσ. 157-70. Στα ίδια πρακτικά, βλ. Β. Πούχνερ, "Ο Χρηστομάνος ως δραματουργός", σσ. 11-31.

ρίως από τότε που προσχώρησε στον σοσιαλισμό, το 1907, και κατά προτίμηση μέσα από τις σελίδες του *Νουμά*.⁴¹ Αλλά η ενασχόλησή του με την πεζογραφία ξεπερνά σε σημασία όλα τα παραπάνω, επειδή, αφού δημοσίευσε μυθιστορήματα και διηγήματα με στόχο να ξεπεράσει την ηθογραφία, εκπονεί ένα μυθιστόρημα, το *Φθινόπωρο* (1917), που ανοίγει άλλες προοπτικές για την αφηγηματογραφία στην Ελλάδα.

Με το *Αγάπη στο χωριό* (1910) καταγγέλλει τον μαρασμό των χωρικών, θυμάτων μιας κοινωνίας που τους έριξε στη στεγνότητα των αισθημάτων και στον φετιχισμό του χρήματος. Στο μυθιστόρημα *Ο πύργος του ακροπόταμου* (1915, αλλά προηγήθηκε δημοσίευση σε συνέχειες) η φωνή ενός παντογνώστη αφηγητή εκθέτει την περίπτωση τριών ανύπαντρων γυναικών, που ξέπεσαν και απομονώθηκαν σε μια υπερήφανη ζωή, ανίκανες πλέον να αντιμετωπίσουν τις αναστολές τους. Ο αφηγητής, παρά την απόσταση που θέλει να πάρει από τα διαδραματιζόμενα, εμπνέει τη συμπόνια στον αναγνώστη. Με το αφήγημα *Υπεράνθρωπος* (σε συνέχειες στον *Νουμά*, 1911), παρωδία άκακη ορισμένων καταστάσεων, λυτρώνεται από τη μαγγανεία του Nietzsche. Ο φοιτητής που πρωταγωνιστεί ίσως έχει την προσωπικότητα του Γιάννη Καμπύση, εκείνου του φίλου του που είχε γνωρίσει τη γερμανική παιδεία στην Ελλάδα, συγγραφέα του θεατρικού έργου *Οι Κούρδοι*, ανεβασμένου από τον Χρηστομάνο το 1904.

Στο *Φθινόπωρο* ο Χατζόπουλος εγκαταλείπει την ηθογραφική θεματολογία (και τους διαλόγους σε διάλεκτο) για να φέρει στο προσκήνιο μια επαρχιακή ιστορία· το έργο διαφέρει εντελώς από τα προηγούμενα όσον αφορά την αφηγηματική του οικονομία. Η δράση περιορίζεται στο ελάχιστο. Το αφηγηματικό μέρος του λόγου υποχωρεί στη στοιχειώδη αναφορά των διαδραματιζομένων με μόνο σκοπό να συνδέσει μεταξύ τους μακροσκε-

⁴¹ Τα κείμενα αυτά βρίσκονται τώρα συγκεντρωμένα στον τόμο του ίδιου *Κριτικά κείμενα*, επιμέλεια Κ. Ανεμούδη-Αρζόγλου, 1996.

λείς διαλόγους. Τόσο η δράση, που αναπτύσσεται σε ένα χώρο εσωτερικό και μισοσκοτεινό, όσο και οι παρατεταμένοι και νωχελικοί διάλογοι, μοιάζουν με τη σκιά ενός δράματος φοβερού και ανησυχητικού: ό,τι έχει σημασία είναι η υποβολή. Από αυτή την άποψη είναι φανερό ότι ο Χατζόπουλος αποβλέπει στο να καταργήσει τη ρεαλιστική αφήγηση και υποδεικνύει στο κοινό ένα πεδίο αφηγηματικής τέχνης με ανεξερεύνητες δυνατότητες, αυτές που διαδόθηκαν με το συμβολιστικό μυθιστόρημα.⁴² Ουσιαστικά, ο συγγραφέας ήθελε να καταγγείλει την ανεπάρκεια του ρεαλισμού ως προς την αιτιολόγηση των ανθρωπίνων πράξεων, επιμένοντας σε λεπτομέρειες φαινομενικά ασύστατες, μηνύματα ψυχικών καταστάσεων που δεν μπορούν να εκφραστούν. Είναι βέβαιο ότι το πεζογράφημα αυτό μαζί με κάποια διηγήματα του ίδιου συγγραφέα αποτελούν το έμπρακτο ξεπέρασμα των ηθογραφικών συμβάσεων. Παρόλα αυτά ο Χατζόπουλος, δοκιμάζοντας μια νέα μέθοδο αφήγησης στο *Φθινόπωρο*, στην ουσία δεν απομακρύνεται από το γενικό εκείνο κλίμα του βορρά που είχε ήδη επιβληθεί από τον Χρηστομάνο στο θέατρο. Για να το διαπιστώσουμε αρκεί να συγκρίνουμε μια οποιαδήποτε σελίδα

⁴² Το 1909 ο Χατζόπουλος έγραψε ένα άρθρο στον *Νουμά* με τίτλο “Η ψυχολογία του συμβολισμού” (τώρα στα *Κριτικά κείμενα*, ό.π., σσ. 124-37), όπου γίνεται λόγος για αστική τάξη, για προλεταριακή ιδεολογία και για πρόσληψη του συμβολισμού από την πολιτισμική πραγματικότητα της Ελλάδας, αλλά δεν λέει τίποτε για το τι εννοεί με τον όρο “συμβολισμός”. Χρόνια αργότερα, το 1935, ο ποιητής και κριτικός Τέλλος Άγρας αναλύει λεπτομερώς το *Φθινόπωρο*, συσχετίζοντάς το με τις ιδιότητες του συμβολισμού και καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι το έργο αυτό, αν και μοναδικό, δεν είναι όμως ένα αριστούργημα (Τ. Άγρας, *Κριτικά*, επιμέλεια Κ. Στεργιόπουλος, 3, 1984, σ. 289). Επιφυλάξεις για την αξία του προέρχονται από πολλές πλευρές. Βλ. επίσης Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, *Τα πρόσωπα και τα κείμενα*, 6, [1955], σ. 99: έργο «αποτυχημένο». Εκκρεμεί μια γενική αποτίμηση του *Φθινόπωρου* και έπειτα από τη συμβολή του Σ. Ν. Φιλίππιδη (*Τόποι*, 1997, σσ. 185-206) και του Τ. Καρβέλη (*Κ. Χατζόπουλος ο πρωτοπόρος*, 1998, σσ. 189-217).

του *Φθινόπωρου* με μια σκηνή του δράματος *Η ξένη*, που αναφέραμε στο προηγούμενο κεφάλαιο.⁴³

11.7

Η ΚΟΛΑΣΗ ΤΩΝ ΑΠΟΚΛΗΡΩΝ ΣΤΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΤΟΥ ΘΕΟΤΟΚΗ

Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης, κερκυραίος ευγενής (1872-1923), έδωσε μια ισχυρή ώθηση στη διαμόρφωση του σύγχρονου μυθιστορήματος στην Ελλάδα. Εν προκειμένω θα πρέπει να αναφέρουμε και την ευρεία του παιδεία, αρχίζοντας από τον αρχαίο κόσμο (μετέφρασε Βιργίλιο, Λουκρήτιο, Οράτιο, Πίνδαρο) και την ανατολή (μελέτησε τα σανσκριτικά για να μεταφράσει Σακούνταλα και Μαχαμπαράτα), για να φτάσουμε στις μεγάλες λογοτεχνίες, που διάβαζε στο πρωτότυπό τους. Συνέθεσε και πολυάριθμα σονέτα.⁴⁴ Αλλά η γενναία του φύση συνδυασμένη με την πειθαρχία της παιδείας του απέδωσε τα μέγιστα στην πεζογραφία.

Ο Θεοτόκης δημοσιεύει τα πρώτα του σημαντικά διηγήματα στο περιοδικό *Η Τέχνη*, που διηύθυνε ο φίλος του Κ. Χατζόπουλος: πρόκειται για το “Πάθος”, που διηγείται, στα ίχνη του Ζαρατούστρα, τη ζωή ενός προφήτη, και το “Πίστομα”, που διηγείται ένα επεισόδιο της σκληρής χωριάτικης ζωής: ένας κατάδικος ελευθερώνεται, σκοτώνει τον εραστή της γυναίκας του και θάβει ζωντανό το παιδί τους. Η ωμότητα αυτής της διήγησης προαναγγέλλει το καλογραμμένο *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα* (1920). Σε αυτό το ευρύτερο αφήγημα ο Θεοτόκης εκθέτει, κρατώντας τις κατάλληλες αποστάσεις, την προοδευτική αποκτήνωση ενός γέρου χήρου, που βασανισμένος από τις σεξουαλικές του ορμές πέφτει θύμα μιας νέας

⁴³ Βλ. εδώ 10.9. Εννοείται ότι ο συσχετισμός δεν προεξοφλεί εξάρτηση, αλλά μονάχα την επισημάνση ενός γενικότερου λογοτεχνικού φαινομένου.

⁴⁴ Βλ. τα συγκεντρωμένα από τον Ο. Αλεξάκη, Κ. Θεοτόκης, *Τα σονέτα*, 1999.

που τον εκμεταλλεύεται και τελικά γίνεται περίεργος της κοινωνίας και αυτοκτονεί με απαγχονισμό. Πρόκειται για μια απεχθή ιστορία, κυριευμένη από τον φετιχισμό του χρήματος και τον θεσμό της ιδιοκτησίας.⁴⁵ Παλαιότερα, η κριτική εκτίμησε αυτό το αφήγημα ως το επιτυχέστερο του συγγραφέα. Ο Θεοτόκης δοκίμασε τις ικανότητές του και στο αφήγημα μυθολογικής θεματικής· στο τελευταίο του είδους που έγραψε το 1904 (και τυπώθηκε στον *Νουμά* το 1905), τον *Απελλή*, είναι ίσως επηρεασμένος από τον Pierre Louÿs.⁴⁶ Στόχευσε και σε έργα ευρύτερα και πιο φιλόδοξα, από τα οποία ξεχωρίζουν δύο που η υπόθεσή τους εκτυλίσσεται σε αστικό περιβάλλον και φέρουν τα ίχνη των κοινωνικών του πεποιθήσεων· πρόκειται για τα *Η τιμή και το χρήμα* (1914) και *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους* (1922). Είναι αλήθεια ότι στην πλήρη ωριμότητά του έγραψε και τον *Κατάδικο* (1919), αλλά αυτό το μυθιστόρημα, γραμμένο σε τριτοπρόσωπη αφήγηση και εστιασμένο στην προοπτική του πρωταγωνιστή,⁴⁷ αναπαριστά τα ψυχικά βάσανα ενός νέου καταδικασμένου για ένα έγκλημα που δεν έχει διαπράξει, μοιάζει με ορισμένα μαρτυρικά θύματα του Ντοστογιέφσκι και δεν βρίσκει ανταπόκριση στην ελληνική κοινωνία. Αντιθέτως, στο *Η τιμή και το χρήμα*, από τον τίτλο κιόλας ο συγγραφέας δηλώνει την κοινωνιστική του ιδεολογία προς την οποία έχει στραφεί ήδη από το 1909. Στο *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους* ο Θεοτόκης παρακολουθεί τη σύγκρουση

⁴⁵ Στον νατουραλισμό που αναγνώρισε η κριτική, παραπέμποντας στους Balzac, Flaubert (ο Θεοτόκης μετέφρασε την *Κυρία Μποβαρί*, 1928), ο Σ. Ν. Φιλίππιδης (*Τόποι, ό.π.*, σσ. 174-75) προσθέτει τον G. Verga. Εξάλλου ο Θεοτόκης ήταν εξοικειωμένος με την ιταλική λογοτεχνία, όπως βλέπουμε και στην επιστολιμαία μελέτη που ο Σ. Ξανθουδίδης ανέφερε στην έκδοση του *Ερωτόκριτου* (Ηράκλειο 1915, σ. XIII κ.ε.).

⁴⁶ Σύμφωνα με μια υπόθεση του Φιλίππιδη, *ό.π.*, σ. 160.

⁴⁷ Η εστίαση του αφηγήματος στον πρωταγωνιστή (ένα πρόσωπο που έχει συνείδηση στενότερη από τις καταστάσεις, που έχει την «αθώα παιδιάστικη καρδιά του μάρτυρα», 1973, σ. 74) υποχρέωσε τον συγγραφέα να προστρέξει πολύ συχνά στον ελεύθερο πλάγιο λόγο και σε μια σύνταξη παρατακτική με κατάχρηση του συνδετικού «και».

των γαιοκτημόνων με την ανερχόμενη αστική τάξη. Ανάμεσα στις δύο αυτές ενσαρκώσεις της κερκυραϊκής κοινωνικής διαστρωμάτωσης, τον ανίκανο κόντε που δεν μπορεί να ανταπεξέλθει με τη δαπανηρή ζωή του γιου του και τον άπληστο και αδιάτακτο γιατρό, κινείται ο Άλκης με «τ' όνειρο ενού κόσμου ελευτερωμένου από την τυραννία του πλούτου» (1981, σ. 190), που η κακή του υγεία θα τον οδηγήσει πρόωρα στον θάνατο. Σε αυτά τα έργα ο Θεοτόκης, ανεξάρτητα από το αποτέλεσμα, που είναι μάλλον άνισο, για να διεισδύσει στη συνείδηση του ήρωά του εφαρμόζει συστηματικά τον ελεύθερο πλάγιο λόγο, σε τρίτο πρόσωπο, και σε ηθελημένη απόσταση.⁴⁸ Πρόκειται για την πρώτη συστηματική εφαρμογή του ελεύθερου πλάγιου λόγου σε νεοελληνικό μυθιστόρημα.

11.8

ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΟΙ ΑΓΩΝΕΣ ΚΑΙ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

Το δοκίμιο για το κοινωνικό ζήτημα του Σκληρού (1907) είχε συντελέσει στη συσπείρωση των σκόρπιων σοσιαλιστικών δυνάμεων. Το 1909 εμφανίζεται το κίνημα που θα ανέβαζε στις επάλξεις των εθνικών αγώνων ένα νέο πρωταγωνιστή της ελληνικής πολιτικής, τον Ελευθέριο Βενιζέλο. Ακολούθησαν οι Βαλκανικοί Πόλεμοι (1912-1914), που αναθέρμαναν τις διεκδικήσεις του ελληνισμού (που τώρα ανησυχεί με την εξάπλωση των Σλάβων) για την απελευθέρωση του αλύτρωτων πληθυσμών και δίνουν έναυσμα για αγώνες στους οποίους συμμετέχει δραστήρια και ο Ίων Δραγούμης. Σε λίγο θα ξεσπάσει ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος.

Τα σοσιαλιστικά αισθήματα εμπνυχώνουν τον πεζογράφο Κώστα Παρορίτη (1878-1931), που σύντομα προσλήφθηκε ως συνερ-

⁴⁸ Ο Μ. Ρετί ξεχώρισε και ανέλυσε μερικές περιπτώσεις ελεύθερου πλάγιου λόγου σε κείμενα του Θεοτόκη: *Δοκίμια αφηγηματολογίας*, επιμέλεια Σ. Ν. Φιλίππιδης, Ηράκλειο 1994, σ. 127 κ.ε.

γάτης στον *Νουμά*. Στα αγωνιστικά άρθρα του υπέρ του προλεταριάτου απευθύνει μηνύματα εμπιστοσύνης και αισιοδοξίας: αντίθετα στα διηγήματά του φέρνει επί σκηνής τη μιζέρια των προλεταρίων μάλλον με αποκαρδίωση. Στην αφήγηση, συχνότερα σε πρώτο πρόσωπο, παρουσιάζεται ως αυτόπτης μάρτυρας μιας αφόρητης κοινωνικής κατάστασης. Η καταγγελία είναι πλάγια αλλά σαφής. Τα επεισόδια από μόνα τους δεν στερούνται ενδιαφέροντος, αλλά δεν προχωρούν πέρα από τη χρονογραφική πληροφόρηση. Στη συνέχεια ο Παρορίτης έγραψε και μυθιστορήματα που αναδεικνύουν πιο φανερά τους σοσιαλιστικούς του στόχους με παρόμοια αποτελέσματα.⁴⁹

Διαφορετικού ή μάλλον εντελώς αντίθετου προσανατολισμού είναι πεζογράφοι όπως ο Πλάτων Ροδοκανάκης (1883-1919). Καλλιέργησε με επιτυχία κυρίως τον λυρικό πεζό λόγο σε μια καθαρεύουσα ρευστή και γεμάτη πάθος, όπως στον τόμο *De profundis* (1908): κρυφές εξομολογήσεις μιας άοπλης ψυχής, ενατένιση τοπίων, χίμαιρες. Πιστεύει στον πόνο ως προνόμιο των εκλεκτών. Ο ναρκισσισμός του είναι πρόδηλος, όπως εξάλλου φανερώνεται και στη μυθιστορηματική του αυτοβιογραφία, *Το φλογισμένο ράσο* (1911), ένα είδος ημερολογίου όπου καταγράφει περισσότερο τα συμβάντα της εσωτερικής του ζωής παρά συγκεκριμένα γεγονότα.⁵⁰

Ο ναρκισσισμός διακρίνει και τον Ίωνα Δραγούμη (1878-1920). Η ωραιοπάθεια της γραφής του εξαγοράζεται όμως από την εξω-

⁴⁹ Η πιο πρόσφατη κριτική δεν φέρεται με επιείκεια απέναντι στον Παρορίτη. Η Αγγέλα Καστρινάκη, για παράδειγμα, κρίνει αυστηρά το μυθιστόρημα *Ο κόκκινος τράγος* (1924, με ανατύπωση το 1978). Βλ. Α. Καστρινάκη, *Οι περιπέτειες της νεότητας*, 1995, σσ. 167-75. Τα πρώτα διηγήματα του Παρορίτη αναδημοσιεύονται και παρουσιάζονται από τον Σ. Φώκο, Κ. Παρορίτης, *Διηγήματα*, 1982.

⁵⁰ Η τελευταία συνοπτική μελέτη για τον Ροδοκανάκη είναι του Α. Σαχίνη, *Η πεζογραφία του αισθητισμού*, 1981, σσ. 405-58. Είναι μάλλον δύσκολο να αναγνωρίσει κανείς σε αυτόν ένα προάγγελο του ελληνικού υπερρεαλισμού, όπως προτείνει ο Ν. Βαγενάς (στην παρουσίαση του τόμου *De profundis*, έκδοση 1998).

στρέφεια της ορμητικότητας του, που οφείλεται στον πρωταγωνιστικό ρόλο που διαδραμάτισε στον απελευθερωτικό αγώνα της Μακεδονίας. Ανένδοτος υποστηρικτής των εθνικών συμφερόντων (ήταν άνθρωπος της δράσης, πολιτικά και επαγγελματικά στρατευμένος), γράφει πεζά που χαρακτηρίζει ως μυθιστορήματα, σε μια ζωπικότητα δημοτική, σε ένα ύφος σαρωτικό. Το εκρηκτικό του πάθος παρασύρει τον αναγνώστη. Στα δοκίμια πολιτικής επικαιρότητας, τα περισσότερα δημοσιευμένα στον *Νουμά*, μάχεται εναντίον του κοσμοπολιτισμού. Σε μια σελίδα μάλιστα ημερολογίου (21 Μαρτίου 1907) αναφέρει τα ονόματα των Nietzsche και Maurice Barres και ομολογεί ότι αυτοί είναι οι δάσκαλοί του. Ο Δραγούμης είναι από τους πρώτους που αξιοποίησαν το ημερολόγιο,⁵¹ έδαφος λογοτεχνικά γόνιμο για ενδοσκοπήση και μυστικές συγκινήσεις.

Για την ημερολογιακή γραφή της μνημονεύεται εδώ η Πηνελόπη Δέλτα (1871-1941). Πρωτοποριακή αφηγηματογράφος παιδικών βιβλίων στη δημοτική, συχνά προσέτρεξε στην ημερολογιακή καταγραφή προσωπικών περιστατικών, κυρίως όταν βρέθηκε σε κρίσιμες στιγμές της ζωής της. Η ενεργός συμμετοχή της στα τραυματικά συμβάντα της πατρίδας της, οι εσωτερικές της αγωνίες που κρατούσε μυστικές (όπως τον έρωτά της για τον Ίωνα Δραγούμη), είναι κατατεθειμένες σε διάφορα τετράδια, μερικά από τα οποία γράφθηκαν για να εξηγήσει το δράμα της σε μέλη της οικογένειάς της.

Αλλά το ημερολόγιο όπως διαδόθηκε αργότερα, στη δεκαετία του '30, βρίσκεται ακόμη στις απαρχές του. Το διήγημα παραινεί ένα είδος που ζητούν επιμόνως τα περιοδικά και οι εφημερίδες. Ας μην ξεχνούμε ότι ο Ξενοπούλος ζει από την πένα του. Από την πένα του ζει και ο Δημοσθένης Βουτυράς (1871-1958), που αναλογίζεται τις χαμένες ευκαιρίες να αναμετρηθεί

⁵¹ Τα ημερολόγιά του, *Φύλλα ημερολογίου*, έγιναν πλήρως γνωστά μονάχα μεταγενέστερα· Α', 1988· Δ', 1985· Ε', 1986· ΣΤ', 1987.

με ένα μυθιστόρημα στο ύψος των προσδοκιών του. Όπως ομολογούσε με πικρία: «... ζητούσαν όλο μικρά διηγήματα για να δίνουν λίγα χρήματα».⁵² Η αλήθεια είναι ότι ο Βουτυράς έγραψε για πολλά χρόνια, σχεδόν αποκλειστικά και ανελλιπώς, μόνο διηγήματα, ξεκινώντας από τις αρχές του αιώνα. Στα διηγήματά του η πλοκή αναπτύσσεται γοργά, πολλές φορές τα γεγονότα αναφέρονται υπαινικτικά, και γι' αυτό ίσως μερικοί μίλησαν για μέθοδο εμπνευσμένη από τον συμβολισμό.⁵³ Ο Βουτυράς πρόσεξε μερικά πρόσωπα που ζούσαν στις φτωχογειτονιές έξω από τον Πειραιά, ανθρώπους του περιθωρίου, αλήτες ή ταλαιπωρημένους ανθρώπους. Ένας κακότυχος άνθρωπος είναι και *Το παιδί της βουβής* (πρωτοδημοσιεύτηκε σε περιοδικό το 1905), που αντιλαμβάνεται ότι φέρνει γρυσουζιά (το πιστεύουν και οι άλλοι) και αποφασίζει να αυτοκτονήσει. Στο πρώτο μέρος ο αφηγητής μιλά σε τρίτο πρόσωπο, αλλά μέσα από την προοπτική του παιδιού, για τις εμπειρίες του και τις εντυπώσεις του, με άφθονη χρήση του ελεύθερου πλάγιου λόγου. Στο δεύτερο μέρος η προοπτική αυτή αίρεται, ενώ ο αφηγητής μετατρέπεται σε παντογνώστη που παρακολουθεί το παιδί μέσα από μια ομάδα εργατών. Παρόμοιες περιπτώσεις ασυνέπειας και μια βιαστική μάλλον εκτέλεση υπήρξαν αφορμή να διατυπωθούν διάφορες επιφυλάξεις για τον συγγραφέα αυτόν που κατάκλυζε τα περιοδικά με τα διηγήματά του. Γύρω στο 1925 όμως αποφασίζει να κάνει μια στροφή περνώντας στο φανταστικό μυθιστόρημα. Πρόσφατα ξεκίνησε μια επανεκτίμησή του.⁵⁴

⁵² Νέα Εστία, Χριστούγεννα 1958, σ. 12.

⁵³ Ο Τ. Άγρας, το 1935, θεωρεί τον Βουτυρά ως “προσυμβολιστή” (Τ. Άγρας, *Κριτικά*, επιμέλεια Κ. Στεργιόπουλος, Γ', 1984, σ. 254).

⁵⁴ Όπως λόγου χάρη από τον Στυλιανό Αλεξίου (στο *Αφιέρωμα στον Ι. Μ. Παναγιωτόπουλο*, 1990). Στην επανεξέταση του έργου του συντελεί και η ανατύπωση: Δ. Βουτυράς, *Άπαντα*, επιμέλεια Β. Τσοκόπουλος, 1999.

11.9

ΤΟ ΓΥΡΙΣΜΑ ΤΟΥ ΑΙΩΝΑ.
ΜΙΑ ΑΝΑΚΕΦΑΛΑΙΩΣΗ ΤΩΝ ΕΠΙΤΕΥΞΕΩΝ

Το γύρισμα του αιώνα είναι πλούσιο σε νέα φανερώματα. Εκτός από τον Καβάφη που ανακαλύπτεται τότε, αλλά που αποτελεί μια εξαίρεση, μία ετερότητα σε σχέση με τις φιλοδοξίες του συνόλου, οι περισσότεροι από τους λογοτέχνες, δέκα και είκοσι χρόνια νεότεροί του, είναι θύματα του νιτσεϊσμού, ανίκανοι να αποτρέψουν οριστικά την έλξη που τους ασκεί. Η μόνη ιδεολογική εμπειρία ικανή να σαρώσει τα φαντάσματα του μεσσιανισμού και του αισθητισμού έρχεται από τον σοσιαλισμό και αργότερα από τον κομμουνισμό. Το ποιητικό πρότυπο του Καβάφη δεν θα μπορέσει να αναπτύξει προσοδοφόρα επικοινωνία με τους νέους παρά μονάχα αργότερα. Το πρότυπο του Βάρναλη, αναβαπτισμένο στον μαρξισμό, δεν μπορεί να επιζήσει, παρόλη την υποστήριξη που λαμβάνει από το κόμμα. Ένας ποιητής πάντα θαλερός, ρωμαλέος, και πάνω απ' όλα βιολογικά εύρωστος, με μια φωνή που ακούγεται βροντερά στη δεκαετία του '30, αλλά και του '40, είναι ο Σικελιανός. Για τον Καζαντζάκη έγινε ήδη λόγος.

Όσο για την πεζογραφία, οφείλουμε να εστιάσουμε την προσοχή μας σε μερικά έργα όπως *Η κερένια κούκλα* του Κ. Χρηστομάνου, τα μυθιστορήματα του Κ. Θεοτόκη και το ανεπιτυχές *Φθινόπωρο* του Κ. Χατζόπουλου που θα γνωρίσουν κάποια συνέχεια όσον αφορά τη θεματική, το ύφος, τη μέθοδο αφήγησης και στο άμεσο μέλλον, ιδίως στη δεκαετία του '30.

ΤΟ ΑΤΟΛΜΟ ΞΕΚΙΝΗΜΑ ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ. Η ΠΟΙΗΣΗ ΣΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ '20 ΚΑΙ ΟΙ ΠΕΖΟΓΡΑΦΟΙ

12.1

ΤΟ ΤΙΜΗΜΑ ΤΟΥ ΑΛΥΤΡΩΤΙΣΜΟΥ

Ύστερα από την “αστική” επανάσταση που έφερε στο προσκήνιο τον Ελευθέριο Βενιζέλο, μέσα σε μια φορτισμένη ατμόσφαιρα από τον πολιτικό διχασμό, προσαρτώνται τα Ιωάννινα, η Θεσσαλονίκη, η Χίος, η Σάμος, η Μυτιλήνη, η Κρήτη. Στην κατάληψη εδαφών στη Μικρά Ασία, που έχει συμφωνηθεί ανάμεσα στους Συμμάχους και την Οθωμανική Αυτοκρατορία, εναντιώνονται οι επαναστάτες του Κεμάλ που αναλαμβάνουν πολεμική δράση κατά των ελληνικών δυνάμεων κατοχής. Είναι η Καταστροφή του '22. Το 1923 ο Βενιζέλος συνάπτει με τον Κεμάλ συμφωνία για την υποχρεωτική ανταλλαγή πληθυσμών. Στην ήδη δοκιμασμένη Ελλάδα καταφθάνουν τα κύματα των προσφύγων.

Τις συγκλονιστικές αυτές καταστάσεις αντιμετωπίζουν όλοι οι Έλληνες, χωρίς εξαίρεση· και οι συγγραφείς, φυσικά, που κι αυτοί έχουν πολεμήσει σε διάφορα μέτωπα. Όσοι επιστρέφουν, βρίσκονται σε μια Αθήνα γεμάτη πρόσφυγες. Συζητούν για τα πολιτικά, για το μέλλον. Ο πρώιμα ωριμασμένος Άγγελος Τερζάκης περιγράφει την πρωτεύουσα την επαύριο της Καταστροφής με αυτά τα λόγια:

Ξαναβλέπω τη ζωή μεσ' από τα θολά, ροδισμένα στ' απόβραδο τζάμια ενός αθηναϊκού καφενειού. Τη ζωή μιας Αθήνας που δεν υπάρχει πια. Έξω στο δρόμο, που έχει σκόνη πολλή και λιγοστή κίνηση, οι αραιοί διαβάτες περνάνε χωρίς να βιάζονται. Κάπου στη γειτονιά τραγουδάει με χοντρούς κόμπους στο λαιμό της μια λατέρνα. Ζεστό φαί λιβανίζει τη γειτονιά. Ανάμεσα στους κρεμασμένους ίσκιους της νύχτας που κατεβαίνει, βλέπεις ξάφνου να περπατάει στο δρόμο μια θεωρία μουγγή: οι πρόσφυγες της Καταστροφής.

Προσανατολισμός στον αιώνα, 1963, σ. 191

Οι νέοι σμίγουν στα υπόγεια, στα καφενεία, στις ταβέρνες, στα τυπογραφεία· συμμετέχουν στις διαμάχες που ξεκινούν από τον *Νουμά*. Πάμπολλα είναι τα βραχύβια περιοδικά. Ένα από αυτά, το μηνιαίο *Μούσα* (1920-1923), αναλαμβάνει τον ρόλο να ερμηνεύσει τις νέες τάσεις.¹ Το περιοδικό αναμειγνύεται στην πολιτισμική ζωή, αλλά απέναντι στα φλέγοντα κοινωνικά ζητήματα κρατά μια ευδιάκριτη απόσταση: ούτε πολιτική (καμιά αναφορά στην Καταστροφή), ούτε κοινωνιολογία (και φυσικά όχι κομμουνισμό), ειδοποιεί δημοσιεύοντας το ποίημα “Λευτεριά” του Κώστα Βάρναλη. Οι υποχρεώσεις της σύνταξης διεκπεραιώνονται από τους Ι. Μ. Παναγιωτόπουλο, Τέλλο Άγρα, Κλέωνα Παράσχο. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι η *Μούσα* δημοσιεύει δεκατρία ποιήματα του Καβάφη. Από τις σελίδες της προβάλλεται και ο Καρυωτάκης, η σημαντικότερη ποιητική φυσιογνωμία ανάμεσα στους νέους.

Οι νέοι αυτοί έχουν επίγνωση της θέσης τους ως μετασυμβολιστές και ως νεορομαντικοί. Μερικοί ακολουθούν τις επιταγές του συμβολισμού υψηλών τόνων· άλλοι κατευνάζουν τον καημό τους με τον συμβολισμό χαμηλών τόνων. Ίνδαλμα ο Mallarmé για τους

¹ Για τα περιοδικά βλ. Χ. Καράογλου, “Αθηναϊκά λογοτεχνικά περιοδικά (1920-1924)”, *Αντίχαρη. Αφιέρωμα στον καθηγητή Σταμάτη Καρατζά*, Θεσσαλονίκη 1984, σσ. 153-204, και του ίδιου, *Το περιοδικό ‘Μούσα’*, 1991. Βλ. και Α. Αργυρίου, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας... (1918-1940)*, τόμος Α', 2002, σ. 5 κ.ε.

πρώτους, ο Laforgue για τους δεύτερους, έστω και αν θέλγονται περισσότερο από τον Verlaine.² Στην πραγματικότητα ό,τι τους ενώνει είναι μια μείξη αμφοτέρων των τάσεων της συμβολιστικής παράδοσης: βάρος της ύπαρξης, ζωή χωρίς εκπλήξεις και χωρίς φαντασιώσεις (χωρίς χίμαιρες), χωρίς φιλοδοξίες (μακριά από τη μεγαλορρημοσύνη ενός Σικελιανού και ενός Καζαντζάκη!). Η δυσφορία για τη μονοτονία της καθημερινότητας, θέμα βασικό στον Laforgue, δεν απαντάται σε όλους και ως εκ τούτου δεν φαίνεται να αποτελεί εμμονή. Ωστόσο, σε στιγμές χαλάρωσης του ελέγχου διευρύνονται τα περιθώρια για αυτοσυγκατάβαση, με ενδεχόμενα ολισθήματα προς ελεγειακούς τόνους. Στους αυτοελεγχόμενους ποιητές, η καταξίωση της μορφής δεν επιτρέπει τις παραχωρήσεις και αποβλέπει στη μορφική ολοκλήρωση. Σε άλλες περιπτώσεις ο φόβος του στόμφου οδηγεί σε μια πεξή προφορικότητα (όπως στην περίπτωση του πρώιμου Σεφέρη).

Όλα αυτά ήταν κατακριτέα για τον οξύ και αναγνωρισμένο κριτικό Φώτο Πολίτη (1890-1934), που είχε την τάση να τους επιπλήττει όλους εν ονόματι ενός υψηλού όσο και ασαφούς ποιητικού ιδεώδους. Ο Πολίτης έκλεινε μια σειρά άρθρων για τη νέα ποίηση με τα ακόλουθα λόγια:

Πουθενά ανησυχία εσωτερική, πουθενά τάσις προς τον πλησίον. Καμμία μορφή δεν προβάλλει από την κοινήν ζωήν όλων μας. Αι λέξεις μας είναι εύκολοι, χυδαίοι, ωχραί, ασταθείς. «Τι θα ιδούν τα μάτια» του ποιητού, και ποίαι «μορφαί θ' αντιχίσουν εις τον νουν της Τέχνης» ώστε να τας

² Η διάκριση είναι του Δ. Ν. Νικολαρεϊζή, *Δοκίμια κριτικής*, 1962, σ. 210, που στη συνέχεια κάνει μάλλον λανθασμένες εκτιμήσεις. Άξια προσοχής είναι και μια μεταγενέστερη μελέτη του Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου ("Ο συμβολισμός και οι νεοέλληνες λυρικοί", 1953, αναδημοσιευμένη στα *Πρόσωπα και κείμενα*, τόμος ΣΤ' [1955], σσ. 93-111). Σύμφωνα με τον τελευταίο «αυτοί οι νέοι του Είκοσι περπάτησαν όλο το δρόμο από τις αρχές του συμβολισμού ίσα με το μετασυμβολισμό, το νεορομαντισμό και την ονομασμένη 'νεοτερική ποίηση'. Σταμάτησαν στο κατώφλι του υπερρεαλισμού» (σ. 103). Εννοείται ότι την πορεία μέχρι τέλους ακολούθησαν μόνον όσοι επέζησαν.

αποκρυσταλλώσει και να τας «χαρίση των ανθρώπων;» Η ελληνική φύσις είναι σήμερον νεκρά και έρημος, και επάνω της περνά η καυτερή άχνα του ακράτου ατομικισμού. Αλλά το λουλούδι της ποιήσεως δεν ανθίζει εις πυρωμένας, αμώδεις εκτάσεις.

Επιλογή κριτικών άρθρων, Γ', 1985, σ. 120

Τα καταδικαστικά λόγια γράφηκαν όταν μερικοί ποιητές, οι ίδιοι που είχαν ιδρύσει τη *Μούσα*, δημοσίευσαν την *Ανθολογία των νέων* (1922). Ανάμεσα στους εβδομήντα ποιητές που είχαν εμφανιστεί πιο πρόσφατα (συμπεριλαμβανομένων και των μεγαλύτερων τους Βάρναλη, Αυγέρη, Μελαχρινού), όσοι ανήκουν πραγματικά στην τελευταία γενιά, είναι όλοι παρόντες, αλλά, κατά τρόπο φυσικό, μόνο βάσει των όσων είχαν δημοσιεύσει μέχρι τότε. Το πιο ουσιαστικό μέρος του βιβλίου, ως προς τις θεωρητικές του προϋποθέσεις, είναι η εισαγωγή του Τ. Άγρα, είκοσι τριών ετών τότε, που εξ ονόματος των νέων ποιητών προσπαθεί να ξεκαθαρίσει τις προσδοκίες τους και, παρά την ελάχιστη έως τότε παρουσία τους, διεκδικεί γι' αυτούς μια χωριστή θέση στον χώρο της λογοτεχνίας.

Σήμερα ξέρουμε ότι οι απόπειρες εκείνες λάμβαναν χώρα σε συνθήκες δυσμενείς, αν υπολογίσουμε την άβολη θέση των ποιητών αυτών ανάμεσα σε ωριμότερους ποιητές και σε όσους θα ακολουθούσαν κατά την τρίτη δεκαετία φέροντας ριζικές αλλαγές στην ποιητική δομή του λόγου. Αλλά ο Τέλλος Άγρας ευελπιστούσε, όσο τουλάχιστον και οι σύντροφοί του, και, στην εισαγωγή του, αφού παραδεχτεί τις γαλλικές επιδράσεις και τις ποικίλες εκδοχές στη στάση του καθενός χωριστά, προβαίνει σε μια δήλωση εκ μέρους όλων: μετά τη θητεία στη σκιά του γαλλικού συμβολισμού, με τη βοήθεια της ελληνικής παράδοσης, «οι νέοι αισθάνονται σήμερα ολοένα βαθύτερα το ότι είναι επίγονοι είκοσι ποιητικών αιώνων και ότι ένας ποιητής, εάν δεν είναι πάντα βάρδος εμπνευσμένος, χρεωστά τουλάχιστον να είναι σεμνός και τεχνικός στην εμφάνισή του· να ξέρει πως μέσα στην ψυχή μας υπάρχουν και χορδές όχι μόνο παιάνων και διθυράμβων, μα και σιγαλού, intime, καθημερινού πόνου άπειρα τραγικού» (*Ανθολογία των νέων*, 1922, σ. ιγ'). Ο Άγρας

καταλήγει στο συμπέρασμα, και η παρατήρηση αυτή έχει ιδιαίτερη σημασία, ότι η ποίηση των νέων ευνόησε περισσότερο τη μορφή παρά την ουσία (μιλά για «θυσία της ουσίας στη μορφή») και παρσύρθηκε από τον «υποκειμενισμό»: δεν αμφιβάλλει όμως ότι πρόκειται για μια κρίση παροδική και αν μη τι άλλο, ο χρόνος θα το δείξει.

Μια πρώτη απάντηση σε αυτή την προσμονή θα έλθει από τους ποιητές της ίδιας ομάδας, μερικά χρόνια αργότερα, το 1930, με την *Ανθολογία ελλήνων λυρικών ποιητών*: θα δούμε με ποιες προθέσεις.

12.2

Ο ΝΕΟΤΕΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΡΩΜΟΥ ΦΙΛΥΡΑ

Παρά την καταδικαστική απόφαση του Φώτου Πολίτη και παρά τις λέξεις «εύκολοι, χυδαίοι, ωχραί, ασταθείς», οι νέοι της δεύτερης δεκαετίας απέκτησαν τη δική τους ποίηση: μια ποίηση σαφώς δίχως πλάνες και γεμάτη πόθο για νέες λύσεις. Μιλούν καθαρά μέσα από τη φωνή του Ρώμου Φιλύρα (1888-1942), ενός ταλέντου πρώιμου που είχε εμφανιστεί στον *Νουμά* το 1903, όταν ήταν δεκαέξι ετών. Είναι σκόπιμο να αναλογιστούμε τις πρώτες μορφικές επιλογές του ποιητή αυτού για να εκτιμήσουμε σωστά την εξέλιξή του στο πιο ώριμο έργο του, από τη συλλογή *Γυρισμοί* (1919) έως τις συλλογές *Πιερώτος* (1922) και *Θυσία* (1923):³ γιατί πραγ-

³ Ακολούθησαν ποιήματα σκόρπια, δημοσιευμένα σε εφημερίδες και περιοδικά, γραμμένα όταν πια βρισκόταν στο Δρομοκαίτειο Ψυχιατρείο (από το 1927). Η πρώτη συγκεντρωτική έκδοση έγινε με φροντίδα του Αιμιλίου Χουρμούζιου το 1939, *Απαντα Α'*. Ο Τάσος Κόρφης σύνταξε σκόρπια ποιήματα και τεκμήρια στον τόμο *Ρ. Φιλύρας. Συμβολή στη ζωή και το έργο του*, 1974. Διατυπώθηκαν διάφορες επιφυλάξεις για τη βιαστική γραφή των ποιημάτων του, ενώ άλλοι είδαν στα πρόχειρα γραμμένα ποιήματα του φρενοκομείου έναν πρόδρομο του υπερρεαλισμού. Βλ. Άντεια Φραντζή, "Οι 'ατέλειες' και οι 'ελλείψεις' της στιχουργίας του Ρ. Φιλύρα", στον τόμο *Η ελευθέρωση των μορφών*, επιμέλεια Ν. Βαγενάς, 1996, σσ. 163-73.

ματικά ο Φιλύρας, ενώ ξεκινά από στίχους εξεζητημένους και καλοδουλεμένους, σε μια ορθότατη δημοτική, με πλούσια στιχουργία, με θέματα όπου η ερωτοτροπία ή ο αστεϊσμός προβάλλονται με χάρη (όπως το “Απονύχτερο μεθύσι” στο περιοδικό *Ηγησώ*, 2, 1907, σ. 26), μεταβαίνει σταδιακά, καθώς προχωρεί στις αναζητήσεις του, σε θέματα και μορφές που αποκλίνουν από τις συμβάσεις. Τα θέματα που διαλέγει τώρα, όπως και οι ρίμες με τη χτυπητή παρωδιακή παραφωνία τους, είναι σκόπιμα κοινότοπα. Πρόκειται για αποτελέσματα που επιδιώκει με αυτοπεποίθηση. Και η γλώσσα του αλλάζει, προσαρμόζεται στην ομιλουμένη μιας ορισμένης αστικής κοινωνίας που παραβλέπει τους κανόνες. Ο Φιλύρας εγκαταλείπει προπάντων το αφηρημένο και εξωπραγματικό σκηνικό της συμβατικής λυρικής ποίησης για να προσγειωθεί στην αληθινή σκηνή της καθημερινής ζωής: την πλατεία, τον δρόμο, τα σαλόνια που συγκεντρώνουν την κοσμική κοινωνία. Στα σαλόνια θα τον θαυμάσουν ως *diseur*, ή Πιερρότο στις βεγγέρες του καρναβαλιού. Το ερωτικό πάθος δεν θα είναι ίδιο με εκείνο της παρνασσικής στιχουργίας, αλλά με αυτό που ξεσπά στις αίθουσες χορού. «Μέσα στη ζάλη του χορού» πολλά μπορούν να συμβούν. Ο Φιλύρας θα χρησιμοποιήσει λέξεις που κυκλοφορούν στα σαλόνια για να περιγράψει τη γυναίκα: *mignonne*, *fausse-maigre*, *silhouette*. Δεν λείπουν τα *bibelots* και οι μεγάλοι καθρέπτες των σαλονιών, μπρος στους οποίους τα ζευγάρια χορεύουν ταγκό. Επιτέλους βρισκόμαστε στον εικοστό αιώνα!

Στην πραγματικότητα είναι τα χρόνια του Μεγάλου Πολέμου, της Καταστροφής· τίποτα όμως από αυτά τα φοβερά δεν διαπερνά το κέλυφος της ποίησής του, ακόμη κι όταν διαβάζουμε το κείμενο “Ο θρήνος των προσφύγων”. Η επιμονή με την οποία περιγράφει τόπους όπου είναι αδύνατον να αναγνωρίσεις την πραγματική τους ταυτότητα, τα λόγια εφήμερων και επιδερμικών συναλλαγών που αναγγέλλονται με στίχους κοινούς, δίχως ν’ αποφεύγεται ούτε η χασμωδία ούτε και η συνίζηση, οι παρωδιακές ομοιοκαταληξίες, όλα αυτά είναι σημάδια μιας βαθύτερης δυσφο-

ρίας μπρος στη ζωή (μια ζωή με βαρετές επαναλήψεις, η *routine*, όπως την αποκαλεί ο ίδιος, κι όχι μια ζωή με έντονες συγκινήσεις και ηρωικές χειρονομίες): με δύο λόγια έχει συναίσθηση της μη αυθεντικότητας της ζωής. Δεν θα είναι ο μόνος της γενιάς του.

12.3

Η ΔΥΣΦΟΡΙΑ ΤΗΣ ΖΩΗΣ ΚΑΙ ΕΝΑΣ ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΗΣ ΤΗΣ

Ο Κώστας Καρυωτάκης (1896-1928) αναγνωρίστηκε από ποιητές και κριτικούς της γενιάς του, όπως ο Τέλλος Άγρας και ο Κλέων Παράσχος, ως ποιητής αντιπροσωπευτικός.⁴ Η αυτοκτονία του, που αναστάτωσε πολλές συνειδήσεις (είχε όμως λυτρωτικά αποτελέσματα για άλλους, αν λάβουμε υπόψη δύο ποιήματα του Σεφέρη γραμμένα σε συγγενικές περιστάσεις), δεν μας αφορά ως τελική πράξη με την οποία τερματίζει οικειοθελώς την τραγική ύπαρξή του, αλλά ως απότομη ανακοπή μιας γόνιμης ποιητικής δραστηριότητας, ενώ άλλοι ομήλικοί του μπόρεσαν να συνεχίσουν το έργο και αξιώθηκαν να προχωρήσουν σε σημαντικότερα επιτεύγματα. Αρκεί να θυμηθούμε τον Μήτσο Παπανικολάου, τον Τέλλο Άγρα και τον Γιώργο Σεφέρη που συνεχίζουν τη γόνιμη παραγωγή τους μέχρι το 1943, το 1944 και το 1972.

⁴ Ο Τ. Άγρας, επικυρώνοντας μια κρίση του Ιωάννη Γρυπάρη, επιβεβαιώνει: «Αληθινά ο Καρυωτάκης είναι ο αντιπροσωπευτικός ποιητής μιανής εποχής» (Κ. Καρυωτάκης, *Άπαντα, έμμετρα και πεζά*, 1938, σ. LXXXIX). Ο Κ. Παράσχος γράφει: «Κανείς δε μας αντιπροσώπευσε τόσο πολύ, σε ό,τι πιο βαθύ, χαρακτηριστικότερο, ουσιαστικότερο έχουμε, όσο ο Καρυωτάκης» (αυτ., σ. LXXI). Η γενιά που ακολούθησε φέρθηκε σκληρά με τον Καρυωτάκη (βλ. εδώ κεφ. 14). Έτσι και ο Βάσος Βαρίκας αρνιόταν ότι ο Καρυωτάκης ήταν αντιπροσωπευτικός: «Δεν εξέφραζε την εποχή, στη θαυμαστή ποικιλία των αντιθέσεών της» κ.λπ. (Β. Βαρίκας, *Κ. Βάρναλης, Κ. Καρυωτάκης*, 1978, σ. 182).

Μετά τις νομικές του σπουδές, ο Καρυωτάκης διορίζεται υπάλληλος της νομαρχίας και ως υπάλληλος αντιμετωπίζει διάφορες μεταθέσεις. Στον Μεγάλο Πόλεμο στρατολογείται αλλά κατορθώνει να απέχει με συνεχείς άδειες. Στη διάρκεια του πολέμου τυπώνει την πρώτη του συλλογή και ένα σατιρικό εβδομαδιαίο φύλλο, τη *Γάμπα* (1919), που η αστυνομία θα το σταματήσει. Στο τελευταίο φύλλο είχε δημοσιεύσει το αντιμιλιταριστικό ποίημα “Μιχαλίδης”. Στην Αθήνα γνώρισε μία συνάδελφο που έγραφε ποιήματα, τη Μαρία Πολυδούρη. Επρόκειτο για μια φιλική σχέση χωρίς καμιά ιδιαίτερη ερωτική εξέλιξη, ίσως επειδή ο Καρυωτάκης δεν ήταν εύκολος άνθρωπος· εξάλλου κυκλοφορούσαν γι’ αυτόν φήμες ότι ήταν μισογύνης, μάλλον επειδή είχε γράψει μερικά σατιρικά ποιήματα για τις γυναίκες. Από την άλλη πλευρά και οι γυναίκες ανήκαν στις ακανθώδεις όψεις της ζωής που σε πληγώνουν και δεν σ’ αφήνουν να χαρείς. Προφανώς ο δημοσιοϋπαλληλικός βίος συντέλεσε στην επιδείνωση αυτής της δυσφορίας.

Μίσθια δουλειά, σωροί χαρτιών, έργοις μικρές, και λύπες
άθλιες, με περιμένανε σήμερα καθώς πάντα.

ομολογούσε το 1924. Αλλά ο Καρυωτάκης, τσακισμένος από τη *routine*, αναποφάσιτος και δίχως πλάνες, τηρούσε εντελώς διαφορετική στάση όσον αφορά τα δικαιώματα του εργαζόμενου. Το 1927 εκλέγεται γραμματέας του συνδικάτου δημοσίων υπαλλήλων και τον Φεβρουάριο του 1928 δημοσιεύει ένα σκληρό άρθρο, ενυπόγραφο, καταγγέλλοντας τις πολιτικές σκευωρίες του υπουργού.⁵ Τα αντίποινα ήταν αναπόφευκτα: μετάθεση στην Πάτρα και από κει στην Πρέβεζα, όπου πρώτα δοκιμάζει να πνιγεί και ύστερα σημαδεύει την καρδιά με το πιστόλι.

Η ποιητική πορεία του Καρυωτάκη, μετά τις νεανικές δοκιμές,

⁵ Το κείμενο ανακοινώθηκε από τον Γιάννη Παπακώστα. Αναδημοσιεύεται με τη σχετική βιβλιογραφία στον τόμο *Συμπόσιο για τον Κ. Γ. Καρυωτάκη*, επιμέλεια Μ. Μελισαράτου, Πρέβεζα 1990, σσ. 325-51.

έχει δύο σταθμούς σημαντικούς, που ορίζονται αρχικά με τα έργα *Ο πόνος του ανθρώπου και των πραγμάτων* (1919) και *Νηπενθή* (1921), και έπειτα με το *Ελεγεία και σάτιρες* (1927).

Καταρχάς θα πρέπει να ειπωθεί ότι η γλώσσα του ώριμου Καρυωτάκη υιοθετεί πολλά από τα στοιχεία της μικτής ομιλίας της πόλης, ενώ αρχικά, ιδίως στο ξεκίνημα, ακολουθούσε την κανονική δημοτική. Καθώς προχωρεί προς ένα πιο ατομικό ύφος, τηρεί λιγότερο τους κανόνες: κάτι που μας θυμίζει την αντίστοιχη πορεία του Φιλύρα. Ας σημειωθεί επίσης ότι το λεξιλόγιο γίνεται πιο ποικίλο και πλούσιο από τη μια συλλογή στην άλλη,⁶ ενώ παράλληλα και η στιχουργία επιτρέπει την παρείσφρηση διασκελισμών, παρατονισμών, παραφωνιών. Οι γλωσσικές αυτές αποκλίσεις, τη στιγμή που η δημοτική είχε πια επικρατήσει (και είχε αναγνωριστεί ακόμη και στα σχολεία), είναι μια πλευρά της γενικής εξέγερσης εναντίον των συμβάσεων που με συστηματικό τρόπο επιχείρησε ο Καρυωτάκης, αρνούμενος καταρχάς να συμμερισθεί τον εθνικό ενθουσιασμό για τις προσαρτήσεις εδαφών και να συμμετάσχει στο πνεύμα ανοικοδόμησης μετά την Καταστροφή. Ο ποιητής ενοχλείται, παραδείγματος χάρη, όταν η κριτική δεν αντιλαμβάνεται τους στόχους του, και απαντά με δυσανασχέτηση στη βιβλιοκρισία για το *Ελεγεία και Σάτιρες*, δηλώνοντας προκλητικά πως ναι, είναι απαισιόδοξος, πως αδιαφορεί για τα κοινωνικά και πως έχει βάλει μπρος ένα πρόγραμμα εργασίας με άγνωστα αποτελέσματα («είναι μια προσπάθεια η οποία δεν ξέρω αν θα καταλήξει πουθενά»).

Πιο συγκεκριμένα, στις δύο πρώτες συλλογές πνέει ο άνεμος του συμβολισμού, με τάσεις οίκτου για τον ίδιο του τον εαυτό και

⁶ Πρβλ. τα «Ποσοτικά δεδομένα» στον Massimo Peri, *Πίνακας λέξεων του Καρυωτάκη*, Πάδοβα 1983, σ. 229.

⁷ Σε γράμματα του Φεβρουαρίου και Μαρτίου 1928, δηλαδή της πιο βασανιστικής φάσης της ζωής του με αναζητήσεις πυρετώδεις, λίγο πριν τον θάνατό του, αναδημοσιευμένα στον τόμο του Καρυωτάκη, *Άπαντα*, Α', επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, 1978, σ. 182.

ενδεχόμενες παραχωρήσεις στην τρυφερότητα, όπως στο “Ύπνος”, ένας ευφημισμός που μόλις απαλύνει την υπονοούμενη πραγματική έννοια,⁸ παρομοιάζοντάς τη με τον ύπνο των αθώων παιδιών. Στο πρώτο μέρος, *Ελεγεία*, ο ποιητής επιμένει στο θέμα της αυτοσυμπόνιας, που το χειρίζεται δίχως συναισθηματισμό αλλά με την πικρία της απομόνωσης, όπως στο ποίημα που αρχίζει «Τι νέοι που φτάσαμεν εδώ, στο έρμο νησί, στο χεῖλος / του κόσμου, δώθε απ’ τ’ όνειρο και κείθε από τη γη!», όπου έχουμε μια αναπαράσταση της ζωής δίχως αυταπάτες: «Με μάτι βλέπουμε αδειανό, με βήμα τσακισμένο / τον ίδιο δρόμο παίρνουμε καθέννας μοναχός». Τα *Ελεγεία* είναι χαμηλόφωνα δίχως να απομακρύνονται από την παράδοση που καθιερώθηκε στην καλή ποίηση της εποχής. Συχνά εμφανίζονται παιδιά, που αντιπροσωπεύουν την αθωότητα του ανθρώπου. Στο τελευταίο ποίημα του πρώτου μέρους του *Ελεγεία*, “Βράδυ”, η θέα των παιδιών που παίζουν συνδυάζεται με τη μοναξιά στο δωμάτιο του ποιητή και με άλλες παραστάσεις που συγχέονται με τα «χαμένα όνειρα», ενώ το βράδυ απλώνεται παντού, και πάνω στη ζωή του όλη.

Στο δεύτερο μέρος του *Ελεγεία* αναγγέλλονται θέματα και τόνοι που θα αναπτυχθούν στις *Σάτιρες*. Είναι ακριβώς στις *Σάτιρες* που συμβαίνει η αναστάτωση της ποιητικής γλώσσας. Εδώ η προσέγγιση της ζωής γίνεται διαφορετικά: ο ποιητής παραμερίζει τα ιδιωτικά θέματα και αφήνει να εισβάλουν τα μεγάλα κοινωνικά ζητήματα, όπως η Μικρασιατική Καταστροφή (στην παρωδία “Εἰς Ἀνδρέαν Κάλβον”, γραμμένη με τη μετρική του Κάλβου, που εδώ έρχεται σε σύγκρουση με το ηρωικό πνεύμα του πρωτοτύπου), ή οι κοσμικές εκδηλώσεις, στο “Δελφική εορτή”. Σ’ αυτό το κείμενο, όπου χρησιμοποιείται ο ελεύθερος πλάγιος λόγος και εισάγονται δάνεια από τα γαλλικά, όπως *lorgnons*, *Kodaks*, *opérateurs*, υιο-

⁸ Και πραγματικά το ποίημα, τυπωμένο το 1921, είχε την επιγραφή «Στο χωριό μας να πάμε να πεθάνουμε», που διαγράφηκε κατά την ανατύπωσή του στα *Νηπενθή*, 1921.

θετημένα από την καθομιλουμένη, δίπλα σε εκφράσεις της καθαρεύουσας, ο ποιητής έχει ως στόχο περισσότερο το επιπόλαιο κοινό που τρέχει στο θέαμα το διοργανωμένο στους Δελφούς από το ζεύγος Σικελιανού, το 1927, παρά τους ίδιους τους οργανωτές. Το κοινό και οι *reporters* βρίσκουν γραφικότητα τον τόνο («γραφικότητα τόνο», στίχος 4). Στην κατακλείδα «Κάποιος αετός έσχισε τον αιθέρα...», ο ποιητής επανακτά τη δική του φωνή, ενώ προφέρει με την αυστηρότητα της καθαρεύουσας μια καταδικαστική απόφαση για το κοινό.⁹

Το τελευταίο έτος του Καρυωτάκη ήταν πυρετώδες, με μετακινήσεις, πολλή δουλειά, περιπέτειες: συνδικαλιστική δράση, ταξίδι στο Παρίσι, δυσμενείς μεταθέσεις, πειρασμός να παραιτηθεί από το επάγγελμα του δημοσίου υπαλλήλου και να ταξιδέψει, έστω ως ασυρματιστής, πειραματισμοί στην ποίηση και μια λογοτεχνική κρίση που τον ωθεί προς την πεζογραφία.¹⁰ Τα τρία ποιήματα, γραμμένα μετά την τελευταία του δημοσιευμένη συλλογή, μαρτυρούν, ανεξάρτητα από την υπαρξιακή δυσφορία, μια τάση να προχωρήσει προς ορισμένες επιλογές.¹¹ Η ανάγνωση αυτών των τελευταίων ποιημάτων και το αποχαιρετιστήριο σημείωμα γραμμένο πριν πατήσει τη σκανδάλη στον ελαιώνα της Πρέβεζας προκάλεσε σύγχυση στους τότε ποιητές όπως και σ' εμάς σήμερα· είναι κείμενα που δεν μπορούμε να αποσυνδέσουμε από τα βιογραφικά δεδομένα του ποιητή.

⁹ Ανεξάρτητα από το ποίημα, που είναι ένα ευρύτερο επίγραμμα, είχε εκτιμήσει το θέαμα, όπως βλέπουμε σε άρθρο που έγραψε σε περιοδικό και αναφέρεται στον τόμο Κ. Καρυωτάκης, *Τα πεζά*, 1989, σσ. 51-52.

¹⁰ Βλ. Κ. Καρυωτάκης, *Τα ποιήματα*, 1992, σ. 369, όπου ο Γ. Π. Σαββίδης διέσωσε τα σχετικά στοιχεία.

¹¹ Στα δεκατρισύλλαβα αυτών των ποιημάτων δίνει ιδιαίτερη σημασία ο Massimo Peri, «Ανανέωση και παράδοση στα ρυθμικά-συντακτικά σχήματα του Καρυωτάκη», στα πρακτικά *Συμπόσιο για τον Κ. Γ. Καρυωτάκη, ό.π.*, σσ. 93-107· βλ. και Χρήστος Παπάζογλου, *Παρατονισμένη μουσική. Μελέτη για τον Καρυωτάκη*, 1988.

12.4

ΜΟΝΟΤΟΝΙΑ, ΓΕΙΤΟΝΙΑ: Ο ΧΩΡΟΣ ΤΟΥ ΤΕΛΛΟΥ ΑΓΡΑ

Μια προσωπικότητα εξέχουσα είναι ο Τέλλος Άγρας (1899-1944), που ήδη συναντήσαμε ως σημαντικό παράγοντα του περιοδικού *Μούσα* και της *Ανθολογίας* του 1922. Όταν στην εισαγωγή εκείνη ξεχώριζε τους ομήλικούς του σε ποιητές που κατατρύχονται από την αγωνία της μορφής και σε ποιητές που θέλουν να εκτονώσουν με οποιοδήποτε αποτέλεσμα τα συναισθήματά τους στην ποίηση, πιθανότατα αναφερόταν και στον εαυτό του ως ανήκοντα στην πρώτη κατηγορία, σε όσους δηλαδή θυσίαζαν την ουσία στη μορφή.

Η πρώτη συλλογή, *Τα βουκολικά και Τα εγκώμια* (1934), δηλώνει την απεγνωσμένη προσπάθεια του Άγρα να αποδράσει από την καθημερινότητα της πόλης προσφεύγοντας στη βουκολική συμβατικότητα. Δεν θα αποφύγει ούτε τα ρίγη των συμβολιστών, που αγγίζοντας την υπερβολή μετατρέπονται κάποτε σε «ανατριχίλα ριγηλή», ούτε τους μελωδικούς σκοπούς που φέρνουν το κλάμα, ούτε και το φιλολογικό τριαντάφυλλο που άγιασε από τη συμφορά. Στην επόμενη συλλογή, *Καθημερινές* (1939), ευθυγραμμίζεται σε μια μορφή πάντα άψογη και με κίνδυνο να αποδυναμώσει ακόμη περισσότερο κάθε παλμό της συγκίνησης. Η αδυναμία να αποδράσει από τις καθημερινές επαναλήψεις, η γλυκιά εμμονή της μνήμης («αρχαία χαρά μπαλσαμωμένη») εκφράζονται με λέξεις πουλιών (χελιδόνια, σπουργίτια), φυτών (γαζία, γιασεμί, πελαργόνια, ψευδοπιπεριά, μυριστικά, ποτιστικά). Τα παιδιά, αλλά ιδίως οι μαθήτρίες που με το κελάιδημα των πουλιών εξαφανίζονται πίσω από μια γωνιά, άλλες που πάνε εκδρομή, προκαλούν μελαγχολικές και τρυφερές εκφράσεις μέσα από ένα αίσθημα ανεπανόρθωτης απώλειας που έχει τις ρίζες στα εφηβικά του χρόνια. Το μυστικό θα αποκαλυφθεί σε ένα ποίημα δημοσιευμένο μεταθανάτια, «Της ζωής τα ρόδα», όπου μεταξύ άλλων διαβάζουμε:

Σκέτο, χαρούμενο παιδί,
 πού σ' έχω βρη; Πού σ' έχω ιδή;
 Δεν είσαι η ασταχομαλλούσα
 που γλώμιαζα όταν σου μιλούσα;

Ρόδα και μήλα μάγουλα,
 μάγουλα ακέραια και καλά,
 πως σας λαχτάρησεν ο τόπος
 κι ο γερασμένος στρατοκόπος!¹²

12.5

ΠΑΘΟΣ ΓΙΑ ΠΟΙΗΤΙΚΟ ΛΟΓΟ

Συγγραφέας με υπολογίσιμη παρουσία,¹³ όπως είδαμε, είναι ο Ι(ωάννης) Μ. Παναγιωτόπουλος (1901-1982), ένας ακόμη ποιητής με απαιτήσεις που δυσκολεύεται να βρει διέξοδο από το κλίμα του μετασυμβολισμού και από το σκηνικό της φτωχογειτονιάς. Στην πραγματικότητα οι σκηνές στο μισόφωτο και τα συγγενικά λυπητερά θέματα υπερκεράζονται από την επιμέλεια στη μορφή, που στον ποιητή αυτό καταλήγει έμμοно πάθος. Το δράμα μιας ολόκληρης γενιάς, κατασπαραγμένης από τη συνεχή ματαίωση των οραμάτων της, ερμηνεύεται πιστά από αυτόν, ιδίως σε ό,τι αφορά

¹² Στη μεταθανάτια συλλογή *Τριαντάφυλλα μianής ημέρας*, επιμέλεια Κ. Στεργιόπουλος, 1966. Ο Κ. Στεργιόπουλος, που το 1962 δημοσίευσε τη μελέτη *Ο Τ. Άγρας και το πνεύμα της παρακμής*, παρουσιάζει το 1996 μια επιλογή (Τ. Άγρας, *Επιλογή απ' τα ποιήματα*). Παρά τις πρόσφατες προσπάθειες του Στεργιόπουλου και άλλων (όπως του Σ. Ροζάνη, *Τ. Άγρας. Η γεωμετρία της ποιήσεως*, 1991), τα επιχειρήματα για την ανατίμηση του ποιητή Άγρα είναι ασθενή και ανίσχυρα.

¹³ Όπως μαρτυρείται από την πυκνή αρθρογραφία και από μελέτες συγκεντρωμένες στη σειρά *Τα πρόσωπα και τα κείμενα*. Βλ. πλήρη εργογραφία στην Αννίτα Πανάρετου, *Εργογραφία-Βιβλιογραφία (1916-1982) Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου*, 1990.

τον αγώνα να μεταφέρει τον παλμό της ύπαρξης στις συμβάσεις της ποίησης, όπως στους ακόλουθους στίχους:

Άδεια του λόγου ακροβασία,
την κοιμισμένη επιθυμία
δε μου ξυπνάς μες στην ψυχή·
άρρωστη φράση, άρρυθμο σχήμα
του λόγου, ελάχιστη οίμωγή,
δε μου κεντρίζει πια το βήμα.

Η πιο γνήσια φωνή του ακούγεται στα ποιήματα συγκεντρωμένα στον τόμο *Το βιβλίο της Μιράντας* (1933, αναδημοσιευμένο στα *Ποιήματα*, 1969), απ' όπου αποσπάσαμε το παραπάνω κείμενο. Την περίοδο της ωριμότητάς του δοκίμασε να ελευθερώσει το πάθος του με μια γραφή συνειρμική που τελικά δεν μπόρεσε να τον οδηγήσει σε μια αποτελεσματικότερη σύνθεση.

Πολύ δραστήριος ως κριτικός ήταν και ο Κλέων Παράσχος (1894-1964), που πέρασε από μια εμπειρία ποιητικής γραφής πλούσιας σε αποτελέσματα, πλην όμως μικρής διάρκειας. Μοναδική συλλογή του το *Εικοσιδύο ποιήματα του Κ. Παράσχου και εικοσιδύο του Baudelaire* (1922).

Μαζί με ποιητές, που συντέλεσαν στη συσπείρωση των επιδιώξεων μιας καταπτομένης γενιάς, πρέπει να αναφερθούν και άλλοι που έρχονται να επιβεβαιώσουν τη διάκριση που είχε κάνει ο Άγρας στην εισαγωγή της *Ανθολογίας των νέων*, σε ποιητές της τελειότητας, όπου μπορούμε να κατατάξουμε τους Λαπαθιώτη, Παπανικολάου, Δρίβα, και σε άλλους που αγωνιούν να εκφραστούν με λιγότερες απαιτήσεις στη μορφή, όπως η Πολυδούρη και ο Ουράνης.

Ο Ναπολέων Λαπαθιώτης (1889-1944), ακόμη και όταν δεν είναι επιτηδευμένος, στις πιο γνήσιες δηλαδή στιγμές του, δεν παύει να επαιτεί τον οίκτο, όπως στο ακόλουθο ποίημα με τίτλο "De profundis":

Λυπήσου με, Θέ μου, στο δρόμο που πήρα,
χωρίς ως το τέλος να ξέρω πώς,
χωρίς να 'χω μάθει, με μια τέτοια μοίρα
ποιο κρίμα με δένει και ποιος σκοπός.

Κάθε τετράστιχο αρχίζει με την ίδια επίκληση.

Ο Μήτσος Παπανικολάου (1900-1943) θρηνεί για την αδιαφορία που τον περιβάλλει και μέσα στην οποία είναι καταδικασμένος να ζει, με «πεθαμένη ελπίδα»:

Κι εγώ βρίσκομαι ξένος
μέσα στον κόσμο αυτό,
σαν ένας πεθαμένος
στον ίδιο του εαυτό.

“Δεν είν’ εδώ...”

Ο Αναστάσιος Δρίβας (1899-1942), της παρέας που σύχναζε στο καφενείο Μαύρος Γάτος και είχε συντελέσει στη σύνταξη της *Ανθολογίας των νέων*, είχε ξεκινήσει το 1929, ήδη με ελεύθερο στίχο,¹⁴ και το 1931 συγκέντρωσε τα κείμενά του στο *Νέα ελεγεία*. Κατά τη δεκαετία του '30 στράφηκε σε νεότερους στόχους.

Όσον αφορά τους ποιητές που τους κατάρτυχε η αγωνία να πουν τον προσωπικό καημό τους, η συγκινητική περίπτωση της Μαρίας Πολυδούρη (1902-1930) είναι ξεχωριστή. Πέρασε τα καλύτερά της χρόνια στο σανατόριο, και για κάποιο διάστημα είχε προσελκύσει το ενδιαφέρον του Καρυωτάκη. Η αμεσότητα του λόγου της φέρνει κοντά μας τα αισθήματα της δικής της καθημερινότητας:

Ω, χαμηλώστε αυτό το φως!
Στη νύχτα τι ωφελάει;
Πέρασε η μέρα. Φτάνει πια.

¹⁴ Σύμφωνα με διαπίστωση του Α. Αργυρίου, *Νεωτερικοί ποιητές του Μεσοπολέμου*, 1979, σ. 114.

12.6

Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΟΤΗΤΑ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ «ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ»

Αν ο Παναγιωτόπουλος ήταν θύμα της «άδειας του λόγου ακροβασίας», ο Κώστας Ουράνης (1895-1953) βρίσκεται στην αντίθετη κατάσταση και αρνείται να μπει στο παιχνίδι της εκζήτησης του λόγου. Ό,τι μετρά γι' αυτόν είναι η άμεση απόδοση των αισθημάτων. Στις επικρίσεις του Φώτου Πολίτη το 1922, αντιδρά εξομολογούμενος σε ένα φίλο: «Ξεύρω πως από τεχνικής απόψεως υστερεί πολύ [η ποίηση μου] – αλλά είμαι βέβαιος για ένα πράγμα: ότι βγαίνει κατ' ευθείαν από την ψυχή μου και ότι ποτέ δεν εξήγησα να κάνω φιλολογία όπως με μέμφεται ο Φ(ώτος) Π(ολίτης)».¹⁵

Οι τίτλοι των συλλογών αναγγέλλουν καταστάσεις και θέματα: *Spleen* (1912), *Νοσταλγίες* (1920). Συχνά το ποίημα ακολουθεί την πλοκή ενός βιώματος (ή ενός φανταστικού βιώματος), ώστε προκαλείται το ενδιαφέρον για όσα θα ακολουθήσουν. Άλλοτε η σκηνή βρίσκεται σε ένα τόπο μακρινό, συνήθως αχνό, μέσα στην ομίχλη του Βορρά. Ο μισοφωτισμένος τόπος λειτουργεί ως σημείο αναφοράς με έναν άλλο τόπο, που ίσως βρίσκεται στη μακρινή πατρίδα. Δεν είναι σαφές ποιος από τους δύο είναι θετικός, δηλαδή εκείνος που μπορεί να εξασφαλίσει τη γαλήνη. Σε μια κρυφή γνώια των αναμνήσεων κρύβεται ένας υπαίθριος παράδεισος, που τον γνώρισε όταν ήταν παιδί, στην Κυνουρία, μεταξύ θάλασσας και βουνού. Αλλά δεν φτάνει η ενθύμηση, επείγει το μέλλον: «Τίποτα, πλέον τίποτα δεν θα 'ρθει στη ζωή μου» ("Τέλμα", *Ποιήματα*, 1953, σ. 158).

Ο οίκτος που αισθάνεται για τον ίδιο του τον εαυτό ωθεί και τον Ουράνη, όσο και τους συνομήλικούς του, να προστρέξει σε βοήθεια, προφέροντας μια προσευχή συγκινητική αλλά μάταιη,

¹⁵ Επιστολή του Ουράνη από τη Λισαβόνα, όπου ήταν πρόσθετος, προς τον Τίμο Μαλάνο, στην Αλεξάνδρεια, *Νέα Εστία*, 54, 1953, σ. 1625.

όπως στην “Προσευχή στον Θεό για όλους τους δυστυχισμένους” (*Νοσταλγίες*), που λήγει με λόγια θανάτου. Άλλοτε απευθύνει μια “Δέηση στον παραστάτη Άγγελο” (*Αποδημίες*), για να του ζητήσει πίσω την ευτυχία των αθών χρόνων της παιδικής ηλικίας.

12.7

ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΝΟΧΗ ΣΤΗΝ ΑΜΑΡΤΙΑ

Το αδιέξοδο της θλιβερής κατάστασης που βιώνουν λίγο πολύ όλοι οι προαναφερθέντες ποιητές οδηγεί αρκετούς στο να επικαλεσθούν τον Θεό, το θαύμα. Η έλξη της θεότητας εκδηλώνεται ανεξάρτητα από τη χριστιανική πίστη. Στον Τάκη Παπατσώνη (1895-1976) όμως η ελπίδα για ένα θαύμα είναι κάτι που μπορεί να συμβεί, είναι μάλιστα ένα χρέος. Κι αυτός νιώθει ένοχος και μοιράζεται με τους συνομήλικούς τα αισθήματα του κατατρεγμένου, μόνο που βρίσκει έναν τρόπο προσωπικό για να τα καταπολεμήσει, αφού διαθέτει ό,τι οι άλλοι δεν έχουν, την πίστη. Χάρη στην πίστη και τη χριστιανική παράδοση αποκομίζει αμέσως ουσιαστικά δύο οφέλη: πρώτο, μετατρέπει το αίσθημα ενοχής σε αίσθημα αμαρτίας· και, δεύτερο, μπορεί να προστρέξει σε μια γλώσσα δεμένη στην παραδοσιακή εθιμοτυπία αποφεύγοντας το κοινό μετασυμβολιστικό ιδίωμα. Ελεύθερος από την κοινόχρηστη θεματική και στιχουργία, του δίνεται η ευκαιρία να επινοήσει μία γλώσσα νέα, στηριγμένη σε ενόπτες ρυθμικο-συντακτικές που συγκροτούν μια πρώιμη μορφή ελεύθερου στίχου.

Ό,τι καθιστά τον Παπατσώνη ακόμη πιο διαφορετικό από τους άλλους είναι η τοποθέτησή του σε ένα χώρο θρησκευτικό που ισορροπεί μεταξύ της ανατολικής και της δυτικής λατρείας. Το βλέπουμε σε ένα ποίημα με τίτλο “Adventus”, του 1925, δημοσιευμένο στην *Ανθολογία ελλήνων λυρικών ποιητών* του 1930 και που επανεμφανίζεται με τον τίτλο “Προ της ελεύσεως” στην οριστική έκδοση *Εκλογή* (Α΄, 1962, σ. 103):

Αισθάνομαι κηλιδωμένος άνθρωπος να είμαι,
 μερόνυχτα να περπατώ έξω από Κάγκελα
 πλουσίου Περιβολιού με άνθη και στέρνες
 και να μη βλέπω να ξανοίγεται η Μεγάλη Πόρτα για να μπω.
 Και έχω μια κούραση, μόνο με την ανάμνηση
 της κακιάς πό 'χα ζήσει ως τα σήμερα ζωής!
 [...]

Χάρη στον ρευστό προφορικό λόγο και στην ευρεία ρυθμική και συντακτική δομή (υφολογικά συστατικά ξένα στη σύγχρονη ποίηση της Ελλάδας), ο Παπατσώνης προκαλεί μια δραματική ένταση· αποδεσμεύεται από την επικρατούσα στιχουργία (είναι από τους πρώτους που έγραψαν ελεύθερο στίχο), υποδέχεται λέξεις εκκλησιαστικής προέλευσης και καθαρευουσιάνικους τύπους αψηφώντας την κυρίαρχη δημοτική.

Ο Παπατσώνης έλαβε πρωτοβουλίες, κι αυτό ανεξάρτητα από τη γενικότερη ενθάρρυνση που έλαβε από τα γαλλικά λογοτεχνικά του αναγνώσματα (Paul Claudel και όχι μόνο), κατακτώντας ένα χώρο αποκλειστικά δικό του –ανεπανάληπτο– και υπερνικώντας την αμηχανία άλλων ποιητών της γενιάς του.

12.8

ΠΟΙΗΣΗ: ΕΡΩΤΑΣ ΑΝΑΝΤΑΠΟΔΟΤΟΣ

Γιατί άραγε οι περισσότεροι ποιητές της δεύτερης δεκαετίας, νέοι ακόμη, βίωσαν την έσχατη στέρηση και δεν βρήκαν καμία διέξοδο; Επρόκειτο για ηδονισμό της πλήρους παραίτησης; Η εμβληματική ομολογία του Ουράνη, «Τίποτα, πλέον τίποτα δεν θα 'ρθει στη ζωή μου», δεν αρκεί για να εξηγηθεί η ηττοπάθειά τους. Μερικοί, όσοι πρόλαβαν να εξελιχθούν ποιητικά, έδωσαν παραλλαγές πιο ώριμες και εκλεπτυσμένες της οδυνηρής αρχικής εμπειρίας αυτοσυγκατάβασης. Ελάχιστοι ανανεώθηκαν (μήπως, τελικά, μόνον ο Σεφέρης;).

Ο Φιλύρας στα χρόνια του ψυχιατρείου συνθέτει κείμενα που καταργούν την επικρατούσα λογική. Ο Καρυωτάκης, κοντά στο τέλος του, σχεδιάζει μια ανανέωση της λογοτεχνικής δουλειάς του. Ο Άγρας καταλήγει σε μια λιγότερο αφηρημένη ελεγειακή αντιμετώπιση των πραγμάτων. Ο Παναγιωτόπουλος αντιλαμβάνεται τις δυνατότητες του υπερρεαλισμού, έστω με καθυστέρηση, αλλά δίχως κανένα όφελος.

Το 1928 υπήρξε χρονιά κρίσης για περισσότερους από έναν ποιητές: ταυτόχρονα και για τον Φώτο Γιοφύλλη (1887-1981), έναν ανυπόμονο πειραματιστή που τότε δήλωνε με στόμφο ότι η στιχουργία διανύει περίοδο μαρασμού, ή πιο σωστά το σονέτο (*Η τελευταία ώρα του σονέτου*) στην προσπάθεια να το απομυθοποιήσει (όπως ήδη είχε κάνει ο Καρυωτάκης στο σονέτο “Δημόσιοι υπάλληλοι”).¹⁶ Ένα σονέτο του γραμμένο αμέσως μετά τον θάνατο του Καρυωτάκη περιγελούσε με λόγια πικρά τη ζωή, την ποίηση, την απελπισία, την αυτοχειρία του ποιητή.

Άλλος ποιητής, που ληξιαρχικά ανήκει στους προαναφερθέντες και αντιμετώπισε τον αφανισμό του Καρυωτάκη με τρόπο έμμεσο, αλλά με βαθιά υπαρξιακή συμμετοχή, είναι ο Γιώργος Σεφέρης,¹⁷ η παρουσία του οποίου θα γίνει αισθητή την επόμενη δεκαετία.

Για την ώρα, οι ποιητές που αφοσιώθηκαν με πίστη στο έργο τους, όταν τελειώνει η δεκαετία νιώθουν την ανάγκη ενός απολογισμού: το 1930 δημοσιεύεται μια ανθολογία από τον Κλέωνα Παράσχο και από έναν κριτικό τότε δραστήριο, τον Ξενοφώντα

¹⁶ Βλ. Α. Αθανασοπούλου, “Παράδοση και πρωτοτυπία στα σονέτα του Καρυωτάκη” (στα πρακτικά *Καρυωτάκης και Καρυωτακισμός*, 1998, σ. 14 κε), αναφερόμενη σε προηγούμενες παρατηρήσεις του Peter Mackridge και του Χρήστου Παπαζογλου.

¹⁷ Πρόκειται για τα ποιήματα “Το ύφος μιας μέρας” και το “Γράμμα του Μαθιού Πασκάλη”, γραμμένα αμέσως μετά τον θάνατο του Καρυωτάκη· δεν αναφέρονται ευθέως στο επεισόδιο, αλλά στο τέλος του κειμένου έχουν μια παράσταση που ισοδυναμεί με επιθυμία θανάτου.

Λευκοπαρίδη (1898-1971), *Ανθολογία ελλήνων λυρικών ποιητών*. Ο χαρακτηρισμός λυρικός αντιπροσωπεύει στη συνείδησή τους μια αξία τόσο απόλυτη, ώστε περιίττενε το όνομα του ποιητή από το κάθε ποίημα: τα κείμενα, στη διαδοχή τους, συνθέτουν μια ιδεατή ιστορία του ελληνικού λυρισμού, από τον Σολωμό έως τις μέρες τους, που δεν έχει ανάγκη να συνοδεύεται από το όνομα του κάθε συγγραφέα. Οι επιμελητές διασαφηνίζουν στην εισαγωγή τι είναι γι' αυτούς η καθαρή ποίηση, η «άδολη ποίηση» και ο «άδολος λυρισμός»: μία εμπειρία τέχνης που δεν ικανοποιείται από ποιήματα που στοχεύουν στην εντύπωση· θέλουν ποιήματα που μπορούν να δώσουν μια «βαθύτερη δόνηση».¹⁸ Η επιλογή δεν είναι πάντα συνεπής, αλλά έχει ιδιαίτερο νόημα επειδή συχνά συμμερίζεται εκτιμήσεις διαδεδομένες ανάμεσα στους κριτικούς της εποχής. Από συγγενικές προθέσεις έχει εμπνευστεί και μια άλλη ανθολογία, στηριγμένη κι αυτή στην αναγνώριση της αποσπασματικότητας· πρόκειται για την *Ανθολογία 1708-1933* του Η. Ν. Αποστολίδη (1933), που εγκαινιάζει την κατηγορία «Στίχοι κι αποσπάσματα».

12.9

ΠΟΛΕΜΟΙ ΚΑΙ ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΕΣ ΣΤΗΝ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

Είναι άτοπο να θεωρούμε την αποτελμάτωση της ποίησης ως απλή συνέπεια των περιπετειών ενός πολέμου που διήρκεσε μια δεκαετία. Ούτε και για αποσύνδεση της ιστορίας από τον καθημερινό

¹⁸ Το κείμενο αυτό, που διατυπώνει και την αρχή της αποσπασματικότητας, έχει ως εξής: «αποκλείσαμε κάθε ποιητική παραγωγή, που νομίζουμε ότι δεν συμβιβάζεται με την έννοια του αγνού λυρισμού. [...] Η γενική αρχή που θέσαμε –άδολος αποκλειστικά λυρισμός– μας έδωσε το θάρρος να κάνουμε μερικές περικοπές σε ποιήματα, που χωρίς αυτές, θα έμεναν με ένα ρητορικό φόρτο, ασυμβίβαστο με την καθαρότητα του λυρικού τόνου των [...]», σ. 2.

μόχθο μπορεί να γίνει λόγος, όπως στην περίπτωση της *Μούσας* που δήλωνε αποχή από τα κοινωνικά δρώμενα αφού, αντίθετα από τους ποιητές, οι συνομήλικοί τους πεζογράφοι αντιμετωπίζουν ευθέως τη θεματική του πολέμου και συμμετέχουν δραστήρια στις πολεμικές περιπέτειες.¹⁹

Δύο πεζογράφοι, τουλάχιστον από αυτούς που θα συσπειρωθούν στη Γενιά του Τριάντα, κάνουν την εμφάνισή τους μέσα στη δεύτερη δεκαετία, ο Μυριβήλης και ο Βενέζης. Είναι αλήθεια ότι η δραστηριότητά τους γίνεται γνωστή μονάχα μακριά από την Αθήνα, στη Μυτιλήνη, που είναι πιο κοντά στη Μικρά Ασία, στις Κυδωνίες ή την Πόλη, παρά στην ελληνική επικράτεια, ενώ εισβάλλουν στην πολιτισμική πραγματικότητα της Αθήνας όταν το έργο τους ανατυπώνεται στην πρωτεύουσα· αλλά και αυτές οι ειδικές συνθήκες δεν είναι χωρίς γενικότερη σημασία εάν σκεφτεί κανείς ότι οι ζωντανές λογοτεχνικές δυνάμεις έρχονται από έναν αιγαιοπελαγίτικο περιφερειακό χώρο, ενώ στον παλαιοελλαδικό δεν διακρίνονται σημάδια ανανέωσης.

Στην εφημερίδα *Η Καμπάνα* της Μυτιλήνης, όταν το νησί έχει μόλις προσαρτηθεί στο Βασίλειο, δημοσιεύονται διαδοχικά, το 1923 και το 1924, δύο αφηγηματικά έργα που αντιμετωπίζουν δίχως υπεκφυγές το θέμα του πολέμου. Το πρώτο είναι *Η ζωή εν τάφω* του Μυριβήλη, το άλλο *Το νούμερο 31.328 του Βενέζη*.

Ο Στρατής Μυριβήλης (1892-1969) είχε δώσει ένα ισχυρό σήμα για τις ικανότητές του με το διήγημα “Κιλκίς”, με θέμα τοποθετημένο στο μακεδονικό μέτωπο, που συμπεριλήφθηκε στις *Κόκκινες ιστορίες* του 1915. Οι ενότητες του *Ζωή εν τάφω*, που παρουσιάστηκαν ως κεφάλαια ενός ενιαίου έργου, στην πραγματικότητα είναι χωρία ποικίλης έμπνευσης που οφείλουν τη θεματική συνοχή τους στην πρωτόγονη εμπειρία του πολέμου, γεγο-

¹⁹ Μια πλούσια και επιμελής επισκόπηση, αλλά με εξοφλημένες εκτιμήσεις, είναι του Τ. Doulis, *Disaster and Fiction. Modern Greek Fiction and Impact of the Asia Minor Disaster of 1922*, Λος Άντζελες 1977.

νός που διευκόλυνε την παρεμβολή ανάμεσά τους άλλων γραμμένων μεταγενέστερα.²⁰ Η γραφή ενεργοποιείται από την απέχθεια για τις ωμότητες που ο άνθρωπος είναι ικανός να διαπράξει όταν γίνεται έρμαιο της βιαιότητας του πολέμου, και, στην αντίθετη περίπτωση, από την έλξη των ανθρωπίνων αξιών της ζωής και του έρωτα. Ο Μυριβήλης αναπαριστά τον πόλεμο σε μια εντυπωσιακή δημοτική, επηρεασμένη από τον αισθητισμό, που πηγαίνει πέρα από τη δημοτικιστική εκζήτηση ενός Καρκαβίτσα και δεν έχει ακόμη αποσυνδεθεί από τον νατουραλισμό. Είναι σημαντικό το γεγονός ότι στο *Ζωή εν τάφω* διακρίνονται μερικές σελίδες που επιδιώκουν να ανασυστήσουν τη λαϊκή ομιλία· πρόκειται για μια αναζήτηση διεξόδου από τον νατουραλισμό, προς την οποία ο ίδιος θα προσανατολισθεί οριστικά στα έργα της ωριμότητας.

Ο Ηλίας Βενέζης (1904-1973) αφηγείται με φράσεις στεγνές και ασθμαίνουσες τις περιπέτειές του, όταν, παιδί σχεδόν, τον εκτόπισαν οι Τούρκοι του Κεμάλ με τα σώματα αιχμαλώτων, μαζί με άλλους Ρωμιούς της περιοχής της Κυδωνίας, απ' όπου καταγόταν. Τα επεισόδια σε αναστατώνουν, σε αφήνουν δίχως ανάσα και σου στερούν τη δυνατότητα να προσέξεις τις αδυναμίες ύφους. Η έκθεση είναι ωμή, κοφτή, κάποτε αδέξια. Στην επανέκδοση του βιβλίου ο Βενέζης φρόντισε περισσότερο το ύφος δίχως όμως να θίξει τα βασικά χαρακτηριστικά του.²¹ Η πρόθεσή του να καταγράψει συμβάντα φοβερά δεν ευνοήθηκε από ένα κατάλληλο όργανο γραφής. Εξάλλου η αναπάντεχη εμπειρία έβρισκε απροετοίμαστο ένα νέο που είχε δοκιμάσει τις ικανότητές του σε εντελώς διαφο-

²⁰ Η Νίκη Λυκούργου, που επιμελήθηκε την έκδοση και μελέτησε τη μετάβαση από την πρώτη στη δεύτερη γραφή, *Η ζωή εν τάφω*, β' έκδοση, 1993, σ. 627, πιστεύει ότι η συναγωγή των αποσπασμάτων, σε αυτή τη σειρά, μπορεί να ανταποκρίνεται σε κάποια ειδολογική έννοια του μυθιστορήματος.

²¹ Τούτο διαπίστωσε η Ines Di Salvo, *To Νούμερο 31328 di Venezis, Dalla prima alla seconda redazione*, Παλέρμο 1978.

ρετικά θέματα, όπως το εξωτικό “Το ιστορικό της σπηλιάς του Leo Carampo”.²²

Η τραγική εμπειρία του εκτοπισμού και της φυλετικής εξόντωσης δεν είναι από μόνη της αρκετή για να αποτελέσει λογοτέχνημα. Το διαπιστώνουμε στην *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* (1928), που από πραγματική μαρτυρία ζωής μετατράπηκε σε έργο τέχνης χάρη στον Στρατή Δούκα (1895-1986). Ο Δούκας καταγράφει τη μαρτυρία ενός ακαλλιέργητου απόμαχου, αλλά για να τη δημοσιεύσει επινοεί ένα ύφος λόγου ουσιαστικό, στεγνό, δραματικό, σεβόμενος τα γνωρίσματα του προφορικού λαϊκού λόγου. Το ότι πρόκειται για μια επί τούτου υφολογική αναζήτηση το συμπεραίνουμε και από το γεγονός ότι ο Δούκας, από τη μια έκδοση στην άλλη, τονώνει τη λαϊκή εκφορά του λόγου κατευθύνοντας το έργο προς ένα ιδεατό πρότυπο λαϊκότητας που θεωρούμε πιστό.

Μια αναζήτηση υφολογικού και πάλι χαρακτήρα αναλαμβάνει ο Κόντογλου. Ο Φώτης Κόντογλου (1895-1965) πέρασε τα μικρά του σε ένα ονειρικό κτήμα της Ιωνίας, στο οποίο θα επανέρχεται στα αφηγήματά του πάντα με αμείωτη νοσταλγία. Ήταν πεζογράφος και αγιογράφος που ανανέωσε τη ζωγραφική παράδοση. Η παιδεία του, διαμορφωμένη με τη μελέτη εκκλησιαστικών κειμένων και τη ζωγραφική (ιδίως του 17ου αιώνα), έσμιξε με αφηγήματα περιπέτειας και πειρατείας προσκομίζοντας αποτελέσματα γοητευτικά. Ο *Robinson Crusoe* δεν τον ενθουσιάζει μόνο για τον εξωτισμό του αλλά και για την απέριττη και ρωμαλέα γραφή του, μάλιστα δοκιμάζει να μεταφράσει ένα κομμάτι του μυθιστορήματος για το πολιτικό περιοδικό *Ο λόγος* (1921). Στα αφηγήματά του ο Κόντογλου ανασυστήνει ένα παρελθόν που γνώρισε όταν ήταν μικρός στην Ανατολή, ή στα παιδικά του αναγνώσματα, ή από

²² Ο Βενέζης συγκέντρωσε στη συλλογή *Ο Μανώλης Λέκας και άλλα διηγήματα*, 1928, τα πρωτόλειά του, διηγήματα αιχμαλωσίας, φαντασίας ή όπως “Το λιός”, που ανήκει στο είδος στο οποίο θα μείνει πιστός και μεταγενέστερα.

ανθρώπους παλαιούς που είχε θαυμάσει, διαμορφώνοντας μία γλώσσα προσωπική, δημοτικοφανή. Το πρώτο και εντυπωσιακό φανέρωμα σε αυτή την κατεύθυνση είναι το αφήγημα *Πέδρο Κάζας*, δημοσιευμένο τάχα στο Παρίσι, στην πραγματικότητα όμως στο Αϊβαλί (1919).²³

Οι πεζογράφοι που μνημονεύτηκαν εδώ, όλοι τους γόνοι ενός ευρύτερου ελληνισμού και μιας λογοτεχνικής παράδοσης καθόλου περιορισμένης, είναι πλήρως ενημερωμένοι για ό,τι συμβαίνει στον ελλαδικό χώρο και διαπνέονται από τη λαχτάρα να ξεπεράσουν την καλλιτεχνική αδράνεια που χαρακτηρίζει την πεζογραφική δραστηριότητα της Αθήνας. Η πεποίθηση με την οποία ο Κόντογλου οικειοποιείται τους τρόπους αφήγησης της λαϊκής αγιογραφίας (παράλληλα με ό,τι κάνει στη ζωγραφική), το πείραμα του Δούκα να μεταπλάσει τη λαϊκή λαλιά, ο συγκερασμός από τον Μυριβήλη ιμπρεσιονιστικού ρεαλισμού και λαϊκότροπης αφήγησης με υπερίσχυση της δεύτερης, αποτελούν τεκμήριο μιας αναζήτησης πέραν του απερίφραστου νατουραλισμού που επικρατεί στην αθηναϊκή παραγωγή. Στα αμέσως επόμενα χρόνια θα αντιδράσουν διαφορετικά και πιο αποτελεσματικά, ως προς τη θεματική και την αφηγηματική μέθοδο οι κάπως νεότεροί τους συγγραφείς.

²³ Το Παρίσι που δηλώνεται κάτω από τον τίτλο υποδεικνύει τον τόπο συγγραφής. Στην πραγματικότητα το βιβλίο τυπώθηκε, με έξοδα και με επιμέλεια του Σ. Δούκα, στο Αϊβαλί, σύμφωνα με μαρτυρία του ίδιου του Σ. Δούκα (*Αιολικά γράμματα*, 1, 1971, σ. 493). Βλ. και Τάσος Κόρφης, *Βιογραφία Σ. Δούκα. Από 1895 έως 1936*, 1988. Το έργο κυκλοφόρησε ευρύτερα όταν αναδημοσιεύτηκε από τον Χρήστο Γανιάρη στην Αθήνα, το 1923.

ΟΙ ΠΕΖΟΓΡΑΦΟΙ ΚΑΙ ΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ¹

13.1

ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΗ ΑΝΑΜΕΤΡΗΣΗ

Η λενινιστική επανάσταση που εγκαθιδρύεται ως εξουσία στη Ρωσία πυροδοτεί μια ζωντανή διαμάχη στους κύκλους των συγγραφέων, συντελώντας ουσιαστικά στη γενική ωρίμανση των συνειδήσεων. Μια γόνιμη αναμέτρηση ξεκινά μεταξύ αντίθετων κοινωνικών αντιλήψεων που θα ανακοπεί μονάχα με την επιβολή της δικτατορίας. Από την 4η Αυγούστου 1936 ο δημιουργικός αυτός διάλογος θα ατονήσει με όλες τις αναμενόμενες συνέπειες.

Οι μαρξιστικές θέσεις υποστηρίζονται συστηματικά από τις σελίδες του περιοδικού *Αναγέννηση* (1926-1928), όπου συνεργάζο-

¹ Το κεφάλαιο αυτό και το ακόλουθο, το 14, χρησιμοποιεί μερικά στοιχεία που πρωτοδημοσιεύτηκαν στο βιβλίο Μ. Vitti, *Η Γενιά του Τριάντα. Ιδεολογία και μορφή*, 1977, 1995. Θα ήταν ανιαρό να γίνεται κάθε φορά παραπομπή σε αυτό. Βλ. τώρα και τους προβληματισμούς που θέτει ο Παν. Μουλλάς στον "Πρόλογο" του συλλογικού έργου *Η μεσοπολεμική πεζογραφία*, Α', 1993· στον ίδιο τόμο βλ. "Παράρτημα. Μαρτυρίες για την πεζογραφία του Μεσοπολέμου". Ο αναγνώστης θα βρει χρήσιμο υλικό και στο βιβλίο του Αλέξανδρου Αργυρίου, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της στα χρόνια του Μεσοπολέμου (1918-1940)*, Α', Β', 2000.

νται οι Ν. Καζαντζάκης (εκεί δημοσιεύει και την πρώτη μορφή του μετακομμουνιστικού του πιστεύω, που αργότερα έγινε γνωστό με τον τίτλο *Ασκητική*) και Κ. Βάρναλης. Το περιοδικό, υπό τη διεύθυνση του Δημήτρη Γληνού, ενός διανοούμενου που δεν είναι ακόμη εξαρτημένος δογματικά από τη Μόσχα, συγκεντρώνει προοδευτικούς συνεργάτες κάθε ιδεολογίας. Το 1927 ο Αιμίλιος Χουρμούζιος (1904-1973), νεαρός κριτικός και ενθουσιώδης κομμουνιστής, εκδίδει τη *Λογοτεχνική επιθεώρηση*. Η *Νέα επιθεώρηση* είναι ένα άλλο αριστερό περιοδικό (1928-1929)· σ' αυτό επιχειρείται μια πρώτη διερεύνηση του όρου "προλεταριακή λογοτεχνία". Παρά τους περιορισμούς ελευθερίας που ψηφίζονται επί Βενιζέλου για τον Τύπο (1929), το 1930 κυκλοφορεί ο *Πρωτοπόρος*, υπό τη διεύθυνση του Πέτρου Πικρού, που συνεχίζει τη γραμμή της *Νέας επιθεώρησης*, αφού όμως απομακρύνει τον ανεπιθύμητο Χουρμούζιο. Το Κομμουνιστικό Κόμμα έχει πια ένα δικό του όργανο και προσπαθεί να αναλάβει τον έλεγχο των διάφορων αριστερών. Οι *Πρωτοπόροι* (1930-1931) και οι *Νέοι Πρωτοπόροι* (1932-1936) είναι οι υπέρμαχοι του προλεταριάτου και πολεμούν υπέρ της εργατικής τάξης. Το περιοδικό αυτό, ως επίσημο όργανο του Κ.Κ., αφιερώνει το 1934 ένα ειδικό τεύχος στο πρώτο Συνέδριο των σοβιετικών συγγραφέων, εκείνο που με τις δηλώσεις του Ζντάνοφ καταδίκασε τον μοντερνισμό και τις πρωτοπορίες, και ένα στον Βάρναλη (1935).

Άλλα περιοδικά φιλοξενούν τους διαφωνούντες κομμουνιστές. Ο Α. Μελαχρινός δημοσιεύει στο περιοδικό του *Κύκλος* (1931-1938 και 1945-1947) άρθρα, ποιήματα, μεταφράσεις του Νικολάου Κάλλας. Στο *Σήμερα* (1933-1934) ανακοινώνεται μια διαμαρτυρία εναντίον της σοβιετικής καταπίεσης με υπογραφή εξήντα πέντε διανοούμενων δημοκρατικών.²

² Για το περιοδικό αυτό βλ. Μ. Σακελλαρίου, *Το περιοδικό Σήμερα 1933-1934*, Θεσσαλονίκη 1994. Για ένα πανόραμα των περιοδικών της δεκαετίας βλ. Αλέξανδρος Αργυρίου, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας, ό.π.*, τόμος Α', σσ. 186 κ.ε., 287 κ.ε., 471-529.

Σε διαφορετικό ιδεολογικό χώρο ανήκει η *Ιδέα* (1933), ένα άλλο βραχύβιο περιοδικό που, παρόλη την περιορισμένη διάρκειά του, παίζει σημαντικό ρόλο επειδή, επιπλέον, παίρνει μια θέση εναντίον των δύο αντίπαλων κυρίαρχων ιδεολογιών· εναντίον του μαρξιστικού υλισμού και εναντίον του ναζιστικού και φασιστικού ολοκληρωτισμού. Ο διευθυντής του, Σπύρος Μελάς, φιλοξενεί μεταξύ άλλων τον Γιώργο Θεοδοκά και τον Άγγελο Τερζάκη, δηλαδή δύο από τους πεζογράφους που υποστηρίζουν με κάθε τρόπο το μοντέρνο μυθιστόρημα στην Ελλάδα. Ενώ, λοιπόν, η αριστερά επιμένει πεισματικά σε θεωρίες δογματικές δίχως, μάλιστα, να τις υποστηρίζει με την πρόταση αξιών έργων,³ η αστική *Ιδέα*, με απολογισμούς, με αναδρομικές ανασκοπήσεις και συγκεκριμένες προτάσεις, θέτει επί τάπητος ένα σχέδιο πραγματικής ανανέωσης. Από τις σελίδες αυτές ο Θεοδοκάς διατυπώνει τις αντιδογματικές του θέσεις, ανοιχτές σε κάθε διάλογο, και ο Τερζάκης, αφού βεβαιώσει ότι το μυθιστόρημα συνιστά το κατεξοχήν λογοτεχνικό είδος των σύγχρονων καιρών, προχωρεί στην απογραφή των κατακτήσεων που είχαν επιτευχθεί στο πρόσφατο παρελθόν και που μπορούσαν να αξιοποιηθούν επωφελώς από τη νέα γενιά.⁴

³ Τα περιοδικά της αριστεράς δεν δραστηριοποιήθηκαν ως προς τη δημιουργική λογοτεχνία, καθώς διαπιστώνει και ο Α. Αργυρίου εξετάζοντας το θέμα στη μελέτη του “Ερμηνευτικές προσεγγίσεις και ρυθμιστικές προτάσεις για τη λογοτεχνία”, *Γράμματα και τέχνες*, 58, 1989, σσ. 3-6, και 59, 1989, σσ. 12-16. Για μια ευρύτερη ανάλυση του λογοτεχνικού τύπου της αριστεράς, βλ. Χριστίνα Ντουνιά, *Λογοτεχνία και πολιτική. Τα περιοδικά της Αριστεράς στο μεσοπόλεμο*, 1996.

⁴ Κι αυτό οπωσδήποτε μακριά από κομμουνιστές όπως ο Π. Παρορίτης. Βλ. τη σειρά άρθρων με τον γενικό τίτλο “Το νεοελληνικό μυθιστόρημα”, *Ιδέα*, τόμος 1, 1933 (η κρίση για τον Παρορίτη στη σ. 245). Σε άρθρα που δημοσιεύει στο περιοδικό *Ο κύκλος* (5, 1932, σσ. 232-37), ο Τερζάκης θεωρεί εξοφλημένο τον φιλελευθερισμό και όσα ιδεώδη του είναι στηριγμένα στο σχήμα οικογένεια-πατρίδα-εκκλησία, ενώ στο περιοδικό *Ρυθμός* (10, 1934) θεωρεί τον ρεαλισμό ως επινόηση του 19ου αιώνα και υποστηρίζει ως μόνη σωστή κατεύθυνση για το μυθιστόρημα αυτήν που ακολούθησαν οι άγγλοι Lawrence, Huxley, V. Woolf.

Τα παραπάνω περιοδικά, συμπεριλαμβανομένων και όσων έχουν ως κύριο θέμα την πολιτική, ασχολούνται ευρέως με τα επίκαιρα ζητήματα της λογοτεχνίας. Αυτή η αλληλεπίδραση πολιτικής ιδεολογίας και λογοτεχνίας συντελεί ώστε ο μελετητής να μην μπορεί σήμερα να παραμερίσει τις πολιτικές συγκρούσεις που οξύνονται αυτά τα χρόνια, αν θέλει να κατανοήσει τους συγκεκριμένους στόχους της λογοτεχνίας. Επιπλέον, τα περιοδικά αποτελούν τον κατεξοχήν χώρο όπου μέρα με τη μέρα τα έργα κρίνονται και επικρίνονται με τη διαλεκτική ανέλιξη των ιδεών που προωθούν μέσα από τις σελίδες τους, διαμορφώνουν την εξελισσόμενη λογοτεχνική πραγματικότητα.

Το κομμουνιστικό περιοδικό *Νέοι Πρωτοπόροι*, επιμένοντας στην ταύτιση των κοινωνικών επιδιώξεων του προλεταριάτου με τα αιτήματα της τέχνης, υποστηρίζει ότι μοναδική πρωτοπορία είναι αυτή που συμπίπτει με την κοινωνική πρωτοπορία. Το αξίωμα που ισχύει για την τέχνη είναι «η τέχνη από τον λαό για τον λαό».

Η πραγματικότητα απέδειξε ότι η ανανέωση θα ερχόταν από αλλού και όχι μέσα από τη συμμόρφωση με τις ντιρεκτίβες της σοβιετικής ιντελιγκέντσιας. Τελικά η μόνη πρωτοπορία που προσκόμισε θετικά αποτελέσματα ήταν αυτή των αστικών élites. Όπως ασφαλώς θυμάται κάθε πληροφορημένος άνθρωπος, κατά τη διάρκεια του Συνεδρίου της Μόσχας, το 1934, ο Karl Radek είχε προφητεύσει την επικείμενη καταστροφή της αστικής τάξης θέτοντας τους συνέδρους μπρος στο δίλημμα “ή James Joyce ή socrealism”. Η ανανέωση του ελληνικού μυθιστορήματος πορευόταν μακριά από τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό.

13.2

Ο ΑΝΤΙΠΟΛΕΜΙΚΟΣ ΜΥΘΙΒΗΛΗΣ

Κατά τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, δημοσιεύτηκαν μερικά αφηγηματικά έργα

νέων που αδημονούσαν να ξεφύγουν από την πεπατημένη της παράδοσης. Είναι ένα διάστημα κατά το οποίο ο Γρηγόριος Ξενόπουλος συνεχίζει την ακαταπρόκλητη παραγωγή έργων ψυχαγωγίας προσαρμόζοντας το ευέλικτο αφηγηματικό του όργανο στις νέες προσδοκίες του αναγνώστη, με έργα όπως η *Κοινωνική τριλογία*, που δημοσίευε τμηματικά στον ημερήσιο Τύπο στα 1926 και 1927. Στις εφημερίδες διοχέτευε και ο Δ. Βουτυράς με ταχύτατο επίσης ρυθμό τα διηγήματά του με ανθρώπινες μορφές καταθλιπτικές του υποπρολεταριάτου και των προαστίων της πρωτεύουσας.

Όπως έχουμε δει στο προηγούμενο κεφάλαιο νεότεροι συγγραφείς, οι Μυριβήλης, Κόντογλου, Δούκας, Βενέζης, αναζητούν λύσεις που αν και δεν είναι ακριβώς ανανεωτικές, απομακρύνονται από τις συμβάσεις που επικρατούν στα λογοτεχνικά αναγνώσματα των εφημερίδων της Αθήνας. Ο Μυριβήλης, λόγου χάρη, παρά την εντυπωσιακή αντιπολεμική θεματική του, παρατείνει την εξεζητημένη δημοτικιστική ωραιοπάθεια του Καρκαβίτσα.

Ο Μυριβήλης κάνει την επίσημη είσοδό του στη νεοελληνική λογοτεχνία το 1931 με τη δεύτερη έκδοση της *Ζωής εν τάφω*. Για πρώτη φορά τότε η κριτική τον ανακαλύπτει με έκπληξη και εκδηλώνει τον θαυμασμό της. Από τότε και μέχρι σήμερα η ανταπόκριση του κοινού είναι συνεχής, παρόλο που το βιβλίο δεν ανατυπώθηκε ποτέ όσο διαρκούσε το καθεστώς Μεταξά. Τότε όπως και τώρα, για να το πούμε με τα κοινότερα λόγια που συνηθίζονται από όσους εκτιμούν τον συγγραφέα αυτό, έκανε εντύπωση η άνετη μετάβαση από τον πιο ωμό ρεαλισμό στην πιο λυρική έκσταση και τανάπαλιν. Στην πραγματικότητα η εντύπωση αυτή επιτυγχάνεται από τον Μυριβήλη με τη συγκινησιακή παρόρρηση με την οποία φορτίζει τη γραφή του. Απέναντι στην τυφλή βιαιότητα του πολέμου και της άθλιας ζωής στα χαρακώματα, διαμαρτύρεται δίνοντας έμφαση με περιγραφές νατουραλιστικής τεχνοτροπίας ώστε να προκαλέσει τη φρίκη. Άλλοτε εκστασιάζεται απέναντι σε καταστάσεις που ικανοποιούν το πάθος για τη ζωή, όπως στο γνωστό πλέον σημείο όπου μέσα στον ζόφο του πολέμου, στα χαρα-

κώματα, ανακαλύπτει μια παπαρούνα, υποβάλλοντας μια έντονη λυρική συγκίνηση. Απώθηση, λοιπόν, και έλξη είναι οι πρωτογενείς ορμές που πυροδοτούν τη συγκίνηση και τη γραφή του. Αλλά σε αυτή την κυρίαρχη στάση, συνδυασμένη με την πρωτοπρόσωπη αφήγηση, έρχεται να προστεθεί μια άλλη επιλογή ύφους που μετατοπίζει το βάρος προς λύσεις που θα καλλιεργηθούν ολοένα και πιο συστηματικά από τον ίδιο μέχρι να εγκαταλείψει το σχήμα απώθησης-έλξης που εφάρμοζε στα πρώτα του έργα: το λαϊκότροπο και προφορικό ύφος.

Ήδη σε κάποιες σελίδες της έκδοσης του 1931 της *Ζωής εν τάφω* παρεισφρύνουν τμήματα λαϊκότροπα, όπου ο συγγραφέας δοκιμάζει να ταυτιστεί με την προφορική λαϊκή παράδοση χρησιμοποιώντας αφηγηματικές διαδικασίες που ανταποκρίνονται, σύμφωνα με το αισθητήριό μας, στον προφορικό λόγο του λαού (λεξιλόγιο, σύνταξη, παροιμιακές εκφράσεις, μετωνυμίες) προκειμένου να παραστήσει ιστορίες που προσιδιάζουν στη λαϊκή θεματική. Είναι ευνόητο ότι και σ' αυτή την περίπτωση, όπως και στην εναλλαγή νατουραλισμός / λυρισμός, τα θετικά αποτελέσματα δεν εξασφαλίζονται από την απλή εφαρμογή των σχετικών κανόνων, αλλά από τις εξαιρετικές δημιουργικές ικανότητες του συγγραφέα.

Με αυτές τις μεταπτώσεις ο αντιμιλιταρισμός που εκδηλώνεται εμφανικά στην αρχική θεματική και τεχνική του Μυριβήλη, προοδευτικά, και παράλληλα με μια ιδεολογική αλλαγή στην κατεύθυνση του εθνικισμού και όχι μόνον, υποχωρεί για να κερδίσουν έδαφος οι αφηγηματικοί τρόποι της λαϊκής προφορικότητας. Πρόκειται για μία αλλαγή πορείας που μονιμοποιείται μέσα στο κλίμα του μεταξικού ολοκληρωτισμού, όταν απαγορεύεται κάθε δημοσίευμα που θα μπορούσε να υποσκάψει το πατριωτικό φρόνημα του Έθνους και όταν ο Μυριβήλης, που ζούσε από τη γραφίδα του, έβρισκε πιο πρόσφορο να τεθεί στην υπηρεσία ενός αυταρχικού εθνικισμού.⁵ Η

⁵ Ο Κ. Δημάδης, *Δικτατορία – Πόλεμος και πεζογραφία 1936-1944*, 1991, παρακολουθεί, ξεκινώντας από το σχετικό με τον Μυριβήλη κεφάλαιο του

εργατικότητα επέτρεψε στον Μυριβήλη να ξαναγράψει με ανανεωμένο μεράκι αφηγήματα λαϊκότροπα, όπως *Ο Βασίλης ο Αρβανίτης* (οριστική μορφή το 1944)⁶ και *Η Παναγιά η Γοργόνα*.

13.3

ΑΠΟΠΕΙΡΕΣ ΓΙΑ ΜΙΑ ΝΕΑ ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗ ΓΡΑΦΗ

Ο Μυριβήλης, ο Κόντογλου, ο Βενέζης, ο Δούκας εγκλιματίστηκαν στον χώρο της γενιάς του Τριάντα, παρά το γεγονός ότι αυτοί αντιπροσωπεύουν μια μεταβατική ομάδα που ληξιαρχικά ανήκει στην προηγούμενη δεκαετία, και καλλιτεχνικά εκφράζει τις προθέσεις μιας ανανέωσης που δεν είναι εντελώς όμοιες με της γενιάς του Τριάντα. Ο Μυριβήλης θα συνεχίσει την παραγωγή διηγημάτων με τον ίδιο προσανατολισμό που ήδη περιγράψαμε. Ο Βενέζης, στην απόπειρα να δραπετεύσει από τα όρια του σύντομου διηγήματος, ξανοίγεται στο μυθιστόρημα *Γαλήνη* (1939), δίχως να επιτύχει τα επιθυμητά αποτελέσματα στην κατεύθυνση μιας τεχνικής ανανέωσης. Η πρόθεσή του να ζωντανέψει μια πλοκή στηριγμένη στις δυσκολίες ενσωμάτωσης μικρασιατών προσφύγων σε ένα δύσβατο και αφιλόξενο χώρο της Αττικής, δεν ανταποκρίνεται στις ικανότητές του: η συναισθηματική διάθεση του Βενέξη, επιρρεπής σε ονειρικές και συγκινησιακές καταστάσεις, στηριγμένη σε μια φτιαχτή λιτότητα, δεν είναι σε θέση να αντιμετωπίσει την κρίση του πεζογραφικού προβληματισμού.

δικού μου *Η Γενιά του Τριάντα*, 1977, την ολίσθηση του συγγραφέα προς τον εθνικισμό του Μεταξά και το λαϊκότροπο ύφος, στηρίζοντας τα επιχειρήματά του και σε μια σειρά άρθρων του Μυριβήλη υπέρ του “Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού”. Ο μελετητής παρέχει και πλήρη βιβλιογραφία για την πορεία του Βασίλη και της Παναγιάς.

⁶ Το αφήγημα, που θεωρείται ως το αριστούργημα του Μυριβήλη, εξετάστηκε αναλυτικά από τον Παύλο Ανδρόνικο και τον Βαγγέλη Αθανασόπουλο (*Νέα Εστία*, Χριστούγεννα 1990, σ. 109 κ.ε. και 90 κ.ε.).

Η διαμόρφωση ενός νέου μετώπου στην πεζογραφία, με συμμετοχή όσων μνημονεύσαμε και άλλων που θα αναφέρουμε στη συνέχεια, παρουσιάζεται ως μια πραγματικότητα ήδη υπαρκτή σε μια σειρά άρθρων αφιερωμένη στους νέους αφηγηματογράφους που δημοσιεύεται από τον Πέτρο Σπανδωνίδη (1890-1964) στις *Μακεδονικές ημέρες*, και ακολούθως ανατυπώνεται σε ένα τόμο με τον ευοίωνο τίτλο, *Η πεζογραφία των νέων, 1929-1933* (Θεσσαλονίκη 1934). Τα έργα που παρελαύνουν είναι πολλά, εξήντα τρία συγκεκριμένα. Δεν περνά απαρατήρητο το γεγονός ότι ο θεσσαλονικίος κριτικός καταβάλλει προσπάθεια να επισημάνει με έμφαση τα έργα, ή και τις σελίδες ακόμη, όπου μπορεί κανείς να αναγνωρίσει τον «εσωτερικό μονόλογο» ή τη «ροή της συνειδήσεως».⁷

Την ίδια χρονιά ο Απόστολος Μελαχρινός αφιερώνει το τέταρτο τεύχος του περιοδικού του, *Κύκλος*, στους «Νέους πεζογράφους», παρουσιάζοντας είκοσι από αυτούς, με την υπόσχεση μάλιστα να ακολουθήσουν και άλλοι στα επόμενα τεύχη. Το 1935 ο δημοσιογράφος Μανόλης Σκουλούδης παίρνει συνεντεύξεις από τους πιο γνωστούς νέους, Καστανάκη, Τερζάκη, Βενέζη, Θεοτοκά. Έχει πια αναγνωριστεί η ύπαρξη μιας νέας πεζογραφίας· αποτελεί μια παρουσία στη λογοτεχνική πραγματικότητα που δεν μπορεί να αγνοηθεί.

Παράλληλα με τη συσπείρωση γύρω από τα περιοδικά της Αθήνας μιας ομάδας νέων αφηγηματογράφων, στη Θεσσαλονίκη, και συγκεκριμένα γύρω από το περιοδικό *Μακεδονικές ημέρες* (1932-1939),⁸ σχηματίζεται ένας πυρήνας πεζογράφων με διαφορετικές μεταξύ τους διαθέσεις, αλλά με το κοινό ενδιαφέρον στραμμένο

⁷ Όπως στη σ. 19, όπου μιλώντας για τον Θεοτοκά, αναφέρει τον E. Dujardin και τα σχετικά με τον «εσωτερικό μονόλογο».

⁸ Βλ. τον κατάλογο έκθεσης στη Θεσσαλονίκη αφιερωμένης το 1986 στο περιοδικό: Α. Κεχαγιά-Λυπουρλή (επιμέλεια), *Το περιοδικό Μακεδονικές ημέρες (1932-1939, 1952-1953)*, Θεσσαλονίκη 1986.

προς τις δυνατότητες του εσωτερικού μονόλογου. Πέραν του Πέτρου Σπανδωνίδη, που νόμιζε ότι βλέπει σε όλους τους νέους απόπειρες εφαρμογής του εσωτερικού μονόλογου, και άλλοι νέοι πεζογράφοι ανακαλύπτουν με ενθουσιασμό ξένους λογοτέχνες όπως τους James Joyce, Marcel Proust, R. M. Rilke, και, φυσικά, τον Edouard Dujardin, που πρόσφατα τότε, το 1931, είχε γράψει τη θεωρητική εισαγωγή για τον εσωτερικό μονόλογο στο μυθιστόρημά του *Les lauriers sont coupés*. Ο Σταυράκιος Κοσμάς, δηλαδή ο Ν. Γ. Πεντζίκης, το 1935, μεταφράζει ένα κεφάλαιο του μυθιστορήματος αυτού. Ωστόσο πρέπει να ομολογήσουμε ότι τον γενικό ενθουσιασμό δεν ακολουθεί μια σοβαρότερη εμβάθυνση. Βέβαια, η μελέτη για το ίδιο θέμα, δημοσιευμένη από τον Δημήτρη Μεντζέλο (1910-1933) στο περιοδικό *Κύκλος* (4, 1933, σσ. 163-68), παραμένει η πιο εμπεριστατωμένη και σαφής που γράφηκε την εποχή εκείνη.

Από την άλλη πλευρά οι φιλοδοξίες όσων συνεργάζονται στις *Μακεδονικές ημέρες* δεν ενισχύονται με δημιουργικά έργα που να ανταποκρίνονται σοβαρά στις προδιαγραφές της μεθόδου που οι ίδιοι υποστηρίζουν. Αυτό διαπιστώνουμε λόγου χάρη στον Στέλιο Ξεφλούδα (1902-1984), που έγραψε *Τα τετράδια του Παύλου Φωτεινού* (1930) και την *Εσωτερική συμφωνία* (1932). Στο πρώτο, υπό μορφήν ημερολογίου, διοχετεύει ιμπρεσιονιστικές περιγραφές, επινοεί καταστάσεις ονειρικές, προβαίνει σε ενδοσκόπηση, αλλά τίποτα που να οδηγεί προς την κατεύθυνση του εσωτερικού μονόλογου. Η προσπάθεια του Ξεφλούδα ωστόσο είναι υπολογίσιμη, αν μη τι άλλο επειδή στρέφει την προσοχή στην εσωτερική ζωή και προβάλλει ως ξεπερασμένες τις δυνατότητες μιας ρεαλιστικής αναπαράστασης της ζωής.⁹

Η απόρριψη της ρεαλιστικής γραφής προωθείται και με άλλες προτάσεις, σε κατευθύνσεις διαφορετικές· άλλοτε μετατοπί-

⁹ Βλ. διαφορετικές αξιολογήσεις στον Κ. Στεργιόπουλο, *Εποχές*, 43, 1966, σσ. 627-31.

ζοντας τη λογοτεχνική πράξη από την αντικειμενική πλοκή στον αφηγηματικό λόγο και στο πρόσωπο που τον εκφέρει, όπως στην περίπτωση του Γιάννη Σκαρίμπα και άλλοτε διεκδικώντας προκλητικά και ειρωνικά το προνόμιο του συγγραφέα να ορίζει ανεξέλεγκτα τους ήρωες που επινοεί, όπως συμβαίνει στον Αλκ. Γιαννόπουλο.

Ο Γιάννης Σκαρίμπας, που δεν ανήκει στον κύκλο των θεσσαλονικιών πεζογράφων (1893-1984), δημοσιεύει το 1932 *Το θείο τραγί*. Η διήγηση ακολουθεί κάποια πλοκή, επομένως διαρθρώνεται σε μια διαδοχή επεισοδίων. Αλλά η πλοκή γίνεται αφορμή για να διατυπωθούν πεποιθήσεις αντιηρωικές, αντικοινωνικές, αντικομφορμιστικές και να χρησιμοποιηθεί η γλώσσα με τρόπο αναρχικό και παράδοξο, σαν παρωδία της γλώσσας των λογίων, με μια εκ των βάθρων αναστάτωση της σύνταξης και της λογικής. Με αυτό τον αιφνιδιαστικό τρόπο ο Σκαρίμπας επιτυγχάνει την εξάρθρωση εκ θεμελίων των παραδοσιακών θεσμών του αφηγηματικού λόγου. Συνεχίζοντας την πορεία του στην ίδια κατεύθυνση, ο Σκαρίμπας κατόρθωσε να δώσει αποτελέσματα επιτυχέστερα, που εκτιμήθηκαν ιδιαίτερα από την κριτική, στα μυθιστορήματα *Μαριάμπας* (1935)¹⁰ και *Το σόλο του Φίγκαρο* (1938). Έχει ειπωθεί ότι το εγχείρημα του Σκαρίμπα όσον αφορά τη χρήση του λόγου, το 1932, μπορεί να θεωρηθεί ως προμήνυμα του υπερρεαλισμού.

Ο Αλκ(ιβιάδης) Γιαννόπουλος (1896-1981) αποτελεί περίπτωση εντελώς ξεχωριστή επειδή, ξεκινώντας από τις θέσεις που υποστήριζε ο Luigi Pirandello ιδίως στα θεατρικά του έργα, ξαναζει από το ένα διήγημα στο άλλο τη δραματική κατάσταση του συγ-

¹⁰ Βλ. την ανατύπωση του έργου, με μελέτη της Κατερίνας Κωστίου. Το μυθιστόρημα είναι επινοημένο σαν ένα παιχνίδι όπου συμβάντα πραγματικά και άλλα φανταστικά διασταυρώνονται και συγχέονται. Ο Ξ. Α. Κοκόλης επιχείρησε να ξεχωρίσει τα πραγματικά ζεύγη προσώπων από τα επινοημένα (*Αντί*, 691, 1999, σσ. 44-49). Η Κ. Κωστίου συγκέντρωσε άρθρα κριτικής διάφορων συγγραφέων στον τόμο *Για τον Σκαρίμπα*, Λευκωσία 1994.

γραφέα που αγωνίζεται να παραστήσει τα πρόσωπα της φαντασίας του δίχως να αγνοεί ότι δεν θα το κατορθώσει ποτέ, και ότι επίσης τα πρόσωπά του είναι δημιουργήματα επινοημένα και συμβατικά. Μέσα από αυτή την επίγνωση ο Γιαννόπουλος χειρίζεται τις παράδοξες καταστάσεις σαν να ήταν φυσιολογικές.¹¹ Ο συγγραφέας ακολουθεί και άλλα αφηγηματικά τεχνάσματα για να δώσει έμφαση στο χάσμα που υπάρχει ανάμεσα στον αφηγητή και το έμψυχο υλικό του. Δεν λείπει ένα ελαφρύ χιούμορ από όλες αυτές τις εκδηλώσεις. Οι δύο πρώτες συλλογές διηγημάτων του, *Κεφάλια στη σειρά* (1934) και *Ηρωική περιπέτεια* (1938), αντιμετωπίστηκαν με μεγάλη ανακούφιση από την κριτική επειδή ανανεώναν εκ θεμελίων τις αντιλήψεις για το διήγημα.

Μια άλλη προσωπικότητα της Θεσσαλονίκης, όπου είχε τότε εγκατασταθεί και ο Γιαννόπουλος, είναι ο Ν(ίκος) Γ(αβριήλ) Πεντζίκης (1908-1992), βασικός παράγοντας στις *Μακεδονικές ημέρες*. Παρά το γεγονός ότι ο ίδιος προώθησε τον εσωτερικό μονόλο, το πρώτο του μυθιστόρημα, *Αντρέας Δημακούδης* (1935), απέχει από την εφαρμογή αυτής της μεθόδου· ενώ το μυθιστόρημα *Ο πεθαμένος και η ανάσταση*, του οποίου είχε γίνει γνωστό ένα μικρό μέρος το 1938 (ολόκληρο δημοσιεύτηκε μόνο το 1944), σημειώνει μια σημαντική εξέλιξη στην κατεύθυνση αυτή. Στο μυθιστόρημα αυτό ο αφηγητής αναλαμβάνει ένα ρόλο μέσα στην πλοκή ισάξιο, αν όχι πιο σημαντικό, με του πρωταγωνιστή. Αληθινός πρωταγωνιστής, κατά βάθος, είναι ο ίδιος ο αφηγητής (που υποτί-

¹¹ Κατά το παρελθόν, αναφερόμενος στα ιταλικά πρότυπα του Γιαννόπουλου, είχα υποδείξει το όνομα του Massimo Bontempelli δίπλα στο όνομα του Pirandello. Στη συνέχεια η έρευνα αποκάλυψε ότι ο "Alk Gian", νεοφώτιστος φοντουριστής στην Ιταλία, ήρθε σε επαφή με τον Marinetti· βλ. Α. Κεχαγιά Λυπουρλή, *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής Α. Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης*, 18, 1979, σσ. 125-61. Βλ. την εισαγωγή στον Αλκ. Γιαννόπουλο, *Το φως και οι σκιές*, με επιμέλεια της ίδιας, Θεσσαλονίκη 1992 και Maria Perlorentzou, *Alk Gian, futurista*, Μπάρι 1999, με φοντουριστικά κείμενα στα ιταλικά. Ο Γιαννόπουλος έχει μεταφράσει Μ. Bontempelli, Α. Savinio, L. Fiumi.

θεται ότι συνταυτίζεται με τον μυθιστοριογράφο) αφού, για να γνωστοποιήσει τη δράση του ήρωά του, εκθέτει τα διάφορα επεισόδια μέσα από συνειρμούς που αφορούν τον εαυτό του. Ο χρόνος της αφήγησης υπερκαλύπτει τον χρόνο δράσης του ήρωα. Χάρη σε αυτή την επινόηση η αφήγηση ακολουθεί μια πορεία συγγενική με τον εσωτερικό μονόλογο. Πρόκειται για μια μέθοδο που ο Πεντζίκης θα καλλιεργήσει με επιτυχία και στα επόμενα έργα, οικοδομώντας έναν ατομικό μύθο. Στην πρωτοτυπία της αφηγηματικής ροής συντελεί μια ηθική μανία με προλήψεις και μια ελληνορθόδοξη αντίληψη προσαρμοσμένη στις ανάγκες του εκάστοτε κειμένου.

Όσον αφορά μια γραφή αντισυμβατική, σπληνική στον συνειρμικό συνδυασμό θεμάτων και αναμνήσεων, εξέχουσα θέση κατέχει ένα βιβλίο δημοσιευμένο το 1938, οι *Δύσκολες νύχτες*, της Μέλπως Αξιώτη (1905-1973). Η Αξιώτη ενεργοποιεί ένα λόγο που άλλοτε είναι παιδικός, άλλοτε προφορικός και λαϊκός, για να προβάλει μνήμες του απώτερου παρελθόντος της. Οι μνήμες παρουσιάζονται σε μια αλληλουχία εντελώς ελεύθερη, συνειρμική. Γεγονότα και αισθήματα βρίσκονται σε μια διαδοχή ανεξάρτητη από οποιαδήποτε χρονική τάξη. Η Αξιώτη απορρίπτει τους συμβατικούς τρόπους αφήγησης, ρίχνοντας το βάρος στην αυθόρμητη εκφορά του προφορικού λόγου: αξιοποιεί την παραδοσιακή περιουσία της λαϊκής προφορικότητας (λαϊκή σοφία, παροιμιακές εκφράσεις, αυτόματες διαδικασίες), ενώ παράλληλα αφήνεται στους ρυθμούς της εσωτερικής της συγκινησιακής ροής δημιουργώντας ανακόλουθα, ελλειπτικά σχήματα, εμβόλιμες φράσεις.¹² Στην ίδια γραμμή έχει

¹² Τούτο έχει υπογραμμίσει ο G. Saunier, "Remarques sur le style de Melpo Axioti", *Ελληνικά*, 48, 1998, σσ. 131-48. Η Αξιώτη ήταν μέλος του Κ.Κ. από το 1936 και μεταπολεμικά, ύστερα από τις διώξεις που υπέστη στην Ελλάδα, κατέφυγε σε ανατολικές χώρες· εκεί το 1953 έκανε αυτοκριτική για το υπερρεαλιστικό της έργο· βλ. σχετικά Μαίρη Μικέ, στα πρακτικά *Ιστορική πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία (1945-1995)*, επιμέλεια Τ. Καλογιάννη, 1997, σσ. 217-37. Το μυθιστόρημά της *Εικοστός αιώνας* (1948) μετα-

επινοήσει δύο άλλα βιβλία, τη συλλογή ποιημάτων *Σύμπτωση* (1938) και το αφήγημα *Θέλετε να χορέψουμε Μαρία;* (1940): έργα τα οποία υποχρέωσαν την κριτική να μιλήσει για υπερρεαλιστική τεχνική σύνθεσης.

Ο υποκειμενισμός ενός πεζογράφου που επικεντρώνεται σε αναζητήσεις υφολογικού χαρακτήρα, όπως στις περιπτώσεις των Σκαρίμπα, Πεντζίκη, Αξιώτη, δεν αποτελεί κοινή πρακτική σε αυτή τη δεκαετία. Για τους περισσότερους πεζογράφους, αφού εξαιρέσουμε τους παραπάνω, ο υποκειμενισμός εκδηλώνεται με την αυτοβιογραφική ενδοσκοπήση, που σπανίως αγγίζει επίπεδα ικανοποιητικά. Αναμφιβόλως μπορεί κανείς να προβάλει την ένσταση ότι όλα τα έργα ανεξαιρέτως αντλούν το θεματικό υλικό τους από τις εμπειρίες του συγγραφέα. Αλλά όταν η κριτική του Μεσοπολέμου καταγγέλλει τον αυτοβιογραφισμό των μυθιστοριογράφων και τη φτώχεια της φαντασίας τους, επιρρίπτοντας την ευθύνη για την αποτυχία στον αυτοβιογραφισμό και μόνο, απλώς δεν ξέρει πώς αλλιώς να εκφράσει τη δυσaréσκειά της. Μπορούμε να το διαπιστώσουμε δειγματοληπτικά διαβάζοντας κριτικές της εποχής γραμμένες από τον Αντρέα Καραντώνη, λόγου χάρη, ή τον Βάσο Βαρίκα (που διαμαρτυρόταν ότι «οι περισσότεροι παρουσιάστηκαν και επιβλήθηκαν με κομμάτια βιογραφικά», *Η μεταπολεμική μας λογοτεχνία*, 1939, σ. 56). Πρέπει να συμπεράνουμε ότι παρόμοιες επιφυλάξεις, διατυπωμένες μάλιστα με λόγια τόσο γενικά και αόριστα, δεν τεκμηριώνονται κατάλληλα: ούτε και λαμβάνουν υπόψη ότι ο αυτοβιογραφισμός και γενικά η αυτοαναφορικότητα στηρίζουν τις αναζητήσεις των πεζογράφων που αναφέραμε ονομαστικά παραπάνω, εφόσον η χρήση αυτοβιογραφικού υλικού τους οδηγούσε προς λύσεις τεχνικές και υφολογικές.

Επιπλέον, και παρά τις επιφυλάξεις για τον αυτοβιογραφισμό,

φράστηκε σε διάφορες γλώσσες έπειτα από σύσταση του Κ.Κ. Η βασανισμένη ζωή της Αξιώτη είναι τεκμηριωμένη στον τόμο Α. Μαθαίου και Π. Πολέμη, *Διαδρομές της Μέλπως Αξιώτη, 1947-1955*, 1999.

τα μυθιστορήματα, που η τότε κριτική χαιρέτισε με ενθουσιασμό και που σήμερα φαίνονται υπερεκτιμημένα, διαχειρίζονται μια έκδηλα αυτοβιογραφική θεματική: θα αναφέρω μόνο δύο. Το *Παραστρατημένοι* (1935) της Λιλίκας Νάκου (1905-1989) δίνει μια αναπαράσταση αρνητική της ζωής μέσα από χαρακτήρες που κυκλοφορούν γύρω από τη συγγραφέα και προκαλούν τη συμπόνια της (ένα συναίσθημα που τότε εκτιμήθηκε από την κριτική). Το *Γ' Χριστιανικόν Παρθενοναγωγείον* (1934) της Έλλης Αλεξίου (1894-1988) είναι ένα μυθιστόρημα γραμμένο με έπαρση και αμεσότητα που αποδίδει καταστάσεις πειστικές και αληθινές που βίωσε η πεζογράφος, αλλά τίποτε παραπάνω.

Αντίθετα, δεν πρέπει να υποτιμούνται πεζογράφοι όπως ο Παύλος Φλώρος (1897-1981), ο Γουλιέλμος Άμποτ (1906-), ο Πέτρος Χάρης (1902-1998), ο τελευταίος γνωστότερος ως κριτικός αρθρογράφος. Ως πραγματικοί ωστόσο πρωταγωνιστές, εφόσον ανέλαβαν ένα σχέδιο αναμορφωτικό πιο σύνθετο και λυσιτελές, μπορούν να θεωρηθούν, όπως θα δούμε, οι Τερζάκης, Θεοτοκάς και Πολίτης. Στην ίδια αναμορφωτική πρωτοβουλία προηγήθηκε ο Θράσος Καστανάκης (1901-1967) με το μυθιστόρημα *Η φυλή των ανθρώπων* (1932). Ο συγγραφέας έχει σαφή επίγνωση για το τι είναι ένα μυθιστόρημα, αλλά πιθανώς το γεγονός ότι η δράση εκτυλίσσεται στην Πόλη δεν ενθάρρυνε την κριτική της Αθήνας στο να αντιμετωπίσει θετικά το έργο. Ο Καστανάκης είχε γεννηθεί στην Πόλη και από τα νεανικά του χρόνια έζησε στη Γαλλία. Η δράση του μυθιστορήματος λαμβάνει χώρα, όπως προαναφέρθηκε, στην κοσμοπολίτικη πρωτεύουσα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας: η σύζυγος ενός ρωμιού κυβερνήτη νησιού βάζει να τον δολοφονήσουν επειδή «της ήταν αδύνατον να υπομένει την αστική ασφάλεια στην οποία ζούσε».¹³

¹³ Αυτά στην έκδοση του 1963. Στην πρώτη έκδοση έλειπε το επίθετο «αστική».

13.4

Η ΓΟΝΙΜΗ ΦΑΝΤΑΣΙΑ ΤΟΥ ΚΑΡΑΓΑΤΣΗ

Πέρα από τους αυτοβιογραφικούς περιορισμούς εργάζεται ένας πεζογράφος ανεξάντλητος όσον αφορά την πρωτοτυπία στην πλοκή, ο Μ(ίμης) Καραγάτσης (1908-1960). Κατά την εμφάνισή του με το μυθιστόρημα *Ο συνταγματάρχης Λιάπκιν* (1933) και τα διηγήματά του (πρώτη συλλογή, *Το συναξάρι των αμαρτωλών*, 1935) χαιρετίστηκε από την κριτική ως μια μεγάλη ελπίδα: εντυπωσιακή ποικιλία θεμάτων και γραφή απαστράπτουσα και γοητευτική. Το μυθιστόρημα *Ο συνταγματάρχης Λιάπκιν*, που σύντομα ξανατυπώθηκε με ένα τέλος πιο ανεπτυγμένο, έχει ως πρωταγωνιστή έναν αξιωματικό, πρόσφυγα από τη Ρωσία των μπολσεβίκων, που δουλεύει σε ένα αγρόκτημα της Θεσσαλίας. Οι σεξουαλικές του παρεκτροπές, ο αλκοολισμός, οι βίαιες αντιδράσεις του περιγράφονται απ' έξω και με χρώματα ζωηρά. Η δράση είναι συναρπαστική και γοργή ώστε ο αναγνώστης δεν προλαβαίνει να σταθεί στην τεχνική, που εξάλλου είναι απλή. Τα γεγονότα ακολουθούν μια γραμμική χρονική διαδοχή, δίχως αναδρομές (όταν ο αφηγητής χρειάζεται να πληροφορήσει τον αναγνώστη για το παρελθόν κάποιου προσώπου, απλώς το βάζει να μονολογεί). Οι τότε αναγνώστες εκτίμησαν τις ρεαλιστικές περιγραφές, τον αισθησιασμό, τις ορμές του ενστίκτου. Η διαστροφή του συνταγματάρχη, η σταδιακή κοινωνική του πτώση, θυμίζουν νατουραλισμό. Από την άλλη πλευρά, τα διηγήματα που συγκεντρώθηκαν στην πρώτη συλλογή, παρόλη την ποικιλία θεμάτων επιμένουν να παρουσιάζουν τα σαρκικά ένστικτα, την αποκτήνωση και τις σεξουαλικές ορμές του ανθρώπου ως το αίτιο της αναπόφευκτης πορείας του προς τον εκφυλισμό. Από τα διηγήματα εκτιμήθηκε ιδιαίτερα "Το μπουρίνι", που αφηγείται πράξεις βίας και έρωτα σε ένα αγροτικό περιβάλλον όπου ένας γαιοκτήμονας βάζει να καταδικάσουν ως φονιά της γαλλίδας ερωμένης

του ένα νέο υποτακτικό του, την αδελφή του οποίου έχει βιάσει.

Η θεματική αλλοεθνών που εγκλιματίζονται στο μεσογειακό περιβάλλον επανέρχεται με τις περιπέτειες *Ο Γιούγκερμαν* (1938) και *Τα στερνά του Γιούγκερμαν* (1941). Ο κύκλος ξένων εγκατεστημένων στην Ελλάδα κλείνει με το *Χίμαιρα* (1936, ξαναδουλεμένο το 1953), όπου πρωταγωνιστεί μία γαλλίδα παντρεμένη στη Σύρο, χαρακτήρας μοναδικός που πλάθεται ολοκληρωμένα μέσα στην τραγικότητά του. Η κριτική υποδέχτηκε την πρώτη και τη δεύτερη έκδοση με λόγια εξίσου επαινετικά· αντίθετα διατύπωσε επιφυλάξεις για τα επόμενα έργα, ιδίως για μια σειρά μυθιστορημάτων ιστορικής θεματογραφίας, που ανήκουν, εξάλλου, σε ένα μεταγενέστερο χρόνο του ελληνικού μυθιστορήματος.

13.5

Ο ΤΕΡΖΑΚΗΣ ΚΑΙ Ο ΠΑΘΗΤΙΚΟΣ ΗΡΩΑΣ

Έχει επικρατήσει η συνήθεια να συνδέεται η Γενιά του Τριάντα με το φως, τη ρώμη, τη νεανικότητα και τη χαρά· να θεωρείται δηλαδή διαμετρικά αντίθετη στη γενιά που είχε προηγηθεί και που θεωρήθηκε μεμψίμοιρη, φιλάσθηνι, σκυθρωπή. Πρόκειται βέβαια για μια υπερβολή που οι τότε νέοι διέδωσαν τη στιγμή της δικής τους εξόρμησης, όταν δοκίμαζαν να υπερισχύσουν εις βάρος των προγενέστερων ομοτέχνων τους. Ωστόσο ο Άγγελος Τερζάκης (1907-1979), παρά το γεγονός ότι δικαίως θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους παράγοντες που συντέλεσαν, με το συνεχές δημιουργικό τους έργο και την ασταμάτητη δοκιμαστική και αρθρογραφική κριτική τους, στη διαμόρφωση μιας νέας κατεύθυνσης για το μυθιστόρημα, παραμένει σε μεγάλο βαθμό δέσμιος του μελαγχολικού κλίματος της προηγούμενης γενιάς. Με κάποιον τρόπο το ομολόγησε και ο ίδιος αργότερα, όταν έγραφε: «Στιγμές στιγμές έχω την εντύπωση πως είμαι ο τελευταίος που έχει επιζήσει από

τα θύματα ενός μεγάλου ναυαγίου»,¹⁴ υπαινισσόμενος τη μακρινή μελαγχολική νεότητα που πέρασε ανάμεσα σε υποτονικούς και καχεκτικούς συντρόφους· με τη λέξη «ναυάγιο» δεν εννοούσε μόνο την Καταστροφή του '22, αλλά και εκείνη τη διάχυτη πίκρα που είχε καταπνίξει κάθε ελπίδα για επανάσταση. Η σκοτεινή ματιά προς τον κόσμο τον συνόδεψε στα σημαντικότερα έργα του. Το παράθεμα που ακολουθεί από τον *Απρίλη* (1944), βιβλίο γραμμένο μέσα στην Κατοχή, αντανακλά στην πραγματικότητα όλο το υπαρξιακό άγχος του συγγραφέα:

Έναν καιρό, σε στιγμές τυφλής εξέγερσης, είχα υποστηρίξει κι εγώ πως η πραγματική τραγωδία του ανθρώπου είναι που ζει σαν πλάσμα λογικό μέσα σε μια πλάση καμωμένη δίχως λογική συνέπεια. Τώρα, διδαγμένος από μια πείρα κοινή, που κατόρθωσε όμως στιγμές στιγμές να ισορροπήσει, αναγνωρίζω πως το δράμα δεν είναι τούτο, δεν είναι η μονομαχία του λογικού με το παράλογο. Είναι η αντίθεση της λογικής με κάτι που τη δεσπόζει. Η ζωή των ανθρώπων μου φαίνεται τώρα σαν ένα δράμα με θέση, που βαστάει αιώνες, και που παριστάνει την ήττα της λογικής από το Θεό.

Η ίδια μοιρολατρία κατατρώχει τους ήρωές του από το πρώτο κιόλας μυθιστόρημα, *Δεσμάωτες* (1932), οδηγώντας τους αμείλικτα στην ήττα. Ένας νέος, με ξεσπάσματα μιας μάταιης εξέγερσης, συνδέεται με μια κοπέλα ύποπτου παρελθόντος φτάνοντας μέχρι τον φόνο της. Στην εισαγωγή ο συγγραφέας επισημαίνει το ενδιαφέρον του για τη ρευστότητα των ψυχικών καταστάσεων: «Εκείνο που με απασχολεί, περισσότερο κι από τη μεταβατικότητα της εποχής, είναι η συγκεκριμένη ψυχολογική μεταβατικότητα της ζωής των ηρώων μου». Στην πραγματικότητα κάνει κάτι παραπάνω, από την άποψη της αφηγηματικής μεθόδου, έστω και για λίγες σελίδες: αναπαράγει τη βαθύτερη συνειδησιακή ροή της πρωταγωνίστριας ακολουθώντας τους δαιδάλους της ψυχής της, τη στιγμή που

¹⁴ Σε άρθρο αναδημοσιευμένο στον τόμο *Προσανατολισμός στον αιώνα*, 1963, σ. 193.

αλλάζει τα βρεγμένα ρούχα της και καταλήγει σε μια απόφαση (με λόγια που αναφέρονται σε ελεύθερο πλάγιο λόγο).¹⁵

Το θέμα της αστικής οικογένειας σε κατάσταση διάλυσης, που εμφανίζεται στο πρώτο μυθιστόρημα, επανέρχεται και στο επόμενο, όπου ο ίδιος ο τίτλος δηλώνει την ύπαρξη μιας κρίσης: *Η παρακμή των Σκληρών* (1935). Η κρίση υπονομεύει τις ενδοοικογενειακές σχέσεις οδηγώντας σε άλλες πιθανές λύσεις, που ωστόσο δεν εγγυώνται την ισορροπία που κατά το παρελθόν εξασφαλιζόταν από την πατριαρχική δομή της κοινωνίας. Σε παρόμοιες συνθήκες, όχι μόνον αφαιρείται κάθε δυνατότητα για ηρωισμό, αλλά ο ήρωας είναι καταδικασμένος εκ των προτέρων στην ήττα, είναι ένας παθητικός ήρωας. Οι συνθήκες τον συνθλίβουν.

Στα επόμενα έργα, γραμμένα μέσα στη δικτατορία, ο Τερζάκης προστρέχει σε εναλλακτικά θέματα και μόνον αργότερα επανέρχεται σε θέματα συναφή, δηλαδή σε αυτά που στηρίζονται στην κρίση των οικογενειακών θεσμών. Το 1943 δημοσιεύεται *Η στοργή*, ιστορία ενός άντρα που ερωτεύεται την κόρη της ερωμένης του καταλήγοντας σε συναισθηματική σύγχυση. Το 1960 δημοσιεύεται το *Δίχως θεό*, όπου ένας πρώην κομμουνιστής μεγαλώνει τα αντίψια του με την προσδοκία να αναθρέψει δύο ακέραιους ανθρώπους· η συνέχεια της δράσης διαψεύδει τις προσδοκίες του: το αγόρι γίνεται εγκληματίας και το κορίτσι πόρνη. Και στα δύο αυτά έργα η δομή της οικογένειας περνά μια καθολική κρίση.

13.6

ΟΙ ΥΨΗΛΟΙ ΣΤΟΧΟΙ ΤΟΥ ΘΕΟΤΟΚΑ

Ο ρόλος που ο Γιώργος Θεοτοκάς (1906-1966) θα αναλάμβανε ανάμεσα στους συνομηλίκους του προαναγγέλλεται το 1929, με τη

¹⁵ Ίσως πρόκειται για μια πρώτη μεθοδική εφαρμογή της ροής της συνείδησης σε ελληνικό μυθιστόρημα. Το επεισόδιο αναλύθηκε από τον Μ. Vitti, *Η Γενιά του Τριάντα*, ό.π., κεφ. 69.

δημοσίευση ενός φυλλαδίου που είχε γράψει στο Παρίσι, με τίτλο *Ελεύθερο πνεύμα*.¹⁶ Το αγέρωχο ύφος, η αυτοπεποίθηση, η βεβαιότητα με την οποία διατυπώνει τους στόχους του συντέιναν ώστε το δοκίμιο αυτό να φαντάζει αργότερα σαν ένα μανιφέστο. Ο νεαρός, που πέρασε δύο χρόνια στη Γαλλία μετά τις σπουδές νομικών στην Αθήνα, επισκοπεί την τρέχουσα κατάσταση και την αποτιμά. Απορρίπτει τον δογματισμό του Βάρναλη και του Φώτου Πολίτη («μαρξιστές και εθνικιστές μικραίνουν τα ζητήματα»), καταδικάζει την ηθογραφία, τη φτηνή ψυχολογία, δυσπιστεί απέναντι στον Καβάφη («Ο κύριος Καβάφης είναι ένα τέλος κ' η πρωτοπορία είναι αρχή»), καταδικάζει την εύκολη τέχνη και όχι μόνο· υποστηρίζει ότι επείγει να είσαι αληθινά νέος, ρωμαλέος, τολμηρός, ν' αγαπάς την ταχύτητα (με αυτοκίνητο, με αεροπλάνο)· και πάνω απ' όλα να είσαι διαθέσιμος: το πνεύμα πρέπει να είναι ελεύθερο κάθε στιγμή, αδέσμευτο, αντιδογματικό, αποφασισμένο οποτεδήποτε να προβεί στις σωστές επιλογές.

Το πρώτο του μυθιστόρημα, *Αργώ*, δημοσιευμένο το 1933, αναφέρεται στη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα και την εξετάζει μέσα από μια διαδοχή επεισοδίων σχεδόν αυτοτελών, αλλά με πρωταγωνιστές που αναπτύσσουν μια δράση φυγόκεντρη με επίκεντρο έναν οικογενειάρχη καθηγητή της Νομικής. Μπορεί κανείς να μιλήσει για πολυπρόσωπη αποκέντρωση εφόσον το μυθιστόρημα δεν έχει έναν κεντρικό ήρωα. Δια μέσου τριών αδελφών και των ποικίλων σχέσεων που συνάπτουν έξω από την οικογένεια, ο συγγραφέας πλέκει έναν ιστό ευρύτερο πλησιάζοντας διάφορα κοινωνικά επίπεδα. Συναντήσεις σαλονιού, επισκέψεις σε μπουντουάρ ή συγκρούσεις στην αγορά και συνομωσίες ανατρεπτικές, όλα αυτά παρουσιάζονται από κάποια απόσταση. Ο συγ-

¹⁶ Το κείμενο τυπώθηκε το 1929 με όνομα συγγραφέα Ορέστης Διγενής. Η ανατύπωση του 1973 περιέχει μια σημαντική εισαγωγική μαρτυρία του Κ. Θ. Δημαρά. Ο τίτλος του Θεοτοκά προέρχεται από τον Romain Rolland, που είχε τιλοφορήσει ένα κεφάλαιο του βιβλίου του *Au dessus de la mêlée* με τις λέξεις "L'esprit libre".

γραφέας, που φυσικά είναι παντογνώστης, κρατά ευδιάκριτη απόσταση από τις ιδεολογίες που πρεσβεύουν τα πρόσωπά του και δεν μεροληπτεί υπέρ κανενός. Ο νέος μυθιστοριογράφος θεωρούσε σκόπιμο να το υπογραμμίσει:

Δεν αρμόζει, νομίζω, να χρησιμοποιεί κανείς την τέχνη για την υπεράσπιση μιας κοινωνικοπολιτικής θέσης. Τούτο νοθεύει την τέχνη και εξ άλλου αντιβαίνει στις αρχές του fair play, του τίμιου παιχνιδιού. Οι θεωρητικές συζητήσεις πρέπει να είναι ξερές, τα επιχειρήματα γυμνά και αγνά, δίχως καλλιτεχνικό επίχρυσμα, να μιλούνε και να πείθουν από μόνα τους. Η τέχνη για την τέχνη λοιπόν; Όχι! Η τέχνη για τον άνθρωπο, αλλά τον άνθρωπο έξω από τα καθεστώτα και τάξεις και παρατάξεις, τον ελεύθερο άνθρωπο, σ' ό,τι έχει βαθύτερο και αναλλοίωτο. Για τούτο θέλησα να κρατήσω το μυθιστόρημά μου έξω από τη μάχη των ιδεών και, όταν η πορεία της *Αργώς* με ξανάφερε εμπρός στα ζοφερά κοινωνικά προβλήματα της εποχής μας, δεν πήρα εδώ καμιά θέση απάνω σ' αυτά, αλλά προσπάθησα να εξετάσω, χωρίς προκατάληψη, την απήχησή τους και τους αντίχτυπους που προκαλούν μες στην ανθρώπινη συνείδηση.

Η αμεροληψία για την οποία ο Θεοτοκάς υπερηφανεύεται, και η οποία οφείλεται τόσο στην ιδιοσυγκρασία του όσο και στον φιλελευθερισμό του, λειτουργεί ως απαραίτητη προϋπόθεση για την τήρηση απόστασης από πρόσωπα και γεγονότα, τακτική που με τη σειρά της ευοδώνει τον χειρισμό του υλικού με ειρωνική διάθεση.

Το μυθιστόρημα ως είδος αντιπροσωπευτικό των σύγχρονων καιρών, όπως το θέλει ο Θεοτοκάς, είναι τελικά ένα λογοτεχνικό είδος που μπορεί να χωνέψει τα πάντα. Για την πληρέστερη κατανόηση του κάθε επεισοδίου, που το καθένα έχει και τους δικούς του ήρωες, ο Θεοτοκάς θεωρεί χρήσιμο να κατατοπίσει τον αναγνώστη παρέχοντας διάφορες πληροφορίες. Όταν πρόκειται για επεισόδια ιστορικά, δεν διστάζει να ενημερώσει με πληροφορίες που ήταν γνωστές στον τότε αναγνώστη· αυτό θεωρήθηκε άστοχο και βαρετό. Ο Θεοτοκάς αποκρίθηκε ότι χάρη σε αυτές τις πλη-

ροφορίες, που τελικά θα αποδεικνύονταν πολύτιμες για τον μελλοντικό αναγνώστη, αυτός απέδιδε την «κοινωνική ατμόσφαιρα, το κλίμα» μιας εποχής.

Η πληθώρα του πληροφοριακού υλικού για τα μη επινοημένα μέρη και η προσεκτική γραφή συντέλεσαν στη δημιουργία ενός αφηγηματικού λόγου χαμηλής θερμοκρασίας. Ο Θεοτοκάς δεν εκμεταλλεύεται την κατάλληλη τεχνική για να ενδυναμώσει τον λόγο και να παρασύρει τον αναγνώστη. Προστρέχει σπάνια στην αναπαράσταση της ροής της συνείδησης (το κάνει όμως, για παράδειγμα, στο επεισόδιο του Αλέξη με τη Μόρφω που σμίγουν ύστερα από το τένις, στο δεύτερο μέρος του τέταρτου κεφαλαίου), και άλλο τόσο σπάνια στον εσωτερικό μονόλογο, όπως όταν ο Νικηφόρος οδηγώντας το αυτοκίνητο δίπλα στην ερωμένη του, που την έχει πια βαρεθεί, αναλογίζεται τις συμφορές της σύγχρονης Ελλάδας (στο έκτο κεφάλαιο):

Ναι, η Ελλάδα έφταιγε για όλα. [...] Μίζερη, πικρόχολη, μοχθηρή, κακιά χωρίς περηφάνια, ταπεινή χωρίς ομορφιά, κιτρινιάρα, βλοσυρή, φαρμακωμένη, με τις παλαβές φιλοδοξίες και με συναισθήματα ενός φθονερού υπηρέτη, η Ελλάδα με τα μικρά λιμάνια, τα μικρά καράβια, τα μικρά σπίτια, τα μικρά ζητήματα, τα μικρά πάθη, τις μικρές, μικρούτσικες ζωές, η Ελλάδα κόλαση της μικρότητας – ω τι φρίκη!

Η κριτική της δεκαετίας του '30 υπογράμμιζε την κοινή θεματική του Θεοτοκά με εκείνη του Τερζάκη και ενός άλλου μυθιστοριογράφου, του Θανάση Πετσάλη· όλοι τους εξιστορούσαν περιπέτειες σχετικές με την εξέλιξη της αστικής οικογένειας. Ο Θανάσης Πετσάλης (1904-1995) καταπιάστηκε με την ιστορία μιας μεγαλοαστικής οικογένειας σε μια σειρά μυθιστορημάτων με γενικό τίτλο *Γερές και αδύναμες γενεές*, ο πρώτος τόμος της οποίας, *Προορισμοί της Μαρίας Πάρνη* (1933), αφηγείται με επική πρόθεση, ακολουθώντας υποδείγματα γαλλικών και αγγλικών σάγκα, τις φροντίδες μιας δεσποτικής μητέρας που μεγαλώνει τον γιο της· ο δεύτερος τόμος, *Το σταυροδρόμι* (1934), έχει ως πρωταγωνιστή

τον γιο που πολιτεύεται ανενδοίαστα στη φασιστική παράταξη, ενώ στον τρίτο, *Ο απόγονος* (1935), έχουμε την παρακμή της οικογένειας. Παρά τη στρωτή γραφή και την οξεία παρατηρητικότητα στην αναπαράσταση των λεπτομερειών, αρετές που του αναγνωρίστηκαν στον καιρό του, ο Πετσάλης δεν καταφέρνει να εξορκίσει τα μέτρια αποτελέσματα.

Τη διάδοση του νέου μυθιστορήματος και τις απόπειρες πρωτοτυπίας σε διάφορες κατευθύνσεις, μερικές υπεύθυνες, άλλες τυχαίες, παρακολουθεί η κριτική με πάθος, συμβάλλοντας στις ζυμώσεις για την ωρίμανση του είδους. Για την ανταπόκριση του κοινού διαθέτουμε λιγότερα στοιχεία, κυρίως επειδή τα μυθιστορήματα τυπώνονται ως επί το πλείστον με έξοδα του συγγραφέα και σε δυσεξακρίβωτο αριθμό αντιτύπων.

13.7

Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΔΕΞΙΟΤΕΧΝΙΑ ΤΟΥ ΚΟΣΜΑ ΠΟΛΙΤΗ

Το πρώτο βιβλίο του Κοσμά Πολίτη (1888-1974), τυπωμένο με δικά του έξοδα και με αμφίβολη τυπογραφική φροντίδα, είναι το *Λεμονοδάσος* (1930). Το μυθιστόρημα, αν και παρουσιάζει διάφορα μειονεκτήματα ελάσσονος σημασίας, αποτελεί έργο μεγάλης καλλιτεχνικής συνέπειας, πλούσιο σε καινοτομίες, με προσόντα που θα αναγνωριστούν στη συνέχεια ως βασικά χαρίσματα του συγγραφέα.

Στο *Λεμονοδάσος* η αφήγηση γίνεται σε πρώτο πρόσωπο, ακολουθώντας το πρότυπο της ημερολογιακής εξομολόγησης ενός δύσκολου έρωτα. Ο ήρωας, ένας νέος επιτυχημένος κοινωνικά και επαγγελματικά, φίλαθλος και αξιαγάπητος, όταν πια κοντεύει να κατακτήσει την κοπέλα που ποθεί, εγκαταλείπει την προσπάθεια και εξαφανίζεται. Η φυγή είναι η κατάληξη μιας υπαρξιακής κρίσης. Εξάλλου η υπαρξιακή δυσφορία αποτελεί θέμα που θα επανέλθει και σε άλλα έργα.

Στο *Λεμονοδάσος* η πρωτοπρόσωπη αφήγηση γίνεται σε παρόντικό χρόνο, συγκεκριμένα στην οριστική του ενεστώτα. Η χρήση αυτής της ρηματικής προοπτικής ενισχύει τον συγκινησιακό παράγοντα και καταξιώνει μερικές περιγραφές χώρων με συναισθηματική φόρτιση. Σελίδες συγκινησιακής έντασης όπως αυτές, όταν οργανωθούν τεχνικά και διατυπωθούν με περισσότερες αποχρώσεις, σε έργα μεταγενέστερα, θα προκαλέσουν την εντύπωση ότι πρόκειται για ποιητική αφηγηματογραφία.

Το δεύτερο μυθιστόρημα, *Εκάτη* (1933), είναι πολύ πιο επιτυχημένο από πολλές απόψεις. Ο Πολίτης διηγείται σε τρίτο πρόσωπο την ιστορία ενός ανθρώπου που πορεύεται με εμπιστοσύνη προς τον μοναδικό έρωτα που μπορεί να δώσει νόημα στην ύπαρξή του· τελικά ο πρωταγωνιστής καταλαμβάνεται από την απόγνωση και απομονώνεται. Σε αυτό το μυθιστόρημα διαγράφεται εναργέστερα το δράμα της αυθεντικής ζωής· το ερωτικό πάθος εξωθεί τον ήρωα να αναζητήσει την αυθεντικότητα μέσα του.

Ως προς την τεχνική, η τρίτοπρόσωπη αφήγηση εστιάζεται στον ήρωα ως αποκλειστικό φορέα πληροφόρησης. Δηλαδή τόσο τα δρώμενα όσο και η εσωτερική ζωή, οι σκέψεις, οι αντιδράσεις του ήρωα παρουσιάζονται μεν σε τρίτο πρόσωπο, αλλά είναι επινοημένες έτσι ώστε να φτάνουν στον αναγνώστη αποκλειστικά μέσα από τον ήρωα. Ο συγγραφέας είναι εκ προοιμίου συμβατικά απών. Με άλλα λόγια βρισκόμαστε αντιμέτωποι με ένα πιο εξελιγμένο στάδιο στην αφηγηματική τεχνική του μυθιστορήματος, που με αυτόν τον τρόπο δικαιώνει τις συγκινησιακά φορτισμένες περιγραφές σε τρίτο πρόσωπο, κάτι που σε διαφορετική περίπτωση θα αποτελούσε μειονέκτημα για ένα πεζογραφικό έργο. Για του λόγου το αληθές θα δώσουμε ένα παράδειγμα. Ο Παύλος, ο πρωταγωνιστής, ένα βράδυ στο σπίτι φίλων, αποτραβιέται στον κήπο και παρατηρεί τον ουρανό. Κοιτάζει έναν προς έναν τους αστερισμούς. Τα μυθολογικά τους ονόματα τον πηγαίνουν στον ηρωισμό του παρελθόντος, αδιανόητο στους καιρούς μας. Άλλο παράδειγμα, που παρουσιάζει μεγαλύτερο ψυχολογικό ενδιαφέρον: η Λία

ζητά από τον Παύλο να παρατήσει την κόρη της. Εκείνος δεν απαντά. Ο μυθιστοριογράφος απότομα περνά σε μια περιγραφή του τοπίου. Είναι σαφές ότι ο Παύλος επιχειρεί να διαγράψει μια αλήθεια που τον τραυματίζει, διαλέγοντας τη φυγή προς μια θέα παρήγορη.

Στην *Εκάτη*, πέρα από λύσεις υψηλής αισθητικής απόδοσης που οφείλονται στην επιτυχημένη χρήση της εστίασης, εφαρμόζεται και η τεχνική της συμπλοκής διαφορετικών χρονικών επιπέδων με μεγάλη επιτυχία. Όμως το παιχνίδι, που βασίζεται στους χρόνους και την εστίαση, διεξάγεται με τρόπο πιο σύνθετο, και παρόλα αυτά πιο αυθόρμητο και γοητευτικό, στο μυθιστόρημα *Eroica* (1938). Ο συγγραφέας, που είχε αφηγηθεί την ήττα των ενήλικων ηρώων του αντιμέτωπων με τα προβλήματα της αυθεντικής ζωής, δοκιμάζει τώρα να παρηγορηθεί με την αναζήτηση της αυθεντικότητας στη ζωή των εφήβων, αφού στην ηλικία αυτή η ζωή υποτίθεται ότι δεν έχει ακόμη αλλοιωθεί από τους κοινωνικούς συμβιβασμούς.

Ένας ώριμος αφηγητής, που αργότερα αποκαλύπτεται ότι είναι ο Παρασκευάς (το πραγματικό όνομα του Κοσμά Πολίτη είναι Παρασκευάς Ταβελούδης), διηγείται μέσα από το πρόσωπο του Παρασκευά έφηβου τα κατορθώματα μιας παρέας παιδιών, σε μια παραθαλάσσια πόλη, που θα μπορούσε να είναι η Πάτρα.¹⁷ Με αγώνες και παιχνίδια, έχοντας στον νου τους ήρωες της μυθολογίας, ζουν τη μεγάλη στιγμή της ζωής τους, ανακαλύπτουν τον έρωτα βέβαια, αλλά και τον θάνατο· ο άνθρωπος δεν είναι αθάνατος όπως νόμιζαν αρχικά. Τα επεισόδια είναι καλά δομημένα· αλλά ό,τι συμβάλει στη δημιουργία ενός καίριου αποτελέσματος είναι ιδίως η τε-

¹⁷ Η επιλογή μιας πόλης όπως η Πάτρα οφείλεται, σύμφωνα με μαρτυρία του συγγραφέα, στις ομοιότητες της με τη Σμύρνη, πόλη όπου ο Πολίτης πέρασε τα παιδικά του χρόνια. Το θέμα της εφηβείας έφερε στη μνήμη μερικών κριτικών, μάλλον άστοχα, το μυθιστόρημα *Le grand Meaulnes* του H. Alain-Fournier (1913), που έχει παρόμοιες εφηβικές περιπέτειες. Στην πραγματικότητα το μυθιστόρημα του Πολίτη είναι πιο σύνθετο και πλούσιο σε λογοτεχνικές λύσεις.

χνική, αδράτη αλλά πανταχού παρούσα. Από τη μέση του βιβλίου και ύστερα όλα αποπνέουν το προαίσθημα ότι μια θαυμάσια και ανεπανάληπτη εμπειρία βαίνει αναπόφευκτα προς το τέλος της.

Σ' αυτό, περισσότερο παρά στα προηγούμενα μυθιστορήματα, ο Κοσμάς Πολίτης κατόρθωσε να παίξει με την ειρωνεία εκμεταλλευόμενος τα διάφορα επίπεδα κατανόησης του ενήλικου αφηγητή, που άλλοτε παρουσιάζει τα γεγονότα μέσα από την οπτική γωνία του Παρασκευά παιδιού και άλλοτε συνωμοτεί με τον αναγνώστη εις βάρος του.¹⁸

Ο Κοσμάς Πολίτης, σε αντίθεση με τον Τερζάκη και τον Θεοτοκά που κινήθηκαν δραστήρια στον χώρο των γραμμάτων με άρθρα και κριτικές προπαντός για την πεζογραφία, αρνήθηκε να δημοσιοποιήσει την άποψή του ή τις καλλιτεχνικές του πεποιθήσεις για το μυθιστόρημα. Όταν τον πλησίασε ένας δημοσιογράφος το 1938 και του ζήτησε μια συνέντευξη, ο Πολίτης πριν απ' όλα δοκίμασε να τον πείσει ότι είναι ερασιτέχνης και, αστειευόμενος, πρόσθεσε ότι δεν παρακολουθεί την κίνηση της λογοτεχνίας· αφηνε όμως μια δήλωση καθόλου τυχαία: «Συνολικά βρίσκω πως η αγγλική λογοτεχνία είναι περισσότερο ποιητική και ονειρώδης, ενώ αντίθετα η γαλλική είναι ψυχρή και λογική» (*Νεοελληνικά γράμματα*, 28 Μαΐου 1938).

Ο Κοσμάς Πολίτης συνέχισε το έργο του στον πόλεμο και ακόμη αργότερα, ανανεώνοντας πάντα το σχέδιό του με αποτελέσματα πέρα για πέρα θετικά. Στον χώρο της πεζογραφίας της δεκαετίας του '30 κατέκτησε μια θέση που κανένας δεν γνώρισε ισάξιά της. Η κριτική υποδέχτηκε με επαίνους τα μυθιστορήματά του,¹⁹ αλλά

¹⁸ Το παιχνίδι αυτό και άλλα τεχνάσματα που επινοεί ο Πολίτης μελετήθηκαν από τον Peter Mackridge στην εισαγωγή της έκδοσης Κ. Πολίτης, *Eroica*, 1982.

¹⁹ Δεν είναι δίχως σημασία ότι ο Βάσος Βαρίκας, φειδωλός στους επαίνους, στο δοκίμιό του *Η μεταπολεμική μας λογοτεχνία* (1939), του αναγνώριζε ξεχωριστά προσόντα: «δυνατό τάλαντο», «λυρική φύση», αναζήτηση μιας «ζωής γεμάτης» (αυτό που ονομάσαμε αυθεντική ζωή).

συνάντησε δυσκολίες προκειμένου να εξηγήσει τη φύση της “ποιητικότητας” που απέπνεαν, επειδή η κριτική συνήθως δυσπιστεί, και δικαίως, για τη χρήση της ποιητικότητας στην πεζογραφία.

13.8

Ο ΠΑΤΕΡΝΑΛΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΜΕΤΑΞΑ
ΚΑΙ Η ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

Ο Ιωάννης Μεταξάς επιβάλλεται την 4η Αυγούστου 1936. Οι Έλληνες έχουν ήδη γνωρίσει τη δικτατορία με τον Θεόδωρο Πάγκαλο και τα μέτρα λογοκρισίας με τον Ελευθέριο Βενιζέλο (με πρόφαση τον “ανατρεπτικό” Τύπο, 1929). Ο Μεταξάς εφαρμόζει κατά γράμμα τα μέτρα αυτά μέχρι που δημοσιεύει ένα νόμο περί Τύπου πολύ αυστηρότερο και λεπτομερέστερο (αφορά ακόμη και τις αποθήκες χαρτιού, 1938). Για να υπερνικήσει τον “διχασμό” και να επιβάλει την τάξη, υιοθετεί μέτρα και συστήματα που έχουν ήδη εφαρμοστεί με επιτυχία από τον Μουσολίνι.²⁰ Στρατολογεί την νεολαία. Επιβάλλει τα φασιστικά σύμβολα και τον φασιστικό χαιρετισμό. Επινόει μια ιδεολογία για όλους τους Έλληνες, τον “Τρίτο Ελληνικό Πολιτισμό”. Δίνει έμφαση στον εθνικισμό και υποδεικνύει τα ιδεώδη της ελληνικότητας, της πνευματικής και της σωματικής υγείας, της υποταγής στην εργασία. Απευθύνεται πατερναλιστικά στους λογοτέχνες και τους παροτρύνει: «Τα πρότυπά σας δεν πρέπει να είναι τύποι ξενίζοντες, που δεν έχουν αυθύπαρκτον ζωήν και η ζωή τους είναι μίμησις, αλλά πρέπει να είναι τύποι και μορφές γνησίως ελληνικές» (1940, *Το προσωπικό του ημερολόγιου*, Δ', 1960, σ. 841).

Τα αντιδημοκρατικά μέτρα του 1929 δεν φιμώνουν αμέσως όλα

²⁰ Όταν έγινε πρώτη φορά λόγος για φασισμό ιταλικού τύπου (στο βιβλίο *Η Γενιά του Τριάντα*) πολλοί παραξενεύτηκαν. Όχι πια σήμερα. Βλ. και το λεύκωμα της Ε. Μαχαιρά, *Η νεολαία της 4ης Αυγούστου. Φωτογραφίες*, 1987.

τα αριστερίζοντα περιοδικά. Οι *Νέοι Πρωτοπόροι* εκδίδουν ακόμη κάποια τεύχη, έστω με ακανόνιστο ρυθμό. Μνημονεύσαμε ήδη το αφιέρωμα του περιοδικού τούτου στον Βάρναλη, ο οποίος ύστερα από λίγο εξορίζεται.

Από τότε που ο Μεταξάς παίρνει την εξουσία στα χέρια του, τα προοδευτικά περιοδικά είναι καταδικασμένα. Περιοδικά όπως η *Νέα Εστία* (από το 1927), τα *Ελληνικά γράμματα* (1927) και άλλα που καινοτομούν, όπως τα *Νέα Γράμματα* στην Αθήνα και οι *Μακεδονικές-ημέρες* στη Θεσσαλονίκη, αλλά αποφεύγουν κάθε ανάμειξη στην πολιτική, συνεχίζουν ανενόχλητα την έκδοσή τους. Ωστόσο ο γόνιμος διάλογος έχει κοπεί ανάμεσα στα αντίθετα μέτωπα. Δίχως τις προκλήσεις της αντιπολίτευσης, οι ιδέες οδηγούνται σε τέλμα. Το 1938 ξεκινά μια διαμάχη για τον μοντερνισμό στην ποίηση με πρωταγωνιστές τον Γ. Σεφέρη και τον Κωνσταντίνο Τσάτσο, από τις σελίδες του περιοδικού *Τα Νέα Γράμματα*. Ο Τσάτσος υποστηρίζει ότι οι πρωτοπορίες απειλούν την εθνική ταυτότητα. Ο Σεφέρης υποστηρίζει την αναγκαιότητα της μοντέρνας τέχνης.²¹ Το 1939 ένας κομμουνιστής, αντισταλινικός, νέος αλλά με σκέψη ώριμη, ο Βάσος Βαρίκας (1912-1971), δημοσιεύει ένα δοκίμιο κριτικής, «Σχέδιο για μελέτη» με τίτλο *Η μεταπολεμική μας λογοτεχνία*. Ο απρόσκλητος αριστερός παρεμβαίνει νοερά στον διάλογο των αστών και, παρά τους περιορισμούς της λογοκρισίας, διατυπώνει με θάρρος απόψεις αντικομφορμιστικές και πειστικές από κριτική και αισθητική άποψη, έστω και αν αυτές παρασιωπήθηκαν.

Η αφηγηματογραφία της εποχής τάσσεται από τη φύση της αλληλέγγυα προς τα ιδεολογικά ρεύματα. Η μετάβαση, από ένα καθεστώς ελεύθερης κυκλοφορίας ιδεών, όσο αυτό ήταν εφικτό, σε ένα καθεστώς ελέγχου, δεν συντελείται δίχως συνέπειες. Η γενι-

²¹ Όλα τα κείμενα της διαμάχης είναι συγκεντρωμένα στον τόμο Γ. Σεφέρης - Κωνσταντίνος Τσάτσος, *Ένας διάλογος για την ποίηση*, 1975. Η τελευταία απάντηση του Τσάτσου γράφθηκε στις Σπέτσες, όπου εκτοπίστηκε από τον Μεταξά για τα φιλελεύθερα φρονήματά του.

κή δυσφορία, που ήταν μετέωρη πριν το 1936, προαναγγέλλει μια κρίση των συνειδήσεων που επιδεινώνεται με τον ολοκληρωτισμό. Οι πεζογράφοι, όχι μόνον όσοι συμμορφώνονται, συνειδητά ή μη, αλλά και όσοι αντιστέκονται με αξιοπρέπεια, αντιμετωπίζουν ορισμένους εξαναγκασμούς στις επιλογές τους.

Ο Άγγελος Τερζάκης, λίγο πριν τη δικτατορία, δημοσιεύει σε συνέχειες στα *Νέα Γράμματα* το μυθιστόρημα *Η μενεξεδένια πολιτεία* (σε τόμο το 1937). Τοποθετεί τη δράση στα συνηθισμένα ημιυπόγεια, αλλά αποπειράται να ανατρέψει την εγγενή κακοτυχία των ηρώων του προσφέροντάς τους την ευκαιρία να δημιουργήσουν μια ζωή γαλήνια, δίχως τραγωδίες και κραδασμούς. Η συγκαταβατική στάση του μυθιστοριογράφου μεταφράζεται σε μια έκθεση των πραγμάτων καλοσυνάτη και ήπια.

Αντιμέτωπος με μια κοινωνική κατάσταση που αποδοκιμάζει, ο Τερζάκης έχει ήδη το 1935 αναζητήσει διέξοδο προς την ιστορική θεματική με το *Απρίλης*. Το 1937 ξεκινά τη δημοσίευση σε συνέχειες ενός ιστορικού μυθιστορήματος, του *Ιζαμπώ*, παραμερίζοντας έτσι τη σύγχρονη πολιτική και κοινωνική κατάσταση. Το μυθιστόρημα εμπνέεται από εθνικές πεποιθήσεις, αντίστοιχες εξάλλου με όσες δραστηριοποιούνται και στα τριάντα δύο άρθρα που γράφει μεταξύ 1936 και 1938, για να υποστηρίξει την “εθνική και λαϊκή παράδοση”.²²

Αλλά και ένας συγγραφέας αναμφίβολα πολιτικά ανεξάρτητος, όπως ο Γιώργος Θεοδοκάς, είναι εκτεθειμένος στους πολιτικούς εξαναγκασμούς, έστω με έμμεσους τρόπους. Τα γραφόμενά του μάλιστα στο *Ημερολόγιο της Αργώς και του Δαιμόνιου* (1939, σσ. 57-58· 1989, σσ. 69-70), που διαβάζουμε αμέσως πιο κάτω, δείχνουν την αμηχανία του προκειμένου να διαλέξει θέμα για ένα νέο μυθιστόρημα. Γυρνούσαν στο νου του τρία μυθιστορήματα, ομολογεί ο Θεοδοκάς,

²² Η έρευνα του Κ. Δημάδη *Δικτατορία – Πόλεμος και πεζογραφία 1936-1944*, ό.π., υποδεικνύει τα κείμενα αυτά ως μαρτυρία για την ιδεολογική κρίση που ο Τερζάκης έζησε ήδη πριν τη δικτατορία.

απολύτως ασυμβίβαστα το ένα με το άλλο ως προς τη συναισθηματική ατμόσφαιρα, την κατεύθυνση, την τεχνική. Το ένα ήτανε *Το Δαιμόνιο*. Αυτό μου φαινότανε κιόλας σαν ένα αντικαθρέφτισμα ενός θέματος εθνικού, που είναι η καταπιεσμένη, βασανισμένη και ανολοκλήρωτη ακόμα δημιουργικότητα του νεότερου Ελληνισμού. Το άλλο, ένα νησιώτικο fairy tale που θα λεγότανε *Χαράλαμπος* (μου αρέσει αυτό το όνομα για τα συνθετικά του *χαρά* και *λάμπω* και για το πρόσθετο χιούμορ που περιέχει). Το τρίτο, ένα κοινωνικό μυθιστόρημα, μια *Αργώ* των σύγχρονων κοριτσιών.

Το κοινωνικό μυθιστόρημα δεν μπορούσε να γραφεί. Το εθνικό θέμα με *Το δαιμόνιο* επικράτησε και δεν είναι τυχαίο ότι βραβεύτηκε από την Ακαδημία Αθηνών, πολιτιστικό όργανο του Κυβερνήτη.

Τις παραμονές του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου ο Θεοτοκάς γράφει ένα μυθιστόρημα όπου ζωντανεύει με νοσταλγία τα εφηβικά χρόνια που είχε περάσει στην Κωνσταντινούπολη, *Λεωνής* (1940). Η ανέμελη ζωή παρά τα ξένα στρατεύματα κατοχής, οι αγωνίες και η αισιοδοξία των Ελλήνων, η πρώτη επαφή με κορίτσια, όλα τα γεγονότα εξιστορούνται σε τρίτο πρόσωπο, με φαινομενικά συγκρατημένη συγκίνηση.²³

Οι επιλογές του Στρατή Μυριβήλη είναι απροκάλυπτες και αδίστακτες όσον αφορά τη δημοσιογραφική του δραστηριότητα. Ως προς την αφηγηματογραφία του, έχει από καιρό εγκαταλείψει την κοινωνική διαμαρτυρία και έχει επιδοθεί στη θεματική που πρωτοεμφανίζεται επεισοδιακά στη *Ζωή εν τάφω* με τη λαϊκότροπη προφορική αφήγηση. Τον τροφοδοτούν οι προσωπικές αναμνήσεις από τα παραμυθένια χρόνια της παιδικής του ηλικίας στη Μυτιλήνη. Το κατ' εξοχήν αντιπροσωπευτικό έργο, από αυτή την άποψη, είναι ο *Βασίλης ο Αρβανίτης*. Ήρωας είναι ένα θρυλικό

²³ Το μυθιστόρημα δημοσιεύτηκε με περικοπές που επέβαλε η λογοκρισία. Ξαναδημοσιεύθηκε ακέραιο, με ποικίλο υλικό που το αφορά, υπό τον τίτλο *Σημαίες στον ήλιο*, σε επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδη και Μιχάλη Πιερή (1985). Πρόκειται πάντως για το πιο αγαπημένο από τους αναγνώστες έργο του Θεοτοκά.

πρωτοπαλικάρο της Λέσβου, ρωμαλέο και θαρραλέο, που καταπιάνεται με διάφορα κατορθώματα μόνο και μόνο για να ικανοποιήσει την υπερηφάνειά του. Το θέμα είχε πρωτοεμφανιστεί σε ένα διήγημα του 1934· στη συνέχεια αναπτύχθηκε σε ένα άλλο διήγημα, που συμπεριλήφθηκε στη συλλογή *Το γαλάζιο βιβλίο* (1939), και ολοκληρώθηκε παίρνοντας την οριστική του μορφή στην αυτοτελή έκδοση του 1943. Η εκζήτηση του λόγου του Μυριβήλη, που είχε δώσει γενναιόδωρα δείγματα γραφής στη νατουραλιστική τεχνοτροπία, τώρα δραστηριοποιείται γόνιμα στην επινόηση ενός προφορικού λαϊκού ιδιώματος: λεξιλόγιο, συντακτική οικονομία, παρομοιώσεις, παροιμιακές εκφράσεις, όλα μαζί συντελούν στη δημιουργία μιας ατμόσφαιρας νοσταλγικής και ενός θαυμασμού που εκφράζεται με υμνολογική διάθεση.

Ο Μυριβήλης αξιοποίησε τα ίδια συστατικά σε ένα άλλο αφήγημα μεταξύ θρύλου και πραγματικότητας, που έλαβε την πρώτη του μορφή το 1934 και κατέληξε στο μυθιστόρημα *Η Παναγιά η Γοργόνα* (1949). Ο Μυριβήλης απέφυγε σ' αυτό τον μεγαλύτερο κίνδυνο που αντιμετωπίζει όποιος δοκιμάζει να εκμεταλλευτεί τον λαϊκότροπο αφηγηματικό λόγο, τη γραφικότητα.

Και ο Παντελής Πρεβελάκης (1909-1986) εφαρμόζει με επιτυχία το λαϊκότροπο ύφος στο αφήγημα *Το χρονικό μιας πολιτείας* (1938, με μεταγενέστερες επεξεργασίες). Πρόκειται για μια αναπόληση, με ονειροπόλο τρυφερότητα, γραμμένη από μια απόσταση που ευνοεί την ειρωνεία, και που στηρίζεται στις προσωπικές αναμνήσεις από τη γενέτειρα του συγγραφέα, το Ρέθυμνο. Ο Πρεβελάκης ταυτίζεται με ένα παραμυθά, σοφό και νοσταλγικό, δημιουργώντας τον κατάλληλο αφηγηματικό λόγο. Η συγκινησιακή ένταση προκαλείται από την ελεγειακή διάθεση, σε συνδυασμό με ποικίλες πληροφορίες που αφορούν έναν ξεχασμένο τρόπο ζωής.

Μια απορία που μπορούμε να διατυπώσουμε σε αυτό το σημείο, πέρα από ενδεχόμενες πολιτικές ενστάσεις που δεν έχουν τη θέση τους εδώ, είναι η ακόλουθη: προσέφερε η θεματική, στην

οποία προσφεύγουν οι πεζογράφοι κατά τα χρόνια του Μεταξά, πραγματικά την ευκαιρία να αξιοποιήσουν μια άλλη πλευρά της προσωπικότητάς τους δίχως να αποποιηθούν τις κατακτήσεις του μοντέρνου μυθιστορήματος, στη διαμόρφωση του οποίου οι ίδιοι συντέλεσαν, ή όχι; Μια απάντηση μπορεί να δοθεί για τον κάθε συγγραφέα χωριστά. Αν ο Θεοτοκάς απέδωσε τα ελάχιστα στο *Δαιμόνιο*, ο Τερζάκης αποκάλυψε νέες δυνατότητες γραφής με το *Ιζαμπώ* (και ένα κακό δείγμα με το αισιόδοξο *Η μενεξεδένια πολιτεία*). Ο Μυριβήλης διέσωσε το ταλέντο του με το παραμυθένιο αφήγημα οδηγούμενος στην τελειοποίηση του λαϊκότροπου αφηγηματικού λόγου. Και ο Πρεβελάκης είναι πιο πειστικός στο *Χρονικό μιας πολιτείας* με το επινοημένο αφηγηματικό ύφος, παρά με τα μεταγενέστερα μυθιστορήματα που έγραψε σε συνθήκες πολιτικής ελευθερίας.

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΟΥΣ ΘΕΣΜΟΥΣ ΤΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ

14.1

ΜΕΤΑΞΥ ΜΕΤΑΡΡΥΘΜΙΣΗΣ ΚΑΙ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ

Η θολή ατμόσφαιρα που βάραινε πάνω στη λογοτεχνική παραγωγή της δεύτερης δεκαετίας του 20ού αιώνα δεν εμπόδισε κάποιες πρωτοβουλίες, διστακτικές μεν αλλά όχι ασήμαντες, στην κατεύθυνση μιας ανανέωσης των θεσμών της ποίησης. Μερικές δεν στόχευαν πιο μακριά από τις ανατροπές που είχε ήδη επιχειρήσει ο Καρυωτάκης. Σε σχέση με την πεζογραφία η ποίηση έδειχνε μάλλον αμήχανη, αφού η πεζογραφία, χάρη στην αμεσότερη εμπλοκή της στις περιπέτειες του πολέμου, αποδείχθηκε, τελικά, πιο πρόθυμη να αναζητήσει ένα νέο όργανο γραφής. Παραμερίζοντας περιπτώσεις όπου η επικράτηση της συνήθειας ματαίωνε κάθε αλλαγή, διαπιστώνουμε ότι όσοι ποιητές αποπειρώνται να αποδράσουν από την πνιγηρή ατμόσφαιρα της δεκαετίας αυτής, το κατορθώνουν στρέφοντας το βλέμμα τους λίγο προς τους *fantaisistes* της Γαλλίας και λίγο προς τις διδαχές του Καβάφη.

Για να είμαστε πιο συγκεκριμένοι, θα αναφέρουμε μερικά χαρακτηριστικά παραδείγματα. Πρώτα απ' όλα πρέπει να μνημονεύσουμε τον Τάκη Παπατσώνη, που, ανεξάρτητα από την κλίση του προς τη θρησκευτική θεματική, κατορθώνει να αρθρώσει ένα λόγο

θεμελιωμένο πάνω σε μια ευρεία συντακτική δομή, ικανή να στηρίξει συνειρμικές εικόνες. Τα ενδιαφέροντα του Παπατσώνη αγκαλιάζουν, πέρα από τον δικαίως ή αδικώς αναφερόμενο ως πηγή του Paul Claudel, τον T.S. Eliot, του οποίου το ποίημα *The Waste Land* (*Ο Ερημότοπος*, 1933) μετέφρασε στο περιοδικό *Κύκλος*. Μερικοί νέοι δοκιμάζουν την ανανέωση της ποίησης ξεκινώντας από τον Καβάφη, χωρίς όμως να ξεχνούν και τον Καρυωτάκη. Ο Γιώργος Βαφόπουλος (1903-1996) με *Τα Ρόδα της Μυρτάλης*, που δημοσιεύει το 1931, απομακρύνεται από την καθιερωμένη ποιητική, χάρη σε μια γλώσσα που πλησιάζει τον πεζολογικό τόνο και σε μια θεματική που αρέσκεται στην καθημερινότητα. Ο Αλέξανδρος Μπάρας (1906-1990), ποιητής που δημιούργησε στην Κωνσταντινούπολη, ανανεώνει στις *Συνθέσεις* του (1933) το κλίμα της πλήξης μπολιάζοντάς το με μοτίβα κοσμοπολιτισμού, αδιανόητα δίχως την προηγούμενη ανάγνωση του Καβάφη. Ο Νίκος Καββαδίας (1910-1975), ασυρματιστής στο εμπορικό ναυτικό, διευρύνει την κοσμοπολίτικη θεματική με την ενσωμάτωση εμπειριών ενός κοσμογυρισμένου θαλασσινού. Από την πρώτη στιγμή, αναφέρθηκαν ως πηγή του το εξωτικό στοιχείο και ο κοσμοπολιτισμός του Ουράνη, αλλά ένας τέτοιος συσχετισμός δεν μπορεί παρά να περιορίζει την εμβέλειά του. Η θάλασσα και τα λιμάνια, από όπου αφορμώνται τα αφηγηματικά του ποιήματα, αποτελούν ένα χώρο επί τούτου επινοημένο για να εμφυτευτεί εκεί ένας μύθος εντελώς προσωπικός.¹ Ο Βαφόπουλος και ο Καββαδίας συνέχισαν να δημοσιεύουν για πολλά χρόνια και χάρη στην ωρίμανση της προ-

¹ Η ζωή του ναυτικού αποτέλεσε για τον Καββαδία μάλλον μια έμφυτη διάθεση παρά ένα απλό επάγγελμα, τουλάχιστον σύμφωνα με όσα μαρτυρούν οι βιογράφοι. Ο Δημήτρης Καλοκύρης γράφει μια επιτυχημένη βιογραφία του ανθολογώντας τον, Βλ. Ν. Καββαδίας, *Χρυσόσκονη στα γένια του Μεγέλανου*, 1995. Στον τόμο περιλαμβάνεται μια βιβλιογραφία που ολοένα πλουτίζεται καθώς αυξάνουν και οι αναγνώστες του ποιητή. Τα θέματα της θάλασσας επανέρχονται στο αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα *Βάρδια*, 1954, που γνώρισε και διεθνή επιτυχία.

σωπικότητάς τους και την πολυετή τους πείρα είχαν την ευκαιρία να καλλιεργήσουν το προσωπικό τους ύφος κερδίζοντας έτσι την εκτίμηση του αναγνώστη και του κριτικού.

Και άλλοι πάντως ποιητές αποπειρώνται μια αλλαγή που τείνει να εξαπλωθεί. Ο Αναστάσιος Δρίβας (1899-1942), για παράδειγμα, δημοσιεύει το 1931 τα *Μικρά Ελεγεία*, όπου τα μικροπράγματα της καθημερινότητας και οι στιγμές της υπαρξιακής δυσφορίας που παρελαύνουν, ξεπερνούν τις συνήθεις ποιητικές συμβάσεις. Στη συνέχεια, όπως γίνεται φανερό στο *Μια Δέσμη Αχτίδες στο Νερό* (1937),² ο λόγος του γίνεται πιο αποσπασματικός και πυκνός, υποβασταζόμενος από μια ουσία λιγότερο λυρική αλλά πιο υποβλητική. Ο Δρίβας ήταν από τους πρώτους που κατάργησε την παραδοσιακή μετρική και τη συμβατική στίξη.

Ο Αλέξανδρος Μάτσας (1910-1969), ένας άλλος ποιητής που όπως ο Δρίβας δημοσίευσε ελάχιστα, περιορίστηκε σε φυλλάδια για να παρουσιάσει τα ποιήματά του. Το πρώτο, *Ποιήματα, 1930-1934*, προδίδει απερίφραστα την καβαφική μαθητεία. Αλλά ήδη σε αυτά τα ποιήματα όλα κινούνται κάτω από το εκτυφλωτικό φως της Αττικής και των ελληνικών νησιών, μακριά από την ομίχλη και το ημίφως. Ο ποιητής χαίρεται τη ζωή του με ηρεμία, κάποτε με επισημότητα. Στην πληρότητα της μορφής, που είναι ένα από τα χαρακτηριστικά αυτής της ποίησης και προς το οποίο δεν είναι ξένη η αρχαία κλασική παράδοση, συντελεί η μορφολογία της καθαρεύουσας, μια μανιέρα που δεν αποδεικνύεται οχληρή.

Οι ποιητές που μνημονεύτηκαν παραπάνω, ανεξάρτητα από την αξία του καθενός χωριστά, μας ενδιαφέρουν κυρίως για τον μεταβατικό ρόλο που έπαιξαν από τη δεύτερη στην τρίτη δεκαετία. Αυτοί όμως που επεμβαίνουν βαθύτερα στους καθιερωμένους θεσμούς είναι, όπως θα δούμε τώρα, ο Νικόλαος Καλαμάρης και ο

² Τα δύο δεκαεξασέλιδα της πλακέτας, δίχως σελιδαρίθμηση, τυπώθηκαν σε 75 αντίτυπα. Το σύνολο των ποιημάτων του Δρίβα δημοσιεύτηκε από τον Τ. Κόρφη το 1978.

Γιώργος Σαραντάρης. Για να πούμε την αλήθεια, μερικοί μελετητές φάνηκε να αναγνωρίζουν απόπειρες ανανέωσης και σε μια συλλογή που φέρεται να τυπώθηκε στο Παρίσι το 1930, με τίτλο λίγο περίεργο, *Στου Γλιτωμού το Χάζι*. Την υπογράφει ο Θεόδωρος Ντόρος, πρόσωπο για το οποίο ελάχιστα είναι γνωστά.³ Εκτιμήσεις που τον παρουσιάζουν ως πρόδρομο του υπερρεαλισμού θα πρέπει να θεωρηθούν μάλλον άστοχες. Όπως και να 'ναι, πρόκειται για προθέσεις που δεν μπορούν γενικότερα να επιβεβαιωθούν, λόγω της ισχνής παρουσίας τους. Ο ποιητής ζωντανεύει εδώ υπαρκτικές καταστάσεις ακόμη εξαρτημένες από την ανία του παρελθόντος, που τις διατυπώνει με ελλειπτικό τρόπο, χρησιμοποιώντας επίθετα πιο τολμηρά από τα έως τότε καθιερωμένα.

Ο Νικόλαος Κάλας⁴ (1907-1988) είναι ποιητής και ταυτόχρονα μαχητικός δοκιμογράφος που ενεργεί ως ένας εν διαστάσει μαρξιστής. Το 1932 εκφράζει την πεποίθησή του ότι η ποίηση, αν πρόκειται να προχωρήσει, μπορεί να το κατορθώσει χάρη στους φουτουριστές, στους υπερρεαλιστές, στους *imagistes*, στους Claudel, Eliot και Καβάφη. Ο Καβάφης είναι γι' αυτόν ένας μεγάλος ποιητής, δίχως όμως να αποτελεί ένα πρότυπο προς μίμηση.⁵ Οι επιλογές του είναι απροκατάληπτες, αμφισβητούν τον δογματισμό του κόμματος και επομένως δεν είναι περίεργο το γεγονός ότι απομακρύνθηκε από αυτό. Δεν γλίτωσε πάντως ούτε και τα πυρά της αστικής *élite*. Ο Αντρέας Καραντώνης του επιτίθεται καταγγέλλο-

³ Το 1981 ανατυπώθηκε το έργο με επιμέλεια του Α. Αργυρίου. Μολονότι, πάντως, το 1930 δηλώνεται ως τόπος εκτύπωσης το Παρίσι, το έργο δεν εμφανίζεται στους καταλόγους των εκτυπωθέντων στη Γαλλία.

⁴ Τα ποιήματά του, *Ποιήματα*, 1933, τα υπέγραψε ως Νικήτας Ράντος –μόνο στην ανατύπωσή τους, *Γραφή και Φως*, 1983, χρησιμοποιεί το όνομα Νικόλαος Κάλας– και τα δοκίμιά του ως Μ. Σπιέρος. Το ληξιαρχικό επώνυμό του είναι Κалаμάρης.

⁵ Ο Ν. Κάλας για το ένα τρίτο της δραστηριότητάς του, μεταξύ 1929 και 1938, φιλοξενήθηκε στο περιοδικό *Ο Κύκλος*. Βλ. Μ. Μικέ, "Η Παρουσία του Ν. Κάλας στο περιοδικό 'Ο Κύκλος'", *Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής Α. Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης*, 22, 1984, σσ. 319-355.

ντας τον “υπερμοντερνισμό” του και, ελλείπει άλλων επιχειρημάτων, του καταλογίζει το γεγονός ότι, ενώ ο ίδιος ανήκει σε μια πλούσια αστική οικογένεια, υποστηρίζει τους προλετάριους (*Ιδέα*, 2, 1933, σσ. 120-126).

Ο Κάλας γυρνά την πλάτη στην ακινησία και στις σκιές του λυκόφωτος με το να προσδίδει μια αίσθηση κίνησης στο υλικό του και να επιβάλλει στον λόγο του ένα σφιχτοδεμένο ρυθμό. Στην πρώτη του συλλογή, *Ποιήματα* (1933), εμφανίζεται υπό τον δηλωτικό τίτλο “Βοή” μια σειρά επαναστατικών κειμένων όπως “Το Τραγούδι των Λιμενικών Έργων”, “Διαδήλωση”, “Στρογγυλή Συμφωνία”. Η βιαιότητα των θεμάτων και του ύφους παρασύρει τον λόγο (ας σκεφτούμε εδώ τον ρωσικό φουτουρισμό), ενώ αλλού, όπως στη “Στρογγυλή Συμφωνία”, ποίημα που αναπαριστά δυναμικά την κίνηση στην Ομόνοια της Αθήνας, ο ποιητής προσπαθεί να αποτυπώσει στις λέξεις τη στροβιλοειδή κίνηση και το τρέξιμο των οχημάτων και των ανθρώπων, κάτι που μπορεί να συσχετιστεί με τον *Vorticism* του Ezra Pound.⁶ Ο Κάλας κόβει κάθε δεσμό με τη δεκαετία του '20 εισάγοντας στη θεματική του ένα τοπίο λαμπερό και χαρούμενο, κάτι το εντελώς νέο σε σχέση με τους κλειστούς ορίζοντες της προηγούμενης ποίησης. Ωστόσο, σε αυτά τα κείμενα ο ποιητής επιδεικνύει μια ανωριμότητα ύφους που υποσκάπτει την πληρότητα της έκφρασης.

Ο Κάλας ήταν ένας ένθερμος κομμουνιστής, αλλά δεν ακολουθούσε την επίσημη γραμμή του κόμματος. Αντίθετα με αυτόν, υπάκουος στο δόγμα και στο κόμμα ήταν ο Θεοδόσης Πιερίδης, ποιητής που καταγόταν από την Κύπρο και έζησε στην Αλεξάνδρεια. Ο Πιερίδης (1908-1968) δημοσίευσε μερικά ποιήματα σε κομμουνιστικά περιοδικά της Αθήνας, τα οποία όμως δεν αναδημοσίευ-

⁶ Η Ομόνοια, η κεντρική πλατεία της Αθήνας, όπου λίγο πριν είχε λειτουργήσει ο υπόγειος σταθμός του ηλεκτρικού σιδηροδρόμου, μετατρέπεται σε ένα σύμβολο, και χάρη στην κυκλική κίνηση στην επιφάνεια, ανάλογη με εκείνη της ρουλέτας με τη σφαίρα που αποφασίζει για την τύχη του παίκτη, σε στόμα για την κάθοδο στον Άδη. Πρόκειται για μια αίσθηση του τραγικού με όρους εντελώς σύγχρονους.

σε στο πρώτο του βιβλίο, *Ξέρουμε κι εμείς να τραγουδούμε* (1937), όπου δημιουργεί ένα λόγο με νέο περιεχόμενο και νέες διαδικασίες. Στα ποιήματα που ακολούθησαν δεν μπόρεσε να αποφύγει τη ρητορικότητα.⁷

Η μαρξιστική πρωτοπορία, αν εξαιρέσει κανείς τον Κάλας και τον Πιερίδη, ήταν τελικά στερημένη από ποιητές, όπως ήταν πωχή και σε πεζογράφους. Η άλλη πρωτοπορία, η “αστική”, αποδείχθηκε άξια, χάρη στις πρωτοβουλίες της, να χαράξει μια νέα πορεία και να εισαγάγει ριζικές αλλαγές στη δομή του ποιητικού λόγου.

Το 1933 εμφανίζεται και ένας άλλος ποιητής, ο Γιώργος Σαραντάρης (1908-1941), με το φυλλάδιο *Οι Αγάπες του Χρόνου*. Ο Σαραντάρης γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη και ανατράφηκε στην Ιταλία (σπούδασε στο πανεπιστήμιο της Ματσεράτα.). Στην Αθήνα εγκαθίσταται το 1931. Έχει γράψει ποιήματα και στα ιταλικά.⁸ Λατρεύει τον Giuseppe Ungaretti, ενώ παράλληλα είναι εξοικειωμένος με τη γαλλική ποίηση και καλλιεργεί τον υπαρξισμό στον οποίο αφιέρωσε ένα δοκίμιο. Το απόλυτο είναι γι’ αυτόν μια καθολική αξία, μεγάλος του καημός –σε αυτό αφιέρωσε εξάλλου ένα άλλο δοκίμιο– και στόχος του στην ποίηση.

Η ποίηση του Σαραντάρη βγαίνει από την πρόσκρουση της ευρωπαϊκής του εμπειρίας στην ελληνική λογοτεχνική πραγματικότητα. Η σύγκριση ανάμεσα στις δύο πολιτισμικές πραγματικότητες στάθηκε αφορμή για να προτείνει λύσεις σχετικά με το πώς μπορεί να υπερκερασθεί το τέλμα στο οποίο είχε περιέλθει η ποίηση στην Ελλάδα. Κείμενα σύντομα, όπως το ακόλουθο που τιτλοφορείται “Άνεμος”, φέρουν κάτι το νέο στον λυρισμό που επικρατούσε τότε:

⁷ Η κρίση διατυπώθηκε από τον Α. Αργυρίου στο *Νεωτερικοί Ποιητές του Μεσοπολέμου*, 1979, σ. 118. Το ποιητικό έργο του Πιερίδη περιλαμβάνεται τώρα σε δύο τόμους, *Ποιητικά Άπαντα*, Λευκωσία 1975 και 1976.

⁸ Τα αναζήτησε και τα δημοσίευσε ο F. M. Pontani, *Inediti italiani di Sarandaris*, Ρώμη, 1965. Περιλήφθηκαν στους πέντε τόμους των απάντων, *Ποιήματα*, 1998.

Ω τα πουλιά που ακούγαμε
 δεν έμειναν πουλιά
 έγιναν άξαφνα άνεμοι
 και μας τρελαίνουν.

Εννοείται ότι καταργούνται η στίξη και τα μέτρα. Λυρικά ανασκιρτήματα όπως αυτά του παραθέματος, αποτέλεσμα μιας νέας αισθησιοκρατίας και μιας νέας αντίληψης στη σύνδεση εμπειριών με λέξεις, αποτελούν αναμφισβήτητα μια εποικοδομητική πρόταση. Στο κείμενο που ακολουθεί, η ζωή των αισθήσεων οδηγεί σε μια ανώτερη πνευματικότητα, ενσαρκώνοντας τις πιο βαθιές πεποιθήσεις του Σαραντάρη:

Ερωτιάρικα παιχνίδια
 φιλιά και φιλιά
 στήθια κοριτσιών γυναικών
 κρίνα και ρόδα

η μνήμη μου νιώθει ένα χάδι
 λούζω τα μάτια
 αφήνω τα χέρια
 στο πιο καθαρό νερό

ανεβαίνω σ' ένα γαλάζιο βουνό
 (μια θάλασσα κοιτάζω
 που με προσέχει)
 φτάνω στην κορυφή
 ανέλπιστον ουρανό
 και αντικρύζω τα σύννεφα

κι ανάμεσα στα σύννεφα τα χρόνια μου ακέραια.

Η αίσθηση ικανοποίησης που πηγάζει από αυτά τα λόγια ρεμβασμού αποτελεί κάτι το νέο που θα αποδειχτεί βασικό στοιχείο στη νέα ποίηση, λόγου χάρη αυτή του Ελύτη. Το αίσθημα της στέρησης και του μάταιου, που είχε ταλαιπωρήσει ένα πλήθος ποιητών, έχει πια ξεπεραστεί.

Ο Κάλας και ο Σαραντάρης, που εδώ θεωρούμε ότι εκφράζουν την ίδια ακριβώς χρονιά (1933) δύο αντίθετους τρόπους αναμόρφωσης του ποιητικού κατεστημένου, δεν έδειξαν μεγάλη άνεση στη χρήση της ελληνικής γλώσσας, σαφώς όχι στο ύψος των λογοτεχνικών τους προθέσεων, κι αυτό ανεξάρτητα από την τραχύτητα του Κάλας και τις λεξιλογικές παρανοήσεις του Σαραντάρη.

Η κομμουνιστική πρωτοπορία ακόμη και πριν να καταδικαστεί ο μοντερνισμός από το κόμμα, το 1934, εκμεταλλεύτηκε ελάχιστα τις φουτουριστικές λύσεις του Βλαντίμιρ Μαγιακόφσκι.⁹ Ο Ναζίμ Χικμέτ, τούρκος φουτουριστής, ανακαλύφθηκε από το περιοδικό *Πρωτοπόροι* το 1931 και χαιρετίστηκε ως επαναστάτης ποιητής της πρωτοπορίας.¹⁰ Το παράδειγμα, πάντως, ενός επαναστάτη φουτουριστή εγκατεστημένου στη Μεσόγειο δεν ακολούθησε κανένας Έλληνας ποιητής. Αντιθέτως, οι Έλληνες διανοούμενοι απέρριψαν αδιάστακτα τον ιταλικό φουτουρισμό εξαιτίας της συνεργασίας του με τον φασισμό.¹¹ Επίσης, είναι γνωστό ότι το μανιφέστο του Marinetti, δημοσιευμένο στο Παρίσι το 1909, είχε μεταφραστεί εγκαίρως σε περιφερειακές περιοχές του ελληνισμού, όχι όμως και στην Αθήνα.¹²

Το μόνο πρωτοποριακό κίνημα που προκάλεσε αξιόλογες ανα-

⁹ Η Χριστίνα Ντουινιά εμπλουτίζει μια πρώτη έρευνά μου για ελληνικές μεταφράσεις του Μαγιακόφσκι διορθώνοντας τη γνώμη μου για την περιορισμένη παρουσία του στην Ελλάδα. Βλ. Χριστίνα Ντουινιά, *Λογοτεχνία και Πολιτική: Τα περιοδικά της Αριστεράς στο Μεσοπόλεμο*, 1996, σ. 263 κ.ε.

¹⁰ Πρβλ. Χ. Ντουινιά, *ό.π.*, σ. 286 κ.ά.

¹¹ Ο Φώτος Γιοφύλλης μίλησε για τις φουτουριστικές του εμπειρίες στη *Νέα Εστία*, 68, 1960. Για τον φουτουρισμό στην Ελλάδα βλ. Φ. Μπουμπουλίδης, *Νεοελληνικά Μελετήματα Γ': Απηχήσεις του Φουτουρισμού στα Νεοελληνικά Γράμματα*, 1980 και Άννα Κατσιγιάννη, *Το Δέντρο*, 13, 1980. Βλ. ακόμη και Μ. Vitti, *Η Γενιά του Τριάντα*, *ό.π.*, κεφ. 26.

¹² Πρόκειται για τις Κωνσταντινούπολη, Σμύρνη, Αλεξάνδρεια, ενώ στην Αθήνα μεταφράζεται μόλις το 1916. Βλ. V. Orsina, "Traduzione e ripercussioni in Grecia del manifesto di fondazione del futurismo", στον τόμο πρακτικών *Testi letterari italiani tradotti in greco (dal '500 ad oggi)*, Σοβερία Μαβέλι, 1994, σσ. 291-301.

προσαρμογές στη δομή του ποιητικού ιδιώματος στην Ελλάδα είναι ο υπερρεαλισμός, που εμφανίστηκε στις παραμονές της ανόδου του Μεταξά στην εξουσία.

14.2

Η ΜΟΝΤΕΡΝΑ ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ Ο ΣΕΦΕΡΗΣ

Ο Γιώργος Σεφέρης (1900-1971) κράτησε μια επιφυλακτική στάση απέναντι στην πρωτοπορία και συνέχισε με συνέπεια την πορεία που ξεκίνησε στη δεκαετία του '20. Η *Στροφή*, μία συλλογή τυπωμένη το 1931 σε διακόσια αντίτυπα, δεν ήταν το πλήρες δειγματολόγιο όλης της προηγούμενης δουλειάς του, αλλά μία μόλις επιλογή. Μπορούμε να διακρίνουμε σε αυτήν δύο κυρίαρχες τάσεις που ακολουθούν αντίθετες κατευθύνσεις. Το τομίδιο παρουσιάζεται τριχοτομημένο: το ποίημα "Ερωτικός Λόγος" επιβάλλεται με την κεντρική θέση που κατέχει στη συλλογή έχοντας δίπλα του δύο σειρές, από τη μία τα "Κοχύλια" και από την άλλη τα "Σύννεφα". Το κεντρικό ποίημα, σε στίχους δεκαπεντασύλλαβους, τους τελευταίους γραμμένους με περισσή τέχνη,¹³ αντιπροσωπεύει την υψηλή ποίηση, εκείνη που έφτασε στην ωρίμανσή της με τους Mallarmé και Valéry, με άλλα λόγια την καθαρή ποίηση. Όλα τα άλλα κείμενα κινούνται σε χαμηλούς τόνους, που έχουν την προέλευσή τους στην άλλη τάση του γαλλικού συμβολισμού, όπως εκφράστηκε από τον Jules Laforgue· αν θέλουμε μπορούμε να τα θεωρήσουμε "ακάθαρτα". Αντιμέτωπη με ένα έργο εντελώς νέο, η κριτική εκδηλώνει την αμηχανία της· λαμβάνει υπόψη το ποίημα "Ερωτικός Λόγος", εφόσον αυτό ανήκει σε ένα είδος γνωστό, και μάλλον προσπερνά τα υπόλοιπα.

¹³ Ο Λίνος Πολίτης στον συλλογικό τόμο *Για τον Σεφέρη*, 1961, σ. 196, υπογράμμισε το γεγονός ότι η μεγάλη παραδοχή του δεκαπεντασύλλαβου έφτασε στην κάμψη της με ένα από τα λαμπρότερα δείγματά της.

Ανάμεσα στις ποιητικές δοκιμές, δημοσιευμένες το 1931, εμφανίζονται και ποιήματα σε πρώτο πρόσωπο που τα εκφωνούν πρόσωπα εμφανώς διαφορετικά από τον ποιητή, όπως ακριβώς συμβαίνει στους δραματικούς μονολόγους του θεάτρου. Αυτό το είδος ο Σεφέρης το καλλιεργεί συστηματικά, όπως φαίνεται από τη σειρά “Ο κ. Στρατής ο Θαλασσινός”, γραμμένη μεταξύ 1931 και 1933, αλλά δημοσιευμένη μόλις το 1940. Σε αυτόν τον τρόπο στάσης του ομιλητή, που επρόκειτο να επικρατήσει στην ποιητική του πράξη, ο Σεφέρης έλαβε γενναία ενθάρρυνση από τον T. S. Eliot, όταν ανακάλυψε το έργο του (1931).

Το 1935 δημοσιεύει το *Μυθιστόρημα*, ένα έργο ενιαίο που αρθρώνεται σε εικοσιτέσσερα μέρη, όσες είναι και οι ραψωδίες της *Οδύσσειας*. Και πραγματικά ο ποιητής έχει την πρόθεση να γράψει ένα ποίημα που να υπαινίσσεται τις αρχαίες νικηφόρες κατακτήσεις των Ελλήνων, αλλά στην ουσία να είναι το αντίστροφό του. Ο ίδιος είχε μιλήσει κάποτε για «Οδύσσεια αλλά ανάποδα» (*Μέρες*, Α', 1975, σ. 15)· ανάποδα με πολλαπλές έννοιες. Το *Μυθιστόρημα* είναι αποσπασματικό, δεν είναι επικό ούτε και ηρωικό. Αυτοί είναι οι καιροί μας, μοιάζει να λέει ο Σεφέρης.

Η λέξη *Μυθιστόρημα* εμπεριέχει βέβαια και την έννοια του αφηγηματικού είδους που γνωρίζουμε ως μυθιστόρημα, και σε αυτή την περίπτωση ίσως ο ποιητής να παραδέχεται ότι το μοντέρνο μυθιστόρημα αντικατέστησε το έπος. Ωστόσο, πρέπει να λάβουμε υπόψη τη σημασία που ο Σεφέρης αποδίδει στη λέξη σε μία σημείωση που αρχικά ήταν τοποθετημένη ως επιγραφή του όλου έργου και όπου ο ποιητής μας πληροφορεί ότι ο τίτλος αποτελείται από δύο «συνθετικά», *μύθος* και *ιστορία*.

Το έργο αναφέρεται στην αρχή και στο τέλος σε μία ιδέα που περικλείει και το βασικό θέμα: τα εικοσιτέσσερα επεισόδια, που τα ζουν σύγχρονα ή μυθολογικά πρόσωπα, τα οποία όμως εδώ αποδύονται τον ομηρικό ηρωισμό και εμφανίζονται στην καθημερινότητά τους, ανήκουν σε ένα «πανάρχαιο δράμα», ένα δράμα επαναλαμβανόμενο κάθε φορά που μια ανθρώπινη ύπαρξη

έρχεται στον κόσμο και αρχίζει με αυτό την πορεία της προς το τέρμα.

Τα ναυάγια, τα συντρίμια, οι αποτυχίες, η θλίψη των ηρώων που βαδίζουν μοιραία προς τον θάνατο, φάνηκαν στην κριτική σαν μία αναφορά στο τραύμα της μικρασιατικής καταστροφής· μία υπόθεση που παρίστανε τους Έλληνες να παίρνουν μια πορεία αντίστροφη από εκείνη των ένδοξων προγόνων τους όταν ξεκίνησαν για την κατάκτηση της Ιωνίας. Αλλά ο Σεφέρης, υποστηρικτής της πολυσημίας του ποιητικού κειμένου, το διέψευσε με την πρώτη ευκαιρία.

Το καθένα από τα εικοσιτέσσερα επεισόδια διαδραματίζεται μέσα σε ένα σκηνικό που στήνεται από τα λόγια του ομιλούντος. Το σκηνικό αποτελεί μέρος αναπόσπαστο του μονολόγου, είναι ο ανεπανάληπτος χώρος δίχως τον οποίο είναι αδιανόητος ο μονόλογος. Στο μεγαλύτερο μέρος των επεισοδίων έχουμε να κάνουμε με ένα περιβάλλον παραθαλάσσιο:

Τρεις βράχοι λίγα καμένα πεύκα κι ένα ρημοκλήσι
Και παραπάνω
Το ίδιο τοπίο αντιγραμμένο ξαναρχίζει

Μυθιστόρημα, ΙΒ', 1-3

Κάποτε το τοπίο είναι άμεσα παρόν σε μία περιγραφή, όπως αυτή που παραθέσαμε, άλλοτε διαφαίνεται πλαγίως μέσα από μια παρομοίωση, όπως η ακόλουθη:

Οι στοχασμοί μας
σαν τις πευκοβελόνες της χτεσινής νεροποντής
στην πόρτα του σπιτιού μας μαζεμένοι κι άχρηστοι
θέλουν να χτίσουν ένα πύργο που γκρεμίζει.

Μυθιστόρημα, Ζ', 26-29

Ο ποιητικός λόγος του Σεφέρη προχωρεί με εικόνες: παρομοιώσεις που εισάγονται με *σαν* ή *πιο*, μεταφορές, μετωνυμίες. Οι εσωτερικές αναφορές πλέκουν ένα πυκνό δίκτυο αντιστοιχιών που

ανήκουν σε ένα προσωπικό μύθο, μοναδικό και γοητευτικό. Ο υπαινιγμός στο άλλο, σε έναν άλλο κόσμο, σε μία άλλη πραγματικότητα είναι υποβλητικός, υπονοεί δε μία άλλη ζωή, τη μόνη αυθεντική, από την οποία ωστόσο είμαστε αποκλεισμένοι. Σε ένα σημείο, όπου η φωνή ενός προσώπου επικαλείται την ειρήνη, ακούγονται τα ακόλουθα λόγια προς μία παρουσία θηλυκή:

Κάτω από το πλατάνι, κοντά στο νερό, μέσα στις δάφνες
ο ύπνος σε μετακινούσε και σε κομματίαζε
γύρω μου, κοντά μου, χωρίς να μπορώ να σ' αγγίξω ολόκληρη
ενωμένη με τη σιωπή σου·
βλέποντας τον ίσκιο σου να μεγαλώνει και να μικραίνει,
να χάνεται στους άλλους ίσκιους, μέσα στον άλλο
κόσμο που σ' άφηνε και σε κρατούσε.

Μυθιστόρημα, ΙΕ', 7-14

Το 1940, ανήσυχος για τον πόλεμο που νιώθει να πλησιάζει, ο Σεφέρης επιχειρεί να εξασφαλίσει το μέχρι τότε τελειωμένο έργο του εκδίδοντας τρία βιβλία: *Ποιήματα 1*, *Ημερολόγιο Καταστροφών* και *Τετράδιο Γυμνασμάτων*. Στο πρώτο ανατυπώνει ότι είχε δημοσιεύσει προγενέστερα. Με το *Ημερολόγιο Καταστροφών* εγκαινιάζει μία σειρά ποιημάτων, που άρχισε να γράφει το 1937 και τα τοποθετεί σε μια χρονολογική τάξη όπως ακριβώς συμβαίνει στα ημερολόγια. Τα επόμενα χρόνια ακολούθησαν άλλες δύο σειρές. Στο *Τετράδιο Γυμνασμάτων*, τέλος, συγκεντρώνει ποιήματα που δεν βρήκαν οργανική θέση σε όσα είχε προορίσει μέχρι τότε για το τυπογραφείο· θα ήταν ωστόσο λάθος να νομίσει κανείς ότι πρόκειται για κείμενα δεύτερης επιλογής.

Το *Ημερολόγιο Καταστροφών*, που όχι τυχαία παραπέμπει στον κόσμο της θάλασσας –ο ποιητής θα εξηγήσει αργότερα ότι το κατάστρωμα είναι ένας χώρος δημόσιος όπου γίνονται παντός είδους συναντήσεις– ξεκινά με δύο μότο που εκφράζουν κακά προαισθήματα. Το πρώτο, που αντλείται από τον ναυτικό κόσμο, παραπέμπει σε μία κατάσταση αναποφασιστικότητας και αναμο-

νής προσταγών. Το άλλο είναι ένα απόσπασμα του Hölderlin, που μιλά για ατελέσφορη αναμονή και για «μικρόψυχο καιρό». Τα ποιήματα, παρά την ποικιλία τους ως προς το θέμα, τη διάθεση και τη μορφή, ενώνονται ώστε να αποτελέσουν κάτι το ενιαίο. Η δυσφορία για τη ζωή, η απόσταση από την αγαπημένη, ο βαρύς αέρας της πολιτικής κατάστασης (στην “Τελευταία Μέρα” κανείς δεν είναι σε θέση να αποφασίσει, οι ηρωικοί καιροί έχουν περάσει ανεπιστρεπτί), η επιστροφή του ξενιτεμένου (“Ο Γυρισμός του Ξενιτεμένου”, μία μπαλάντα σε μορφή διαλόγου), ο καημός τού να ζεις σε έναν τόπο όπου γεννήθηκαν οι ήρωες της μυθολογίας, είναι μερικές από τις θεματικές σταθερές του έργου.

“Ο Βασιλιάς της Ασίνης” αρχίζει με την περιγραφή μίας παραθαλάσσιας μυκηναϊκής ακρόπολης. Όταν λίγο αργότερα ο ποιητής ανακαλύπτει μια εντάφια χρυσή προσωπίδα του βασιλιά, ξεσπά σε μια έκρηξη συναισθημάτων και στοχασμών για το πρόσκαιρο της ύπαρξης και την έλλειψη υπόστασης των αισθημάτων. Η νεκρή πόλη, ένας κατ’ εξοχήν τόπος φθοράς, του φέρνει στον νου τις ξεχασμένες αγάπες. Έτσι, σε αυτό το ποίημα έχουμε ένα χειροπιαστό παράδειγμα του πώς η παρουσία ενός συγκεκριμένου τοπίου μπορεί να οδηγήσει στο ξέσπασμα μες στον ποιητικό κόσμο του Σεφέρη μιας συγκίνησης που στην ουσία είναι υπαρξιακή. Ο τόνος είναι επίσημος και βαρύς. Ο ποιητικός λόγος διαρθρώνεται με ένα πλήθος παρομοιώσεων και μεταφορών, ενώ δεν λείπει και η ευρηματικότητα με χαρακτηριστικό παράδειγμα, πέρα από την ποιητική αδεία προσωπίδα που βλέπει ο ποιητής στον τάφο, αυτό της νυχτερίδας που ξεπετάγεται από το βάθος της σπηλιάς. “Ο Βασιλιάς της Ασίνης” είναι το πιο διαβασμένο και μεταφρασμένο ποίημα του Σεφέρη. Πρόκειται αναμφισβήτητα για ένα από τα πιο προσιτά του κείμενα, το οποίο ο Αντρέας Καραντώνης έφερε κάποτε ως παράδειγμα για να διαψεύσει όσους θέλησαν να του προσάψουν σκοτεινότητα.

Στην πρώτη έκδοση του *Ημερολογίου Καταστροφάτος* δεν εμφανιζόταν “Η Τελευταία Μέρα” του 1938, γιατί κάτι τέτοιο θα δημιουρ-

γούσε ζήτημα με τη λογοκρισία.¹⁴ Η ακινησία, η αμηχανία, η αδυναμία μιας απόφασης βαραίνουν την ατμόσφαιρα. Η ανάμνηση των ηρωικών χρόνων της Επανάστασης, όταν οι άνθρωποι ήξεραν πώς να πεθάνουν, θέτει τον ποιητή εμπρός στη μετριότητα που κυριαρχούσε στον τόπο εκείνη τη στιγμή. Τα κακά προαισθήματα, τα οποία προεξοφλούσαν γεγονότα που θα συνέβαιναν με τον πόλεμο, οδήγησαν την κριτική να μιλήσει για τον Σεφέρη ως ποιητή που προφήτευσε τις συμφορές του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου.¹⁵

Το 1940, μέσα στη δίνη του πολέμου, ο Σεφέρης θα καταφύγει με την κυβέρνηση στην Αίγυπτο και θα γράψει ποιήματα τραγικά ή σαρκαστικά που θα περάσουν στο *Ημερολόγιο Καταστροφών Β'.*

14.3

ΤΟ ΕΤΟΣ 1935

Το έτος 1935 συμβαίνουν κάποια γεγονότα που αν τα δούμε το ένα δίπλα στο άλλο μπορούμε να δικαιολογήσουμε την ιδιαίτερη σημασία που του έχει αποδοθεί. Είναι αλήθεια ότι η ιστορία γράφεται από τους πρωταγωνιστές.¹⁶ Αλλά ακόμη και σήμερα τα επεισόδια αυτά αποδεικνύονται αποφασιστικά για όσες αλλαγές πα-

¹⁴ Τη λεπτομέρεια αυτή θυμάται ο Σεφέρης στο ημερολόγιό του, *Μέρες, Γ', 1977*, σ. 165 και *Μέρες, Δ', 1977*, σσ. 347-348. Οι περιστάσεις είναι μάλλον περίπλοκες αν λάβει κανείς υπόψη ότι ο Σεφέρης δούλεψε κι αυτός στη λογοκρισία ως υπεύθυνος του εξωτερικού Τύπου. Το επαγγελματικό του αξίωμα θα του προκαλέσει ηθική στενοχώρια, που θα αποβεί τελικά γόνιμη για το έργο του.

¹⁵ Το πρόσεξε η Νόρα Αναγνωστάκη, βλ. τον συλλογικό τόμο *Για τον Σεφέρη*, 1961, σ. 237.

¹⁶ Πέραν των άρθρων και των δοκιμών που έγραψε ο Α. Καραντώνης για τους συνοδοιπόρους του και τα οποία συγκεντρώθηκαν αργότερα σε βιβλίο, υπάρχει και ο ανακεφαλαιωτικός τόμος για την ποίηση, που αποτελεί την πρώτη απόπειρα να γραφεί από τη δική του σκοπιά μια συστηματική ιστορία για τους πρωταγωνιστές της δεκαετίας του Τριάντα. Βλ. το *Εισαγωγή στη Νεώτερη Ποίηση*, 1958.

γιώθηκαν στη συνέχεια. Το 1935 κυκλοφορούν *Τα Νέα Γράμματα*, ένα περιοδικό που συγκεντρώνει μερικούς νέους ποιητές, πεζογράφους και κριτικούς, όσους για την ακρίβεια θα αποτελέσουν τον πυρήνα της λεγόμενης Γενιάς του Τριάντα. Το περιοδικό υποστηρίζει την ανάγκη για αλλαγή· δημοσιεύει πολύ αντιπροσωπευτικά ποιητικά και πεζά κείμενα, μεταξύ των οποίων ποιήματα των Σεφέρη και Ελύτη ή το μυθιστόρημα *Eroica* του Κοσμά Πολίτη. Ωστόσο, δεν διακινδυνεύει πρωτοποριακές τοποθετήσεις, απεναντίας εκφράζει τη δυσπιστία του προς αυτές. Η διεύθυνση του περιοδικού έχει ανατεθεί από την ομάδα, με αρχηγό τον Γ. Κ. Κατσιμπάλη, στον πολύ νέο τότε Αντρέα Καραντώνη (1910-1982), προικισμένο κριτικό, πληροφορημένο και μαχητικό.

Το 1935 κυκλοφορεί, για ένα μόνον έτος, και ένα άλλο περιοδικό, *Το 3ο Μάτι*, με στόχο την προβολή όλων των τάσεων της πρωτοπορίας. Την ίδια πάντοτε χρονιά εμφανίζεται στην Αθήνα ο υπερρεαλισμός με τον Ανδρέα Εμπειρίκο. Αν λάβουμε, μάλιστα, υπόψη και τις *Μακεδονικές Ημέρες* που ήδη έβγαιναν στη Θεσσαλονίκη, και συνδυάσουμε το ενδιαφέρον που εκδήλωσαν μαζί με *Το 3ο Μάτι* για τον εσωτερικό μονόλογο και συνυπολογίσουμε την ορμητική είσοδο του υπερρεαλισμού στον ελληνικό χώρο, δεν θα διστάσουμε να συμπεράνουμε ότι έχει γίνει ήδη ένα βήμα αποφασιστικό και αμετάκλητο ώστε να εκπέσουν τα εκλογικευτικά γνωρίσματα που επικρατούσαν στη λογοτεχνία.

Ο εκδοτικός προγραμματισμός στα *Νέα Γράμματα* δεν είναι συντονισμένος ούτε και συνεπής, εφόσον γίνεται δεκτή και συνεργασία προσωπικοτήτων του παρελθόντος, όπως ο Σικελιανός, ο Παλαμάς, ο εστέτ και εθνικιστής Περικλής Γιαννόπουλος, που είχε πνιγεί έφωτος χρόνια πριν, όλοι φίλοι της οικογένειας Κατσιμπάλη. Τον προγραμματισμό έχει αναλάβει κυρίως ο Αντρέας Καραντώνης που φροντίζει για την επιλογή του υλικού, ρυθμίζει τις βιβλιοκρισίες και τα κριτικά δοκίμια.¹⁷

¹⁷ Για την πολιτική του περιοδικού και τους συνεργάτες του βλ. Massi-

Ο προσανατολισμός αυτός είναι ήδη σαφής στον απολογισμό του 1935, που γράφει ο Α. Καραντώνης με τη συμπλήρωση του πρώτου έτους κυκλοφορίας του περιοδικού. Μετά την ανασκόπηση της πεζογραφίας, όπου ο κριτικός επαινεί όχι μόνον τους νέους αλλά και τον Στρατή Μυριβήλη, που είναι πλέον διάσημος και αποδεκτός από την ομάδα, έρχεται η σειρά της ποίησης. Εδώ ο Καραντώνης καταδικάζει τους μιμητές του Καρυωτάκη και καταφέρεται εναντίον αυτών που λατρεύουν την πεζολογία του Καβάφη και τη μικτή γλώσσα, αποφεύγοντας ωστόσο να τους κατονομάσει· μετά βίας απαλλάσσει τον Γιάννη Ρίτσο και έναν δύο ακόμη. Τότε ακριβώς ο Καραντώνης καταθέτει ένα ουσιαστικό που έμεινε στην ιστορία, τον “Καρυωτακισμό”, με τον οποίο καταδικάζει όσους ακολουθούν τον Καρυωτάκη. Στη συνέχεια για να φέρει παραδείγματα του “νέου τύπου ποιητή” που υποστηρίζει, απαριθμεί τις νέες δυνάμεις: Σεφέρης, Σαραντάρης, Ελύτης, Μάτσας, ενώ αναφέρει με επιφύλαξη και τον Εμπειρικό.

Ένα χρόνο νωρίτερα, ο Καραντώνης είχε δημοσιεύσει στο περιοδικό του το άρθρο “Η Επίδραση του Καρυωτάκη στους Νέους” που έμεινε στην ιστορία. Η απόρριψη του Καρυωτάκη από τη νέα γενιά, στην οποία ανήκει και ο Καραντώνης, εξηγείται με τη μάχη για ανανέωση που διεξάγουν *Τα Νέα Γράμματα*. Καταδικάζεται η «κλάψα» του, το πρόωρο γέρασμά του, η καχεκτικότητα, όλα όσα είχαν ταλαιπωρήσει τους ποιητές της προηγούμενης γενιάς, μαζί με τη φθίση και τη σύφιλη, ενώ επαινούνται τα νιάτα, η υγεία αν όχι η ρώμη, η υπαιθρία ζωή, η κίνηση, ο αθλητισμός. Τους ίδιους αυτούς στόχους, που θεωρούνταν απαραίτητοι για να γιατρευτεί η βιολογική φθορά που είχε αφήσει τα σημάδια της στους λογοτέ-

μο Peri, *Τα Νέα Γράμματα, Lettere Nuove, (1935-1945)*, Ρώμη, 1974. Το κείμενο της εισαγωγής συνοδευμένο από μια παρέμβαση του Α. Καραντώνη, κατά την παρουσίαση του βιβλίου στην Αθήνα, έχει μεταφραστεί στο Μ. Peri, *Το Περιοδικό Τα Νέα Γράμματα, Επιτάσσονται δύο κείμενα των Mario Vitti και Α. Καραντώνη*, πρόλογος και επιμέλεια Φώτης Δημητράκοπουλος, 1989.

χνης της περασμένης γενιάς, είχε θέσει στις προτεραιότητες της γενιάς του ο Γιώργος Θεοτοκάς στο δοκίμιό του το 1929.

14.4

Ο ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΑΝΔΡΕΑ ΕΜΠΕΙΡΙΚΟΥ

Ο Ανδρέας Εμπειρικός (1901-1975) φέρνει σε επαφή το αθηναϊκό κοινό με τον υπερρεαλισμό το 1935 με δύο συντονισμένες ενέργειες: με μια πληροφοριακή ομιλία πάνω στο κίνημα, που έγινε στην αίθουσα μιας λέσχης, και με τη δημοσίευση ενός δειγματολογίου κειμένων του γραμμένων με τη μέθοδο της αυτόματης γραφής. Η μοναδική πληροφορία που προϋπήρχε για τον υπερρεαλισμό ήταν ένα άρθρο στη *Μούσα* το 1931, που ασφαλώς είχε ξεχαστεί, γραμμένο από τον Δημήτρη Μεντζέλο, έναν πολλά υποσχόμενο νέο που πέθανε πρόωρα από φθίση. Και αυτό το άρθρο του, όπως και ένα άλλο για τον εσωτερικό μονόλογο, ήταν καλά τεκμηριωμένο.

Ο Εμπειρικός είχε έρθει σε επαφή με τους υπερρεαλιστές στο Παρίσι, στο καφενείο της Place Blanche, και είχε συστηθεί στον André Breton από τον ψυχαναλυτή του. Εξάλλου ο ίδιος έγινε ψυχαναλυτής και άσκησε το επάγγελμα στην Αθήνα. Ως συνέπεια αυτής της μύησης, ο Εμπειρικός εγκατέλειψε το είδος της ποίησης που καλλιεργούσε προηγουμένως, για να αφιερωθεί στην απελευθέρωση των εσωτερικών του δυνάμεων με τον λόγο.

Αν εξαιρέσουμε το δημοσίευμα του 1935 (*Υψικάμινος*), καμία άλλη δραστηριότητα του Εμπειρικού δεν μαρτυρεί προσπάθεια να υποστηριχθεί ο υπερρεαλισμός. Εξάλλου, ότι έλειψε, καθώς επιώθηκε τότε από τους ευνοϊκά διακείμενους λογοτέχνες, ήταν η πληροφόρηση για τη θεωρία και τους στόχους του υπερρεαλισμού στην τέχνη. Όσα μας είναι γνωστά για την προσχώρηση του Εμπειρικού στο κίνημα, μας τα έχει εμπιστευτεί ο ίδιος σε δύο συνευτίξεις, η πρώτη το 1936, η δεύτερη λίγο πριν το τέλος του. Και

στις δύο ο ποιητής απαντά στο ερώτημα για τη σχέση του με το Κομμουνιστικό Κόμμα. Την πρώτη φορά μιλά για λογαριασμό του κινήματος («Κατ' αρχήν προσεχωρήσαμεν εις το κομμουνιστικόν κόμμα αλλ' απεχωρήσαμεν»), τη δεύτερη, ύστερα από τόσα χρόνια που έχουν περάσει, απαντά ακόμη πιο αόριστα.¹⁸

Η *Υψικάμινος* αποτελείται από μια σειρά σύντομων πεζών κειμένων γραμμένων, καθώς δηλώνει ο συγγραφέας, με τη μέθοδο της «αυτόματης γραφής». Οι φράσεις σχηματίζονται συνειρμικά και δεν ακολουθούνται βέβαια οι κανόνες της συμβατικής ποιητικής και σύνταξης. Το υποσυνείδητο απορρίπτει τη λογοκρισία του έλλογου, ενώ φαινομενικά ο λόγος αναπτύσσεται εξαρθρωμένος και δίχως έναν κεντρικό άξονα. Μια πιο προσεκτική ανάγνωση όμως αποκαλύπτει κάποιον εννοιολογικό πυρήνα αρκετά συγκεκριμένο. Μια λέξη μπορεί να υποκρύπτει μια συνωνυμία, κάποιον ευφημισμό, έναν απώτερο υπαινιγμό που μπορεί να αποτελέσει το κλειδί για την ερμηνεία ολόκληρου του κειμένου.

Τα πεζά του τόμου δεν ακολουθούν μια μοναδική μέθοδο σύνθεσης. Σε μερικά από αυτά οι λέξεις εφάπτονται σε μια παράταξη γραμμική και δίχως σημάδια υποταγής στους κανόνες της σύνταξης· το δε νόημα που ενέχουν εξουδετερώνεται αμέσως από την επόμενη λέξη. Άλλα πεζά παρουσιάζουν ένα νόημα πλήρες και σαφές, όπως η άποψη του ποιητή για τη ζωή (κάτι σαν απάντηση στο πνεύμα αυτοκαταστροφής που κατάτρυχε τους νέους της γενιάς του), που αρχίζει με τη δήλωση: «Σκοπός της ζωής μας δεν είναι η χαμέρπεια».

Το 1935 ο Εμπειρικός θεωρεί σκόπιμο, από άποψη τακτικής, να δημοσιεύσει αυτά τα κείμενα, αντί να παρουσιαστεί με άλλα

¹⁸ Τη συνέντευξη του 1936 την έδωσε στον Κωστή Μπασιτά. Περιλαμβάνεται στον τόμο του ίδιου *Φιλολογικοί Περίπατοι*, 1999, σ. 309. Του 1976 την πήρε η Α. Σκαρπαλέζου για το περιοδικό *Ηριδανός*. Στη σ. 15 (4, 1976) διαβάζουμε: «Παλαιότερα είχα απόλυτα προσχωρήσει στο μαρξισμό. Είχα βαθύτατα συγκινηθεί από την Ρωσική επανάσταση διότι η μητρική γαλιά μου ήτο Ρωσσία [...]. Τον απεκύρηξα [...]».

ποιητικά κείμενα που είχε ήδη έτοιμα και τα οποία αποφάσισε να δημοσιεύσει αργότερα,¹⁹ σε μικρές ομάδες στα *Νέα Γράμματα* το 1937, όταν το περιοδικό δέχτηκε συνεργασία του, και έπειτα όλα μαζί σε έναν τόμο υπό τον τίτλο *Ενδοχώρα* (1945). Σε αυτά τα ποιήματα, γραμμένα σε ελεύθερο στίχο και πλησιέστερα στο αισθητήριο του περιοδικού και του κοινού του, ο συνειρμικός μηχανισμός λειτουργεί αποτελεσματικά συνδυάζοντας λέξεις σύμφωνα με τον ήχο τους (ομόηχες) ή τη μετωνυμική τους σημασία. Στο ποίημα “Το Φράγμα” προδημοσιευμένο κάποια στιγμή στο περιοδικό, γράφει (στίχοι 6-14):

Στην αμμουδιά στέκει ακόμη μια γρηά και παρατηρεί τα γηρατειά
της θάλασσας
Το πρόσωπό της το σουρώνει ο άνεμος
Και τ' άσπρα της μαλλιά περιτυλίνονται γύρω από τα ξάρτια του
καραβιού
Τα κόκκαλά της γυμνώνονται από τη σάρκα τους
Και η γρηά χτυπά τα δάχτυλά της
Μια ισπανίς χορεύει ένα φαντάγκο
Το φάνταγμα της Γρενάδας την μεθύσκει
Οι γρεναδιέροι την κοιτάζουν
Τα κύτταρά τους διαστέλλονται

και ούτω καθεξής. Άλλα κείμενα ανταποκρίνονται σε πιο ποιητικές προθέσεις. Παρόλα αυτά ο Εμπειρικός εγκαταλείπει τη σύνθεση σε στίχο και αφιερώνεται στη συστηματική καλλιέργεια της

¹⁹ Πάντως τα πρώτα ποιήματα δεν έγιναν αντικείμενο κακής υποδοχής αν εξαιρέσουμε την υβριστική επίθεση του Σ. Μυριβήλη. Βλ. σχετικά Ιάκωβος Βούρτσος, “Ο Εμπειρικός και η Κριτική: Η Περίοδος 1935-1946”, *Χάρτης*, 17-18, 1985, σσ. 610-628. Το τεύχος του περιοδικού αυτού είναι ολόκληρο αφιερωμένο στον Εμπειρικό. Βλ. και την πιο πρόσφατη έρευνα του Σ. Τριβιζά, *Το σουρεαλιστικό σκάνδαλο: Χρονικό της υποδοχής του υπερρεαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα*, 1996. Το περιοδικό *Νέοι Πρωτοπόροι* δημοσίευσε μερικές παρωδίες, πιθανότατα του Ασημάκη Πανδέληνου· βλ. Χριστίνα Ντουνιά, *Το Δέντρο*, 36, 1988, σσ. 115-118.

σύνθεσης σε πεζό. Σε αυτά η δομή του λόγου συχνά ακολουθεί μια ρητορική ανάπτυξη της φωνής και ευνοεί μια συγκίνηση πιο μεταδοτική. Ένα τέτοιο κείμενο, γραμμένο το 1939, ανοίγει τη συλλογή *Γραπτά* (1960). Ο ποιητής μας πηγαίνει στα παιδικά του χρόνια, την εποχή της διαμόρφωσής του, όταν πριν τη Ρωσική Επανάσταση παραθέριζε σε κάποιο θείο κοντά στο ποτάμι Αμούρ που δανείζει το όνομά του και στον τίτλο του κειμένου: “Αμούρ-Αμούρ”. Ο ποιητής αναδημιουργεί ένα χώρο παραμυθένιο που του προσφέρει, μεταξύ άλλων, την ευκαιρία να μιλήσει και για τη μήσή του στον υπερρεαλισμό. Αφού αναφερθεί στις απροσδιόριστες νεανικές προσδοκίες του για μια νέα ποίηση, πριν την επαφή του με τον υπερρεαλισμό, περνά από τη νοσταλγική ανάκληση του μυθικού παρελθόντος στη διατύπωση ενός πιστεύω, παίζοντας με το ομόηχο τοπωνύμιο Αμούρ και το κίνητρο της ζωής, τον έρωτα, που γαλλικά ηχεί Αμούρ:

Είπα πάντοτε. Ναι. Πάντα και πάντοτε. Πάντα και πάντοτε θα ρέει το Αμούρ, και εντός και εκτός, με την παντάνασσα ορμή του, όπως και χθες, όπως και σήμερα, όπως και τώρα που πλημμυρίζει μέσα μου και ξεχειλίζει και με αναγκάζει να κραυγάσω με όλην την δύναμη των πνευμόνων μου: Αμούρ! Αμούρ!

Η περίπτωση του Εμπειρικού είναι μοναδική για την Ελλάδα εφόσον μεταφύτευσε εδώ εγκαίρως και δίχως παραχωρήσεις την υπερρεαλιστική πρακτική.

Η υπερρεαλιστική επανάσταση, πάντως, εκδηλώθηκε στην Ελλάδα σε μια εποχή που οι συνθήκες δεν ήταν καθόλου ευνοϊκές για μια ευρύτερη αλλαγή, δηλαδή μια ανατροπή που να συμπεριλαμβάνει και την πολιτική. Οι στόχοι του κινήματος περιορίστηκαν έτσι στο ατομικό επίπεδο και ουδέποτε επεκτάθηκαν στο κοινωνικό. Ένα χρόνο αργότερα, το 1936, η δικτατορία δεν θα ανεχόταν οποιαδήποτε δημόσια αμφισβήτηση της εξουσίας της δίχως σοβαρές συνέπειες. Η αποχή από κάθε πολιτική νύξη είναι φανερή και στην επιλογή εκείνης της μικρής ομάδας που το 1938 τυπώ-

νει ένα φυλλάδιο με τον τίτλο *Υπερρεαλισμός Α'* το οποίο κυκλοφορεί από τον αριστερό εκδότη Γκοβόστη και περιλαμβάνει κείμενα εν μέρει πρωτότυπα και εν μέρει μεταφρασμένα, στα οποία αποφεύγονται επιμελώς οι κοινωνιστικές κακοτοπιές. Το 1940 δημοσιεύεται μια μικρή συλλογή, *Έδρεψε τα Όστρακα των Διθυράμβων*, που φέρει την υπογραφή του εξωτικού ονόματος Ταυρία Σοφένκο· πρόκειται για κείμενα που προτίθενται μάλλον να παρωδήσουν τον υπερρεαλισμό, ιδίως τον Εμπειρικό, παρά να ακολουθήσουν τις αρχές του με θετικές προθέσεις.²⁰

Η εφαρμογή των αρχών του υπερρεαλισμού στην ελληνική ποίηση, που επιχειρείται με ποικίλους τρόπους και όχι με τον ορθόδοξο τρόπο του γάλλου ιδρυτή του, παράγει αναμφισβήτητα δημιουργικά αποτελέσματα.

14.5

Ο ΕΛΥΤΗΣ ΚΑΙ Η ΔΥΝΑΜΗ ΤΟΥ ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΜΟΥ

Ένα από τα σημαντικά γεγονότα του 1935 είναι η εμφάνιση του Οδυσσέα Ελύτη στις σελίδες του περιοδικού *Τα Νέα Γράμματα*. Τα σύντομα ποιήματα, γραμμένα με ακρίβεια και επιδεξιότητα από τον Οδυσσέα Ελύτη (1911-1996), δεν προβάλλουν κανένα δεσμό με το πρωτοποριακό κίνημα του υπερρεαλισμού, όπως παρουσιάζεται στην *Υψικάμινο* του Εμπειρικού. Ένα από αυτά είναι οργανωμένο με εκπληκτική κανονικότητα και ακρίβεια· η φροντίδα της μορφής εκδηλώνεται απροσποίητα, αλλά το σύνολο στηρίζεται σε μια σπάνια δημιουργική ικανότητα. Αναφέρομαι στο ποίημα “Κλίμα της Απουσίας, II”, που αρχίζει

²⁰ Τα κείμενα αυτά απέβησαν κτήμα της έρευνας το 1994. Βλ. Σ. Τριβιζάς, *Το σουρεαλιστικό σκάνδαλο: χρονικό της υποδοχής του υπερρεαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα, ό.π.* Βλ. επίσης και Μ. Ιατρού, “Τα Όστρακα της Ταυρίας”, *Σημείο*, 5, 1998, σσ. 143-159.

Η ώρα ξεχάστηκε βραδιάζοντας
 Δίχως θύμηση
 Με το δέντρο της αμύλητο
 Προς τη θάλασσα.

Το θέμα του ποιήματος αυτού είναι οικείο στην καθαρή ποίηση: η απουσία, η ώρα. Αλλά και η ευρηματική αφαίρεση ενός τμήματος του πρώτου στίχου, κάθε φορά που επανέρχεται, ανήκει σε μια ποιητική της τέλει μορφής. Επιπλέον, ο ποιητής αντί να υποκύψει, από την άποψη της θεματικής, στην αίσθηση της στέρησης και στον σχετικό θρήνο, όπως θα συνέβαινε σε έναν ποιητή της προηγούμενης γενιάς, κατορθώνει να μετατρέψει όλες τις αρνητικές εμπειρίες σε μια αξία θετική, τη “Γαλήνη”: «Κι εγώ – μες στη Γαλήνη που σαγήνευσα» είναι η δική του απάντηση. Η ικανότητα να δημιουργεί νέες μορφές –μορφές έξω από την παραδοσιακή μετρική– αποτελεί ένα από τα συγγραφικά προνόμια του Ελύτη, μια ζωτική δύναμη που θα του επιτρέψει να επινοεί νέες δομές, ακόμη και σε προχωρημένη ηλικία, δίχως να ατονεί η ποιητική ισχύς του κειμένου.

Παρόλα τα επιτεύγματα του ξεκινήματός του, ο Ελύτης νιώθει διχασμένος ανάμεσα στην τελειότητα ενός Paul Valéry και στις δυνατότητες που του προσφέρει ο υπερρεαλισμός. Είχε μεταφράσει τον Paul Eluard και είχε ταραχθεί με το μήνυμα απελευθέρωσης του André Breton. Σύντομα γίνεται ένας τολμηρός υποστηρικτής του υπερρεαλισμού αρθρογραφώντας ιδίως μέσα από *Τα Νέα Γράμματα*. Η μάχη που έδωσε τότε συνετέλεσε αποφασιστικά στη φήμη του ως υπερρεαλιστής, στην πραγματικότητα όμως, χρησιμοποιούσε τα επιχειρήματα της υπερρεαλιστικής θεωρίας απλώς για να ανανεώσει γενικά την ποίηση. Πέρα από αυτή τη στρατηγική για την ανανέωση της ποιητικής παράδοσης, ο Ελύτης αισθανόταν μια μεγάλη έλξη από το ιδεολογικό περιεχόμενο του υπερρεαλισμού. Άφηνε όμως έξω την πολιτική πλευρά του αφού ανέκαθεν κρατούσε αποστάσεις από την αριστερά. Εξάλλου ο φασισμός που εδραιώθηκε στον τόπο δεν

επέτρεπε συμπάθειες προς αυτή την κατεύθυνση. Οι υπερρεαλιστικές ιδέες διαποτίζουν σε τέτοιο σημείο τις πεποιθήσεις του ώστε να διεισδύουν στην ουσία της ποίησής του. Εκφράσεις στις οποίες κυριαρχούν λέξεις όπως ο “πόθος” ή άλλες που υποστηρίζουν ότι τα ανθρώπινα δημιουργήματα αποτελούν συνέχεια του φυσικού κόσμου, ανατρέποντας κάποτε τους νόμους της φύσης, ανήκουν στην κοσμογονία του υπερρεαλισμού. Σε έναν στίχο από τις “Κλεψύδρες του Αγνώστου” (1936) διατυπώνεται η εξής προφητεία:

Μια μέρα θά 'ρθει που ο φελλός θα μιμηθεί την άγκυρα και θα
κλέψει τη γεύση του βυθού.

Εδώ εκφράζεται μια βεβαιότητα που αποτελεί απόπειρα ανατροπής της αρχής του Αρχιμήδους. Στον κόσμο της ποίησης, σύμφωνα με τον André Breton, οι νόμοι της φύσης και οι νόμοι της φαντασίας δεν αλληλοσυγκρούονται, αλλά συνυπάρχουν αρμονικά και αλληλοσυμπληρώνονται. Επομένως ο άνθρωπος δεν είναι έρμαιο των φυσικών νόμων, αντίθετα μπορεί να τους αλλάξει. Μια υποστήριξη αυτής της θέσης εντοπίζεται σε ένα άλλο ποίημα του Ελύτη που τιτλοφορείται “Γέννηση της Μέρας”: ο ποιητής μπορεί να εξουδετερώσει τα αίτια της συμφοράς, αρχίζοντας από την κατάργηση του χρόνου:

Ξέρεις, κάθε ταξίδι ανοίγεται στα περιστέρια
Όλος ο κόσμος ακουμπάει στη θάλασσα και τη στεριά
Θα πιάσουμε το σύννεφο θα βγούμε από τη συμφορά του χρόνου
Από την άλλη όψη της κακοτυχιάς
Θα παίξουμε τον ήλιο μας στα δάχτυλα
Στις εξοχές της ανοιχτής καρδιάς
Θα δούμε να ξαναγεννιέται ο κόσμος.

Η “Γέννηση της Μέρας” ανήκει σε μια ομάδα ποιημάτων δημοσιευμένων στα *Νέα Γράμματα* το 1939 και αποτελεί δείγμα του πιο προχωρημένου σταδίου εργασίας του Ελύτη. Τα ποιήματα “Η

Μαρίνα των βράχων”, “Ηλικία της γλαυκής θύμησης”, “Η τρελή ροδιά” οισιτρηλατούνται όλα από τη φαντασία. Ύστερα από τρία χρόνια αμφιταλάντευσης ανάμεσα σε μια ποίηση επιγραμματικής πυκνότητας και μια ποίηση “διονυσιακή” και χειμαρρώδη, ο Ελύτης βρίσκει την ισορροπία σε μια λύση ενδιαμέση, εκείνη που είχε προαναγγείλει το 1936 με το ποίημα “Επέτειος”. Οι επιλογές που θα ανοίξουν τον δρόμο για πιο προσωπικές κατακτήσεις έχουν ήδη γίνει. Στο ποίημα “Η τρελή ροδιά”, το δέντρο θα αποκτήσει τα καμώματα ενός κοριτσιού. Η μεταμόρφωση συντελείται φυσικά στο επίπεδο της γλώσσας, με έναν λόγο ορμητικό που χαρακτηρίζεται για τον ερωτηματικό του τόνο και τη σταδιακά αυξανόμενη χρήση διφορούμενων λέξεων έως ότου αποκορυφωθεί η παραίτηση ότι δεν πρόκειται για δέντρο αλλά για ένα κορίτσι.

14.6

ΟΙ ΠΡΟΚΛΗΣΕΙΣ ΤΟΥ ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟΥ

Το απελευθερωτικό μήνυμα του υπερρεαλισμού αγγίζει και τον Νίκο Εγγονόπουλο (1910-1985), ποιητή και ζωγράφο ή μάλλον πρώτα ζωγράφο και έπειτα ποιητή, όπως του άρεσε να δηλώνει.²¹ Στην πραγματικότητα ο Εγγονόπουλος λειτουργεί σύμφωνα με ένα μοναδικό τρόπο που δίνει ζωή και στις δύο εκδηλώσεις της

²¹ Ο Ν. Εγγονόπουλος διεκδικεί την επαγγελματικότητα της ζωγραφικής του και δηλώνει ότι δεν είναι συστηματικός λογοτέχνης και ότι έγραψε ποίηση στον ελεύθερο χρόνο του. Βλ. Ν. Εγγονόπουλος, *Στην Κοιλιά με τους Ροδώνες*, 1978, σ. 221. Χρήσιμες πληροφορίες για την ποίησή του υπάρχουν και στη συνενωμένη επανέκδοση των συλλογών *Μη ομιλείτε εις τον οδηγόν* και *Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής*, 1966. Για τη ζωγραφική του, όπου η αναφορά στον G. De Chirico προβάλλεται ανυπόκριτα βλ. Ν. Λοϊζιδη, *Ο υπερρεαλισμός στη νεοελληνική τέχνη: Η περίπτωση του Νίκου Εγγονόπουλου*, 1984.

τέχνης του, τουλάχιστον όσον αφορά γενικά τη διάθεση να προκαλεί· θέτει το ένα δίπλα στο άλλο σχήματα αντικειμένων ή λέξεις καταργώντας τη συνήθη τάξη ή συνδυάζοντάς τα απροσδόκητα, με αποτέλεσμα να ερεθίζει την περιέργεια και να αιφνιδιάζει τον απροετοίμαστο θεατή ή αναγνώστη. Σε σχέση βέβαια με τις ζωγραφικές παραστάσεις, οι λέξεις προσφέρουν ευρύτερες δυνατότητες απόκρυψης και υπαινιγμού και σε αυτό ακριβώς το αποτέλεσμα αποβλέπει ο Εγγονόπουλος. Δίχως να ξεπέφτει στο απλό αίνιγμα, αποκρύπτει το κεντρικό θέμα, φωτίζοντας λέξεις και πράγματα που δεν φαίνεται να έχουν καμία σχέση μεταξύ τους. Ανατρέπει την τάξη στην ακολουθία των λέξεων και στις στερεότυπες ιδέες της απλής λογικής, αλλά δεν απορρίπτει την ιστορία, ούτε και το λογοτεχνικό παρελθόν: οι πολιτισμικές του αναφορές είναι μεν υπαινικτικές αλλά αρκετά συχνές. Όλα αυτά είναι βέβαια ξένα προς την καθαρά υπερρεαλιστική πρακτική.

Είναι γεγονός, πάντως, πως δεν θα μπορούσε να στήσει τον λόγο του με τρόπο προκλητικό εάν δεν είχε στον νου του έναν συγκεκριμένο συνομιλητή. Απευθυνόμενος σε αυτόν ο λόγος του γίνεται προφορικός, κουβεντιαστός, πρόθυμος να υπακούσει στη συντακτική δομή της γλώσσας, κάποτε εμφατικός (κάτι που εντείνεται με τη χρήση της καθαρεύουσας). Ένα χρόνο μετά το πρωτόλειό του *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν* (1938), αγνοώντας τις υβριστικές επιθέσεις που το υποδέχτηκαν, ο Εγγονόπουλος δημοσιεύει *Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής*. Εδώ διαβάζουμε “Το πρωινό τραγούδι”, ένα ποίημα βραχύστιχο όπου ο ποιητής θέτει το ρητορικό ερώτημα γιατί τάχα η τραγική και σεμνή παρθένα Πουλχερία να πεθάνει χωρίς να γνωρίσει τις χαρές του γάμου; Γιατί; Και απαντά ο ποιητής:

διότι
—είπε ίσως ο πατέρας μου—
διότι πρέπει να έχει
ο στρατιώτης

το τσιγάρο του
 το μικρό παιδί
 την κούνια του
 κι ο ποιητής
 τα μανιτάρια του
 διότι
 πρέπει να έχει
 ο στραδιώτης την
 πλεκτάνη του
 το μικρό παιδί
 τον τάφο του
 ο ποιητής τη
 ροκάνα
 του
 διότι πρέπει
 να έχει
 ο στραθιώτης
 το σκεπάρνι του
 το μικρό παιδί το
 βλέμμα του
 ο ποιητής
 το ροκάνι του.

Οι μεταφορές που χαρακτηρίζουν την παρθένα Πουλχερία είναι κατανοητές με την πρώτη. Τα περίπου ομόηχα στρατιώτης-στραδιώτης-στραθιώτης, το καθένα με τον τρόπο του, παραπέμπει στους νόμους της κοινωνικής ζωής και της ποίησης.

Η ποιητική ατμόσφαιρα του Εγγονόπουλου είναι στην ουσία της μελαγχολική, όπως και στο παράδειγμα που μόλις διαβάσαμε, ένα ακόμη χαρακτηριστικό μη συμβατό με τις αρχές του υπερρεαλισμού. Σε άλλες πάλι περιπτώσεις ο λόγος ακολουθεί την πλοκή μιας ιστορίας και τότε ο ποιητής αρέσκεται να περιγράφει, ως φυσιολογικές, καταστάσεις που στους άλλους φαίνονται μάλλον παράδοξες.

14.7

Η ΚΑΙΝΟΥΡΓΙΑ ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΝΟΡΜΑ

Ο υπερρεαλισμός, λοιπόν, δεν γονιμοποίησε ένα ενιαίο είδος ποιητικής μεθόδου στην Ελλάδα. Στα ονόματα που αναφέραμε πρέπει να προστεθούν επίσης εκείνο του Νικολάου Κάλας, αν και η συμμετοχή του στο κίνημα περιορίστηκε ουσιαστικά σε μερικά δοκίμια γραμμένα στα γαλλικά που τα υπέγραφε ως N. Calas, όνομα με το οποίο μνημονεύεται και από τον Α. Breton· του Θαλή Ρητορίδη που συνεργάστηκε στο τεύχος *Υπερρεαλισμός* (1938) και της Μέλπως Αξιώτη (*Σύμπτωση*, 1939) που στην ποιητική γραφή ακολουθεί τους ίδιους μηχανισμούς σύνθεσης με αυτούς της πεζογραφίας της. Φυσικά δεν αναφέρονται εδώ ποιητές της ίδιας γενιάς, που θα εμφανιστούν αργότερα με επιφανέστερο τον Νίκο Γκάτσο. Ωστόσο, η εισβολή του υπερρεαλιστικού κινήματος στον ελληνικό χώρο δεν περιορίζεται στις λίγες και διαφορετικές μεταξύ τους περιπτώσεις στις οποίες σταθήκαμε. Ο υπερρεαλισμός έθεσε υπό συζήτηση το ποιείν στη λογοτεχνία και άμεσα ή έμμεσα συνετέλεσε στη διαμόρφωση μιας καινούργιας νόρμας που σταδιακά αντικατέστησε την προηγούμενη.

Ο Σεφέρης, που κρατήθηκε μακριά από τον υπερρεαλισμό για τον οποίο μάλιστα εξέφρασε απερίφραστα τις επιφυλάξεις του,²² ακολούθησε διαφορετικούς δρόμους προκειμένου να εξασφαλίσει νέα ουσία στην παράδοση, με αποτέλεσμα να αποσταθεροποιηθεί έτσι κι αλλιώς τη νόρμα του παρελθόντος. Ακόμη, λοιπόν, και αν περιοριστούμε στους δύο κυριότερους πρωταγωνιστές της αλλαγής που εξετάσαμε έως τώρα, τον Σεφέρη και τον Ελύτη, διαπιστώνουμε ότι μέσα από διαφορετικές διαδικασίες, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, έχει νομιμοποιηθεί μια νέα κατάσταση στην ποίη-

²² Ως προνοητικός διανοούμενος προσέθετε ότι οι επιφυλάξεις του αφορούσαν την αυτόματη γραφή.

ση. Και, όπως συμβαίνει σε ανάλογες περιπτώσεις, η επικράτηση μιας νέας νόρμας μέσα στα όρια ενός λογοτεχνικού συστήματος, υπονομεύει την ισχύουσα τάξη και οδηγεί αργά ή γρήγορα στην έκπτωση των προηγούμενων κανόνων.

Αυτή ακριβώς τη δύσκολη αλλά και δημιουργική στιγμή εμφανίζεται χωρίς να δηλώνει την ταυτότητά του, μέσα από τις σελίδες του αστικού περιοδικού *Τα Νέα Γράμματα*, το 1936, ο Γιάννης Ρίτσος.

14.8

Ο ΡΙΤΣΟΣ, ΑΠΟ ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΗΜΕΝΟΣ ΠΡΟΛΕΤΑΡΙΟΣ ΠΡΟΣΧΑΡΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ ΤΗΣ ΖΩΗΣ

Ο Γιάννης Ρίτσος (1909-1991) εμφανίζεται το 1934 με τη συλλογή *Τρακτέρ*. Εδώ χειρίζεται τα συνήθη θέματα της δεκαετίας του '20, συχνά με αυτοσαρκασμό, όπως για παράδειγμα στο ποίημα "Ποιητές", κείμενο που προβάλλει εμφανώς τους δεσμούς του με την καρυωτακική ποίηση, αν και στις επανεκδόσεις ο Ρίτσος πήρε τις αποστάσεις του προσθέτοντας μια αφιέρωση στον Καρυωτάκη. Παράλληλα όμως εξυμνεί και το πνεύμα της Επανάστασης, την προλεταριακή αδελφότητα. Το 1935 ακολουθεί μία ακόμη συλλογή, οι *Πυραμίδες*.

Η κριτική υποδέχεται ευνοϊκά τον νεαρό κομμουνιστή. Στους *Νέους Πρωτοπόρους* το έργο κρίνεται σύμφωνα με τους πολιτικούς στόχους του προλεταριάτου και δίνονται γλωσσικές συμβουλές για να είναι πιο κατανοητό από την εργατική τάξη. Επιπλέον, ζητείται από τον ποιητή να προστρέχει λιγότερο σε προσωπικά θέματα, όπως στην περίπτωση που δήλωνε ότι θεραπεύεται στο σανατόριο και ότι απευθύνεται στον πατέρα του έγκλειστο στο Δρομοκαϊτειο, και να εμπνέεται περισσότερο από τη σοσιαλιστική ιδεολογία.

Ο Αντρέας Καραντώνης, στα *Νέα Γράμματα* (1, 1935, σ. 439),

δεν αμφιβάλλει για τα επαναστατικά αισθήματα του Ρίτσου, αλλά του προσάπτει ανεπάρκεια λογοτεχνικών μέσων· θεωρεί επίσης ότι ο καρυωτακισμός βαραίνει πολύ στην ποίησή του. Ένα ακόμη στοιχείο που ο Καραντώνης θα ανασύρει έκτοτε ως μειονέκτημα της ποίησης του Ρίτσου είναι ότι ο ποιητής, ως κομμουνιστής, γράφει για τις μάζες. Εκείνο, λοιπόν, που αποτελεί απαραίτητο προσόν για τους μεν, τους κομμουνιστές, θεωρείται μειονέκτημα από τους δε, τους αντικομμουνιστές.²³

Ο Ρίτσος αντιλαμβάνεται ότι οφείλει να αλλάξει για να προσαρμοστεί στις ανάγκες της Επανάστασης και να τραγουδήσει την πίστη στη ζωή. Μια “Ωδή στη Χαρά” μαρτυρεί τη διστακτική προσπάθεια να στραφεί προς νέα θέματα· αλλά ο ποιητής δεν διαθέτει ακόμη ένα εκφραστικό όργανο ικανό να στηρίξει τους στόχους αυτούς. Η καθολική μεταμόρφωση, που συντελείται στην ποίησή του, συνοδεύεται από μια χειρονομία που μόνο εξωτερικά μοιάζει με πρόκληση ή με στοίχημα: χρησιμοποιώντας ένα ψευδώνυμο βάζει να στείλουν από την Κρήτη “Τρία Ποιήματα” στο περιοδικό που τον χτύπησε, *Τα Νέα Γράμματα*. Το τρίτο από αυτά είναι ιδιαίτερα σημαντικό εφόσον θα το επεξεργαστεί για τη συγγραφή μιας ευρύτερης σύνθεσης, της *Εαρινής συμφωνίας*, έργο που θα το επαινέσει η κριτική ως μια χαρούμενη δήλωση πίστης στη ζωή.²⁴ Η ανανέωση έχει πλέον ολοκληρωθεί και δεν αφορά μονάχα τη θεματική, αλλά όλα τα υλικά της ποιητικής τέχνης. Για πρώτη φορά ο Ρίτσος χρησιμοποιεί μεθοδικά και οργανικά τη μεταφορά.

²³ Η εχθρότητα του Καραντώνη απέναντι στον Ρίτσο παρατείνεται έως το 1958, έως τη *Σονάτα του σεληνόφωτος*, οπότε ο κριτικός θεωρεί ότι με το έργο αυτό ο Ρίτσος εγκαταλείπει το αμαρτωλό του παρελθόν (*Νέα Εστία*, 63, 1958, σσ. 366-367).

²⁴ Η κριτική υπογράφεται από τον Κ. Παράσχο (*Νέα Εστία*, 63, 1938, σσ. 366-367). Όχι μόνο αναγνωρίζεται στον Ρίτσο ότι έχει ξεπεράσει τον εαυτό του, αλλά και ότι έχει ξεπεράσει εκείνο που μερικοί ονόμαζαν Καρυωτακισμό.

Ένα πολιτικό επεισόδιο, μια σύγκρουση ανάμεσα σε διαδηλωτές και αστυνομία στη Θεσσαλονίκη, ωθεί τον Ρίτσο να προστρέξει στη δημοτική στιχουργία σε δεκαπεντασύλλαβο, συγκεκριμένα στα μοιρολόγια, για να θρηνήσει το θύμα. Ο *Επιτάφιος* (1936), εάν συγκριθεί με την “Άνοιξη”, αποτελεί, σύμφωνα με μερικούς, μια παλινωδία, για άλλους είναι αποτέλεσμα μιας επιλογής προς την κατεύθυνση των λαϊκών αξιών.²⁵

Η άνοδος του Μεταξά είναι καθοριστική για όσα δημοσιεύει ο Ρίτσος στη συνέχεια. Το *τραγούδι της αδερφής μου* (1937) είναι ένα νεκρώσιμο ποίημα σε σύντομους στίχους, αλλά με μια άνετη, σχεδόν προφορική, ανάπτυξη του λόγου. Η συγκίνηση προσδιορίζει τον τόνο που κάθε τόσο σχεδόν ξεσπά σε λυγμό («Μονάχα με λυγμούς / αρθρώνω το άσμα σου»). Το “Τραγούδι” κλείνει με λόγια ενθάρρυνσης, αφού ο ποιητής μετατρέπει «την οδύνη σε έκσταση», όπως αναφέρεται σε ένα στίχο. Στο *Εμβατήριο του ωκεανού* (1940) η φράση αποκτά ευρύτερες δυνατότητες, άλλοτε είναι λυρική, άλλοτε αναπόδραστα ρητορική, με συχνή προσφυγή στην αποστροφή (ο ποιητής απευθύνεται στη μητέρα ή στον Θεό). Ο ωκεανός αντιπροσωπεύει την απεραντοσύνη της ζωής, τον πόνο και τη χαρά μαζί και πάνω σε αυτή τη θεματική ο Ρίτσος φτιάχνει τις μεταφορές του:

Καθώς ανασαίνουμε
φουσκώνει το γλαυκό πανί του ζέφυρου
κι οι πτυχές του
κυματίζουν

²⁵ Ο υποφαινόμενος (*Η Γενιά του Τριάντα*, κεφ. 45) απέδωσε τη λύση του δημοτικού θρήνου στο γεγονός ότι ο ποιητής βρέθηκε απροετοίμαστος, σε μια φάση γονιμοποίησης νέων μορφών, με αποτέλεσμα να προστρέξει στο ασφαλές της λαϊκής παράδοσης. Αντίθετη άποψη εκφράζει η Χ. Ντουνιά στο *Λογοτεχνία και πολιτική, ό.π.*, σσ. 442-454, που, αφού εξετάσει τη σχετική βιβλιογραφία, υποστηρίζει τη λειτουργικότητα της συνειδητής επιλογής. Για μια επισκόπηση του όλου θέματος βλ. Γ. Βελουδής, *Προσεγγίσεις στο έργο του Ρίτσου*, 1984, σσ. 87-113.

ως πίσω από τα ευτυχισμένα στήθεια
των μακρυνών βουνών.

Δεν έχει σύνορα η καρδιά μας
που αγάπησε τη θάλασσα.

Ο Ρίτσος έγραψε και άλλα έργα κατά τη διάρκεια του ελληνικού φασισμού, αλλά τα κράτησε στο συρτάρι για να αποφύγει τη λογοκρισία. Η ποίησή του εκτιμήθηκε θετικά από την κριτική και το κοινό.²⁶ Η επαγγελία της μελλοντικής αδελφοσύνης με τα λόγια «Αδέλφια μου / ακούστε τη φωνή σας, τη φωνή μου / ακούστε το τραγούδι του ήλιου και τη θάλασσας», ερμηνεύτηκε από τους καταπιεσμένους και στερημένους από την ελευθερία του λόγου αριστερούς ως ένα μήνυμα ελπίδας για το μέλλον. Από μια άλλη πλευρά, κριτικοί, όπως ο Κλέων Παράσχος, εκτίμησαν τις εικόνες με τις οποίες ο Ρίτσος, προστρέχοντας στην αναπαράσταση της θάλασσας, επανασυνδεόταν με την παιδική ηλικία και την αθωότητα.

14.9

Η ΝΕΑ ΠΟΙΗΣΗ ΔΙΑΔΙΔΕΤΑΙ

Οι κομμουνιστές ποιητές προτιμούσαν να μην προκαλέσουν τη λογοκρισία αποφεύγοντας να μιλήσουν για ελευθερία και ανθρώπινα δικαιώματα. Έτσι ποτέ δεν αντιμετώπισαν το ενδεχόμενο να οργανώσουν κάποια εκδήλωση αντίστασης. Μπορούμε βέβαια να μιλήσουμε για παθητική αντίσταση αν λάβουμε υπόψη τους υπαινιγμούς στα κείμενά τους που μόνον από μακριά έμοιαζαν να επαγγέλλονται έναν καλύτερο κόσμο.

Κάτω από παρόμοιες συνθήκες έδρασε και ο ποιητής Νικηφό-

²⁶ Μια διαφημιστική αγγελία στα *Νεοελληνικά Γράμματα* πληροφορεί ότι η *Εαρινή συμφωνία* «κυκλοφορεί αγρώως».

ρος Βρεττάκος (1912-1991). Ξεπερνώντας τη μουντή ατμόσφαιρα της δεκαετίας του '20 που βαρύνει τα πρωτόλειά του, παρουσιάζεται το 1937 με ένα έργο πιο προσωπικό, την *Επιστολή του κύκνου*. Το έργο έτυχε υποδοχής ανάλογης με το *Τραγούδι της αδερφής μου* του Ρίτσου, εν μέρει χάρη στις εξωτερικές ομοιότητες με αυτό (θρήνος για ένα πρόσωπο που χάθηκε, σύντομοι στίχοι), εν μέρει επειδή και ο Βρεττάκος ήταν ένας νέος της αριστεράς που θα ήταν καλό να αποφύγει τη λογοκρισία όσο και ο Ρίτσος. Ο επόμενος σταθμός σημειώνεται με *Το ταξίδι του Αρχάγγελου* (1938), που αφηγείται τον πλου ενός καραβιού ονόματι Αρχάγγελος το οποίο βγήκε προς αναζήτηση της ευτυχίας και ναυάγησε. Κάπως πιο νέο, ηθικά και δομικά, είναι το *Μαργαρίτα* (1939). Ο ποιητής διατυπώνει εδώ ένα μήνυμα που θα συνοδεύσει ως επανερχόμενο μοτίβο το έργο του για αρκετά χρόνια: την αποκάλυψη μιας κοσμικής διάστασης του ανθρώπου και την πανανθρώπινη αγάπη. Θα ανακαλύψει το άπειρο κάλλος της φύσης και θα το δείξει στους πονεμένους και δυστυχισμένους ανθρώπους με ένα υπέρτατο μάθημα καλοσύνης και ανθρωπιάς. Η συχνή αναφορά στον Θεό και τον Χριστό δεν οφείλονται σε χριστιανική ευλάβεια, αφού έχουμε να κάνουμε με έναν ποιητή μαρξιστή, αλλά προέρχεται από ένα θεματολόγιο περασμένων καιρών που επιζεί.²⁷ Μια σωτήρια αλήθεια αποκαλύπτεται στον ποιητή κι αυτός προσπαθεί να τη διαδώσει στους συνανθρώπους του. Το ακόλουθο παράθεμα από το ποίημα "Προσκλητήριο" είναι αντιπροσωπευτικό:

Κοιτάχτε αυτή τη θάλασσα, που δίχως
αχτή λαμποκοπά· κι αυτού του δέντρου
το λύγισμα· με πόση εμπιστοσύνη

²⁷ Θέματα συνηθισμένα στην ποίηση του Βρεττάκου όπως η έκσταση, το ιερό, η θάλασσα εξετάζονται σε ειδικές μελέτες στον αναμνηστικό τόμο *Μνήμη του ποιητή Ν. Βρεττάκου (1912-1991)*, επιμέλεια Π. Δ. Μαστροδημήτρης, 1993. Στον ίδιο τόμο υπάρχει και βιβλιογραφία.

δεν κρέμεται στον άνεμο! Κοιτάχτε
τα ράμφη των πουλιών που ακινητούνε
το μεσημέρι, τους σχισμένους βράχους. [...]

Η σημερινή κριτική δεν βρίσκει τίποτε το ουσιαστικά κοινό ανάμεσα στον Βρεττάκο και τον Ρίτσο.²⁸ Η προπολεμική κριτική, όμως, διέκρινε κάποια συγγένεια ανάμεσά τους πιθανότατα χάρη στο μήνυμα ελπίδας που αμφότεροι στήριζαν στη χριστολογική θεματική και την κατάχρηση σχημάτων λόγου άμεσης απόδοσης, όπως είναι η αποστροφή. Όπως και να 'ναι, οι μεταξύ τους διαφορές στα επόμενα χρόνια οξύνονται καθώς βαθμhdόν τα μειονεκτήματα αυτά ξεπερνιούνται ανάλογα με τις ικανότητες του καθενός.

Το αίσθημα ευφορίας, όπως εκδηλώνεται στον Ρίτσο και στον Βρεττάκο, δεν το συμμερίζεται καθόλου ένας άλλος ποιητής, μαρξιστής και αυτός τότε, ο Ζήσης Οικονόμου (γ. 1911), όπως διαπιστώνουμε στα ποιήματα *Η προσευχή της γης* (1938). Η συλλογή ανοίγει με ένα κείμενο προκλητικά καβαφικό, το "Σήμερα": ένας πολίτης ομιλεί στην αγορά της αυτοκρατορικής Ρώμης, παραδέχεται την ήττα και δηλώνει ότι ο πόλεμος έχει τελειώσει· σαν να ομολογεί ότι η επανάσταση έχει τελειώσει, ας το πάρουμε απόφαση. Άλλοτε πάλι μιλά για τον βιομηχανικό πολιτισμό, ένα θέμα που εμφανίζεται συχνά στην αρχή της σταδιοδρομίας του Οικονόμου. Παρόλο που ο ποιητής επιχειρεί να διεγείρει τη συγκίνηση με αφηρημένες έννοιες, το έργο του άρεσε στο τότε περιβάλλον της αριστεράς.²⁹

Επιστρέφοντας σε ποιητές που συνεργάστηκαν με το περιοδικό *Τα Νέα Γράμματα*, πρέπει να αναφέρουμε δύο τουλάχιστον

²⁸ Βλ. λόγου χάρη Α. Αργυρίου, *Νεωτερικοί ποιητές του Μεσοπολέμου*, ό.π., σσ. 163-164. Άλλοι κριτικοί δεν δείχνουν πια ενδιαφέρον στο θέμα και το προσπερνούν.

²⁹ Ο Βάσος Βαρίκας, λόγου χάρη, το 1939 στο δοκίμιό του *Η μεταπολεμική μας λογοτεχνία*, 1979, σσ. 91-96, τοποθετεί τον Οικονόμου δίπλα στον Σεφέρη.

από αυτούς που τώρα ανανεώνονται, τον Δρίβα και τον Αντωνίου. Τον Αναστάσιο Δρίβα τον μνημονεύσαμε στην αρχή του κεφαλαίου. Ο Δημήτριος Αντωνίου (γ. 1906), που και αυτός ξεκίνησε το 1929 από το περιοδικό *Πνοή*, εμφανίζεται το 1936 στα *Νέα Γράμματα* με ανανεωμένο εκφραστικό όργανο, όπως υποδεικνύουν τα θραύσματα ημερολογιακού ύφους απαλλαγμένα από λυρικές παραχωρήσεις. Η ένταση, που τον υποχρεώνει να εκφραστεί σε συντομότερες ενότητες, υποχωρεί αργότερα προς όφελος ενός λόγου πιο ανάλαφρου και χαλαρά διαρθρωμένου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το εκτενές ποίημα *Ινδίες*, δείγματα του οποίου είχε δημοσιεύσει παλαιότερα στα *Νέα Γράμματα*, ενώ ολοκληρωμένο το εκδίδει το 1967.

ΔΕΥΤΕΡΗ ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΣΥΡΡΑΞΗ, ΑΝΤΙΣΤΑΣΗ, ΕΜΦΥΛΙΟΣ

15.1

Η ΕΠΙΘΕΣΗ ΤΟΥ ΜΟΥΣΟΛΙΝΙ

Την 28η Οκτωβρίου 1940 ο Μουσολίνι κηρύττει τον πόλεμο εναντίον της Ελλάδας παρόλο που ο Ιωάννης Μεταξάς κυβερνά με βάση το πρότυπο του ιταλικού φασισμού· δεν υποπτεύεται ότι η επίθεση μπορούσε να ξυπνήσει στη συνείδηση του ελληνικού λαού την πανάρχαια εθνική υπερηφάνεια ενώνοντας τις πολιτικές δυνάμεις, ούτε και περίμενε μια τόσο ηρωική αντίσταση στη δόλια εισβολή.

Ο πόλεμος βρίσκει τους νέους λογοτέχνες στο άνθος της ηλικίας τους. Πολλοί από αυτούς πολεμούν στα βουνά της Αλβανίας, μερικοί γράφουν πανηγυρικές ανταποκρίσεις από το μέτωπο, όπως ο Στρατής Μυριβήλης· άλλοι αποκομίζουν εμπειρίες που αργότερα θα τις διοχετεύσουν στα γραπτά τους. Με τα ακόλουθα λόγια περιέγραψε ο Γιώργος Θεοτοκάς τη συσπείρωση των Ελλήνων εναντίον του εισβολέα:

Η επίθεση της 28ης Οκτωβρίου ξύπνησε, μέσα στο ελληνικό σύνολο, μια δύναμη πολύ βαθιά και ισχυρή: ένα μαχητικό, ακατάβλητο ένστικτο εθνικής αυτοσυντήρησης. Δεν σκέπαζε πια τον εθνικόν αγώνα η ρομαντική

αίγλη των αυτοκρατορικών οραματισμών των παλαιότερων γενεών. Δεν ήταν πια σκοπός του πολέμου η αποκατάσταση του Βυζαντίου και τα νέα μεγαλουργήματα του έθνους, καθώς έλεγαν άλλοτε, σε δύο ηπείρους και σε πέντε θάλασσες. Το κίνητρο ήταν κάτι πιο απλό, πιο ουσειώδες και πρωτόγονο, ένα συλλογικό ξέσπασμα φιλελεύθερου πάθους και πληγωμένης αντρικής τιμής, που δημιουργούσε όμως πάλι, εμπρός στον κίνδυνο, την πλήρη και τέλεια ενότητα του έθνους.¹

Ανεξαρτήτως πολιτικού φρονήματος οι Έλληνες νιώθουν ενωμένοι στον αγώνα. Ακόμη και το ΚΚΕ παραμερίζει τον στόχο να απαλλάξει τον τόπο από τον φασισμό και ενώνεται με όσους πολεμούν εναντίον του εισβολέα.²

Από τα περιστασιακά πεζογραφικά κείμενα, που οι ποικίλες περιπέτειες του πολέμου έχουν εμπνεύσει σε αναγνωρισμένους συγγραφείς όπως οι Μυριβήλης, Βενέζης, Θεοτοκάς, Τερζάκης, Λουντέμης, ελάχιστα επέζησαν. Όσο για μυθιστορήματα που ανταποκρίνονται σε πιο φιλόδοξα σχέδια με θέμα τον πόλεμο, πρέπει να αναφερθεί το *Ιερά οδός* (1950), δηλαδή το πρώτο μέρος του *Ασθενείς και οδοιπόροι* του Γιώργου Θεοτοκά (1964). ωστόσο, παρά το γεγονός ότι πρόκειται για μια ευρεία τοιχογραφία σχεδιασμένη με ιδιαίτερη φροντίδα, το μυθιστόρημα δεν παρουσιάζει κάτι το νεότερο σε σχέση με την τεχνική που εφαρμόστηκε από τον ίδιο πεζογράφο στην αρχή της τρίτης δεκαετίας με το *Αργώ*.

Στον τύπο ενός ευρύτερου σε ανάπτυξη μυθιστορήματος, όπου η δράση εκτυλίσσεται σε χώρους που απέχουν πολύ μεταξύ τους

¹ Το κείμενο, του 1958, βρίσκεται στον τόμο του Γ. Θεοτοκά, *Πνευματική πορεία*, 1961, σσ. 118-19.

² Τον Αύγουστο του 1939 η Διεθνής διαβιβάζει στο ΚΚΕ οδηγίες προτρέποντάς το να αναστείλει τη δράση εναντίον του δικτάτορα και να συνεργαστεί μαζί του κατά του κοινού εχθρού. Πρβλ. την απόφαση του ΚΚΕ (Φεβρουάριος 1939), ειδικότερα την παράγραφο "Ακεραιότητα και ανεξαρτησία της Χώρας", στον τόμο *Σαράντα χρόνια του ΚΚΕ, 1918-1958*, [Βουκουρέστι] δ. χ., σσ. 456-60.

(από το μέτωπο στα σαλόνια της Αθήνας), ανήκει το *Αρματωμένοι* (1947). Ο συγγραφέας του Λουκής Ακρίτας (από την Κύπρο, 1909-1965) είχε πολεμήσει στην Αλβανία και στην Αντίσταση. Παρόλη τη μικρή χρονική απόσταση που τον χωρίζει από τα δρώμενα, κατορθώνει να δώσει μια αναπαράσταση των γεγονότων χωρίς εμπάθεια.

Απαλλαγμένο από πατριωτική έξαρση είναι και το βιβλίο αναμνήσεων *Το πλατύ ποτάμι* (1965), τα πρώτα κεφάλαια του οποίου δημοσιεύτηκαν ήδη το 1946.³ Ο συγγραφέας Γιάννης Μπεράτης (1904-1968), πεζογράφος με επιδόσεις στην ημερολογιακή γραφή, αφηγείται, μεταξύ άλλων επεισοδίων του μετώπου, την αποστολή που αναλαμβάνει να εκτελέσει με αίσθημα ευθύνης, να μιλήσει δηλαδή με το megάφωνο στους Ιταλούς που καραδοκούν από την άλλη πλευρά των χαρακωμάτων. Η αφήγηση, επεισοδίων προφανώς αυτοβιογραφικών, εμπνέεται από βαθύτατη ανθρωπιά, χωρίς εκδήλωση έπαρσης, κατηγορίες ή χλευασμούς. Το έργο είναι συναρπαστικό χάρη στις εξαιρετικές ικανότητες γραφής του Μπεράτη. Σε ένα άλλο βιβλίο, το *Οδοιπορικό του '43* (1946), αφηγείται επεισόδια της αντίστασης στα βουνά, στην οποία είχε λάβει μέρος ως αντάρτης.

Σε χρόνους που δεν απέχουν από τα πολεμικά γεγονότα, αφηγείται και ο Άγγελος Βλάχος (γ. 1915) τις εμπειρίες του στην Αλβανία και την επάνοδό του στην Αθήνα, μετά την κατάρρευση του μετώπου, σε ένα βιβλίο σύντομο και ουσιαστικό, *Το Μνήμα της Γριάς* (1945· ο τίτλος οφείλεται σε ένα τοπωνύμιο όπου διεξήχθησαν μάχες). Ο επαναπατριζόμενος φαντάρος εκθέτει τα γεγονότα με λιτότητα, δίνει έμφαση στην αντικειμενικότητα και ταυτίζε-

³ Το έργο πήρε την οριστική μορφή του το 1983, με την προσθήκη σελίδων ημερολογίου. Μία μελέτη της ζωής και του έργου του συγγραφέα, βασισμένη σε αρχειακό υλικό, είναι της Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Γιάννης Μπεράτης. Σχεδιάσμα βιο-εργογραφίας. Το Πλατύ ποτάμι*, 1994. Για τα μετέπειτα έργα του Μπεράτη βλ. την εισαγωγή της Έρης Σταυροπούλου στον τόμο Γ. Μπεράτης, *Ένας σωσίας*, 2001.

ται με τη φωνή του κοινού ανθρώπου. Μιλά με μια διάθεση δίχως θέρμη και με ένα ιδιαίτερα αξιοπρεπές ύφος.

15.2

Η ΑΝΤΙΣΤΑΣΙΑΚΗ ΠΟΙΗΣΗ

Η ηρωική ευφορία, με την οποία οι Έλληνες αντιμετώπισαν την ιταλική επιδρομή, δεν βρήκε την έκφρασή της σε έργα σύγχρονων ποιητών, αλλά σε λογοτέχνες του παρελθόντος, όπως οι Κωστής Παλαμάς και Άγγελος Σικελιανός. Η αναφορά στο ένδοξο, ηρωικό παρελθόν του ελληνισμού, όπως στο '21, έρχεται αυθόρμητα. Οι σελίδες του περιοδικού *Νέα Εστία* είναι γεμάτες ποιήματα που τα έχει εμπνεύσει ένα τέτοιο γενναίο αίσθημα.⁴ Η έκβαση ωστόσο του πολέμου αλλάζει όταν επεμβαίνει ο Χίτλερ και σπάει το μέτωπο. Η ελληνική Αντίσταση οργανώνεται στο Ε(θνικό) Α(πελευθερωτικό) Μ(έτωπο). Η πείνα, οι νεκροί στους δρόμους, οι στερήσεις κάνουν πιο σκληρό τον αγώνα. Τον Σεπτέμβριο του 1943, με την ανακωχή μεταξύ Ιταλών και Συμμάχων, περνούμε σε μια φάση πιο δυναμική που κορυφώνεται με την εγκατάλειψη της Αθήνας από τις ναζιστικές δυνάμεις. Είναι ο θρίαμβος της Αντίστασης.

Το πνεύμα της Αντίστασης υποκινεί τη δημιουργία μιας ποίησης στο ύψος των περιστάσεων. Ο κόσμος τραγουδά παλιά δημοτικά προσαρμόζοντάς τα στις νέες συνθήκες. Τραγουδά στίχους του Βασίλη Ρώτα (1889-1977), του Νίκου Καρβούνη, της Σοφίας Μαυροειδή-Παπαδάκη (1904-1977), που με την Αντίσταση, στην οποία λαμβάνει μέρος, γίνεται πιο γνωστή. Η ποίηση παίρνει τον

⁴ Πρβλ. Vincenzo Rotolo, "Τα κυριότερα γνωρίσματα της ελληνικής αντιστασιακής ποίησης", *Πρακτικά Έκτου Συμποσίου ποίησης*, επιμέλεια Σ. Σκαρτσής, 1987, σ. 249. Βλ. επίσης Σόνια Ιλίνσκαγια, *Η μοίρα μιας γενιάς*, 1976, σ. 18 κ.ε.

δρόμο της παράνομης εκτύπωσης (φημισμένη η έκδοση του Α. Σικελιανού *Ακριτικά*, λιθογραφημένη και εικονογραφημένη από τον Σπύρο Βασιλείου, 1942), της λαθραίας κυκλοφορίας σε χειρόγραφο (Σωτήρης Σκίπτης (1881-1952), *Μέσα από τα τείχη*). Επίσης, τα ποιήματα *Μπολιβάρ* του Νίκου Εγγονόπουλου και *Αμοργός* του Νίκου Γκάτσου, που θα δούμε παρακάτω, κυκλοφορούν χειρόγραφα σε έναν έστω περιορισμένο κύκλο αναγνωστών, πριν καταλήξουν στο τυπογραφείο.

Στην ποίηση της αντίστασης ό,τι μετρά είναι η αποτελεσματικότητά της στον αγώνα κατά του εχθρού. Η ποίηση είναι μέρος της εξέγερσης εναντίον του κατακτητή και στόχο έχει να σκορπίσει στους καταπιεσμένους αισθήματα ελπίδας και ελευθερίας. Ας έχουμε επίσης υπόψη ότι το συνωμοτικό πνεύμα και η λαχτάρα για απελευθέρωση ευαισθητοποιεί τον πληθυσμό απέναντι στην παραμικρή υπαινικτική αναφορά για ελευθερία: οι συνθήκες ήταν ικανές να φορτίσουν με ιδιαίτερο περιεχόμενο θέματα από μόνα τους αθώα, που δεν μπορούσαν να τα συλλάβουν όσοι δεν ήταν μέτοχοι αυτού του αγωνιστικού πνεύματος. Ακριβώς αυτό συνέβη με το αφήγημα *Βασίλης ο Αρβανίτης* του Μυριβήλη (1943), με το *Φημισμένοι άντρες και λησμονημένοι* του Κόντογλου (1942), ή με ένα άλλο βιβλίο που αναπολεί τα χαρούμενα περασμένα χρόνια, την *Αιολική γη* του Βενέζη (1943)· όλα έργα δίχως μια δηλωμένη αντιστασιακή πρόθεση την οποία όμως έμμεσα καλλιεργούν. Χάρη στη δύναμη του υπαινιγμού μπόρεσε να ξεφύγει από το καθεστώς της ξένης λογοκρισίας ακόμη και ένα περιοδικό της Αντίστασης, τα *Καλλιτεχνικά Νέα*, που κυκλοφόρησε από τον Ιούνιο του 1943 έως τον Νοέμβριο του 1944.

Παράλληλα με τα κείμενα που φανερά ανήκουν στην αντιστασιακή ποίηση,⁵ μερικά από τα οποία δεν επέζησαν πέρα από τις

⁵ Πέρα από τις μελέτες που αναφέρονται στην προηγούμενη σημείωση, βλ. και τις διαπιστώσεις του Γ. Βελουδή, *Προτάσεις*, 1981, σσ. 140-54, και το υλικό που περιέχει το λήμμα “Αντιστασιακή λογοτεχνία” του Α. Αργυρίου στην *Πάπυρος-Λαρούς-Μπριτάνικα*, τόμος 10, 1981.

τραγικές συγκυρίες, δημιουργήθηκαν και άλλα όχι πάντα γραμμένα για να υπηρετήσουν τον ένοπλο αγώνα, αλλά που αφορμούνται έμμεσα από τα αισθήματα που αυτός προκάλεσε. Είναι η περίπτωση, λόγου χάρη, του *Ήλιος ο Πρώτος* (1943) του Ελύτη· ο ποιητής έψαλλε την ευτυχία ενός νέου ανέμελου για τις ευθύνες και τις συμφορές της ζωής. Αυτό το κλίμα μιας Κυριακής δίχως τέλος ήταν στην πραγματικότητα μια έντονη εκδήλωση παθητικής αντίστασης. Σε ανθρώπους που μάχονταν τον εισβολέα, οι επιλογές του Ελύτη μπορούσαν να σκανδαλίσουν,⁶ αλλά μόνον επειδή τους ξέφευγε η δήλωση ευθύνης στην οποία είχε προβεί ο Ελύτης στο πρώτο ποίημα της συλλογής, αυτό που αρχίζει με τον στίχο

Δεν ξέρω πια τη νύχτα φοβερή ανωνυμία θανάτου.

Μέσα στην Κατοχή ο Ρίτσος συνθέτει το έργο *Η τελευταία π. Α. Εκατονταετία*, που είδε το φως της δημοσιότητας πολλά χρόνια αργότερα (1961)· εκδίδει επίσης τη *Δοκιμασία* (1943), δίχως όμως την ενότητα “Παραμονές του ήλιου”, που θα μπορούσε να προκαλέσει τα όργανα της λογοκρισίας.

Μιλώντας για την ποίηση της αντίστασης, σταθήκαμε μόνο σε μερικά δείγματα φανερά στραμμένα εναντίον των κατοχικών δυνάμεων. Μερικά από αυτά παραδίδονται στο τυπογραφείο όταν πια οι ξένες δυνάμεις έχουν αποχωρήσει, κατά πάσα πιθανότητα μετά την απόβαση των Άγγλων, τη ρήξη και τον αλληλοσπαραγμό των Δεκεμβριανών τον χειμώνα του ’44 με ’45. Μέσα στην καρδιά της πόλης, όταν οι Αθηναίοι κλείνονται στα σπίτια τους, οι λογο-

⁶ Ή ακόμη και να εξοργίσουν, όπως συνέβη στον Νίκο Παππά, που έγραψε μέσα στην Κατοχή ένα άρθρο στο οποίο, χωρίς να αποφεύγει την αυτολογοκρισία, ζητά περισσότερη συμμετοχή στον Αγώνα. Ο τίτλος του άρθρου έμεινε στην ιστορία: “Ποιητές της Κυριακής” (*Φιλολογικά Χρονικά*, 2, Μάρτιος 1944, σσ. 111-16). Χρόνια αργότερα ο Ν. Παππάς δικαιολόγησε την επίθεσή του εξηγώντας ότι εννοούσε τους ποιητές που έγραφαν για διασκέδαση και ήταν συναισθηματικοί (*Το δέντρο*, 40, 1988, σσ. 127-28). Προπολεμικά ο Ν. Παππάς ήταν ενθουσιώδης θιασώτης της Τρίτης Ελλάδας.

τέχνες προβληματίζονται για το νόημα των πράξεών τους, ωθώντας τους να αναπολήσουν το πρόσφατο ηρωικό παρελθόν, να επαναφέρουν στη μνήμη τις εμπειρίες όπως τις έζησαν στα βουνά της Αλβανίας και στους τόπους της Αντίστασης. Ο Γιάννης Ρίτσος, ύστερα από την *Τελευταία π. Α. Εκατονταετία*, γεμάτη πτώματα, λάσπη, νοσοκομεία, εξοντωμένους από την πείνα και το κρύο, δημοσιεύει την *Αγρύπνια* (1954), σε ένα τόμο που περιλαμβάνει και τη *Ρωμοσύνη*. Και αυτό το ποίημα μιλά για θάνατο.

Σπίτια καμένα που αγναντεύουν με βγαλμένα μάτια το μαρμαρωμένο
πέλαγο
κ' οι σφαίρες στα τειχιά
σαν τα μαχαίρια στα παιδιά του Άγιου που τον δέσανε στο κυπαρίσσι.

Όλη τη μέρα οι σκοτωμένοι λιάζονται ανάσκελα στον ήλιο.

Ο λόγος, στηριγμένος σε μια πυκνή διαδοχή εικόνων, ακολουθεί έναν αργό ρυθμό, με φράσεις μακρόσυρτες, έστω κι αν όλα τούτα δεν συμβάλλουν πάντοτε στη δημιουργία συγκινησιακής έντασης.

15.3

Η ΘΑΛΕΡΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ: ΓΚΑΤΣΟΣ, ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟΣ, ΕΛΥΤΗΣ

Σε καιρούς πολέμου και σπαραγμού η ποίηση δέχεται νέα ερεθίσματα. Αυτά οδηγούν κάποτε στη δημιουργία ενός λόγου που ανήκε στην καθημερινή ομιλία, αν και υπάρχουν στιγμές που δεν αποφεύγεται η έμφαση, ακόμη και η επισημότητα. Η τάση αυτή, που ήδη επισημάναμε στον Ρίτσο, δεν παρακάμπτεται από τον Νίκο Γκάτσο, ενώ εμφανίζεται και στα ευρύτερα συνθέματα του Νίκου Εγγονόπουλου και του Οδυσσέα Ελύτη.

Ο Νίκος Γκάτσος (1911-1992) δημοσιεύει το 1943 ένα φυλλάδιο, την *Αμοργό*, με επτά κείμενα που, αν και διαφορετικά μεταξύ

τους ως προς το θέμα και τη μορφή, είναι όμως όλα εμπνευσμένα από την ίδια πίστη σε ένα λόγο, που συνδυάζει τις μη εκλογικευτικές διαδικασίες της μοντέρνας ποίησης με την παράδοση, ακόμη και με το δημοτικό τραγούδι. Ο Γκάτσος, πολλά χρόνια πριν, είχε δημοσιεύσει κάποια ποιήματα στα μέτρα της παράδοσης, τα οποία βέβαια δεν ήταν δυνατόν να προαναγγείλουν τη μετέπειτα πορεία του. Αλλά και μετά την *Αμοργό* περιστασιακά μόνον έγραφε ποιήματα, ώστε το σύνολο του έργου του να παραμένει αρκετά ισχνό. Προτίμησε να καταπιαστεί με μεταφράσεις και με κείμενα για μελοποίηση, αρχίζοντας μια γόνιμη συνεργασία με τον Μάνο Χατζιδάκη και είναι γεγονός ότι στον χώρο του τραγουδιού έδωσε μεγάλη ώθηση προς μια ποιότητα άγνωστη μέχρι τότε.

Στα ποιητικά κείμενα της *Αμοργού*, γραμμένα ίσως με παιγνιώδη διάθεση, ο Γκάτσος δημιουργεί ένα λυρισμό άνευ προηγουμένου, επινοώντας έναν νέο τρόπο στους συνειρμούς και στο συνδυασμό των εικόνων. Η ποιητική γραφή υπακούει σε τόνους πρωτάκουστους. Έχει παρατηρηθεί ότι αυτοί ακριβώς οι τόνοι⁷ αποτελούν το διακριτικό γνώρισμα του ποιητικού ιδιώματος του Γκάτσου. Είναι πιθανόν οι θερμοί τούτοι τόνοι να μην ήσαν τόσο πειστικοί αν δεν τους στήριζε η άνετη σύνταξη του προφορικού λόγου.

Ο Γκάτσος υπήρξε έμπειρος μεταφραστής του Garcia Lorca. Εξάλλου ο Lorca διαβάζεται με πάθος από τους ποιητές του περιοδικού *Νέα Γράμματα* (που κυκλοφόρησε σε μια νέα σειρά μεταξύ '44 και '45) και μεταφράζεται ιδίως από τον Οδυσσέα Ελύτη. Ο Ελύτης θεωρεί τον ανδαλουσιανό ποιητή ως τον πιο σημαντικό της σύγχρονης Ευρώπης και θαυμάζει σε αυτόν το συνταίριασμα υπερρεαλισμού και δημοτικής παράδοσης.⁸ Αυτόν ακριβώς τον συνδυασμό ο Ελύτης αποφασίζει να εφαρμόσει στο

⁷ Βλ. Α. Αργυρίου, *Διαδοχικές αναγνώσεις ελλήνων υπερρεαλιστών*, 1983, σ. 187.

⁸ Ο χαρακτηρισμός έχει διατυπωθεί σε μια συνέντευξη του 1942 δημοσιευμένη στο περιοδικό *Αιολικά Γράμματα* (13, 1973, σ. 13), ενώ η κρίση είναι του 1943, τώρα στα *Ανοιχτά χαρτιά* του Ελύτη, 1974, σ. 399.

Άσμα ηρωικό και πένθιμο για τον χαμένο ανθυπολοχαγό της Αλβανίας, που δημοσιεύεται στο *Τετράδιο* (2, 1944). Και αυτό το ποίημα, χωρισμένο σε δεκατέσσερα μέρη (δηλαδή επτά συν επτά, ο καβαλιστικός αριθμός του Ελύτη), στηρίζεται γερά σε μια ευρεία συντακτική δομή, όπως ήδη επισημάναμε. Χάρη στη σύνταξη και στις διακυμάνσεις του λόγου, που κάποτε είναι λυρικός και ελεγειακός («πένθιμο»), και κάποτε επίσημος και εγκωμιαστικός («ηρωικό»), το ποίημα κατορθώνει να μεταδώσει με πειστικό τρόπο τις συγκινήσεις του ποιητή.⁹ Κλείνει με την αποθέωση του ήρωα και με λόγια ελπιδοφόρα:

Μακριά χτυπούν καμπάνες από κρύσταλλο
Αύριο, αύριο, αύριο: το Πάσχα του θεού!

Ένα ακόμη ποίημα, που ακολουθεί ένα λογικό ειρμό χάρη στην ομαλή συντακτική του δομή, είναι και το *Μπολιβάρ* (1944) του Νίκου Εγγονόπουλου. Επεισόδια από τη ζωή του νοτιοαμερικανού ήρωα συμπλέκονται με εκείνα του εθνικού ήρωα Οδυσσέα Ανδρούτσου, που ήταν σύγχρονός του. Το ποίημα ανοίγει με έμφαση και επισημότητα, εκδηλώσεις ύφους που δεν είναι ενοχλητικές επειδή εδώ έχουν μια χροιά αυτοειρωνείας:

Για τους μεγάλους, για τους ελεύθερους, για τους γενναίους, τους
δυνατούς

Αρμόζουν τα λόγια τα μεγάλα, τα ελεύθερα, τα γενναία, τα δυνατά,
Γι' αυτούς η απόλυτη υποταγή κάθε στοιχείου, η σιγή, γι' αυτούς τα
δάκρυα, γι' αυτούς οι φάροι κι οι κλάδοι ελιάς, και τα φανάρια
Όπου χοροπηδούνε με το λίκνισμα των καραβιών και γράφουνε στους
σκοτεινούς ορίζοντες των λιμανιών,
Γι' αυτούς είναι τ' άδεια βαρέλια που σωριαστήκανε στο στενό, πάλι
του λιμανιού σοκάκι,

⁹ Ο Ελύτης, για να επισημάνει το γεγονός ότι δεν ήταν εντελώς ικανοποιημένος από το αποτέλεσμα, τοποθέτησε κάτω από τον τίτλο ένα είδος προειδοποιητικής ένδειξης, «μορφή πρώτη». Αλλά ποτέ δεν το ξαναεπέξεργάστηκε, και για πολλά χρόνια αρνήθηκε να το αναδημοσιεύσει.

και ούτω καθεξής. Αυτή τη φορά ο Εγγονόπουλος τραγουδά τη δόξα του Μπολιβάρ, αφήνοντας να εννοήσουμε ότι την επόμενη φορά θα είναι η σειρά του Ανδρούτσου. Έτσι κι αλλιώς όμως κάθε λέξη για τον Μπολιβάρ υπαινίσσεται τα ανδραγαθήματα του Ανδρούτσου. Εδώ κι εκεί αναφέρονται και τόποι της Αλβανίας· τραύματα ανεπούλwτα από το μέτωπο στα βουνά όπου ο Εγγονόπουλος είχε πολεμήσει ως απλός στρατιώτης.

15.4

ΕΝΟΧΗ ΚΑΙ ΚΑΘΑΡΣΗ ΣΤΟΝ ΣΕΦΕΡΗ

Ύστερα από την ένοπλη αναμέτρηση, οι έλληνες μοναρχικοί, με την υποστήριξη των βρετανικών ενόπλων δυνάμεων, σχηματίζουν μια μεταβατική κυβέρνηση. Ως αντιβασιλέας αναλαμβάνει ο αρχιεπίσκοπος Αθηνών με χρέος να ετοιμάσει το δημοψήφισμα για το μελλοντικό καθεστώς της Ελλάδας. Ο Γιώργος Σεφέρης έχει ρόλο σημαντικό σ' αυτή την κυβέρνηση.¹⁰ Μετά το δημοψήφισμα όμως απαλλάσσεται από τα καθήκοντά του και με μια άδεια δύο μηνών, η πρώτη από την προ του πολέμου εποχή, αποσύρεται στον Πόρο σε μια παραθαλάσσια βίλα, τη "Γαλήνη", όπου ετοιμάζει μια ομιλία για τον Καβάφη και συνθέτει το ποίημα *Κίχλη* (1947). Το έργο αυτό ανταποκρίνεται σε μια πρόθεση φιλόδοξη, έχει υψηλούς στόχους όπως και το *Μυθιστόρημα*: εγκαταλείπεται η καταγραφή τυχαίων επεισοδίων και στιγμιαίων ψυχικών αντιδράσεων, που απαντώνται στο *Ημερολόγιο καταστρώματος, Β'*, και επιδιώκεται μια οικονομία αισθημάτων και παρα-

¹⁰ Ο Σεφέρης είχε ακολουθήσει την ελληνική κυβέρνηση στην εξορία, στην Αίγυπτο, μακριά από την πατρίδα, όπου αγωνιζόταν η Αντίσταση. Αυτή η απόσταση του προκάλεσε μεγάλη δυσφορία, όπως βλέπουμε και στα ποιήματα της εξορίας συγκεντρωμένα στο *Ημερολόγιο καταστρώματος, Β'* (1945). Σατιρίζει τους έλληνες πολιτικούς της εξόριστης κυβέρνησης και νιώθει αλλού να δίνεται η αληθινή μάχη για την ελευθερία.

στάσεων υψηλής έντασης. Στα τρία μέρη που το αποτελούν ακολουθείται μία τακτική που οδηγεί σε υψηλά αποτελέσματα. Τα δύο πρώτα μέρη είναι επινοημένα για να ενισχύσουν την ένταση του τρίτου, τα δε χαμηλά φανερώματα του δεύτερου μέρους καταλήγουν στο αποκορύφωμα των νοημάτων και των συγκινήσεων του τρίτου.¹¹

Το πρώτο μέρος ανοίγει με τον συνήθη αφηγηματικό βηματισμό του Σεφέρη, είναι ένας πρόλογος με απανωτές εικόνες αθλιότητας και στέρησης (σπιτιού, αγάπης, έρωτα). Στο δεύτερο μέρος ο ποιητής προβαίνει, με ύφος ηθελημένα χαμηλού επιπέδου, σε κάτι σαν παρωδία των προσφιλών του μοτίβων χρησιμοποιώντας το πρόσωπο του “ηδονικού Ελπήνορα”, που εκχυδαίζει τα θέματα της ποίησής του: λόγια φτηνού έρωτα, τραγουδάκια σαν αυτά του ραδιοφώνου. Πρόκειται για φωνές που ταλαιπωρούν τον ποιητή και που διακόπτονται απότομα από ένα ραδιοφωνικό δελτίο πολέμου, ενώ μια λέξη που ακούγεται πάνω από όλες τις φωνές τον προσγειώνει στην τραγική πραγματικότητα: «ΨΥΧΑΜΟΙΒΟΣ». Η αρχαιότροπη λέξη είναι φτιαγμένη από τον ποιητή για να εκφράσει μονολεκτικά την αλλοτρίωση του ανθρώπου τον καιρό του πολέμου.

Το τρίτο μέρος αρχίζει με τη συνάντηση των νεκρών που επέρχεται με τη μεσολάβηση της παράστασης ενός ναυάγιου, του βοηθητικού καραβιού του ναύσταθμου του Πόρου που ονομαζόταν ‘Κίχλη’. Πρόκειται για νεκριομαντεία, για μια συμβολική κάθοδο του ποιητή στον Άδη για να συναντήσει τους δικούς του και

¹¹ Ο Σεφέρης έδωσε εξηγήσεις πολύ περιληπτικές αλλά διαφωτιστικές σχετικά με το πέρασμα από τα δύο πρώτα μέρη στο τρίτο, απευθυνόμενος στον γάλλο μεταφραστή του, Robert Levesque (*Permanence de la Grèce. Les Cahiers du Sud*, 19, 1948, σ. 338): «les deux premières parties conçues pour y [στο τρίτο μέρος] amener le lecteur par un exposé bas et retardé». Όπως διαβάζουμε σε μετάφραση Α. Καραντώνη, *Ο ποιητής Γ. Σεφέρης*, 1963, σ. 147): «τα δύο πρώτα μέρη, [...] σκοπός τους είναι να οδηγήσουν εκεί (στο τέλος) τον αναγνώστη, με μια έκθεση χαμηλή και με βραδυπορεία».

να πάρει θάρρος. Εδώ ο ποιητής ακούει φωνές προσώπων αγαπημένων αλλά και άλλων που έχει γνωρίσει από αναγνώσματα πάνω απ' όλες όμως ηχεί αυτή του Σωκράτη, του μεγάλου θύματος της δικαιοσύνης. Εξάλλου ολόκληρο το ποίημα διατρέχεται από μια βασανιστική εμμονή στο αίτημα για δικαιοσύνη. Ο ποιητής κλείνει το ποίημα με τη «μικρή Αντιγόνη» και ένα φως εκτυφλωτικό στο σπίτι κοντά στη θάλασσα. Ύστερα από τόσες φωνές που τον τυράννησαν στο δεύτερο μέρος, οι τρυφερές τώρα φωνές τον βοηθούν να σμιξεί με τη γαλήνη και την ανακούφιση της σιωπής¹²:

κι είσαι
 σ' ένα σπίτι με πολλά παράθυρα ανοιχτά
 τρέχοντας από κάμαρα σε κάμαρα, δεν ξέροντας από πού να κοιτά-
 ξεις πρώτα,
 γιατί θα φύγουν τα πεύκα και τα καθρεφτισμένα βουνά και το τιτί-
 βισμα των πουλιών
 θ' αδειάσει η θάλασσα, θρυμματισμένο γιαλί, από βοριά και νότο
 θ' αδειάσουν τα μάτια σου απ' το φως της μέρας
 πως σταματούν ξαφνικά κι' όλα μαζί τα τζίτζικια.

Ο Σεφέρης αφού αγγίζει την κορυφή των επιδιώξεών του με την *Κίχλη*, συνεχίζει γράφοντας ποιήματα που προορίζονται για το μόνιμα ανοιχτό *Ημερολόγιο καταστρώματος*. Ο τρίτος τόμος του, του 1955, είναι σχεδόν όλος αφιερωμένος σε θέματα που αποκόμισε από την Κύπρο, μέρος του ελληνικού πολιτισμικού χώρου όπου «το θαύμα λειτουργεί ακόμα». Το 1963 του απονέμεται το βραβείο Nobel για τη λογοτεχνία. Το 1966 δημοσιεύει τα *Τρία κρυ-*

¹² Το ποίημα τελειώνει με την απότομη σιωπή και την αφαίρεση του φωτός, με έναν τρόπο δηλαδή που φέρνει μια διαφορετική γαλήνη. Μολονότι ο ποιητής πληροφορεί ότι δεν θέλησε να κλείσει το έργο με παραστάσεις σκοτεινές όπως αυτές που παρουσίαζε η πρώτη μορφή του, δηλαδή με «σί-
 χους αρκετά σκοτεινούς (συναισθηματικά θέλω να πω)» (*Μέρες του 1945-1951*, 1973, σσ. 97-102), και θέλησε να επανορθώσει, κατέληξε σε μια λύση αμφίσημη. Το ζήτημα της ερμηνείας παραμένει ανοιχτό.

φά ποιήματα, ποιήματα που δεν παρουσιάζουν κάτι το νέο όσον αφορά την ποιητική του.

15.5

ΤΑ ΕΠΟΜΕΝΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΕΛΥΤΗ

Μια ζωή διαρκέστερη και δραστήρια επεφύλαξε νέες ευκαιρίες στον Ελύτη και τον Ρίτσο που στην παρατεταμένη ωριμότητά τους τους ανοίχτηκε μια νέα πορεία.

Ο Ελύτης τον χειμώνα του 1959-'60 δημοσιεύει δύο έργα που ανήκουν σε δύο σχέδια ποιητικής εντελώς διαφορετικά, *Το Άξιον* εστί και τις *Έξι και μία τύψεις για τον ουρανό*.

Το Άξιον εστί ανταποκρίνεται σε ένα χρέος ηθικό απέναντι στην πρόσφατη ιστορία της Ελλάδας, της Αντίστασης και του Εμφύλιου. Ο Ελύτης επινοεί μια δομή σε τρία μέρη, "Η Γένεσις", "Τα Πάθη", "Το Δοξαστικόν", για να ταξινομήσει σε χώρους συμμετρικά σχεδιασμένους κείμενα λυρικά, αφηγήσεις ιστορικών γεγονότων, κείμενα χλευαστικά και παρακλητικά. Ο ποιητής προσφεύγει στη βυζαντινή έννοια της ιερότητας για να εκφράσει με τρόπο παγανιστικό την πίστη του σε μια ζωή αισθησιακή και ταυτόχρονα πνευματική. Το κεντρικό μέρος που είναι και το εκτενέστερο, "Τα πάθη", παρουσιάζει περισσότερη κίνηση, έστω και αν είναι ανστηρά ρυθμισμένο με βάση τη διαδοχή των επανερχόμενων ρυθμικών σχημάτων. Εδώ ο ποιητής, αφού βγει από τον προνομιούχο χώρο του εγώ του, αναμετρείται με το κακό και τους άλλους, με τις πολυάριθμες περιπτώσεις όπου η ιστορία απείλησε την ελευθερία του. Σε αυτό το μέρος ανατρέχει σε γεγονότα του προσωπικού του βίου, όπου πολλά προβάλλονται ιδιαίτερος συγκεκαλυμμένα, καθώς και σε άλλα που αφορούν τον συλλογικό βίο και τα ανεξήγητα βάσανα ενός λαού που τον παρασύρει η βία της ιστορίας. Σε ένα νοητό απολογισμό της ζωής ανακαλεί, μαζί με προσωπικές εμπειρίες και μερικά σημεία αναφοράς της παιδείας του,

τον Σολωμό και τον Παπαδιαμάντη. Με τις θετικές εμπειρίες, με τις σπάνιες στιγμές και με ξαφνικές επιφάνειες προσπαθεί να εξορκίσει (η λέξη είναι δική του) το Κακό. Δεν είναι αλήθεια ότι ο άνθρωπος είναι πλασμένος για να υποφέρει, υποστηρίζει ο ποιητής. Το σύμβολο της αμαρτίας, του πόνου και της εξιλέωσης, που είναι ο σταυρός, πρέπει να αντικατασταθεί με την τρίαίνα και το δελφίνι (β', XVII). Το τρίτο μέρος, "Το Δοξαστικόν", αποτελείται από την απαρίθμηση όσων πραγμάτων και πράξεων έχουν αξία για τον ποιητή. Εάν το να κατονομάσεις τα πράγματα έχει μαγική ισχύ, αυτό ακριβώς επιδιώκει εδώ ο ποιητής. Στο "Δοξαστικόν" απαριθμεί τα κεντρικά θέματα της προσωπικής του μυθολογίας, τους ανέμους και τα νησιά, τα κορίτσια και τα άνθη, τις βάρκες, τα βουνά, τα φυτά.

Ο Ελύτης εμπιστεύτηκε την πρώτη παρουσίαση του *Άξιον εστί* στο περιοδικό της αριστεράς *Επιθεώρηση Τέχνης*· όχι τυχαία βεβαίως, αφού ο ποιητής με αυτή την επιλογή στράφηκε προς ένα κοινό που μέχρι τότε βρισκόταν μάλλον μακριά του. Η μελοποίηση του έργου, σε μορφή ορατόριου, από τον Μίκη Θεοδωράκη (εγγραφή σε δίσκο το 1964) εξάπλωσε και καθιέρωσε τη φήμη του ποιητή.

Το άλλο έργο που δημοσιεύτηκε ταυτόχρονα, *Έξι και μία τύψεις για τον ουρανό*, αντίθετα από *Το Άξιον εστί* που αποβλέπει στο να εντυπωσιάσει με την προκλητική του πρωτοτυπία, ακολουθεί αβίαστα τη γραμμή που από καιρό έχει χαράξει ο ποιητής και την οποία δεν πρόκειται να εγκαταλείψει στο μέλλον. Μολονότι τα δύο έργα έχουν γονιμοποιηθεί μέσα στο ίδιο διάστημα και έχουν αντλήσει από τις ίδιες εμπειρίες, τα διαπνέουν διαφορετικές προθέσεις. *Το Άξιον εστί* αποβλέπει στην κατάργηση της αμαρτίας (κατά τον Ελύτη η ικανοποίηση των πόθων δεν πρέπει να τιμωρείται από την κοινωνία), ενώ οι *Έξι και μία τύψεις για τον ουρανό*, όπου ο ίδιος ο τίτλος μιλά για «τύψη», ανήκουν σε ένα χώρο ηθικής που προσδοκά την αγνότητα, τον «ουρανό», τον «παράδεισο». Οι έννοιες αυτές ωστόσο δεν προσελκύουν αμέσως την προ-

σοχή του αναγνώστη, είναι σοφά κρυμμένες στο υπόστρωμα ενός κειμένου με γενναία ποιητική συγκίνηση όπου οι σημασίες και τα αισθήματα υποβάλλονται. Ο ποιητής μοίρασε σοφά μερικά κείμενα φαινομενικά πιο εύληπτα ανάμεσα σε άλλα πιο δυσνόητα και απαιτητικά, προσφέροντας έτσι στον πιο προσεκτικό αναγνώστη την ικανοποίηση ότι διεισδύει στον μυστικό του κόσμο. Εννοώ ποιήματα όπως “Η αυτοψία”, “Ο ύπνος των γενναίων”, “Λακωνικόν”, από τα πιο διαβασμένα και μεταφρασμένα. Τα συναισθήματα που ο ποιητικός λόγος χειρίζεται είναι υπαινικτικά, πλούσια σε αποχρώσεις, όπως ακριβώς “Ο ύπνος των γενναίων”, ποίημα που, παρά το γεγονός ότι πλησιάζει προς ένα τόνο ελεγειακό και εγκωμιαστικό, προφέρεται με μια φωνή στεγνή και αυστηρή. Την ίδια μέθοδο ο Ελύτης ακολουθεί και στο έργο *Το φωτόδετρο και η δεκάτη τέταρτη ομορφιά* (1971).

Ένα χρόνο πριν λάβει το βραβείο Nobel για τη λογοτεχνία, δημοσιεύει τη *Μαρία Νεφέλη* (1978), ένα παιγνίδι ηθελημένα πιο προσιτό («Σκηνικό ποίημα»), όπου η φωνή ενός κοριτσιού, της Νεφέλης, και του ποιητή ακούγονται εκ παραλλήλου. Οι δύο φωνές, που βρίσκονται σε αντίθεση (αντιφωνία) και όχι σε διάλογο, εκφράζουν με τρόπο πιο προσιτό πεποιθήσεις παλαιότερες και επίκαιρες του ποιητή, μετά την ενθάρρυνση που έλαβε από τα γεγονότα του γαλλικού Μάη του '68. Το έργο αυτής της γόνιμης εποχής, που υπερσχύει έναντι άλλων επίσης πολύ σημαντικών, είναι *Ο μικρός ναυτίλος* (1985). Δομημένο στέρεα και καθαρά, συναποτελούμενο από κείμενα σε πεζό λόγο ή σε στίχο τοποθετημένα γεωμετρικά, με απλούς καταλόγους ή με τη χρήση και άλλων τεχνικών επινοημάτων, προσδοκά να δημιουργήσει ορισμένα αποτελέσματα. Παρά τις στιγμές εξαιρετικής λυρικής έξαρσης με αναμνήσεις από το παιδικό του παρελθόν και την ενατένιση του θανάτου, το έργο έτυχε λιγότερο θερμής υποδοχής σε σχέση με άλλα επίσης αξιόλογα έργα, όπως *Τρία ποιήματα 'Με σημαία ευκαρίας'* (1982), *Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου* (1984), *Τα ελεγεία της Οξώπετρας* (1991).

15.6

ΤΑ ΕΠΟΜΕΝΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΡΙΤΣΟΥ

Μετά τον πόλεμο ο Ρίτσος συνέχισε την παραγωγή του με επιτυχία ακολουθώντας κατά προτίμηση δύο κατευθύνσεις ως προς τη μορφή, η μία με μονολόγους εκτεταμένους που κάποιος απευθύνει σε ένα πρόσωπο βουβό, η άλλη με συνθέσεις συντομότες ποικίλου περιεχομένου. Τα ολιγόστιχα ποιήματα αποκρυσταλλώνουν θεματικά μια αφορμή της στιγμής: περιστάσεις εφήμερες, μικροπράγματα και μικροσυμβάντα της καθημερινότητας, αλλά και στιγμές από τον κόσμο του συναισθήματος.¹³ Ήδη στις *Παρενθέσεις* (γραμμένες μεταξύ 1946 και '47 και δημοσιευμένες στον δεύτερο τόμο του *Ποιήματα*, 1961) κοντοστέκεται σε στιγμές φευγαλέες αποτυπώνοντάς τις σε ολιγόστιχα κείμενα. Σε ένα από αυτά είχε διατυπώσει μια σκέψη που δεν επρόκειτο να διαφύγει την προσοχή της κριτικής:

Πίσω από απλά πράγματα κρύβομαι, για να με βρείτε·
αν δε με βρείτε, θα βρείτε τα πράγματα.

Ποιήματα, Β', σ. 453

Η τεχνική του μακροσκελούς μονολόγου καθιερώνεται με τη *Σονάτα του σεληνόφωτος*, γραμμένη και τυπωμένη το 1956, ένα έτος ανακατατάξεων για τον ποιητή, όσον αφορά κυρίως τις πολιτικές του πεποιθήσεις. Το 1952, ύστερα από τέσσερα χρόνια εξορίας σε στρατόπεδο για τα πολιτικά του φρονήματα, ο ποιητής αφήνεται ελεύθερος και παρακολουθεί την καθαίρεση του Στάλιν και των

¹³ Έχουν προσάψει στον Ρίτσο την αδυναμία να ελέγξει τις μακρηγορίες του. Ο Ρίτσος, που είναι φειδωλός σε ουσιαστικές εκμυστηρεύσεις σχετικά με το έργο του, δεν μπόρεσε να αποφύγει μερικές εξηγήσεις για τα πιο σύντομα ποιήματά του. Βλ. "Σαν εισαγωγή στις Μαρτυρίες" στο βιβλίο του *Μελετήματα*, 1974, σσ. 97-102.

αντιπροσώπων του στην Ελλάδα. Το νέο κλίμα στις σχέσεις μεταξύ εξουσίας και αριστεράς από τη μια, η ιδιωτική φύση της *Σονάτας του σεληνόφωτος* από την άλλη, δημιουργούν ευνοϊκές πολιτικές συνθήκες ώστε να του απονεμηθεί ένα επίσημο κρατικό βραβείο.¹⁴ Ακολούθησαν άλλοι μονόλογοι που τους προφέρουν στο μεγαλύτερο μέρος τους πρόσωπα της μυθολογίας. Το όνομά τους δηλώνεται στον τίτλο: *Ορέστης* (1962-1966), *Η επιστροφή της Ιφιγένειας* (1971-1972), *Χρυσόθεμις* (1967-1970), *Περσεφόνη* (1965-1970), *Αίας* (1967-1969), *Φιλοκτήτης* (1963-1965): όλα κείμενα που αργότερα θα συγκεντρωθούν με άλλους μονολόγους στον τόμο *Τέταρτη διάσταση* (1972). Ο Ρίτσος ανακαλεί τα συμβολικά πρόσωπα της μυθολογίας για να αναπαράσχει καταστάσεις επίκαιρες, αισθήματα καταστροφής και φθοράς, αστάθειας, υποταγής στο αναπόφευκτο. Το σκηνικό είναι κατά προτίμηση ένα ανάκτορο ερειπωμένο. Ο αρχαίος μύθος, που διαποτίζει όλη την έκταση του ποιήματος, χρησιμοποιείται ελεύθερα, δίχως την έγνοια να τηρηθούν κατά γράμμα οι αντιστοιχίες. Με άλλα λόγια δεν πρόκειται για μια επιφανειακή μανιέρα, ή, το χειρότερο, για μια λύση βολική. Εάν δοκιμάζαμε να αναζητήσουμε αναφορές στον αρχαίο κόσμο κατά το παρελθόν του Ρίτσου, θα μπορούσαμε να φτάσουμε έως το 1939, έως το ποίημα που φέρει τον χαρακτηριστικό τίτλο “Συσχετίσεις”.¹⁵

Μερικοί μονόλογοι έχουν γραφεί κατά την περίοδο της εξορίας του ποιητή ή του περιορισμού του στη Σάμο, τον καιρό της στρατιωτικής δικτατορίας, όπου έχει γράψει και μερικά ποιήματα, όπως

¹⁴ Ο αντικομμουνιστής Α. Καραντώνης, που πάντοτε έβρισκε ψεγάδια στον Ρίτσο εξαιτίας των φρονημάτων του, τώρα τον επαινεί, θεωρώντας τη *Σονάτα* κείμενο πολιτικής μετάνοιας (*Νέα Εστία*, 63, 1958, σσ. 366-67), κάτι που δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα.

¹⁵ Τώρα στον τόμο 3, *Ποιήματα*, σσ. 9-10. Το κείμενο επισημαίνεται από τον Γιώργο Βελουδή, *Προσεγγίσεις στο έργο του Γ. Ρίτσου*, 1984, σ. 43 κ.ε. Μια έρευνα για την αρχαιολατρία του Ρίτσου, οδήγησε τον Γ. Π. Σαββίδη (*Μεταμορφώσεις του Ελλήνορα*, 1981, σ. 58) στο συμπέρασμα ότι όσες αναφορές στον αρχαίο κόσμο κάνει ο Ρίτσος πριν το 1956 ανήκουν στην κοινή παιδεία του Έλληνα και δεν οφείλονται σε εξειδικευμένα αναγνώσματα.

το *Γκραγκάντα* (1972). Με τη μεταπολίτευση ο Ρίτσος ταξίδευσε και στην Ιταλία, όπου έγραψε διάφορα σημειώματα σε στίχο, που πρωτοδημοσιεύτηκαν στο Τορίνο.¹⁶ Συνέχισε να γράφει εναλλάσσοντας, όπως ήδη είπαμε, μεγάλες με σύντομες συνθέσεις, όλες διαποτισμένες από μια απροσδιόριστη και μοναδική υποβολή. Εξάλλου ό,τι διακρίνει το ώριμο έργο του Ρίτσου είναι μια διάχυτη ποιητικότητα, μια ουσία αψηλάφητη και όμως ακατανίκητη, ακόμη και όταν ο λόγος είναι χαλαρός· χάρη σε αυτό το προσόν κατανικά τον δισταγμό όσων δυσπιστούν μπρος στην ακαταμάχητη ανάγκη του ποιητή να κάθεται τη μια μέρα μετά την άλλη μπρος στο άσπρο χαρτί και να γράφει.

15.7

ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΑ ΟΨΙΜΑ

Παρακολουθήσαμε την εξαιρετική δραστηριότητα δύο ποιητών που σε προχωρημένη ηλικία μας δώρισαν νέες μορφές του έργου τους, χωρίς να έχουν καθόλου αποθαρρυνθεί από όσους άξιους ποιητές νεότερους απ' αυτούς στο μεταξύ διεκδικούν μια θέση στον ίδιο χώρο. Δεν συνέβη όμως το ίδιο και με την πεζογραφία. Πέραν του Κοσμά Πολίτη, για να αναφέρουμε μια εξαιρετική περίπτωση αναζωπύρωσης της συγγραφικής δημιουργικότητας, με τα έργα του *Το Γυρί* (1945) και *Στου Χατζηφράγκου* (1963) ή του Ν. Γ. Πεντζίκη, που συνέχισε ξανανιωμένος το έργο του με λαβυρινθώδεις και γεμάτους πάθος εσωτερικούς μονόλογους, υπάρχουν μερικοί συγγραφείς που, ενώ ληξιαρχικά ανήκουν στη Γενιά του Τριάντα, είναι η πρώτη φορά που κατακτούν μια σημαντική θέση. Είναι η περίπτωση της Διδώς Σωτηρίου, της Μαρίας Ιορδανίδου, ελάχιστα ή καθόλου γνωστών λίγο πιο πριν. Είναι η περίπτωση

¹⁶ Τα εμπιστεύτηκε στον ιταλό μεταφραστή του Ν. Crocetti, που τα δημοσίευσε συνοδευόμενα από τη μετάφρασή τους, *Trasfusione*, Τορίνο 1980.

του Στρατή Τσίρκα, αλλά και του παλαιότερου Νίκου Καζαντζάκη, που τώρα δεν διστάζει να στοχεύσει στην πεζογραφία για να βρει μια ευρύτερη αναγνώριση με τη συγγραφή μερικών μυθιστορημάτων που γνώρισαν μεγάλη επιτυχία.

Ας αρχίσουμε από τον γηραιότερο, τον Νίκο Καζαντζάκη, που είχε ξεκινήσει παλαιά, το 1905, με το μυθιστόρημα *Όφης και κρίνο* (βλέπε 11.4). Στον μεσοπόλεμο είχε αποπειραθεί να εισβάλει στην ευρωπαϊκή αγορά γράφοντας στα γαλλικά το *Toda Raba* και το *Le jardin des rochers*, έτοιμα να κυκλοφορήσουν το 1931 και το 1936 αντίστοιχα, προσπάθεια που οδήγησε σε εκδοτική αποτυχία (κατέληξαν σε τυπογραφείο στη Χιλή στα 1937 και 1940). Ούτε και άλλα δύο γραμμένα στα γαλλικά, *Karétan Elia* και *Mon père* είδαν το φως στην ίδια μορφή που γράφηκαν τότε. Επίσης είχε γράψει, για βιοποριστικούς λόγους και δίχως να δηλώνει το όνομα του, και μερικά μυθιστορήματα για παιδιά. Ένα με θέμα τον Μεγαλέξανδρο (*Στα χρόνια τον Μεγαλέξανδρου*) είχε εμφανιστεί στο περιοδικό του Μεταξά. Στις παραμονές του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου γράφει το *Βίος και πολιτεία τον Αλέξη Ζορμπά*, αναφηλαφώντας ένα θέμα με το οποίο είχε καταπιαστεί παλαιότερα αλλά όχι τόσο εξονυχιστικά (στο περιοδικό *Κρητικές Σελίδες*, 1, 1936-1937). Τα έργα τυπώνεται το 1946 και γνωρίζει παγκόσμια επιτυχία.

Στο μυθιστόρημα *Ζορμπάς* ένας διανοούμενος διηγείται με μεγάλο θαυμασμό τα κατορθώματα (που θυμίζουν το είδος *ricardesque*) ενός θαυμάσιου τυχодиώκτη, γενναιοδωρου γυναικά και απατεώνα. Ο Καζαντζάκης βλέπει σε αυτόν τον πρωτόγονο ήρωα την ενσάρκωση του βιταλισμού, μιας βιοθεωρίας στην οποία πίστευε από τη νεαρή του ακόμη ηλικία. Τα επόμενα μυθιστορήματα, γραμμένα με εντατικό ρυθμό το ένα πίσω από το άλλο, ασχολούνται με ήρωες της παιδικής του ηλικίας (όπως *Ο Καπετάν Μιχάλης*, 1950), ή με αγίους (όπως *Ο Φτωχούλης του Θεού*, 1956), ή ακόμη με τον Χριστό (*Ο τελευταίος πειρασμός*, 1955). Η εναλλαγή ηρώων με αγίους είναι μια οργανική πλευρά των πεποιθήσεών

του, η ρίζα της οποίας πρέπει να αναζητηθεί στην εποχή της νεότητάς του και ιδιαίτερα στην επαφή του με τον αισθητισμό. Η θέαση του κόσμου συνεχίζει να είναι αδιάλλακτα μανιχαϊκή. Αυτήν προσπαθεί ο Καζαντζάκης να ζωντανέψει με περιπέτειες οριακές και με λόγια εύχυμα και ηχηρά, με απώτερο σκοπό να αναπαραστήσει την αιώνια διαμάχη ανάμεσα στο καλό και το κακό, ανάμεσα στην έκσταση και τη δράση. Η νιχιλιστική του δεοντολογία συνοψίζεται στην “κρητική ματιά”, αυτή με την οποία ο άνθρωπος κοιτάζει την άβυσσο δίχως φόβο και δίχως ελπίδα. Ο Καζαντζάκης θέλει τους ήρωές του να κινούνται σε αυτό το υπερυψωμένο επίπεδο και τον αναγνώστη να τους θαυμάζει από τα χαμηλά. Ο ήρωας του *Καπετάν Μιχάλη* ίσως αποτελεί την πιο ενδιαφέρουσα περίπτωση μυθιστορηματικής επεξεργασίας προσωπικών αναμνήσεων του Καζαντζάκη. Όπως και να ’ναι, όλα αυτά τα συστατικά δεν αρκούν, σύμφωνα με τους ισχυρισμούς της πιο πρόσφατης κριτικής,¹⁷ για να γραφεί ένα μυθιστόρημα μοντέρνο σε μια εποχή όπου η μυθιστορηματική παραγωγή έχει οδηγηθεί σε νέες τεχνικές αναζητήσεις.

Η αναπαράσταση του παρελθόντος είναι γοητευτική έτσι όπως υλοποιείται στα βιβλία δύο γυναικών, που σε προχωρημένη πια ηλικία, μετά από βάσανα μιας ζωής μακριά από τον γενέθλιο τόπο, αφιερώνονται με επιτυχία στη συγγραφή μυθιστορημάτων. Η Δίδω Σωτηρίου (γ. 1909) είναι πρόσφυγας της μικρασιατικής καταστροφής που σταδιοδρόμησε με επιτυχία στον αριστερό Τύπο. Στο μυθιστόρημά της *Ματωμένα χώματα* (1962), αφηγείται με τη φωνή ενός αγρότη και με ένα ζωντανό χρωματισμένο λόγο τις περιπέτειες και τους πόνους των κατατρεγμένων από τους Τούρκους Ελλήνων

¹⁷ Βλ. τα συμπεράσματα του Δ. Τζιόβα στα πρακτικά *Νίκος Καζαντζάκης. Σαράντα χρόνια από το θάνατό του*, επιμέλεια Κ. Μουτζούρης, Χανιά 1998. Στα ίδια πρακτικά βλ. Ε. Καψωμένος, “Αφηγηματικές τεχνικές στα μυθιστορήματα του Καζαντζάκη”, σσ. 203-13, που καταλήγει στη σκέψη ότι ο Καζαντζάκης υπότασε τις αισθητικές και τεχνικές φροντίδες στην ανάγκη να διαδώσει τις θεωρίες του σε ένα ευρύτερο κοινό.

της Μικράς Ασίας, τον καιρό του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου. Μια άλλη γυναίκα, η Μαρία Ιορδανίδου (1987-1989), δημοσιεύει το πρώτο της βιβλίο, τη *Λωξάνδρα*, το 1963. Ξαναζωντανεύει σ' αυτό τα ανέμελα παιδικά χρόνια που έζησε στον τόπο της γενέτειράς της, την Κωνσταντινούπολη. Η αφήγηση, ευχάριστη και παραστατική, επικεντρώνεται γύρω από τη γιαγιά της και τις καθημερινές σπιτικές ασχολίες μιας οικογένειας με κοσμοπολίτικους ορίζοντες. Αφηγήτρια είναι η εγγονή, επομένως η εξιστόρηση πραγματοποιείται μέσα από την προοπτική εποχών εντελώς διαφορετικών. Το θέμα του δεύτερου μυθιστορηματός της, *Διακοπές στον Καύκασο* (1965), αφορά τη μακρά διαμονή της στη Ρωσία τον καιρό της Επανάστασης. Τα μυθιστορήματα της Σωτηρίου και της Ιορδανίδου έτυχαν ενθουσιώδους υποδοχής από το αναγνωστικό κοινό. Σε αυτά ζωντανεύουν οι μνήμες άλλων καιρών του ελληνισμού και μάλιστα με μια γραφή ώριμη και ρέουσα, οφειλόμενη σε μεγάλο βαθμό στην αφηγηματική ωριμότητα που έχει εν τω μεταξύ επικρατήσει στην ελληνική λογοτεχνία.

15.8

Η ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΚΗ ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗ ΜΕΘΟΔΟΣ ΤΟΥ ΣΤΡΑΤΗ ΤΣΙΡΚΑ

Ο Στρατής Τσίρκας (1911-1980) επιβλήθηκε ως πεζογράφος μεταξύ 1961 και '65 χάρη σε μία τριλογία με γενικό τίτλο *Ακυβέρνητες πολιτείες*. Η *λέσχη*, το πρώτο μυθιστόρημα, έχει ως χώρο δράσης την Ιερουσαλήμ, το δεύτερο, *Αριάγνη*, το Κάιρο, ενώ το τρίτο, *Η Νυχτερίδα*, έχει ως σκηνικό την Αλεξάνδρεια.

Ο συγγραφέας γεννήθηκε στην Αίγυπτο, όπου πέρασε σχεδόν όλη του τη ζωή ως ιδιωτικός υπάλληλος, και εγκαταστάθηκε στην Αθήνα το 1963. Στην Αίγυπτο δημοσίευσε τα πρώτα του βιβλία με πεζά και ποιήματα πριν από τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο· αλλά με τις *Ακυβέρνητες πολιτείες* ξεπέρασε αιφνιδιαστικά τις ήδη

αναγνωρισμένες αφηγηματικές του ικανότητες,¹⁸ οδηγώντας σε ένα πιο προχωρημένο στάδιο τη νεότερική μυθιστορηματική γραφή στην Ελλάδα.

Τα ταραγμένα χρόνια του Πολέμου και της Αντίστασης περνούν στα τρία μυθιστορήματα μέσα από την αναπαράσταση της ζωής ετερογενών προσώπων διαφορετικών εθνοτήτων, κατά κύριο λόγο Ελλήνων, που ο πόλεμος τα αναγκάζει να φύγουν για τη Μέση Ανατολή. Κάποιοι έλληνες πατριώτες του Απελευθερωτικού Στρατού ταπεινωμένοι από τους Άγγλους στασιάζουν. Είναι τα χρόνια του Ελ-Αλαμίν. Ο Τσίρκας, για να συνθέσει την τοιχογραφία του, επινοεί μια τεχνική εκλεπτυσμένη που δεν έχει εφαρμοστεί ξανά στο ελληνικό μυθιστόρημα. Η αφήγηση κατά κεφάλαιο γίνεται σε πρώτο πρόσωπο, σε τρίτο και, κάτι το ασυνήθιστο, σε δεύτερο. Η τεχνική αυτή λύση του επιτρέπει να παίρνει μια ορισμένη απόσταση ανάλογα με τον στόχο του, και τον εξυπηρετεί στη χρήση των προσωπικών εμπειριών που τον είχαν βασανίσει. Ως αποτέλεσμα προκύπτει μια ποικίλη εστίαση, εφόσον η πληροφόρηση μας παρέχεται μέσα από μια κινητή οπτική γωνία.¹⁹

Τα μυθιστορήματα συγγραφέων της δεκαετίας του '30, δημοσιευμένα μετά τον πόλεμο, όπως του Κοσμά Πολίτη ή, και ιδίως, οι τρεις τόμοι του *Ακυβέρνητες πολιτείες* του Τσίρκα, διασταυρώθηκαν με τα πρώτα αξια προσοχής της επόμενης γενιάς, της λεγόμενης μεταπολεμικής. Από τη δική τους πλευρά, ποιητές όπως ο Ρίτσος και ο Ελύτης βρέθηκαν να έχουν δραστήρια συμμετοχή στη

¹⁸ Οι προσπάθειες και οι απόπειρες για να καταλήξει στον τρόπο επινόησης και γραφής της τριλογίας έχουν καταγραφεί από τον Σ. Τσίρκα στο βιβλίο του *Το ημερολόγιο της τριλογίας Ακυβέρνητες πολιτείες*, 1973.

¹⁹ Αρχικά η κριτική αντιμετώπισε το έργο με ελάχιστη κατανόηση (και η αριστερή με επιφυλάξεις). Πρβλ. τα κριτικά κείμενα που συγκέντρωσε η Χ. Προκοπάκη, *Οι Ακυβέρνητες πολιτείες του Σ. Τσίρκα και η κριτική*, 1980, και την ανάλυση της Ελισάβετ Κοτζιά, "Η αισθητική υποδοχή της πεζογραφίας του Σ. Τσίρκα", *Νέα Εστία*, τόμος 147, 2000, σσ. 42-51.

λογοτεχνική κίνηση των δεκαετιών του '50 και του '60. Ειπώθηκε μάλιστα ότι αυτοί οικειοποιήθηκαν θέματα και τρόπους που ανήκαν δικαιωματικά στους νεότερους· αλλά μια τέτοια κατηγορία δεν στέκει για πολλούς και διάφορους λόγους.

Η ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ

16.1

ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Μέσα στο σύντομο διάστημα κατά το οποίο οι αναγνωρισμένοι λογοτέχνες των προπολεμικών χρόνων βρίσκονται είτε στο αλβανικό μέτωπο είτε στα βουνά όπου πολεμούν την περίοδο της Αντίστασης, όπως αναφέραμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, γεννιούνται νέες προσδοκίες μεταξύ των νέων που μόλις έχουν περάσει το στάδιο της εφηβείας. Το ανώριμο της ηλικίας τους δεν τους απαλλάσσει από τις οδυνηρές εμπειρίες του ένοπλου αγώνα. Η ποίησή τους φέρει τα πρόσφατα ίχνη της εμπλοκής τους στην ιστορία, ενώ η πεζογραφία τους έχει ως θέμα τη μάχη για την απελευθέρωση, τη σύγκρουση στα μέτωπα της Αντίστασης και του Εμφυλίου.

Εκτός από μερικές εξαιρέσεις πρώιμης εμφάνισης, οι νέες παρουσίες εκδηλώνονται κλιμακωτά ανάμεσα στα χρόνια του πολέμου και τα αμέσως μεταπολεμικά. Μερικοί νεότεροι ποιητές που ανήκουν στην Αριστερά, όπως ο Κατσαρός, ο Λειβαδίτης, ο Αλεξάνδρου, ο Κύρου, ο Αναγνωστάκης, ο Πατρίκιος, εμφανίζονται όταν άλλοι λιγότερο νέοι έχουν ήδη παρουσιαστεί στο κοινό.

Οι νέοι δεν συγκροτούν ομάδα τυχαία· συνήθως συσπειρώνο-

νται γύρω από ένα περιοδικό. Μια ταξινόμηση με γνώμονα τα περιοδικά της εποχής μπορεί και σήμερα ακόμη να αποτελέσει την αφετηρία για μια πρώτη απογραφή των δυνάμεων, όπως έγινε φανερό από την πρώτη κιόλας στιγμή. Και πραγματικά η εξέταση των ποιητών ανάλογα με τη συμμετοχή τους σε ένα περιοδικό δεν προξένησε καμιά σθβαρή αντίρρηση όταν πολύ νωρίς εφαρμόστηκε από τους συντάκτες της πρώτης ανθολογίας των νέων ποιητών, *Ανθολογία μεταπολεμικών ποιητών* (1957), που καθιέρωσε και τον όρο “μεταπολεμικοί ποιητές”. Οι επιμελητές της Ντίνος Γεωργούδης και Κ. Γεννατάς, μαζί με τον Αλέξανδρο Αργυρίου που συνέγραψε την εισαγωγή, κατόρθωσαν να υπερνικήσουν τα πολιτικά κριτήρια της εποχής και να επιλέξουν τους ποιητές ανάλογα με τα κυριότερα περιοδικά γύρω από τα οποία συγκεντρώνονταν: *Τα Νέα Γράμματα* (νέα σειρά, 1944-1945) και τα πέντε τεύχη (μεγάλου σχήματος και ύστερα μικρού από έλλειψη χαρτιού) του περιοδικού *Τετράδιο* (1945-1947), που ουσιαστικά συνεχίζει την παράδοση των *Νέων Γραμμάτων* εφόσον έχει τους ίδιους σχεδόν συνεργάτες¹: το περιοδικό *Κοχλίας*², που βγαίνει στη Θεσσαλονίκη μεταξύ 1945 και '48, και τέλος το περιοδικό *Ελεύθερα Γράμματα*, που εκδίδεται με πρωτοβουλία μερικών κομμουνιστών στα όρια της νομιμότητας και με την προβολή του προπολεμικού και πρώην φιλομεταξικού ζεύγους Νίκου Παππά και Ρίτας Μπούμη Παππά. Φυσικά δεν έλειψαν άλλοι νέοι ποιητές που ξεκίνησαν από περιοδικά της επαρχίας ή που τύπωσαν ιδιωτικά το πρώτο έργο τους.

Η ανθολογία περιλαμβάνει εξήντα ένα ποιητές, είκοσι εννέα γεννημένους πριν το 1920, άλλους τόσους γεννημένους μεταξύ 1920 και 1930, και μόλις τρεις αργότερα. Δεν παραξένευε το γεγονός ότι μπορούσε κανείς να συναντήσει ανάμεσα στους νέους τον Ν. Γ. Πεντζίκη, την αδελφή του Ζωή Καρέλλη και τον Γιώργο Θέμε-

¹ Κυκλοφόρησαν σε ανατύπωση το 1981, στο ίδιο σχήμα με το πρωτότυπο, χάρη στην πρωτοβουλία του ΕΛΙΑ.

² Επίσης σε ανατύπωση από το ΕΛΙΑ, 1983.

λη, ληξιαρχικά ανήκοντες στην περασμένη γενιά αλλά τα χρόνια αυτά ακόμη υπερδραστήριους· ιδίως ο Θέμελης, που κήρυξε πόλεμο κάνοντας φασαρία για να υποστηρίξει τη νέα ποίηση, όχι βέβαια αφιλοκερδώς, όπως βλέπουμε στους δύο τόμους κριτικής αποτίμησης *Η νεώτερη ποίησή μας* (1963, 1967), όπου παίρνει αποστάσεις από την προπολεμική γενιά του.

Όσα επακολούθησαν της συνθήκης της Γιάλτας δεν αποδείχθηκαν ωφέλιμα για να ξεκαθαριστούν τα κριτήρια. Οι πιο φανατικοί κριτικοί του κομμουνιστικού κόμματος, όπως ο γηραιός Μάρκος Αυγέρης, απένειμαν τον τίτλο του ποιητή της Αντίστασης μόνον σε όσους αναγνώριζε το κόμμα³ και παρασιωπούσαν όσους το αμφισβητούσαν, και φυσικά όλους τους άλλους που είχαν πολεμήσει για την απελευθέρωση δίχως να είναι κομμουνιστές. Η πολιτική υποταγή είχε φτάσει στην πιο ακραία μορφή της.

Είναι σκόπιμο ωστόσο να επιμένει κανείς στον ρόλο των συγγραφέων της αριστεράς επειδή, ανεξάρτητα από τις μεταξύ τους διαφορές και παρά τη σοβιετική υποστήριξη, αποτελούν ένα σημείο αναφοράς, από ιδεολογική άποψη, σαφές και σταθερό, ενώ οι “εθνικόφρονες” στερούνται ενός ξεκαθαρισμένου προσανατολισμού όσον αφορά τα πολιτισμικά δρώμενα. Επιπλέον, ακριβώς μέσα στη μαρξιστική ιδεολογία ανδρώνονται οι νέοι που, με το ενδιαφέρον στραμμένο στο δυτικό μαρξισμό (όπως στον Antonio Gramsci, λόγου χάρη, που τον διαβάζουν και τον μεταφράζουν), αναλαμβάνουν με την πρώτη ευκαιρία ένα ρόλο ανανέωσης έχοντας συναίσθηση της κοινωνικής ευθύνης που τους φέρει κοντά στην ευρωπαϊκή έννοια της προόδου. Η αλλαγή είναι εμφανής στο περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης* που το διευθύνουν τρεις διανοού-

³ Βλ. τη μελέτη του Μάρκου Αυγέρη “Η ποίηση της εθνικής Αντίστασης”, τώρα στον τόμο *Θεωρήματα*, 1972, σσ. 108-21. Ο Αυγέρης μιλά για «επαναστατικό απελευθερωτικό ουμανισμό», παραπέμποντας σε κείμενα του Ρίτσου, του Λειβαδίτη, της Ρίτας Μπούμη Παππά, της Βικτωρίας Θεοδώρου και παρασιωπώντας όλους τους άλλους.

μενοι οι οποίοι ξεκίνησαν από το περιοδικό *Ελεύθερα Γράμματα*. Οι τρεις νέοι έχουν μόλις επιστρέψει από την εξορία,⁴ ίσως πιο ευνοημένοι σε σύγκριση με όσους βρέθηκαν πρόσφυγες στις ανατολικές χώρες και επαναπατρίστηκαν πολύ αργότερα. Δεν χάνουν το θάρρος αλλά και ούτε τρέφουν αυταπάτες. Το περιοδικό, που σιγά σιγά παραχωρεί τις σελίδες του σε δημοκρατικούς διανοούμενους οποιουδήποτε προσανατολισμού, κυκλοφορεί από το 1954 έως το 1967, έτος του στρατιωτικού πραξικοπήματος.

Η απώλεια της ελπίδας σε μια προλεταριακή επανάσταση, η καταδίκη της προσωπολατρίας του Στάλιν, τα γεγονότα της Βουδαπέστης, φθείρουν με τον καιρό το όνειρο και οι αριστεροί φτάνουν στο σημείο να μιλούν για “ήττα” (1964).⁵

Από τη στιγμή που αποκτούν συνείδηση της ταυτότητάς τους, την ώρα που βγαίνουν τσακισμένοι από μια αιματηρή σύγκρουση και από την τύφλωση της μισαλλοδοξίας, οι νέοι πασχίζουν να ξεκαθαρίσουν ποια είναι τα θεμελιώδη γνωρίσματα της δικής τους γενιάς. Αναφερόμενοι κάποτε σε έννοιες που κυκλοφορούν στους

⁴ Οι τρεις νέοι της σύνταξης είναι ο Κώστας Κουλουφάκος, ο Τίτος Πατρίκιος, ο Δημήτρης Ραφτόπουλος. Η λειτουργία του περιοδικού μελετήθηκε εξαντλητικά σε ένα συνέδριο αφιερωμένο σ’ αυτό το θέμα. Βλ. τα πρακτικά: *Επιθεώρηση Τέχνης. Μια κρίσιμη δεκαετία*, 1997. Ας θυμηθούμε ότι ο Ελύτης πρωτοπαρουσίασε από το περιοδικό αυτό *Το Άξιον εστί*.

⁵ Βλέπε τα άρθρα του Β. Λεοντάρη “Η ποίηση της ήττας”, στην *Επιθεώρηση Τέχνης*, τεύχος 106-7, 1964, με συνέχεια στο τεύχος 110, 1964, όλα συγκεντρωμένα στον τόμο του ίδιου *Η ποίηση της ήττας*, 1983. Ένα άρθρο στο ίδιο περιοδικό, τεύχος 113, υποστήριζε το αντίθετο, την «αντι-ήττα». Για τη συζήτηση και τη σημασία της βλ. Σόνια Ιλίνσκαγια, *Η μοίρα μιας γενιάς. Συμβολή στη μελέτη της μεταπολεμικής πολιτικής ποίησης στην Ελλάδα*, μετάφραση Μ. Αλεξανδρόπουλος, 1976 (το πρωτότυπο στα ρωσικά αποτελεί τη διδακτορική της διατριβή δημοσιευμένη στη Μόσχα, 1974). Τη διατριβή, γραμμένη με την επιβαλλόμενη προσοχή από πολιτική άποψη, ακολούθησε μια συνέχεια στην Ελλάδα, δίχως διαψεύσεις. Η νέα έκδοση (1986) περιλαμβάνει ένα ενημερωτικό επίμετρο. Το ίδιο θέμα εξετάστηκε σε ευρύτερη βάση τεκμηριών από τη Δώρα Μέντη, *Μεταπολεμική πολιτική ποίηση. Ιδεολογία και ποιητική*, 1995, σσ. 138-61.

πολιτισμικούς κύκλους εκείνου του καιρού στη Δύση, όπως το “παράλογο” ή ο υπαρξισμός, και άλλοτε σε μεθόδους ποιητικής σύνθεσης όπως ο υπερρεαλισμός, οι νέοι πασχίζουν εναγωνίως να δώσουν ένα νόημα και μία υπόσταση σ’ αυτό που κάνουν. Εκείνο που τους παιδεύει περισσότερο είναι η διαφοροποίησή τους από τη Γενιά του Τριάντα, επειδή πιστεύουν ότι είναι η αποκοπή από αυτήν που θα τους καταξιώσει ως ανεξάρτητους δημιουργούς. Δεν είχαν συναίσθηση των πολύ περιορισμένων περιθωρίων που είχαν στη διάθεσή τους για να αναζητήσουν νέες μεθόδους γραφής, έπειτα από όσα είχε επιτύχει η προηγούμενη γενιά· τους διέφευγε το γεγονός ότι η Γενιά του Τριάντα είχε ζήσει σε μια ανεπανάληπτη συγκυρία του ευρωπαϊκού πολιτισμού κατά την οποία μπόρεσε να μοιραστεί όσα λάφυρα είχαν αφήσει στο πεδίο μάχης τα πρωτοποριακά κινήματα των αρχών του 20ού αιώνα.

Τα κριτήρια στα οποία στηρίχτηκαν οι πρώτοι ενδιαφερόμενοι ίσως και να ήταν ικανοποιητικά για μια πρώτη κατάταξη σε ομάδες, αλλά δεν μπορούσαν να αντέξουν σε μια πιο αυστηρή κριτική θεώρηση. Η μόνη συγκρότηση ομάδας που παρουσιαζόταν με τρόπο σαφή ήταν εκείνη που στηριζόταν στις κοινωνικές εμπειρίες της Αντίστασης της αριστεράς· η θεματική ήταν ξεκάθαρη, αναγνωρίσιμη, χωρίς ενδοιασμούς. Μια άλλη ομάδα που ξεχωρίζει ήταν εκείνη των ποιητών με μια θητεία στον χώρο του υπερρεαλισμού. Άλλοι ποιητές διεκδικούσαν μια δική τους ταυτότητα επειδή επεξεργάζονταν θέματα υπαρξιακά. Τέλος, σε μια εποχή που επιδιώκεται με πείσμα μια εδραίωση πειστική από μια ιστορικοκριτική άποψη, μπορεί να υποστηριχτεί σοβαρά και η θέση σύμφωνα με την οποία συνεχίζει να είναι γόνιμη και μια παράδοση μετασυμβολιστική, που έχει μείνει ανεπηρέαστη από τον υπερρεαλισμό.⁶ Όλες αυτές οι εκτιμήσεις, αν ιδωθούν από κάποια απόσταση, αποδεικνύονται ανεπαρκείς, αφού, τελικά, στοιχεία που

⁶ Τη θέση αυτή υποστήριξε ο Κ. Στεργιόπουλος στη μελέτη του *Από τον συμβολισμό στη νέα ποίηση*, 1967.

αφορούν τη θεματική και άλλα που αφορούν την τεχνική και το ύφος συμπλέκονται ελεύθερα.⁷

16.2

Η ΚΟΜΟΥΝΙΣΤΙΚΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ ΚΑΙ ΟΙ ΠΟΙΗΤΕΣ

Η δοκιμασία του στρατοπέδου συγκέντρωσης ή της εξορίας για όσους ήταν στρατευμένοι ιδεολογικά, και η εν συνεχεία προσαρμογή τους σε μια ιδιωτική διαβίωση, ενώ ξεθώριαζε το όνειρο μιας σοσιαλιστικής δημοκρατίας, στάθηκαν αφορμή για μια πλούσια θεματική. Όταν έλαβε τέλος η κοινή εμπειρία, η συνέχιση της ποιητικής δραστηριότητας τους οδήγησε σε νέες επιλογές καθορίζομενες περισσότερο από το προσωπικό ταλέντο και τη σχετική ικανότητα στη λογοτεχνική γραφή, και λιγότερο από τις προδιαγραφές που είχαν σχηματιστεί ομαδικά. Ένας ποιητής όπως ο Τάσος Λειβαδίτης (1921-1988), παραδείγματος χάρη, που αυθόρμητα και

⁷ Η κριτική αντιμετώπιση του όλου θέματος δεν μπόρεσε να πραγματοποιηθεί πριν από το 1981, όταν καθιερώθηκε ο θεσμός των Συμποσίων για τη νεοελληνική ποίηση στην Πάτρα. Τα αποτελέσματα του πρώτου Συμποσίου δημοσιεύτηκαν στα *Πρακτικά του Α' Συμποσίου νεοελληνικής ποίησης*, επιμέλεια Σ. Σκαρτσής, τόμοι δύο, 1982. Στο ίδιο θέμα επανήλθαν οι οργανωτές στο ΣΤ Συμπόσιο: *Πρακτικά Έκτου Συμποσίου ποίησης. Νεοελληνική μεταπολεμική ποίηση (1945-1985)*, επιμέλεια Σ. Σκαρτσής, 1987. Τα πρακτικά θα αναφέρονται εδώ ως *Α' Συμπόσιο* και *ΣΤ Συμπόσιο*. Σημαντική προς την κετεύθυνση αυτή είναι η εισαγωγή *Η πρώτη μεταπολεμική γενιά* στον πρώτο τόμο του έργου *Η ελληνική ποίηση*, γραμμένη από τον Α. Αργυρίου, 1982. Ο Αργυρίου, στην προσπάθειά του να εξασφαλίσει αντικειμενικότητα στο πλούσιο υλικό του, απέφυγε να προχωρήσει σε ρητούς αξιολογικούς χαρακτηρισμούς. Ο ίδιος Α. Αργυρίου, κατά την εισήγησή του στο Α' Συμπόσιο, επεσήμανε την έλλειψη ομοιογένειας των κριτηρίων εφόσον συνεχίζουν να στηρίζονται σε στοιχεία ετερογενή, και πρότεινε να γίνει μια διάκριση προσωρινή ανάμεσα σε ποιητές του ιδιωτικού χώρου και του δημόσιου (*Α' Συμπόσιο*, σ. 285). Η ίδια διάκριση μοιάζει να εφαρμόζεται και στην πεζογραφία, βλ. Δ. Τζιόβα, *Το παλίμψηστο της αφήγησης*, 1993, σ. 247.

με επιτυχία είχε εκφράσει τα συναισθήματα της ομάδας, ύστερα από μια φάση προσαρμογής σε μια ζωή δίχως ηρωισμό και δίχως πλάνες, δυσκολεύτηκε να αναδιαρθρώσει μια φωνή που πειστικά να διατυπώνει τις προσωπικές του αγωνίες, και μάλιστα σε τόνο ελεγειακό, όπως κατόρθωσε να το κάνει στις *Βιολέτες για μια εποχή* (1985).⁸

Μια ανάλογη τροχιά ακολούθησε και ο Άρης Αλεξάνδρου (1922-1987), που πέρασε τη ζωή του αρχικά ως πολιτικά διωκόμενος και έπειτα ως αυτοεξόριστος. Οι ολιγοσέλιδες συλλογές του μετρούν με τη συντομία τους τις φάσεις μιας αυξανόμενης δυσφορίας κάποιου ανθρώπου με ταμπεραμέντο που δεν ανέχεται τις παρεμβάσεις του κόμματος. Η πλούσια πολιτισμική του ενδοχώρα επιτρέπει τη ρεαλιστική θέαση των καθημερινών πραγμάτων και όλες οι αντιξοότητες αντιμετωπίζονται με μια απόσταση ειρωνική. Η κυκλοφορία του μυθιστορηματός του *Το κιβώτιο* (1975) συντέλεσε στην αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος της κριτικής για την ποίησή του.

Και ο Μανώλης Αναγνωστάκης (γ. 1925) θεωρήθηκε για μεγάλο διάστημα ως ένας κατ' εξοχήν πολιτικός ποιητής εξαιτίας της τάσης της κριτικής να ερμηνεύσει το έργο του με βάση τα βιογραφικά του δεδομένα, ανάμεσα στα οποία και η θανατική ποινή στη διάρκεια του Εμφυλίου. Παρά το γεγονός ότι δεν λείπουν μεγάλα διαλείμματα σιωπής, οι τίτλοι των συλλογών του τεκμηριώνουν την επίμονη κλίση του να διοχετεύει τις εμπειρίες του στον ποιητικό λόγο: *Εποχές* (1947), *Εποχές 2* (1948), *Εποχές 3* (1951), *Η συνέχεια* (1954), *Τα ποιήματα* (1956, συνολική έκδοση που περιέχει και τη *Συνέχεια 2*), *Η συνέχεια 3* (1962). Αποκορύφωμα της παραγωγής του, σχεδόν ύστατο τέρμα, *Ο στόχος* (1971), μέσα στις επίβουλες συνθήκες της στρατιωτικής δικτατορίας.

⁸ Η πιο συστηματική μελετήτρια του Λειβαδίτη Σ. Ιλίνσκαγια επισημαίνει μια στροφή που συντελείται το 1956, δηλαδή μετά την αποσταλινοποίηση και το 20ό Συνέδριο του ΚΚΣΕ, όταν πολλά άλλαξαν στον χώρο της αριστεράς (Σ. Ιλίνσκαγια, *Επισημάνσεις*, 1992, σσ. 96-110).

Η κατά διαστήματα παραγόμενη ποίηση, που έρχεται να διακόψει τη σιωπή του, συμπυκνώνει τις εμπειρίες ενός ανθρώπου που από το περιβάλλον δεν έχει λάβει καθόλου θετικά μηνύματα, αφού και τα καλά αισθήματα έχουν φθαρεί, οι τίμιοι έχουν χάσει την αυθεντικότητά τους, τα ιδεώδη έχουν καταρρεύσει μπροστά στην προοπτική μιας άνετης ζωής. Ο Αναγνωστάκης περιφρονεί τα μισόλογα όσων έχουν συνθηκολογήσει:

Είστε υπέρ ή κατά;
Έστω απαντείστε μ' ένα ναι ή μ' ένα όχι.

“Η απόφαση”

Την αποφθεγματική εκφορά, τις αποστροφές, τους στοχασμούς, ακολουθεί η παρωδία και ο σαρκασμός, έως ότου, το 1962, με τη *Συνέχεια 3* (απ' όπου αποσπάσαμε τους δύο στίχους του παραθέματος), ο λόγος του αποκτά τόνους πρόδηλα δραματικούς. Πρόκειται για μια βαθιά αλλαγή στους τρόπους της έκφρασής του, επειδή ο ποιητής εγκαταλείπει τον στεγνό τόνο με τον οποίο έδινε ορισμένες πληροφορίες και προσφεύγει σε νέες γι' αυτόν λειτουργίες της ποιητικής γλώσσας. Ο λόγος του τώρα διατρέχεται από έναν τόνο εντονότερα πεζολογικό, ενώ παράλληλα ο ίδιος, αντί να κρατά σε απόσταση τον αναγνώστη, του αποκαλύπτει τη συγκίνησή του.⁹

Δεν είναι λοιπόν παρακινδυνευμένη η άποψη, που συνεχώς κερδίζει έδαφος ανάμεσα στους κριτικούς, σύμφωνα με την οποία το καθοριστικό κίνητρο στην ποίηση του Αναγνωστάκη δεν αποτελείται από τα ηθικά ερεθίσματα της κοινωνίας, του πολίτη ή της

⁹ Σε μια φάση προχωρημένη της ωριμότητάς του, ο Αναγνωστάκης απομακρύνεται από το τραγικό κλίμα της πολιτικής και δοκιμάζει να διασκεδάσει με ποιήματα παρωδιακά, χρησιμοποιώντας το ψευδώνυμο Μανούσος Φάσης (*Παιδική μουσα*, 1980): έγραψε και ένα παιγνιώδες δοκίμιο για τον ανύπαρκτο αυτό ποιητή (*Ο ποιητής Μανούσος Φάσης, η ζωή και το έργο του*, 1987).

πολιτικής, αλλά αποτελείται από ένα σκίρτημα πιο βαθύ, υπαρξιακό.¹⁰ Παρόμοιες εκτιμήσεις ισχύουν και για άλλους ποιητές, φυσικά, με πολιτική εμπλοκή. Επομένως, αναφορικά με τον Αναγνωστάκη, αναμένονται από την κριτική ουσιαστικότερες αναλύσεις ώστε να φανούν οι διαφορές από τους άλλους.

Ο Αναγνωστάκης, την εποχή που το έργο του είχε καταστεί ευρύτατα γνωστό, ίσως δεν θυμόταν μια κραυγή απελπισίας που είχε βγάλει χρόνια πριν, στο τελευταίο τεύχος του περιοδικού που είχε ιδρύσει ο ίδιος, την *Κριτική* (1959-1961), όταν ήταν πεισμένος ότι ανήκει σε μια γενιά αποδεκατισμένη και δίχως μέλλον. Είχε πει κατά γράμμα: «η δική μας η γενιά περνά σιγά-σιγά χωρίς ν' αφήσει ανεξίτηλα ίχνη στο διάβα της, χωρίς να επιβάλει την παρουσία της, τα κυρίαρχα ιδανικά της – εγκαταλείποντας το στίβο έρμαιο στους λογής-λογής χρεωκόπους και αμαρτία γηράσαντες ή σε νεότερους φωνασκούς που 'επαναστατούν', 'οργίζονται' και κραυγάζουν χωρίς να υποπτεύονται το μοναδικό νόημα κάθε επανάστασης. [...] η δική μας η γενιά αποδεκατισμένη από τα καλύτερα παιδιά της, χτυπημένη από παντού, έμεινε ουσιαστικά στις στήλες του περιθωρίου ή παράδωσε την 'εκπροσώπησή' της στα χέρια των πιο αδύναμων μελών της, που,

¹⁰ Υποστηρίχθηκε από τον Ν. Βαγενά, με κάποια έμφαση είναι αλήθεια όπως συμβαίνει σε ανάλογου τύπου αντιδράσεις: «Περισσότερο από ιδεολογικός ποιητής, ο Αναγνωστάκης είναι υπαρξιακός ποιητής και ο χαρακτήρας του αυτός τον κάνει ν' αποκλίνει ουσιαστικά από την ομάδα των πολιτικών ποιητών και να προσεγγίζει τους υπαρξιακούς ποιητές της γενιάς του» (*Η ειρωνική γλώσσα*, 1994, σ. 131). Πρόκειται για την κατάληξη μιας ερμηνευτικής τάσης που, αφήνοντας τις υπερβολές υπέρ της στρατευμένης ποίησης, προσπαθεί τώρα να επανεκτιμήσει τον ατομικό παράγοντα. Για τον Π. Μουλλά δημόσιο και ιδιωτικό αποτελούν δύο πόλους εναλλακτικούς (Π. Μουλλάς, *Τρία κείμενα για τον Μ. Αναγνωστάκη*, 1998, σσ. 56-57). Βλ. και Γ. Δάλλας, *Πλάγιος λόγος*, 1989, όπου διαβάζουμε ένα ωραίο κείμενο για τον Αναγνωστάκη: "Ιδεολογικές δομές του αισθήματος". Ιδιαίτερα κατατοπιστική η κριτική επιλογή *Για τον Αναγνωστάκη. Κριτικά κείμενα*, επιμέλεια Ν. Βαγενάς, Λευκωσία 1996.

στην καλύτερη περίπτωση, τουλάχιστο πλαστογραφούν το αληθινό νόημα του αγώνα της».

Ένα ανάλογο συναίσθημα διανοούμενου, συνθλιμμένου από τα γεγονότα, εκφράζεται από έναν άλλο ποιητή παρόμοιας καταγωγής, από τον Κλείτο Κύρου (γ. 1921). Στις *Κραυγές της νύχτας* (1960) ο ελεγειακός τόνος που διέπει το έργο δεν εμποδίζει λόγια αλληλεγγύης προς τους ηττημένους συντρόφους:

Μιλώ με σπασμένη φωνή δεν εκλιπαρώ
Τον οίκτο σας μέσα μου μιλούν χιλιάδες στόματα
Που κάποτε φώναζαν οργισμένα στον ήλιο
Μια γενιά που έψελνε τα δικαιώματά της
Κουνώντας λάβαρα πανηγυριού σειώντας σπαθιά
Γράφοντας στίχους εξαίσιους μιας πρώτης νεότητας
Ποτίζοντας τα σπαρτά με περίσσιο αίμα
Μικρά παιδιά που αφέθηκαν στο έλεος τ' ουρανού.

Κατά τρόπο παρόμοιο και ο Πάνος Θασίτης (γ. 1923) ξεκινά από μία πολιτική πλευρά της ζωής για να καταλήξει σε πιο προσωπικές ανησυχίες. Και στη δική του περίπτωση οι κριτικοί χρησιμοποιούσαν όρους όπως “ποίηση της ύπαρξης”, “ποίηση του άγχους”.¹¹

Μια παραγωγή καταμερισμένη κανονικά μέσα στον χρόνο, από τον Εμφύλιο έως τις μέρες μας, χαρακτηρίζει το έργο του Τίτου Πατρίκιου (γ. 1928). Με μια ενασχόληση τακτική και πεισματική, που εκδηλώνεται με ποιητικές σημειώσεις που ωριμάζουν μέσα στις αντιξοότητες της γενιάς του (εξορία, φυλακή, εργασία σε ξένους τόπους), οικοδόμησε ένα έργο που δεν διαφέρει από ένα ιδεατό ημερολόγιο – κάτι που γίνεται αντιληπτό

¹¹ Για να κατανοήσουμε τη νοοτροπία του καιρού, δεν είναι άσκοπο να αναφέρουμε τη γνώμη του Μ. Αναγνωστάκη που, μιλώντας για τον Θασίτη, χρησιμοποιούσε αυτούς ακριβώς τους όρους και κατέληγε σε σκέψεις πιο γενικές για την ποίηση των συνομήλικών του (1962), αργότερα στον τόμο *Τα συμπληρωματικά*, 1985, σσ. 88-89.

και από τη συχνή ένδειξη τόπου και χρονολογίας στο τέλος των κειμένων του. Με ήπια μετριοπάθεια, που ωστόσο έχει τις ρίζες της σε μια ακλόνητη ηθική και σε μια πρόκληση εναντίον της σιωπής, παρατάσσει τα θέματά του, πολλές φορές αφήνοντας τα σημαντικότερα στην αφάνεια, αλλά σε μια αφάνεια που συντελεί στην ανάδειξη λεπτομερειών, ακόμη και των παραμικρών από πληροφοριακή άποψη, αξιώνοντάς τες να αναδυθούν στην επιφάνεια της σελίδας. Ήδη στο *Latgo* (1951) περιγράφει, προστρέχοντας στο “εμείς”, τον πλου ενός ανθρώπινου ερειπίου προς το νησί της εξορίας. Ο τόνος είναι ήρεμος. Η πίστη στη ζωή είναι ισχυρή.

Ακόμη και μια σκηνή συμπτυκνωμένης φρίκης, που διαδραματίζεται στα αποχωρητήρια του στρατοπέδου, κλείνει με ψυχρές διαπιστώσεις:

Πίσω από τα αποχωρητήρια
δυο ασελγούσαν μες στο φεγγαρόφωτο
ο ένας είχε γυναίκα και παιδιά.
Κι ένας Σκαρβέλας
χώνοντας τη σάπια μούρη του στον ύπνο μου
να δει αν τραγουδάω.

“Προσχέδια για τη Μακρόνησο”, *Μαθητεία*, 1963

που μετουσιώνονται σε ζωτική ορμή επιβίωσης. Στην πραγματικότητα οι στίχοι αυτοί μπορούν να θεωρηθούν και ως μια αλληγορία της ποιητικής του τέχνης. Και στους ακόλουθους στίχους από τις “Στάσεις” (*Μαθητεία*), όπου μας αποκαλύπτει τη δική του στάση, αναγνωρίζουμε τα βασικά στοιχεία τη ποιητικής του:

Από τη στάση μου
προς τη ζωή
βγαίνουν
τα ποιήματα μου.

Μόλις υπάρξουν
τα ποιήματα μου

μια στάση μου επιβάλλουν
αντίκρου στη ζωή.

Μολονότι ο Πατρίκιος δυσπιστεί απέναντι στα αισθήματα ως υλικό προς εκμετάλλευση, το σύνολο του έργου του μπορεί να του προσδώσει την ιδιότητα ενός κυρίως λυρικού ποιητή. Η ομιλία του παρακάμπτει τα σχήματα λόγου, περιορίζεται στην ήρεμη έκθεση των πραγμάτων όπως αυτά είναι, αποκαλύπτοντας στον αναγνώστη όσα αρκούν για να τον κάνει κοινωνό του μυστικού του.

Στον χώρο της αριστεράς κινήθηκε, πληρώνοντας τον συνήθη φόρο για τις πολιτικές πεποιθήσεις του, και ένας ποιητής πρόθυμος να δηλώσει προκλητικά τη διαφωνία του έναντι όλων. Αναφέρομαι στον Μιχάλη Κατσαρό (1919-1998), έτοιμο να καταφερθεί εναντίον όσων βολεύτηκαν στην αστική ζωή. Επιτίθεται απευθυνόμενος σε αυτούς: «Αντισταθήτε / σ' αυτόν που χτίζει ένα μικρό σπιτάκι / και λέει : Καλά είμαι εδώ» (*Κατά Σαδδουκαίων*, 1953). Σε άλλες ώρες, ίσως πιο ευνοϊκές, η αλαζονεία του εκφράζεται με πιο επικούς τόνους, και τότε, εν ονόματι μιας καθολικής αναρχίας, η μεγαλορρημοσύνη του γίνεται πιο εύληπτη και κατανοητή (όπως στο *Οροπέδιο*, 1956, που μελοποιήθηκε επιτυχώς από τον Γ. Μαρκόπουλο).

Και ο Έκτωρ Κακναβάτος (γ. 1920) γνώρισε την εξορία, δίχως ωστόσο να μεταφέρει τις σχετικές εμπειρίες στην ποίησή του. Η επιθετική και σπασμωδική διάθεση του ύφους του βρήκε το κατάλληλο στηρίγμα στον υπερρεαλισμό – τουλάχιστον όσον αφορά τις παράδοξες και εντυπωσιακές εκφράσεις. Τα σύνορα ανάμεσα στη θεία οργή του και τα ξεσπάσματα του θυμού είναι μάλλον αβέβαια, ενώ δεν λείπουν και οι ελεγειακές μεταπτώσεις. Στην ωριμότητά του ο Κακναβάτος, δίχως να χαμηλώσει την ένταση της φωνής, οδηγήθηκε από τις απαιτήσεις του λεκτικού να αποκρύπτει τη θεματική του πίσω από ένα δίκτυο λέξεων μάλλον εξεζητημένων. Τα κείμενα που περιέχονται στα *Χέρια της Κίρκης* (1981),

που προσέχτηκαν ιδιαίτερα από την κριτική, κάνουν πολλές παραχωρήσεις σε ένα σχηματισμό εκλογικευμένο αντί να ακολουθούν μια συνειρμική ορμή.¹²

16.3

ΟΙ ΜΗ ΕΝΤΑΓΜΕΝΟΙ ΠΟΙΗΤΕΣ

Οι ποιητές που αναφέρθηκαν παραπάνω προέρχονται από μια πολιτική αντίληψη της αντίστασης, αρχικά απέναντι στον εισβολέα και έπειτα, όταν ξεπεράστηκε αυτή η φάση, στο καθεστώς. Η μετάβαση σε πιο προσωπικές ατομικές καλλιτεχνικές αποκαλύψεις δεν έγινε άκοπα. Η περίπτωση δύο ποιητών διαφορετικών μεταξύ τους, του Μανόλη Αναγνωστάκη και του Τίτου Πατρίκιου, ανεξάρτητα από την ευρύτητα των θεμάτων και από τους τόνους που χαρακτηρίζει το έργο του καθενός, μας αφήνει να σκεφτούμε τόσους άλλους ποιητές που όπως αυτοί ξεκίνησαν από την πολιτική εμπειρία (έναν 'τόπο' πραγματικά κοινότατο) και λοξοδρόμησαν καθοδόν. Από αυτή την άποψη υπάρχει αληθινά μια χαμένη γενιά ποιητών. Σε μια συνολική αντιμετώπιση όμως, που να περιλαμβάνει περισσότερες περιπτώσεις ποιητών, διαπιστώνουμε ότι αυτοί οι άλλοι ποιητές, που έζησαν έξω από οποιαδήποτε μορφή ένταξης, όχι μόνο διέθεταν μια ευρύτερη επιλογή θεμάτων, όχι μόνο ήταν περισσότεροι αριθμητικά, αλλά επί πλέον είχαν μοιραστεί με τους ενταγμένους ποιητές την ωρίμανση μιας πολιτικής και πολιτισμικής ανάπτυξης. Μπορεί οι τέως επαναστάτες να κατατρίχονται από την ήττα, αλλά και οι υπόλοιποι δεν έχουν λόγο να

¹² Ο Ερατοσθένης Καψωμένος αναλύει το ποίημα "Τρίοδος λιχνία" ως δείγμα αντιπροσωπευτικό υπερρεαλιστικής ποίησης ("Μεθοδολογικά ζητήματα στην ανάλυση της υπερρεαλιστικής ποίησης", στον τόμο της Πανελληνίας Ένωσης Φιλολόγων, *Σεμινάριο 18*, 1994, σσ. 106-18). Κείμενα της ίδιας συλλογής εξετάζονται από τον Ξ. Α. Κοκόλη, "Οργή στην ποίηση του Ε. Κακναβάτου", περιοδικό *Εντευκτήριο*, 46, 1999, σσ. 10-15.

χαίρονται, ιδίως αν λάβουμε υπόψη τη δεινή κατάσταση στην οποία είχε περιέλθει η χώρα. Αλλά η συμμετοχή των μη ενταγμένων στις κοινές κακοπάθειες δεν αναγνωρίστηκε πριν καταλαγιάσουν οι φανατισμοί. Μόνον αργότερα οι πιο οδυνηρές ανθρωπίνες εμπειρίες που τροφοδοτούν τα ποιήματα του Μίλτου Σαχτούρη,¹³ του Δημήτρη Παπαδίτσα, του Τάκη Σινόπουλου, του Νίκου Καρούζου, αποδόθηκαν στα τραύματα του Εμφυλίου. Μιλώντας γι' αυτές τις εμπειρίες έγινε σε μια πρώτη φάση κατάχρηση όρων όπως “ύπαρξη” και “υπαρξιακό άγχος”.¹⁴

Σ' αυτό το σημείο και πριν σταθούμε στους παραπάνω ποιητές επιβάλλεται να υπενθυμίσουμε ότι στον χώρο όπου αυτοί πορεύονται συχνάζουν πολυάριθμοι άλλοι, που, δίχως να διεκδικούν μια ιδιαίτερη μεταχείριση, όπως είχε κάνει ο Γ. Θέμελης, διαμόρφωσαν το έργο τους με ανθρώπινα υλικά ατομικά, αποτίοντας φόρο τιμής στην προγενέστερη λυρική παράδοση. Είναι η περίπτωση του Γιώργου Γεραλή (1917-1996), που παρατείνει τις λυρικές συγκινήσεις του παρελθόντος μέσα σε καιρούς εντελώς διαφορετικούς με σημαντική ωστόσο επιτυχία, όπως στα κείμενα εμπνευσμένα από τη μυθική Κίρκη (*Αίθουσα αναμονής*, 1957· *Τα μάτια της Κίρκης*, 1961).¹⁵ Ανάλογη είναι και η περίπτωση του Άρη Δικταίου (1919-1980), που ένωνε με πάθος τη μεγάλη ποίηση με τον πιο επικίνδυνο πειραματισμό (πέρασε και μια φάση υπερρεαλιστικής τεχνικής, *Ελούσοβα*, 1945), για να βρει πιο ουσιαστική εμψύχωση

¹³ Βλ. τη μελέτη της Νόρας Αναγνωστάκη “Οι δύσκολοι καιροί μέσα στην ποίηση του Μ. Σαχτούρη” (1960, στο βιβλίο της ίδιας *Διαδρομή*, 1995, σσ. 27-51).

¹⁴ Βλ. την περιγραφή που κάνει η Σόνια Ιλίνσκαγια στο “Υστερόγραφο” του έργου της *Η μοίρα μιας γενιάς, ό.π.* και σε αναλυτικότερη διατύπωση στον τόμο της *Επισημάνσεις*, 1992, σ. 55 κ.ε.

¹⁵ Έχει ενδιαφέρον να διαβάσει κανείς τον Γεραλή σε μια διπλή ανθολογία, η μία κατατεθειμένη από τον ίδιο, και η άλλη, που τη συμπληρώνει, από τον Κώστα Στεργιόπουλο στον τόμο που επιμελήθηκε ο τελευταίος, Γ. Γεραλής, *Ανθολογούμενος- και αυτοανθολογούμενος*, 1997.

σε κορυφαία ποιητικά πρότυπα, όπως ο Rilke. Ο Δικταίος κατέκτησε την πιο αυθεντική έκφραση των προσδοκιών του στη συλλογή *Πολιτεία* (1965). Η πόλη αποτελεί εδώ τον χώρο ενός ανθρώπου που αναζητεί μια θέση στον κόσμο («Τη θέση μου ζητώ στον κόσμο τούτο, τίποτα άλλο»).

Αναφορές στη σύγχρονη γαλλική ποίηση βρίσκει κανείς στον Τάκη Βαρβιτσιώτη (γ. 1916). Προχωρεί πέρα από τον γαλλικό συντηρητικό μετασυμβολισμό και χρησιμοποιεί εικόνες ελλειπτικές σχετικά νεόκοπες για να εκφράσει λεπτά αισθήματα του οικογενειακού χώρου (*Φύλλα ύπνου*, 1949). Η πνευματικότητά του απέδωσε περισσότερα όταν πέρασε σε θέματα θρησκευτικής καρτερίας και γαλήνης.¹⁶

Τα ίδια χρόνια που παρουσιάζονται μερικά ταλέντα τα οποία θα παΐξουν καθοριστικό ρόλο στη μετέπειτα ποιητική παραγωγή στην Ελλάδα, ο Νάνος Βαλαωρίτης (γ. 1921) γνωρίζει μια πρώιμη διεθνή δημοσιότητα. Ένα λιμπρέτο του μελοποιείται από τον G. C. Menotti (Σπολέτο 1961). Αργότερα στρέφεται προς τον υπερρεαλισμό περισυλλέγοντας όσους νοσταλγούς επέζησαν γύρω από το περιοδικό *Πάλι* (1963-1967). Και ο Αντώνης Δεκαβάλλες (γ. 1920) εκτιμήθηκε ως μετριοπαθής ανανεωτής της ποιητικής παράδοσης ήδη από το ξεκίνημά του, με το *Νιμούλε γοντοκόρο* (1949). Μια μεταβατική τροχιά ακολουθεί και ο Γιώργος Λύκος (γ. 1920) στην πρώτη του συλλογή, *Τέσσερις προσωπίδες του ανέμου* (1949), που αργότερα συμπεριλήφθηκε στον τόμο *Ποίηση 1944-1990* (1992).

Μακριά από τις πολιτικές περιπέτειες της Ελλάδας, αλλά μέτοχος στην ανανέωση της ποίησης κατά τη μεταπολεμική περίοδο είναι ο Κώστας Μόντης (γ. 1914), Κύπριος, που αγωνίζεται για την πολιτική και πολιτισμική προκοπή της χώρας του. Η ποίησή του παρουσιάζεται ανανεωμένη στις *Στιγμές* (1958) και στο *Συ-*

¹⁶ Από τότε που ο ποιητής συγκέντρωσε τα ποιήματά του στον τόμο *Σύνοψη* (1980-1981) συνέχισε τη δραστηριότητά του με άλλες συλλογές, πάντοτε στην ίδια κατεύθυνση.

μπλήρωμα των Στιγμών (1960) για να κατακτήσει την πλήρη ωριμότητα στο έργο *Γράμμα στη μητέρα και άλλοι στίχοι* (1965). Κάποτε συγκινημένος (μέχρι και αισθηματικός), συχνότερα σκωπτικός, ιδίως σε κείμενα επιγραμματικά, άλλοτε άκακα περιπαικτικός και χιουμοριστικός, περνά σε τόνους πιο τερπνούς αντλώντας από ιστορικά επεισόδια του κυπριακού παρελθόντος.¹⁷

16.4

ΟΙ ΕΦΙΑΛΤΕΣ ΤΟΥ ΜΙΛΤΟΥ ΣΑΧΤΟΥΡΗ

Η εσωστρέφεια του Μίλτου Σαχτούρη (γ. 1919) ήταν ασύμβατη με οποιαδήποτε εμπλοκή σε πολιτικής ύφης ζητήματα· δεν τον προφύλαξε όμως από τον τραγικό αντίκτυπο που είχαν επάνω του οι φρικαλεότητες του πολέμου και του Εμφυλίου. Η κριτική χρησιμοποίησε όρους ανεπαρκείς και αόριστους για να ορίσει τη θεματική του, που τη βρήκε να είναι “υπαρξιακή”, και την ποιητική του υπερρεαλιστική. Και ο χαρακτηρισμός του ως ποιητή του “παράλογου” του αποδόθηκε επιτόλαια, πρόχειρο δάνειο από τον ημερήσιο Τύπο.

Ανάμεσα στα πρώτα δημοσιευμένα ποιήματα (*Παραλογαίς*, 1948, που παρηχεί τη λέξη “παράλογο”), διαβάζουμε ποιητικά κείμενα όπως το “Δεν είναι ο Οιδίποδας”: σε ένα σκηνικό με δωρικούς στύλους διαδραματίζεται μια τραγωδία διαφορετική από την αρχαία, με ήρωες τον Κώστα, τον Ορέστη, τον Αλέξη, όλοι τους σκοτωμένοι, που κλείνει με αυτά τα λόγια:

τότε νυχτώνει η σιωπή τους δρόμους
και βγαίνει ο τυφλός με το μπαστούνι του

¹⁷ Για τη θέση του Κ. Μόντη στα κυπριακά γράμματα, βλ. Α. Ζαφειρίου, *Η νεότερη Κυπριακή λογοτεχνία*, Λευκωσία 1991, σσ. 60-63 (με βιβλιογραφία). Ο Κ. Μόντης επιδόθηκε με επιτυχία επίσης στην πεζογραφία και στο θέατρο.

παιδιά τον ακλουθάνε στις μύτες των ποδιών
 δεν είναι ο Οιδίποδας
 είναι ο Ηλίας της λαχαναγοράς
 παίζει μαν εξαντλητική θανάσιμη φλογέρα
 είναι ο νεκρός Ηλίας της λαχαναγοράς.

Για να εκφράσει τη δυσφορία του, ο Σαχτούρης παρουσιάζει κάποτε ως οικείο ό,τι δεν είναι και τανάπαλιν. Η περιγραφή του (πρόκειται για περιγραφή του ορατού) εστιάζεται στο ουσιαστικό γύρω από το οποίο όμως σχηματίζεται συχνά ένα κενό με αποτέλεσμα κάθε λέξη να αποκτά μια φόρτιση αποκλειστική. Η μετωνυμία καθοδηγεί τον συνειρμό των λέξεων για να διαμορφωθούν σε εικόνες.¹⁸ Ο Σαχτούρης πλέκει γύρω του έναν κόσμο εφιαλτικό, τερατώδη, όπου δεν υπάρχει περιθώριο για ρεαλιστική αναπαράσταση. Η προσωπική του μυθολογία δεν έχει ομοιά της, καθώς τρέφεται από το καθημερινό άγχος. Η ύπαρξη στερείται αυθεντικότητας και η αληθινή ζωή είναι αυτή που προβάλλεται από το συλλογικό φανταστικό, όπως αυτό παρέχεται μέσα από τον κινηματογράφο. Ο κινηματογράφος ωραιοποιεί τη ζωή, επιμένει να αγνοεί τον θάνατο. Αυτή ακριβώς την άποψη εκφράζει ο Σαχτούρης στο ποίημα “Το πρωί και το βράδυ” (*Ο περίπατος*, 1960) που ακολουθεί:

Το πρωί
 βλέπεις το θάνατο
 να κοιτάζει απ’ το παράθυρο
 τον κήπο
 το σκληρό πουλί
 και την ήσυχη γάτα
 πάνω στο κλαδί

 έξω στο δρόμο

¹⁸ Ορισμοί και χαρακτηρισμοί πρόχειροι σημειώνουν την ιστορία της κριτικής αναφορικά με τον Σαχτούρη. Βλ. όσα κείμενα συγκέντρωσε η Δώρα Μέντη στον τόμο *Για τον Σαχτούρη. Κριτικά κείμενα*, Λευκωσία 1998.

περνάει
 τ' αυτοκίνητο-φάντασμα
 ο υποθετικός σοφέρ
 ο άνθρωπος με τη σκούπα
 τα χρυσά δόντια
 γελάει
 και το βράδυ
 στον κινηματογράφο
 βλέπεις
 ό,τι δεν είδες το πρωί
 το χαρούμενο κηπουρό
 το αληθινό αυτοκίνητο
 τα φιλιά με το αληθινό ζευγάρι

 ότι δεν αγαπάει το θάνατο
 ο κινηματογράφος.

16.5

ΣΙΝΟΠΟΥΛΟΣ, “ΤΟΠΙΟ ΘΑΝΑΤΟΥ”

Με τις λέξεις “Τοπίο θανάτου” προσδιορίζει ο Τάκης Σινόπουλος (1917-1981) το σκηνικό όπου διαδραματίζεται η αναγνώριση του Ελπήνορα, που είχε πεθάνει ένα χρόνο πριν, από τον σύντροφό του. Στο ποίημα “Ελπήνωρ”, της πρώτης αξιόλογης συλλογής του Σινόπουλου *Μεταίχμιο* (1951), ο ποιητής σκηνοθετεί μονολόγους φανταστικών προσώπων με έντονο το δραματικό στοιχείο, τεχνική την οποία θα εφαρμόσει και στα επόμενα έργα του. Τα πρόσωπα ανακαλούνται πάντοτε μέσα σε ένα τοπίο θανάτου, πάντα διαφορετικό αλλά στην ουσία απελπιστικά και οδυνηρά αμετάβλητο.¹⁹

¹⁹ Ο Γ. Π. Σαββίδης ήθελε να πιστεύει ότι ο Ελπήνορας του Σινόπουλου είναι ένα προσωπικό δημιούργημα του ποιητή, δίχως τη μεσολάβηση του Σε-

Ο ποιητής στόχευσε ψηλά. Γράφοντας τα έργα του σε μορφή μονολόγου θέλησε να τα συνδέσει μεταξύ τους ως διαδοχικά μέρη ενός συνόλου. Εξάλλου και ο ίδιος, όπως άλλοι ποιητές της ίδιας εποχής, στράφηκε σε αυτή τη δραματοποιημένη έκφραση παραμερίζοντας τη λυρική ανάπτυξη μιας στιγμιαίας επιφάνειας. Το *Άσμα του Κωνσταντίνου και της Ιωάννας* (1961) συγκροτείται επίσης σε μορφή μονολόγων· τους εκφωνούν δύο πρόσωπα που μιλούν διαδοχικά, σπάνια όμως συναντώνται στον διάλογο.

Ο Σινόπουλος αποπειράθηκε να ανακαλέσει τα φαντάσματα του Εμφυλίου στο *Το χρονικό* (1975), κείμενο που το προόριζε για έργο ζωής. Πιο ολοκληρωμένο ωστόσο θεωρήθηκε ένα άλλο έργο που είχε προηγηθεί, *Νεκρόδειπνος* (1972), όπου συμπλέκονται τα επανερχόμενα στο έργο του Σινόπουλου μοτίβα, αλλά σε τόνους εντονότερης οδύνης. Στο προσκλητήριο της μνήμης του προσέρχονται πριν απ' όλα τα φαντάσματα του Εμφυλίου, δεμένα στο δικό του παρελθόν σε συνδυασμό με τις ερωτικές και καλλιτεχνικές του δοκιμασίες. Το όραμα αναπτύσσεται σε ρυθμό αφηγηματικό²⁰ όπως στα όνειρα. Ο ποιητής βιώνει το όραμα μετακενώνοντάς το σε ένα λόγο συγκινησιακά φορτισμένο. Η ένταση εκδηλώνεται με την ελλειπτική σύνθεση, συγκεκριμένη και υπαινικτική, που ακολουθεί την αυθόρμητη ροή της μνήμης· αυτό πραγματοποιείται με διάφορα σχήματα λόγου, με τη διαταραχή της κανονικής σειράς των λέξεων που ρέπει προς την παράταξη και που με την εμφάνιση νέων ερεθισμάτων κόβει τη φράση δίχως να τη συμπληρώσει.

Κατά τη διάρκεια της μακρόχρονης ποιητικής του διαδρομής, ο Σινόπουλος άνοιξε διάλογο διαδοχικά με διάφορους, όπως υπο-

φέρει· βλ. Γ. Π. Σαββίδης, *Μεταμορφώσεις του Ελπίνορα. Από τον Πάουντ στον Σινόπουλο*, 1981.

²⁰ Δεν πρόκειται για απλή αφηγηματική διαδικασία. Βλ. τη διάκριση ανάμεσα σε φωνή του αφηγητή και φωνή του συγγραφέα που προτείνει ο Μιχάλης Πιερίης στη μελέτη *Ο ποιητής-χρονικογράφος. Μεταμορφώσεις του αφηγητή στον Νεκρόδειπνο του Τάκη Σινόπουλου*, 1988.

στηρίχτηκε,²¹ ποιητές, μεταξύ των οποίων ο Σικελιανός, ο Pound, ο Σεφέρης.

16.6

Η ΕΛΞΗ ΤΟΥ ΘΕΪΚΟΥ ΣΤΟΙΧΕΙΟΥ

Η υπαγωγή στην κατηγορία “μετα-υπερρεαλισμός” είχε μια πρακτική λειτουργία στην πρώτη φάση της μεταπολεμικής κριτικής, που έσπευδε να αναζητήσει αναφορές βέβαιες και συγκεκριμένες· στη συνέχεια απεδείχθη βαριά υποθήκη. Ο χαρακτηρισμός αυτός που βαραίνει πάνω σε μερικούς ποιητές, κι όχι μόνο τον Σαχτούρη, σαφώς ζημιώνει και τον Δημήτρη Παπαδίτσα. Είναι αλήθεια ότι και ένας άλλος ποιητής, ο Αριστοτέλης Νικολαΐδης, δεν θα μπορούσε να διατυπώσει τις προκλήσεις του εάν δεν είχε προστρέξει σε κάποιες επινοήσεις υπερρεαλιστικής προέλευσης· πράγμα που συνέβη εξάλλου και με τον Ε. Κακναβάτο. Αλλά και ο Σαχτούρης, και ο Παπαδίτσας, όπως και ο Νικολαΐδης υιοθέτησαν μερικές τεχνικές σύνθεσης που αποδίδονται στον υπερρεαλισμό, όταν αυτός δεν είχε πλέον τίποτε το κοινό με την αυτόματη γραφή των απαρχών του, όταν δεν εφάρμοζε μια τεχνική που να απορρέει από τη θεωρία των πρωτοπόρων εκπροσώπων του, αλλά είχε χωνευτεί σε μια μικτή μέ-

²¹ Ο Δ. Ν. Μαρωνίτης διέγινωσε διάλογο με τους Eliot, Όμηρο, Σεφέρη (στην ομιλία που δημοσιεύτηκε στον τόμο *Η διδασκαλία της σύγχρονης ποίησης* της Σχολής Ζηρίδη, 1978, σ. 147 κ.ε.). Βλ. επίσης Ν. Βαγενάς, *Η ειρωνική γλώσσα*, 1994, σσ. 133-48. Στα τελευταία ποιήματα, κατά τη γνώμη του γράφοντος, διακρίνονται ίχνη στη μέθοδο έκθεσης που ανάγεται στον Ο. Ελύτη. Σε μια συνολική αξιολόγηση του έργου του Σινόπουλου επιβάλλεται να ερευνηθούν οι κατά καιρούς προτιμήσεις του, από το ένα έργο στο άλλο, εφόσον το έργο του Σινόπουλου δεν ανταποκρίνεται σε ένα ενιαίο πρόγραμμα δημιουργίας, όπως λόγου χάρη συμβαίνει σε ποιητές όπως οι Σαχτούρης, Αναγνωστάκης, Καρούζος, αλλά προσαρμόζεται συνεχώς σε νέες προδιαγραφές.

θοδο σύνθεσης που οποιοσδήποτε μπορούσε να την οικειοποιηθεί.²²

Ο Δημήτρης Παπαδίτσας (1922-1987), ακολουθώντας το παράδειγμα του Κακναβάτου, με τον οποίο ήταν αρχικά συνοδοιπόροι, προστρέχει στον υπερρεαλισμό κατά το μέτρο που τον εξυπηρετεί για να εξεγερθεί εναντίον της καταπίεσης που ασκεί η κοινωνία. Από τη μία συλλογή στην άλλη, καθώς συμφιλιώνεται με τον κόσμο και καθώς μετριάζει την ορμητικότητα της γλώσσας του, προχωρεί σε επιλογές που ξανοίγονται προς την πνευματική ζωή. Ήδη στις *Ουσίες* (1956) φαίνεται να έχει ανακαλύψει μια άλλη ουσία της ύλης:

Ήταν πολύ σκοτεινά. Ο Κορινθιακός έφερε δάκρυα
κι έρχονταν εποχές ενδόξων λίθων
από λίθους είναι τα σπίτια και τα όνειρα του ανθρώπου από λίθους ο
θάνατος
μια δυο τρεις χιλιάδες πέτρες μ' έφεραν εδώ, κι εδώ θα χτίσω το σπίτι
μου
εδώ δε με πειράζει ο ήλιος
με πειράζει ο εαυτός μου, μ' ενοχλεί δε με αφήνει να κοιμηθώ
ο νους μου κάνοντας την όμορφη νύχτα κρατήρα
καθώς είμαι ανύποπτος αφνιδίως με σπρώχνει
αφού προηγουμένως γεμίζει τις αυλές σκυλιά
να προμηγνούν το χαμό μου.

²² Από μια στιγμή και πέρα (και το διαπιστώσαμε ήδη στον Ελύτη και τον Εγγονόπουλο, αλλά και στον ίδιο τον Εμπειρίκο) τα αγαθά του υπερρεαλισμού συμμίχθηκαν με την παράδοση και τις τεχνοτροπίες του μετασυμβολισμού. Είναι ανώφελο επομένως η έρευνα να αναζητεί τα ενδεχόμενα υπερρεαλιστικά στοιχεία σε μεταγενέστερους ποιητές, όπως έκανε κάποτε με ευσυνειδησία ο Α. Αργυρίου στις μελέτες του *Διαδοχικές αναγνώσεις ελλήνων υπερρεαλιστών*, 1983, σσ. 244-45. Ας προσθέσουμε ότι και ο Γιάννης Δάλλας υποστήριξε την αναγνώριση ενός μεταπολεμικού υπερρεαλισμού: "Η μεταπολεμική περιπέτεια του ελληνικού υπερρεαλισμού" στον τόμο του ίδιου *Ενρυγώνια*, 2000, σσ. 165-89. Είναι επιθυμητή μια έρευνα που, ανεξάρτητα από τις δηλώσεις των ενδιαφερομένων και από μια ενδεχόμενη συνεργασία με το περιοδικό *Πάλι*, να καταγράφει τι το πραγματικά υπερρεαλιστικό έχει ο καθένας από όσους ποιητές θεωρούνται ως υπερρεαλιστές.

Έτσι έχω χαθεί πολλές φορές κι όπου το πω δεν το πιστεύουν
 ούτε πιστεύουν πως οι πέτρες που μ' έφεραν εδώ στο τέλος με
 σώζουν

γίνονται τοίχοι του σπιτιού μου
 κι όλοι το ξέρουν πως τα σπίτια φέρνουν στην ψυχή γαλήνη.

“Οι λίθοι”, *Ποίηση*, I, 1985

Η δίψα για πνευματικότητα εντυπωσιάζει στα ποιήματα γραμμένα ύστερα από μια επίσκεψη στην Πάτμο, το νησί της Αποκάλυψης. Το 1964 δημοσιεύει το *Εν Πάτμω*, στίχους σχεδόν εκστατικούς, όπου η έλξη του “ουρανού” του δίνει νέες συγκινήσεις και νέες λύσεις για την ποίηση. Δεν μπορεί να παρηγορηθεί από την πίστη, αλλά η «ενόραση του θείου» του προσφέρει την ισορροπία μέσα στις αντινομίες του σύγχρονου πολιτισμού. Ο σημερινός άνθρωπος, βεβαιώνει σε ένα κείμενο του,²³ είναι κάτοχος επισημονικών και τεχνικών γνώσεων που δεν είχε ποτέ του πρωτότερα και οφείλει να ξεπεράσει τις αντινομίες φτάνοντας στην «ενότητα του πνεύματος». Η ποίηση μπορεί να ξεπεράσει το άγχος και την απόγνωση, μπορεί να λυτρωθεί στην «ενόραση του θείου». Εάν θυμηθούμε τη συνέχεια άνθρωπος-φύση που προσδοκούσαν οι υπερρεαλιστές και τη σημασία που οι ίδιοι απέδιδαν στο θείο, μπορούμε να πούμε ότι ο Παπαδίστας αποκόμισε τουλάχιστον όλα τα παραπάνω από την αρχική του προσήλωση στον υπερρεαλισμό.

Το θείο αποτελεί μέρος της καθημερινής ζωής του Νίκου Καρούζου (1926-1990) και ταυτίζεται με την ορθόδοξη πίστη. Αλλά ο Καρούζος δεν είναι ποιητής θρησκευτικός, όπως μερικοί νόμισαν· είναι ποιητής που ζώντας τα καθημερινά προβλήματα της

²³ “Για μια ποίηση”, εισαγωγή στη *Διάρκεια*, 1972, αναδημοσιευμένη στον δεύτερο τόμο του *Ποίηση*, 1974. Το ποιητικό έργο του Παπαδίστα συγκεντρώθηκε μεταθανάτια σε ένα τόμο, *Ποίηση*, 1998. Χρήσιμη η μελέτη της Ελένης Λαδιά, *Ο αγαπημένος του όντος (δοκίμια για την ποίηση τον Δ. Π. Παπαδίστα)*, 1984 (στις σσ. 205-35 εργοβιβλιογραφία).

ζωής δεν μπορεί να τα αντιμετωπίσει έξω από τη θρησκευτική κληρονομιά που αποτελεί την ουσία της αίσθησής του. Παρόλη την εξοικειώσή του με τους Bach, Mahler, Modigliani, Kafka, Kirkegaard (για να περιοριστώ σε ονόματα που αναφέρονται στα ποιητικά κείμενά του), η ορθόδοξη παράδοση είναι γι' αυτόν μια θεμελιώδης και αναντικατάστατη πνευματική δύναμη που τον θωρακίζει απέναντι στη δυτική αυθάδεια.²⁴

Γι' αυτόν η θέα ενός απλού ηλιοβασιλέματος στην Αθήνα μετατρέπεται σε οδυνηρούς και υπερήφανους στοχασμούς, όπου ο Γιάννης, ο οποιοσδήποτε Γιάννης, έρχεται σε επαφή με τον Ρωμανό τον Μελωδό και τον Μανουήλ Πανσέληνο. Η ρήξη που σημειώθηκε στον ρωμαϊκό κόσμο ανέρχεται στον πρώτο μεσαίωνα («Bas empire», όπως τον αποκαλεί ο ίδιος): μας το υπενθυμίζει ο ποιητής στο «Άσμα δακρυκίνητον» (από τη συλλογή *Η έλαφος των άστρων*, 1962):

Bas-empire ο μεσαίος ουρανός της μοίρας μας
 κι ο ήλιος αττικός σύντροφος και πολιούχος
 πλαγιάζει με τη μοναξιά του Γιάννη.
 Είναι δις ένδοξος αυτός ο ουρανός
 ολημερίς του πλούτου ο Μελωδός και σχίζει το στερέωμα
 φωτιές τον περιζώνουν
 ολονυχτίς της ευωδιάς ο Πανσέληνος
 οι χρόνοι δροσεροί με τάματα τον ασημώνουν
 κι αμάραντη θάλασσα τον έρωτα βαθαίνει στα νερά της.

Ο Καρούζος απαιτεί από τον αναγνώστη γνώσεις που έχουν απολεσθεί σε καιρούς εκκοσμικευμένης παιδείας όπως είναι οι

²⁴ Η έλξη της ουτοπίας ήταν πανίσχυρη στον Καρούζο. Χάρη σ' αυτήν μπόρεσε να υποστηρίξει αδίστακτα τις θεωρίες του, μερικές φορές σκόπιμα παραδόξες. Βλ. τώρα μια επιλογή πεζών του, συγκεντρωμένη και προλογισμένη από την Ελισάβετ Λαλουδάκη, *Πεζά κείμενα*, 1998, που έρχεται να συμπληρώσει το συνολικό έργο του *Τα ποιήματα*, τόμος Α', 1993· τόμος Β', 1994.

δικοί μας. Και με όλη του τη λαχτάρα να συναντηθεί με τον συνομιλητή του, τολμά να τον προκαλέσει: “Μη με διαβάσετε όταν δεν έχετε / παρακολουθήσει κηδείες αγνώστων / ή έστω μνημόσυνα”, γράφει στο τελευταίο ποίημα της συλλογής *Πενθήματα* (1969).

16.7

ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΜΗ

Υπόλειμμα πρωτοποριακής πρόκλησης μπορεί να χαρακτηριστεί ο τρόπος που ο Αριστοτέλης Νικολαΐδης (1922-1996) τιτλοφόρησε δύο συλλογές ποιημάτων παίζοντας με τον τονισμό των λέξεων: *Η πείρα και η πυρά* (1960, 1965, και στα 1977 αποτελεί τον γενικό τίτλο του έως τότε ποιητικού του έργου). Ο παραληρηματικός του λόγος πασχίζει να επιβληθεί στον αναγνώστη με την αναφορά προσωπικών συμβάντων ή με εντυπωσιακές περιγραφές. Ανικανοποίητος από τα αποτελέσματα, προσφεύγει σε μια «αλεκτική» ποίηση: μια θεωρία που προτίθεται να απελευθερώσει τις λέξεις από τις κοινές τους αναφορές και να προξενήσει καινούργιες δυνατότητες στην ερμηνεία τους. Στη συνέχεια ο Νικολαΐδης πριμοδοτεί την πεζογραφία, δίχως όμως να παραιτηθεί εντελώς από τη συγγραφή στίχων (όπως συμπεραίνουμε από τις ημερομηνίες κειμένων που περιλήφθηκαν στα *Συγκεντρωμένα ποιήματα, 1952-1990*, 1991).

Η Μαντώ Αραβαντινού (1926-1998) έμεινε πιστή σε ορισμένα διδάγματα του υπερρεαλισμού δημιουργώντας κείμενα ελλειπτικότητα, αποτελούμενα κάποτε από απλή διαδοχή λέξεων, που απορρέουν από μία κατάσταση συγκινησιακής φόρτισης. Τα ποιήματά της, γραμμένα δίχως παραχωρήσεις στην ευκολία, εκδίδονται σε ισχνές συλλογές με τίτλο *Γραφή* (1961, 1967). Το ενδιαφέρον της προς τον υπερρεαλισμό εκδηλώθηκε με τη συμμετοχή της στο νέο-υπερρεαλιστικό περιοδικό *Πάλι*.

Η Ελένη Βακαλό (1921-2001) θέλει να παρακάμψει τα αισθη-

ματα επινοώντας έναν ιδιαίτερο ποιητικό χώρο σε μια σειρά ποιημάτων με τίτλο *Πριν από το λυρισμό*, δημοσιευμένων μεταξύ 1954 και 1959 (και συγκεντρωμένων μαζί με άλλα υπό τον ίδιο τίτλο το 1981). Τούτο το σχέδιο εργασίας της επέβαλε μια ασυνήθιστη θεματική και εκφραστικά μέσα εξίσου ασυνήθιστα. Αργότερα η Βακαλό πέρασε σε έναν κόσμο παραμυθιού διηγούμενη, κάποτε με επικό ενθουσιασμό, ιστορίες σημαντικές γι' αυτήν όπως στο *Οι παλάβρες της κυρά Ροδαλίνας* (1984). Ακολουθεί το έργο *Γεγονότα και ιστορίες της Κυρά Ροδαλίνας* (1990, τώρα στον συνολικό τόμο *Το άλλο του πράγματος*, 1995).

Ένας χώρος που αναγνωρίζεται πιο εύκολα είναι της Λύδιας Στεφάνου (γ. 1927). Είναι ο χώρος της πόλης, τόπος συλλογικής και ατομικής ζωής και πιο συγκεκριμένα η Αθήνα της Κατοχής:

Ξενοδοχεία και πάρκα σε χαμένους τόπους.
Στρατός της κατοχής, megάφωνα μες στις ανθρωποφάγες νύχτες
Η φωνή της ύαινας καθώς σώνονται τα πτώματα του πολέμου
Τα μισά τα 'παν ήρωες.
Οι άλλοι κλέφτες δολοφόνοι τροφή για τα σκουλίκια.

Ποιήματα, 1958

Χρόνια αργότερα η Στεφάνου αναρωτιέται ακόμη τι μπορεί να 'ναι η πόλη· μόνο που τώρα ξέρει ότι πρόκειται για τη ζωή της (*"Πρόβλημα"*, *Οι λέξεις και τα πράγματα*, 1983).

Ο Γιάννης Δάλλας (γ. 1924) ξεκίνησε με θέματα κοινωνικά, ακόμη παρόντα στην *Απόπειρα μυθολογίας* (1952), όπου το κακό είναι παντοδύναμο και φρικιαστικό:

Κι ο κακοήθης όγκος πάντα να μετατοπίζεται
απ' την Καισαριανή στην Τεργέστη στο Ράιχσταγ στην Κορέα
και πάλι στο Ράιχσταγ. Τρέχεις μες στους καταυλισμούς
ανασηκώνεις τα πρόσωπα ν' αναγνωρίσεις τον έ ν α ν.

Ο ποιητής δεν μπορεί να διαχωρίσει τον εαυτό του από τα γεγονότα που υπαινίσσεται (όπως την Καισαριανή κατά την Κατοχή),

αλλά αυτά δεν αποτελούν τα μόνα θέματά του. Ο Δάλλας είναι ποιητής πολύ καλλιεργημένος για να περιοριστεί σε ένα θέμα μονάχα και να μην μπει στον πειρασμό ενός λόγου πιο σύνθετου. Το 1965 ο Δάλλας συγκέντρωσε το έργο του στον τόμο *Εξαγορά*. Δεν σταμάτησε εκεί. Συνέχισε με ένα λόγο πιο λιτό, πιο ευθύ, με αποχρώσεις πιο λεπτές, κάποτε φτάνοντας στην ειρωνεία.²⁵

Ο Νίκος Φωκάς (γ. 1927) δηλώνει τις προθέσεις του ήδη από τον τίτλο του πρώτου βιβλίου του, *Κυνήγια από σύγχρονα γεγονότα* (1954). Τα γύρω του γεγονότα του προσφέρουν την αφορμή για να εκθέσει σε άνετη αφηγηματική μορφή κάποιες καταστάσεις και μερικούς συλλογισμούς που θα μπορούσαν να πάρουν μια ροπή λυρική, αλλά που ξεπερνούν τα αναμενόμενα. Αφού συνέγραψε διάφορα βιβλία σε αυτή τη γραμμή, ο Φωκάς θέλησε να προκαλέσει το ποιητικό κατεστημένο της εποχής του γράφοντας σε ύφος αφηγηματικό και στίχο δεκαπεντασύλλαβο, σε τετράστιχα, ένα ποίημα σατιρικό στο οποίο παρωδεί τον έρωτα, *Παρτούζα ή Ένα κλείσιμο ματιού* (1991)· ένα κείμενο που το θέλει άκρως κατανοητό, όπως μας πληροφορεί στην εισαγωγή. Στην πραγματικότητα πρόκειται για ένα αντίδοτο στην υπαινικτική, ερμητική, αποσπασματική ποίηση που γράφουν μερικοί συνομήλικοί του.

Ο Κώστας Στεργιόπουλος (γ. 1926) κράτησε μια στάση επιφυλάξης απέναντι σε ρεύματα όπως ο υπερρεαλισμός, με την πεποίθηση ότι η ποίηση μπορούσε να ανανεωθεί προστρέχοντας στα καθιερωμένα μέσα της μετασυμβολιστικής παράδοσης. Υποστήριξε αυτή την άποψη και σε κριτικές μελέτες, όπως είδαμε, αλλά και έμπρακτα με το έργο του. Οι πρώτες του συλλογές *Τα τοπία του φεγγαριού* (1955) και *Η σκιά και το φως* (1960), κινούνται σε αυτό το κλίμα: ημίφως, ήχος γραμμοφώνου, ατονία. Αλλά με *Τα τοπία του ήλιου* (1971), ο τίτλος παραπέμπει ήδη σε μια ανατροπή, συναντούμε έναν ποιητή που αντιμετωπίζει τον κόσμο με ένα τρόπο εντελώς διαφορετικό. Ο λυρισμός των αρχών (μάλλον μεμ-

²⁵ Άλλη συγκέντρωση του έργου του, στον τόμο *Ποιήματα 1948-1988, 1990*.

ψίμοιρος) αντικαθίσταται από μια θέαση ειρωνική (αν όχι περιπαικτική) της ζωής, που συνεπάγεται και λύσεις ύφους συνεπείς με αυτή τη στάση. Στη συνέχεια οι ίδιες τάσεις έφτασαν σε ένα σημείο ισορροπίας όπου τα συμβάντα της ημέρας και οι τρόποι που τα εκφράζουν εκπέμπουν ηρεμία και σοφία.

16.8

ΜΙΑ ΑΛΛΗ ΓΕΝΙΑ;

Η διαφορετική εμπειρία ανάμεσα σε ποιητές γεννημένους περίπου μεταξύ της δεύτερης και της τρίτης δεκαετίας του 20ού αιώνα, που μόλις εξετάσαμε, και ποιητές γεννημένους κατά την τρίτη δεκαετία, παρακίνησε μερικούς συγγραφείς να προβούν σε μια διάκριση ανάμεσα σε δύο ομάδες με το αιτιολογικό ότι αυτή η εμπειρία είναι προσδιοριστική του χαρακτήρα της κάθε ομάδας επειδή στηρίζεται στην ιστορία. Οι νεότεροι, είναι αλήθεια, ήταν έφηβοι τον καιρό του πολέμου και δεν πρόλαβαν να λάβουν μέρος στην Αντίσταση ούτε και να παρασυρθούν από τις πλάνες που την ακολούθησαν. Ελλείπει ενός όρου πιο ικανοποιητικού, αυτοί οι ποιητές βρέθηκαν ενταγμένοι σε μια “δεύτερη μεταπολεμική ποιητική γενιά”.²⁶ Καθώς πρόκειται για ποιητές που συμπράττουν όχι πια για λόγους κοινωνικής συσπείρωσης, αλλά απλώς λόγω

²⁶ Ποιητές που ανήκουν σε αυτή τη δεύτερη μεταπολεμική γενιά πρωτοπαρουσιάστηκαν ως ομάδα από το περιοδικό του Γ. Δούκαρη *Νέες Τομές*, τεύχος 1 της νέας σειράς, 1985. Αργότερα μερικοί από αυτούς, φοβούμενοι μήπως συνθλιβούν ανάμεσα στις δύο γενιές που τους περικλείουν, και ενώ στο μεταξύ εμφανίστηκε με τρόπο ορμητικό μια νεότερη γενιά, εξουσιοδότησαν τον Ανέστη Ευαγγέλου να ετοιμάσει μια ομαδική ανθολογία (με 55 εκπροσώπους): *Η δεύτερη μεταπολεμική ποιητική γενιά (1950-1970)*, επιμέλεια Α. Ευαγγέλου, εισαγωγή Γιώργος Αράγης, Θεσσαλονίκη 1994. Μια νέα ανθολογία, με το σχετικό πληροφοριακό υλικό, κυκλοφόρησε με επιμέλεια του Κώστα Παπαγεωργίου, *Η ελληνική ποίηση. Η δεύτερη μεταπολεμική γενιά*, 2002.

της αίσθησης ότι είναι εκτεθειμένοι στις ίδιες συνθήκες φόβου και ανασφάλειας,²⁷ είναι δύσκολο να εφαρμόσει κανείς ενιαία κριτήρια ταξινόμησης: οι τάσεις είναι κεντρομόλες και η κάθε περίπτωση προβάλλει τις προσωπικές της άμυνες. Εξάλλου, κινούμενοι σε συνθήκες που τους εμποδίζουν να συμμετάσχουν δραστήρια στη δημόσια ζωή,²⁸ οι ποιητές αυτοί συγκεντρώνουν την προσοχή στις ατομικές αξίες.²⁹ Θα δούμε πραγματικά ότι οι περιπτώσεις είναι ενδιαφέρουσες.

Μια όψη του ιδιωτικού χαρακτήρα της πρωτοβουλίας των ποιητών αυτών είναι και η απουσία περιοδικών που να τους αντιπροσωπεύουν. Αν εξαιρέσουμε το περιοδικό *Διαγώνιος* του Ντίνου Χριστιανόπουλου, που άρχισε να εκδίδεται το 1958 και συνέχισε δίχως τακτικό ρυθμό, με μια παράλληλη έκδοση συγγραφέων που ο ίδιος διάλεγε (Ασλάνογλου, Ιωάννου, Σ. Παπαδημητρίου και άλλοι), πουθενά δεν γίνεται λόγος για ποιητές που συσπειρώνονται γύρω από ένα πρόγραμμα ενιαίο. Επιπλέον, πρόκειται για λογοτέχνες γεωγραφικά σκόρπιους και, τουλάχιστον αρχικά, μη εγκατεστημένους στη Θεσσαλονίκη όπου έμειναν αργότερα.

Ο Ντίνος Χριστιανόπουλος (γ. 1931) προβάλλει στα κείμενα του, δίχως πρόκληση και δίχως σεμνοτυφία, τα ομοφυλοφιλικά του αισθήματα. Η συλλογή *Εποχή ισχνών αγελάδων* (1950) περιέχει διάφορους μονολόγους ποικίλων προσώπων, που δεν θα είχαν γραφεί δίχως την ανάμνηση του Καβάφη, αλλά που προκαλούν πρωτότυπες υποβολές. Στον *Ανυπεράσπιστο καημό* (1960) τολμά να εκφράσει στιγμές πάθους που δύσκολα θα διαβάσαμε σε ερωτική ποίηση γραμμένη από γυναίκα. Αλλά και όταν θα ήθελε να

²⁷ Για μια κατάσταση στερήσεων και φήμωσης μιλά ο πεζογράφος Χριστόφορος Μηλιώνης, μάρτυρας αυτής της εμπειρίας, σε ένα άρθρο που είχε μεγάλη απήχηση, "Η παθολογία μιας γενιάς" (1976)· περιλήφθηκε στον τόμο του ίδιου *Υποθέσεις*, 1983, σσ. 13-18.

²⁸ Σύμφωνα με τον Γ. Αράγη στην ανθολογία, σημ. 26, σ. 25.

²⁹ Όπως εξηγεί ο Επαμεινώντας Μπαλούμης, στο *Γ' Συμπόσιο Ποίησης*, 1984, σ. 416.

απαγκιστρωθεί από την ερωτική ποίηση και να μιλήσει για τον πλησίον του, να που συναντά ένα νέο έρωτα, μας λέει στο “Διάλειμμα χαράς” (ο τίτλος παραπέμπει ειρωνικά σε ομοίτιλο κείμενο του Σεφέρη), που τον εμποδίζει:

[...] Και να που κάθομαι και γράφω πάλι τραγούδια
φλεγόμενος για τα πρασινωπά σου μάτια,
διψώντας το σάλιο σου
κι αναπολώντας τη μοναδική μας τσαϊράδα
τότε που τα κουνούπια μας τοιμπούσαν σαστισμένα
μ’ αυτή την απαράμιλλη προσήλωσή μας,
και τα αγκάθια μπήγονταν στο σώμα μας
έκπληχτα για την τόση αδιαφορία. [...]

Αλλά δεν αληθεύει ότι ο Χριστιανόπουλος είναι αποκλειστικά ερωτικός. Ο *αλληθωρος* (1967) συγκεντρώνει ποιήματα του οικείου περιβάλλοντος που του προσφέρουν την ευκαιρία να αναμετρηθεί με μια κοινωνία ανόητη ή αδιάλλακτη. Και όταν συνθέτει ποιήματα ερωτικά ή αισθησιακά, και όταν συμπυκνώνει τις δηκτικές του παρατηρήσεις σε μια επιγραμματική εκφορά, ό,τι εξαγοράζει την αρχική πρόφαση, είναι η λογοτεχνική ένταση και τελικά η λογοτεχνική γραφή.

Ο Νίκος Αλέξης Ασλάνογλου (1931-1996) είναι μάλλον αποκλειστικά εμπνευσμένος από τον αισθησιακό πόθο ενός κορμιού, έστω και αν τελικά αυτό που θα του λείψει περισσότερο θα είναι γενικότερα η ανθρώπινη επαφή. Τα αισθήματά του συμπυκνώνονται σε χειροπιαστές παραστάσεις, σε λέξεις ουσιαστικές και φορτισμένες, αλλά η ένταση του πάθους τις απογυμνώνει από κάθε αναφορά στο περιβάλλον. Αισθήματα και λέξεις αποσπώνται βίαια από το αναγνωρίσιμο σκηνικό ακόμη και όταν ο ποιητής δηλώνει στον τίτλο ένα συγκεκριμένο τόπο, τη Μασσαλία, το Λιτόχωρο, την Παλμίρα. Ο Ασλάνογλου δημοσίευσε μονάχα μερικά φυλλάδια, που συγκεντρώθηκαν αργότερα στον τόμο *Ο δύσκολος θάνατος* (1978).

Ο τρίτος ποιητής του περιοδικού *Διαγώνιος* είναι ο Γιώργος Ιωάννου (1927-1985), κάπως μεγαλύτερος από τους δύο προηγούμενους αλλά όχι εντελώς διαφορετικός ως προς τη θεματική και τη γραφή. Γρήγορα πέρασε στην πεζογραφία, δίχως ωστόσο να εγκαταλείψει οριστικά την ποίηση.

Η λυρική ιδιοσυγκρασία του Ανέστη Ευαγγέλου (1937-1994), που έζησε στη Θεσσαλονίκη όπως και οι προηγούμενοι, εκδηλώθηκε μέσα από μια ευρύτατη γκάμα θεμάτων. Η Θεσσαλονίκη τράβηξε και τον Μάρκο Μέσκο (γ. 1935), που ανακαλεί από το παρελθόν, με καημό και με αίσθηση στέρξης πράγματα και πρόσωπα που αγάπησε. Δέχεται το πένθος με εγκαρτέρηση και αγαπά τη ζωή όπως είναι. Εκθέτει το θέμα του με ομαλές αφηγηματικές και περιγραφικές λύσεις, αποκαλύπτοντας όμως στον αναγνώστη μονάχα μερικά πληροφοριακά στοιχεία, που μπορεί να είναι ουσιαστικά αλλά αποκρύπτουν το πραγματικό μυστικό. Δημιουργείται έτσι ένα κείμενο υπαινικτικό που κάποτε αποκτά δημοτικούς ρυθμούς, κάνει χρήση του τοπικού λεξιλογίου και δίνει έμφαση στη συγκίνηση. Η κοφτή του γραφή προσφέρεται σε μια μορφή επιγράμματος, όπως στο ποίημα δέκατο ένατο της συλλογής *Τα ανώνυμα* (1971):

Τα χρώματα ανθίζουν πάλι όποιο μήνα
 πίνουν την πίκρα με το βρώμικο νερό
 μα εάν η φωτιά κάψει το δάσος
 παράχωσε το πουλί στα σύννεφα
 τη φωνή του λύκου στην καμένη γκορτσιά
 και χάσου.

Ώστε λοιπόν τώρα
 έχω δικαίωμα να μιλήσω.

Οι ποιητές είναι πολλοί και τα θέματά τους ποικίλα. Ο Βύρων Λεοντάρης (γ. 1932), που ήδη αναφέραμε όταν μιλήσαμε για την ποίηση της ήττας των λογοτεχνών της αριστεράς (1963), δημιουργεί έναν λόγο άνετο και καλά διαρθρωμένο για να ανακοινώσει

τις σκέψεις του με τόνους άλλοτε ελεγειακούς και άλλοτε αίσιους. Ο Τάσος Δενέγρης (γ. 1934) είναι πρόθυμος να υποστεί την επίδραση των γεγονότων για να γράψει στη συνέχεια για την επίπτωσή τους επάνω του (έτσι η Jane Fonda θα είναι «υποτροφία στη στύση» του), αλλά στο ίδιο βιβλίο, *Θάνατος στην Πλατεία Κάνιγγος* (1975), συναντά εκείνον τον αινιγματικό λαχειοπώλη, μια εμφάνιση μάλλον ανησυχητική:

Τέτοιες στιγμές παράλογης κι απόκοσμης χαράς
Μπορείς να ξεχωρίσεις το θάνατο
Οι άλλοι περνούν κάτω ανύποπτοι στην Πλατεία Κάνιγγος
Κι ο θάνατος είναι πλάι, μαζί τους
Έχει μεταμορφωθεί σε λαχειοπώλη
Κι είναι ασήμαντος με μπεζ κοστούμι
Κι αναπηρικό σήμα στο πέτο
Μόλις καταλάβει πως
Ίσως κανείς τον υποπτεύτηκε
Μεταμορφώνεται σε θυρωρό.

Ο Γιώργος Δανιήλ (1938-1991) παρατηρεί με καλοδιάθετη επιείκεια το περιβάλλον όπου κινείται, κάποτε με ειρωνεία, αποκομίζοντας θραύσματα παραστάσεων που αποτυπώνονται με σύνταξη γοργή· αποφεύγει τα επίθετα, ιδίως στις *Πρόκες* (Montreal 1968).

Ο Πρόδρομος Μάρκογλου (γ. 1935) κινείται σε έναν κόσμο απογυμνωμένο και σκληρό, ανακαλεί τις ήττες που έχει υποστεί από τις συγκυρίες, από την ιστορία ή από τη ζωή του. Στην πρώτη του συλλογή, *Έγκλειστοι* (1962), νιώθει μόνος και δίχως φως, βλέπει την πόλη να υπονομεύεται, τις γυναίκες να τις εκμεταλλεύονται στον χώρο εργασίας. Στις συλλογές που ακολουθούν η θεματική δεν αλλάζει, αλλά εκτείνεται σε μια ευρύτερη συντακτική περίοδο, όπως όταν σε καιρούς στέρησης της ελευθερίας απευθύνεται στον ποιητή της ελευθερίας Ανδρέα Κάλβο (*Τα κύματα και οι φωνές*, 1971).

Το θρησκευτικό αίσθημα κυριαρχεί στη θεματική του Ματθαίου Μουντέ (γ. 1935). Ο πόνος της ζωής ωθεί τον ποιητή να ανατρέξει

στα περασμένα και τον βοηθά να προσδοκά την κάθαρση· τα εκφραστικά του μέσα δεν διαφέρουν ωστόσο από αυτά των συνομηλίκων του.

Μια ιδιαίτερη θεματική αξιοποιείται από τον κύριο Κυριάκο Χαραλαμπίδη (γ. 1940), που δημοσιεύει και στην Ελλάδα. Αν και προστρέχει σπάνια στη διάλεκτο, κρατά την αίσθηση του σκωπτικού λόγου και της αλληγορίας που χαρακτηρίζουν την τοπική γλώσσα. Από τότε που οι Τούρκοι εισέβαλαν στη γενέτειρά του, την Αμμόχωστο, η ποίησή του στράφηκε πάνω στα τραύματα της τραγωδίας· ώρες ώρες δεν μπορεί να αποφύγει τον σαρκασμό (*Αμμόχωστος βασιλεύουσα*, 1982).

Μετά τις αποκλειστικές αναφορές σε άνδρες ποιητές που προηγήθηκαν ανακύπτει εύλογα το ερώτημα: υπάρχει γυναικεία ποίηση; Το ερώτημα ετέθη σε μερικές ποιήτριες, όταν πια είχε περάσει το μεγάλο κύμα του γυναικείου κινήματος.³⁰

Στη Νανά Ησαΐα (1934-2003) εξέλαβαν ως ερωτισμό τη λαχτάρα να αγγίξει τον άλλον, ένα θέμα που επανέρχεται στην ποίησή της, ενώ πρόκειται για μια κατάσταση τελείως διαφορετική· είναι ένα βασάνισμα υπαρκτικό που κάποτε παίρνει την όψη της απουσίας.

Η Κατερίνα Αγγελάκη-Ρουκ (γ. 1939), αφού εξέδωσε τα ποιήματα της νεότητας στον τόμο *Ποιήματα 63-69* (1971), συγκεντρώνει τις δυνάμεις της στην έκφραση καταστάσεων που τα αισθήματά προκαλούν με τη σωματική ενσάρκωσή τους. Το ασώματο προορίζεται να χαθεί μαζί με την ύλη του (*Τα σκόρπια χαρτιά της Πηνελόπης*, 1977):

Στον κόσμο που γεννήθηκα τα χάνει
κανείς όλα

³⁰ Στο ερώτημα απάντησαν οι Α. Φραντζή, Κ. Αγγελάκη-Ρουκ, Ρ. Γαλανάκη, Α. Παπαδάκη, Π. Παμπούδη κατά τη διάρκεια μιας συνάντησης οργανωμένης από την Εταιρεία Σπουδών. Τα κείμενα δημοσιεύτηκαν με τον τίτλο *Υπάρχει, λοιπόν, γυναικεία ποίηση*; 1990.

τις λέξεις τρώει ο καιρός
 και μέσα από τις λέξεις
 φαγώνονται τα μάτια
 τα φιλιά
 ακόμα κι η ανάγκη να υποφέρεις.

Η αφετηρία της Κικής Δημουλά (γ. 1931) δεν επέτρεψε να προβλέψει κανείς τη μετέπειτα άνθηση. Ο προφορικός και ήπιος λόγος την προστατεύει απέναντι στις πιέσεις της κοινωνίας ήδη στο *Έρεβος* (1956), ενώ με το *Ερήμην* (1958) δοκιμάζει μια διάθεση ειρωνείας που υπογραμμίζει τις αντισυμβατικές της λύσεις. Ο αψιμυθίωτος λόγος, που δεν ξεπέφτει ποτέ στην ατημελησία, κατορθώνει να αξιοποιήσει στο έπακρο τα κοινά πράγματα της καθημερινότητας. Από τις πρώτες της ήδη ποιητικές συλλογές η αξία των «φευγαλέων ψυχικών στιγμών» δεν περνούσε απαρατήρητη.³¹

Με τον καιρό η Δημουλά απαλλάσσεται από τη ρητορεία της αφέλειας και την εύκολη ευρηματικότητα, μεταβάλλοντας τον λόγο της από διανοητικό σε μεταδοτό. Το *λίγο του κόσμου* (1971) είναι ένας τίτλος που δηλώνει σαφώς κάποιο πρόγραμμα: η ποιήτρια περιορίζει τον κόσμο στις διαστάσεις μιας ζωής ανάμεσα σε πράγματα και γεγονότα ταπεινά και καθημερινά. Οι αντιξοότητες της ζωής δεν την οδηγούν, όπως άλλους, σε ελεγειακή ατονία· αντιμετωπίζονται με λαϊκή σοφία και ειρωνική διάθεση. Στο επίπεδο της έκφρασης χρησιμοποιεί όχι μόνο σχήματα ελλειπτικά και μετωνυμίες, αλλά και νεολογισμούς, προσωποποιήσεις, ουσιαστικοποιημένα επίθετα ή ρήματα, που η κριτική έχει επανειλημμένα επισημάνει,³² ενώ συχνά διαταράσσει τη λογική συντακτική ακολουθία. Τα τελευταία χρόνια η Δημουλά τυγχάνει ολοένα και μεγαλύτερης αποδοχής από το αναγνωστικό κοινό, ίσως επειδή δεν κου-

³¹ Βλ. λόγου χάρη τον Άρη Δικταίο, *Αναζητητές προσώπων*, 1963, σ. 111.

³² Παραπέμπω για όλους στον Π. Μπουκάλα, *Ενδεχομένως*, 1996, σσ. 150-

ράζει τον αναγνώστη με αναζητήσεις διανοητικές και τον ικανοποιεί από την πρώτη στιγμή.

16.9

ΔΕΣΠΟΖΟΥΣΕΣ ΚΑΙ ΟΡΙΣΜΟΙ

Εάν είναι σχετικά αναγνωρίσιμα τα χαρακτηριστικά της αντιστασιακής ποίησης χάρη στις πρόδηλες λειτουργίες στις οποίες ανταποκρίνονται,³³ η απόπειρα να προσδιοριστούν οι δεσπόζουσες της μεταπολεμικής ποίησης εν γένει δεν απέδωσε ιδιαίτερα ικανοποιητικά αποτελέσματα. Είναι αλήθεια ότι από τότε που οργανώθηκε ένα Συμπόσιο για το θέμα τούτο,³⁴ το ζήτημα διαγράφεται λιγότερο παραπλανητικό και αόριστο· αλλά ακόμη απέχει από μια απάντηση απολύτως ικανοποιητική. Πρέπει να έχουμε επίσης υπόψη ότι και οι εκπρόσωποι της αποκαλούμενης δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς, αυτής που φανερώνεται μέσα στη δεκαετία του '60, διεκδικούν με τη σειρά τους τα δικά τους διακριτικά γνωρίσματα για να ξεχωρίσουν από την πρώτη μεταπολεμική γενιά.

Είδαμε ότι ήδη το 1986 ο Αλέξανδρος Αργυρίου πρότεινε την προσωρινή αντικατάσταση των καθιερωμένων όρων διακρίνοντας τη θεματική της μεταπολεμικής ποίησης σε δύο επιμέρους κατηγορίες: του ιδιωτικού και του δημόσιου χώρου.³⁵ Δεν έλειψαν την εποχή αυτή και άλλες απόπειρες με αφετηρία όχι τη θεματική, αλλά την εκφορά του λόγου και το ύφος. Έτσι ο Αντρέας Μπελε-

³³ Βλ. το κεφάλαιο 15, σημ. 5 και 6.

³⁴ Αναφέρομαι στο *Α' Συμπόσιο*, 1982, βλ. εδώ σημ. 7.

³⁵ Πέρα από την ανακοίνωση του Αργυρίου, "Πλάγια και ευθεία μετάβαση από τον ιδιωτικό στον δημόσιο χώρο", *ΣΤ' Συμπόσιο*, 1987, σσ. 281-91, βλ. σχετικά με τη θεματική και Γ. Κεχαγιόγλου στα *πρακτικά Α' Συμποσίου*, σ. 59 κ.ε. Αργότερα ο Ε. Καψωμένος υποστήριξε, βασιζόμενος στη διχοτομία φύση / πολιτισμός, ότι από τη μεταπολεμική ποίηση απουσιάζει η φύση ως σημείο αναφοράς και ως όρος σύγκρισης: "Η διχοτομία φύση / πολιτι-

ζίνης, αφού καταρχάς επισημάνει την επάνοδο μερικών ποιητών στην παραδοσιακή μετρική, διαπιστώνει ότι τα σχήματα λόγου λείπουν από τους περισσότερους.³⁶ Παρόλα αυτά το ζήτημα των ιδιαίτερων τρόπων έκφρασης, που διαφοροποιούν ουσιαστικά τη μεταπολεμική από την προπολεμική ποίηση, παραμένει ανοιχτό.³⁷

σμός ως κριτήριο οριοθέτησης του στίγματος της πρώτης μεταπολεμικής ποιητικής γενιάς”, *Σπείρα*, 2-3, 1984, σσ. 113-32 και τώρα στον τόμο *Κώδικες και σημασίες*, 1990, σσ. 156-77. Του ίδιου βλ. και “Ιδεολογία και ποιητική στην πρώτη μεταπολεμική γενιά”, *Ελίτροχος*, 7, 1995, σσ. 11-30.

³⁶ *Α’ Συμπόσιο*, σ. 121.

³⁷ Και φυσικά εκκρεμεί το ζήτημα διαφοροποίησης ανάμεσα στους χρονικά πρώτους και τους δεύτερους της μεταπολεμικής γενιάς. Παραπέμπω ξανά στην απόπειρα διασαφήνισης του Γ. Αράγη στην εισαγωγική μελέτη της ανθολογίας του Α. Ευαγγέλου, *Η δεύτερη μεταπολεμική γενιά*, ό.π., σημ. 26.

Η ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

17.1

ΞΕΚΙΝΗΜΑ ΧΩΡΙΣ ΡΗΞΕΙΣ

Το γενικό πλαίσιο μέσα στο οποίο έδρασαν οι πεζογράφοι της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς είναι αυτό που διαγράψαμε επισημαίνοντας μερικά δεδομένα που αφορούν τον πόλεμο (βλέπε 15.1) και την εμφάνιση μιας νέας γενιάς ποιητών στα χρόνια της Αντίστασης και του Εμφυλίου (βλέπε 16.1). Οι πεζογράφοι που εξαιτίας της ηλικίας τους παίζουν ένα ρόλο διασύνδεσης ανάμεσα στους συγγραφείς της δεκαετίας του '30 και τους νέους που ακόμη δεν έχουν φανερωθεί, δεν μπορούν να κάνουν τίποτα παραπάνω παρά να προσαρμόσουν τις προθέσεις τους στα δόκιμα πρότυπα που επικρατούσαν κατά την περίοδο της διαμόρφωσής τους. Πρόκειται για συγγραφείς ανυποψίαστους δίχως ανανεωτικές παρορμήσεις και που οπωσδήποτε δεν λαμβάνουν καμιά ενθάρρυνση από τις σκοτεινές συγκυρίες της ιστορίας. Από όσους δραστηριοποιούνται με συχνά δημοσιεύματα σε αυτά τα μεταβατικά χρόνια μπορούμε να αναφέρουμε τον Άλκη Αγγέλογλου, τον Αστέρη Κοββατζή, τη Μόνα Μητροπούλου, την Εύα Βλάμη, όλοι τους νέοι συγγραφείς τη στιγμή που οι Γερμανοί εγκαταλείπουν την Αθήνα (Οκτώβριος 1944).

Ο Άλκης Αγγέλογλου (γ. 1915) δημοσιεύει μια σειρά διηγημάτων σε περιοδικά, που στη συνέχεια συγκέντρωσε σε τόμο (*Εαρινό*, 1943· *Αμαρτωλοί*, 1944· *Κυπαρισσόμηλα*, 1948): μια ακολουθία από προσωπογραφίες ανθρώπων της πόλης και της υπαίθρου, ζωγραφισμένη με καλοσύνη, κάποτε με άκακη επάρκεια. Το ίδιο μπορούμε να πούμε και για τον Αστέρη Κοββατζή (1916-1983) και τις πρώτες συλλογές διηγημάτων του (*Επεισόδια*, 1943· *Πρώτη Άνοιξη*, 1944). Αμφότεροι οι πεζογράφοι προμηδοδότησαν θέματα αντλημένα από τον τόπο προέλευσής τους στην επαρχία. Η Μόνα Μητροπούλου (1919-1999) αναπτύσσει τη θεματική της αντλώντας από τις εμπειρίες της κοπέλας της αστικής κοινωνίας στην οποία ανήκει, με ένα λόγο ευαίσθητο που ανταποκρίνεται στις εντυπώσεις και τα αισθήματα. Η πρώτη συλλογή διηγημάτων επιγράφεται *Το σπίτι με τον κορυνδαλλό* (1944). Αναφορικά με τους διηγηματογράφους, που μόλις παρουσιάσαμε, πρέπει να υπογραμμιστεί η ιδιαιτερότητα σύμφωνα με την οποία κύριος στόχος τους δεν είναι η πλοκή, αλλά η διάθεση με την οποία συγκροτείται η ιστορία.

Η Εύα Βλάμη (1914-1974) αναπολεί το παρελθόν· η συμπόνια της στρέφεται προς τα περασμένα της ιδιαίτερης πατρίδας της, το Γαλαξίδι. Από τη ναυτική ζωή αυτού του λιμανιού και τις δόξες των ναυτικών του εμπνέεται τέσσερα μυθιστορήματα, από τα οποία *Ο Σκελετόβραχος* (1949) είχε την πιο μεγάλη απήχηση. Η τρυφερότητα για πράγματα και πρόσωπα μιας ναυτικής ζωής όταν το ατμόπλοιο δεν είχε ακόμη επικρατήσει και τα καράβια έπλεαν με το πανί, διοχετεύεται σε μια γλώσσα λαϊκή που αναπλάθει την ομιλία των τότε ναυτικών. Η Εύα Βλάμη προβάλλει το πρόσωπο μιας λαϊκής νοσταλγού όπως είχε κάνει και ο Παντελής Πρεβελάκης στο *Χρονικό μιας πολιτείας*. Η σκληρή πραγματικότητα του πολέμου παρακάμπτεται.

Τα χρόνια της Αντίστασης έγιναν θέμα πεζογραφικού έργου, και μάλιστα με σχετική απήχηση στο εξωτερικό, από τον Σωτήρη Πατατζή (1914-1991) σε αρκετά διηγήματα του τόμου *Ματωμένα χρόνια* (1946). Η συλλογή περιέχει και διηγήματα με θέματα προπολε-

μικά· στην εποχή πριν τον πόλεμο αναφέρεται και το μυθιστόρημα *Μεθυσμένη πολιτεία* (1948): σε μια κωμόπολη της επαρχίας, τις παραμονές του πολέμου, καταφθάνει ένας θίασος που δίνει παραστάσεις προκαλώντας αναταραχή στις συνήθειες των κατοίκων. Η αφήγηση είναι εύθυμη και κάποτε χιουμοριστική.

17.2

Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΜΕΡΙΚΩΝ ΓΥΝΑΙΚΩΝ

Ξαναζωντανεύοντας τα περασμένα εφηβικά χρόνια μέσα στους κόλπους της οικογένειας ή θεματοποιώντας τις αλλαγές που επιβάλλει ένας πόλεμος απάνθρωπος, ξεκινούν τη συγγραφική τους πορεία η Γαλάτεια Σαράντη, η Μαργαρίτα Λυμπεράκη, η Τατιάνα Γκρίτσι Μιλλιέξ, η Μιμίκια Κρανάκη.

Η Γαλάτεια Σαράντη (γ. 1920) ακολούθησε μια συστηματική και συνεχή παραγωγή και απεδείχθη η πιο γόνιμη απ' όλες. Το βιβλίο της *Χαράς* (1947) σημειώνει την αφετηρία της: μια γυναίκα εξομολογείται σε μια μακροσκελή επιστολή την τραγική αιτία, μια αρρώστια, που την έκανε να παραιτηθεί από τον μεγάλο της έρωτα. Το βιβλίο του *Γιοχάνες και της Μαρίας* (1952) διηγείται διακριτικά το αίσθημα ανάμεσα σε μια κόρη και ένα εβραιοπούλο που κατέφυγε σπίτι της τον καιρό της ναζιστικής κατοχής. Οι φρικαλεότητες του πολέμου περνούν μέσα στο σπίτι με τρόπο ήπιο, φιλτραρισμένες από το αστικό οικογενειακό περιβάλλον. Η ίδια διάθεση ηπιότητας απέναντι στις ιστορικές συγκυρίες εμβολιάζει και τις *Πασχαλιές* (1949), ένα μυθιστόρημα αυτοβιογραφικό¹ που

¹ Τούτο μας πληροφορεί η συγγραφέας σε μια συνέντευξη του 1981, που παρατίθεται στον τόμο 5 της ανθολογίας *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, με επιμέλεια περισσότερων συνεργατών, 8 τόμοι, 1988. Ο πρώτος τόμος περιέχει μια εισαγωγική μελέτη του Α. Αργυρίου, ενώ ο τελευταίος συγκεντρώνει κριτικό και άλλο υλικό.

εξιστορεί τις στενοχώριες μιας οικογένειας που υφίσταται τις δοκιμασίες του πολέμου, της Αντίστασης και του Εμφυλίου. Έως αυτό το σημείο η Σαράντη τοποθετεί τις ιστορίες των μυθιστορημάτων και των διηγημάτων της στο εσωτερικό μιας παραδοσιακής οικογένειας. Με το μυθιστόρημα *Τα όρια* (1966) αυτή η τάξη αίρεται· η οικογένεια δεν εξασφαλίζει πια τη γαλήνη, τα μέλη της κλονίζονται μέσα σε νέες ηθικές αρχές, η πλοκή τα απομακρύνει από τους μεγάλους μύθους της παράδοσης. Ο αφηγηματικός λόγος της Σαράντη, πρωτοπρόσωπος ή τρίτοπρόσωπος, σ' αυτό το μυθιστόρημα καθώς και σε όλο το έργο της, είναι πειστικός, υπαινικτικός, δίχως σπουδαίους ανανεωτικούς στόχους. Αντίστοιχα ο διανοητικός ορίζοντας της δράσης και των χαρακτήρων εμπνέεται από την εμπιστοσύνη στη ζωή, στην ενστικτώδη δύναμη του καθήκοντος.

Με τη Μαργαρίτα Λυμπεράκη (1919-2001) αλλάζουν τα πράγματα. Ξεκινά διστακτικά με *Τα δέντρα* (1945), αλλά το 1946, με *Τα ψάθινα καπέλα*, δίνει ένα μυθιστόρημα που ομολογημένα είναι επιτυχημένο στο είδος του και συνεχίζει να κερδίζει τους αναγνώστες έως σήμερα. Ένα κορίτσι διηγείται αναδρομικά τις μικροπεριπέτειες τριών κοριτσιών που ζουν σε ένα κτήμα έξω από την Αθήνα τα χρόνια λίγο πριν τον πόλεμο· η προοπτική είναι αυτή της αναπόλησης, της ειρηνικής ζωής και της οικογενειακής ασφάλειας τον καιρό της ανακάλυψης του κόσμου. Η νοοτροπία είναι γυναικεία, εφόσον τα γεγονότα παρουσιάζονται μέσα από την οπτική γωνία των κοριτσιών που μυούνται σταδιακά στη ζωή και τον έρωτα. Οι ανδρικοί χαρακτήρες αντιμετωπίζονται από απόσταση. Η μικρότερη αδελφή, που είναι ο φορέας της αφήγησης, ύστερα από τρία καλοκαίρια έχει πια συνειδητοποιήσει ποιο θα είναι το μέλλον της ως γυναίκας και ως λογοτέχνιδος. Η αφήγηση είναι ανέμελη, χαρούμενη, μελαγχολική όταν πρέπει, τα σοβαρά ζητήματα ελαχιστοποιούνται, η εμπιστοσύνη στη ζωή τονώνεται από μια αβίαστη προσοχή στα μικροπράγματα του θηλυκού κόσμου.

Στο επόμενο βιβλίο, *Ο άλλος Αλέξανδρος* (1950), η Λυμπεράκη

εγκαταλείπει τα προηγούμενα αφηγηματικά σχήματα επινοώντας ένα πρωτοπρόσωπο λόγο που ακολουθεί μια σειρά συνειρμική των πραγμάτων, αποδεσμευμένο από τη χρονολογική τάξη. Η πλοκή δίνει μια αναπαράσταση του αδελφοκτόνου μίσους που ξεσπά με τον Εμφύλιο. Ο δεσποτικός ιδιοκτήτης ενός ορυχείου έχει δυο οικογένειες: στα παιδιά της παράνομης οικογένειας έδωσε τα ίδια ονόματα που έχουν και στη νόμιμη. Η αφήγηση γίνεται από τον νόμιμο Αλέξανδρο που βασανίζεται από τον πόθο να γνωρίσει τον ομώνυμο νόθο αδελφό του, τον άλλο Αλέξανδρο. Ο λόγος περνά απότομα από τις φαντασιώσεις στην τρυφερότητα, στην απώθηση, στο μίσος. Μέσα σε μια παρόμοια ψυχική διακύμανση ο ήρωας δεν είναι υποχρεωμένος να περιγράψει τους χαρακτήρες των άλλων προσώπων, ιδιαιτερότητα συμβατή με τη μέθοδο σύνθεσης που διάλεξε η Λυμπεράκη.

Το αίτημα απογύμνωσης των ηρώων της, ώστε να τους περιορίσει στη συμπυκνωμένη ουσία της τραγικής τους κατάστασης, οδήγησαν τη Μαργαρίτα Λυμπεράκη στη συγγραφή θεατρικών έργων όπου συγκρούονται τα μεγάλα πάθη στην απόλυτη έκφρασή τους.

Η Τατιάνα Γκρίτση Μιλλιέξ (1920-1999) ανακαλεί με αγωνία στη μνήμη² την παιδική της ηλικία στα πρώτα έργα της, *Πλατεία Θησείου* (1947), *Σε πρώτο πρόσωπο* (1958). Στην παντοδυναμία της μνήμης αντιδρά με ένα λόγο επιθετικό, κάποτε ερεθισμένο, εξημμένο, που άλλοτε ξεσπά σε παραλήρημα. Κάποια προσπάθεια να απαγκιστρωθεί από τον εξουσιαστικό υποκειμενισμό στην αφήγηση, η κριτική³ αναγνώρισε στα δυο μυθιστορήματά της, *Αλλάζουμε;* (1957) και *Και ιδού ίππος χλωρός* (1963). Το πρώτο διη-

² Η μνήμη αποτελεί γι' αυτήν μια ανεξάντλητη και επιτακτική πηγή, καθώς η Γκρίτση Μιλλιέξ εξηγεί σε μια συνέντευξη δημοσιευμένη στο περιοδικό *Η λέξη*, αρ. 95, 1990, σσ. 425-27. Σύμφωνα με την ίδια, το έργο της τείνει προς ένα σημείο όπου όλα είναι εξίσου παρόντα, το παρελθόν, το πραγματικό, το φανταστικό, το καλό, το κακό κ.λπ.

³ Όπως η Γ. Φαρίνου Μαλαματάρη στη μελέτη της που περιλαμβάνεται στην ανθολογία *Η μεταπολεμική πεζογραφία*, ό.π., τόμος 6, σ. 17.

γείται τη ζωή μιας γυναίκας από την παιδική ηλικία έως την ωριμότητα. Το άλλο επαναφέρει στη μνήμη τα χρόνια της γερμανικής κατοχής με μια οικογένεια που δοκιμάζεται από συλλήψεις, ανακρίσεις, παρανομία. Ο λόγος ακολουθεί τους ρυθμούς μιας σύνταξης πυκνής, εμφατικά ασθμαίνουσας.⁴ Η κριτική υποδέχθηκε με επαίνους το μυθιστόρημα *Από την άλλη όχθη του χρόνου* (1988) ως την πιο επιτυχημένη έκφραση του τόσο προσωπικού της ύφους.

Η Μιμίκια Κρανάκη (γ. 1922) είχε μια σύντομη σταδιοδρομία ως ελληνίδα πεζογράφος,⁵ με ένα μυθιστόρημα και μερικά διηγήματα, που χαιρετίστηκαν με ελπίδα από την κριτική. Στο μυθιστόρημα *Contre-temps* (1947) μια γυναίκα αφηγείται σε χρόνους μεταγενέστερους, επομένως με γνώση της τραγικής έκβασης, πώς όταν ήταν έφηβη ερωτεύτηκε έναν δεκαπεντάχρονο νεαρό και πώς ύστερα από χρόνια παντρεύτηκε με κάποιον από τον οποίο χρειάστηκε να χωρίσει. Γοητευμένη από τη μνήμη του πρώτου έρωτα, μαθαίνει ότι ο νέος έχει πεθάνει. Το ασυμβίβαστο των αισθημάτων με τους χρόνους των συμβάντων οδηγεί την πρωταγωνίστρια στη συναισθηματική ήττα. Η πλοκή είναι μάλλον ισχνή και βεβαίως δεν προκαλεί εντύπωση. Το προσόν του έργου έγκειται στον αφηγηματικό λόγο που αβίαστα ακολουθεί τη ροή της προφορικής καθημερινής ομιλίας, χρησιμοποιώντας εναλλακτικά φράσεις σύντομες και άλλες πιο σύνθετα δομημένες. Οι λεπτομέρειες των μικροπραγμάτων είναι τέλεια συντονισμένες με την αφηγηματική ορμή. Τα ίδια παρατηρούνται και στα διηγήματα του *Τσίρκο* (1950), έστω και αν σε αυτά επισημάνθηκαν απόπειρες για μια γραφή πιο προχωρημένη.⁶

⁴ Σε όποιον νόμιζε ότι η γραφή αυτή είχε επιδράσεις από το *prouveau roman*, ο Πάνος Μουλλάς αντέταξε ορθά ότι η “σχολή της ματιάς” είναι ασυμβίβαστη με τη συγκινησιακή φύση της Μιλλιέξ (Π. Μουλλάς, *Για τη μεταπολεμική μας πεζογραφία*, 1989, σ. 117).

⁵ Επανήλθε στα ελληνικά γράμματα με το βιβλίο *Φιλέλληνες*, 2001.

⁶ Η Μ. Κρανάκη δίδαξε φιλοσοφία στο Πανεπιστήμιο του Παρισιού (Nanterre) και έχει στο ενεργητικό της μελέτες για το αντι-μυθιστόρημα. Με την

17.3

Η ΒΙΑΙΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΕΜΦΥΛΙΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ

Οι τρεις γυναίκες για το λογοτεχνικό έργο των οποίων μόλις μιλήσαμε, εκτός από τη Μιμίκια Κρανάκη, τοποθέτησαν την πλοκή της ιστορίας τους στην Αντίσταση και στον Εμφύλιο. Η Μαργαρίτα Λυμπεράκη μάλιστα στάθηκε άξια να επινοήσει μια νέα γραφή για να αντιμετωπίσει το αδελφοκτόνο μίσος που είχε αναπαραστήσει στον *Άλλο Αλέξανδρο*. Τον Εμφύλιο έχουν ως θέμα μερικά μυθιστορήματα που προκάλεσαν ζωηρές αντιδράσεις τη στιγμή της δημοσίευσής τους, όταν τα τραύματα ήταν ακόμη νωπά. Από αυτά, δύο που υποστήριζαν απροκάλυπτα θέσεις αντικομμουνιστικές, *Η ρίζα του μύθου* (1954) του Ρόδη Ρούφου και *Τειχομαχία* (1954) του Θ. Φραγκόπουλου, σήμερα δεν μπορούν πλέον να θεωρούνται επιτυχημένα.⁷ Δύο άλλα σημειώνουν το ξεκίνημα δύο με-

ευκαιρία της αναδημοσίευσης του *Contre-temps* (1975), ο Αλέξανδρος Κοτζιάς εξέφρασε την απορία για την απουσία του πολέμου και της Αντίστασης από το αφηγηματικό της έργο (Α. Κοτζιάς, *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι*, 1982, σσ. 79-80). Σε παρόμοιες ενστάσεις η Κρανάκη απάντησε αργότερα (*Διαβάζω*, Μάρτιος 2003).

⁷ Ο Ρ. Ρούφος, αφού δημοσιεύσει και άλλα μυθιστορήματα με θέματα επίκαιρα, το 1969 εκδίδει ένα ιστορικό μυθιστόρημα, το *Γραικύλοι*. Διαφορετικά από ό,τι συνέβαινε κατά το παρελθόν με το είδος του ιστορικού μυθιστορήματος, επινοεί ένα θέμα ιστορικό όχι για να παρακάμψει σύγχρονες δυσάρεστες καταστάσεις, αλλά για να επισημάνει ομόλογες καταστάσεις. Διαλέγει χρόνια της αρχαίας ιστορίας κατά τα οποία ο Σύλλας είναι έτοιμος να μπει στην Αθήνα, ενώ οι φατρίες αλληλοσπαράζονται (86 π.Χ.). Ο πρωταγωνιστής, ένας γιατρός της αριστοκρατίας, πρώτα θεατής που παρακολουθεί ατάραχος τη συμφορά στην οποία βρέθηκαν οι φίλοι του, ύστερα αμύχανος παρατηρητής· στο τέλος αποφασίζει να αναλάβει τις ευθύνες του εναντίον του φατριασμού. Ο Ρούφος δεν κάνει την απόπειρα να ανανεώσει τη συμβατική τεχνική (τριοπρόσωπη αφήγηση με παντογνώστη αφηγητή)· αξιοποιεί πάντως τις μελέτες του πάνω στο θέμα, αντικείμενο και μίας πανεπιστημιακής διατριβής, για να αντιμετωπίσει θέματα πείνας, τρόμου και φρίκης που είχε γνωρίσει κατά τον Εμφύλιο.

γάλων πεζογράφων, του Αλέξανδρου Κοτζιά και του Νίκου Κάσδαγλη.

17.4

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΚΟΤΖΙΑΣ· ΟΧΙ ΜΟΝΟ ΑΡΝΗΤΙΚΟΙ ΗΡΩΕΣ

Ο Αλέξανδρος Κοτζιάς (1926-1992) έγραψε μυθιστορήματα που διακρίνονται για μια αφηγηματική μέθοδο εστιασμένη σε ήρωες που δρουν μέσα σε ένα θερμό πολιτικό χώρο. Συχνά πρόκειται για ήρωες που μπορούν να χαρακτηριστούν ως αρνητικοί. Είναι φορείς του κακού και προκαλούν απέχθεια στον αναγνώστη, ιδίως επειδή τα επεισόδια προβάλλονται μέσα από μια αφήγηση στα μέτρα της συνείδησής τους. Ο συγγραφέας ταυτίζεται με τον αποκρουστικό πρωταγωνιστή και υποχρεώνει τον αναγνώστη να παρακολουθήσει την ιστορία μέσα από τον διαστρεβλωμένο τρόπο θέασής του.⁸

Στο πρώτο του μυθιστόρημα, *Πολιορκία* (1953), ο Αλέξανδρος Κοτζιάς μπορεί να μην παρουσιάζεται με μια ώριμη αφηγηματική μέθοδο, αλλά αυτή ήδη ξεχωρίζει: η δράση λαμβάνει χώρα σε μια συγκυρία πολιτικής βίας και εστιάζεται σε έναν ήρωα αρνητικό. Στην *Πολιορκία* ο Κοτζιάς εκθέτει γεγονότα, εκδηλώσεις βίας, εκδίκησης, κατάδοσης, φονικών, που συμβαίνουν κατά τη γερμανική κατοχή στην Αθήνα, μέσα από τη δράση ενός συνεργάτη των ναζί. Το σκοτεινό υποκείμενο πέφτει τελικά θύμα της παγίδας που έστησε εναντίον αριστερών αγωνιστών της Αντίστασης.

Πολλοί ισχυρίστηκαν ότι ο Κοτζιάς ωφελήθηκε από μυθιστορήματα του Ντοστογιέφσκι και του Κάφκα που ο ίδιος μετάφρα-

⁸ Ο αρνητικός ήρωας μπορεί να δυσχεραίνει την ανάγνωση περιορίζοντας έτσι το κοινό, σύμφωνα με τον Παντελή Μπουκάλα: βλ. *Αφιέρωμα στον Αλέξανδρο Κοτζιά*, 1994, σσ. 66-70.

σε⁹ (το ίδιο θα μπορούσε να ισχύει και για τον Α. Koestler), αλλά είναι φανερό ότι, έστω κι αν τα γνώρισε από κοντά, πρόκειται για αναγνώσματα που αποτελούν κοινό κτήμα των λογοτεχνών της γενιάς του.

Η πολιτική θεματολογία εμφανίζεται ξανά στο τέταρτο μυθιστόρημα, *Η απόπειρα* (1964), και φτάνει στο αποκορύφωμά της με τις παραμορφωτικές παραισθήσεις του μυθιστορήματος *Αντιποίησης αρχής* (1979). Σ' αυτό ο πρωταγωνιστής, χαφίης και όργανο των παρακρατικών μηχανισμών, γίνεται μάρτυρας της εξέγερσης του Πολυτεχνείου εναντίον της δικτατορίας. Η διάρκεια της δράσης συμπίπτει με τις τρεις μέρες της κατάληψης, 14-16 Νοεμβρίου 1973. Η αφήγηση γίνεται από τη σκοπιά του απεχθέστατου αυτού προσώπου και επομένως μέσα από τη δική του κλίμακα αξιών. Παρόλα αυτά ο Κοτζιάς επιτυγχάνει να μας μεταδώσει το επικό μεγαλείο του ηρωικού επεισοδίου της εξέγερσης κατά του δικτατορικού καθεστώτος.

Και σε άλλα μυθιστορήματα με αρνητικούς ήρωες ο Κοτζιάς κατορθώνει να τους υπονομεύσει παροτρύνοντας έτσι έμμεσα τον αναγνώστη να αποστασιοποιηθεί από τις αξίες που αντιπροσωπεύουν. Στο αποκορύφωμα της ωριμότητάς του συνέλαβε ένα σχέδιο όπου οι κυριότεροι ήρωες των προηγούμενων μυθιστορημάτων του θα ξαναζούσαν για μια μέρα μέσα σε ισάριθμα σύντομα αφηγήματα.¹⁰ Η σειρά εγκαινιάστηκε με τον *Ιαγούαρο* (1987): δυο

⁹ Βλ. την εύστοχη εισαγωγική μελέτη του Παύλου Ζάννα στον ανθολογημένο Κοτζιά (τόμος 4 του *Η μεταπολεμική πεζογραφία*, ό.π., σσ. 148-49). Ο Π. Ζάννας έγραψε και μία ανάλυση της αφηγηματικής μεθόδου του ώριμου Κοτζιά, που συμπεριλήφθηκε στον τόμο του Π. Ζάννα, *Πετροκαλαμήθρες*, 1990, σσ. 363-411. Για τον Κοτζιά βλ. τουλάχιστον τις συνεργασίες που συγκεντρώθηκαν στον τόμο *Αφιέρωμα στον Αλέξανδρο Κοτζιά*, ό.π.

¹⁰ Ο Κοτζιάς σχολίασε το σχέδιό του σε ένα πανεπιστημιακό σεμινάριο, τον Μάιο 1992 (βλ. καταγραφή του στο *Σημείο*, 1, 1992, σσ. 279-94): επτά σύντομα μυθιστορήματα που αναπτύσσουν τη δράση τους την 21η Μαΐου 1958, με μικρή διάρκεια το καθένα, τριάντα λεπτά για *Το σοκάκι*.

γυναίκες, που τις χωρίζει παλαιό μίσος, συναντώνται ύστερα από δέκα χρόνια και συζητούν. Η διήγηση γίνεται από τη μία, εκείνη που επιδιώκει να καρπωθεί το μισό σπίτι της άλλης. Η γλώσσα, οι τεχνικές επινοήσεις, η τακτική του συγγραφέα να πληροφορήσει πλαγίως τον αναγνώστη, η σιωπηρή συνεννόηση του συγγραφέα με τον αναγνώστη· εις βάρος του πρωταγωνιστή, μαρτυρούν τις δυνατότητες ενός λογοτέχνη με δημιουργικότητα, που ξέρει να αξιοποιήσει ό,τι καλύτερο μέσο διαθέτει ο σημερινός αφηγηματικός λόγος.¹¹

17.5

ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΚΛΑΣΙΚΟΤΗΤΑ ΣΤΟΝ ΚΑΣΔΑΓΛΗ

Ο Νίκος Κάσδαγλης (γ. 1928) ξεκινά με διηγήματα στην ίδια γραμμή με τη μεγάλη παράδοση της μετα-ηθογραφίας (Σπιλιάδες, 1952), ενώ έχει ήδη καταπιαστεί με τη συγγραφή του μυθιστορήματος *Τα δόντια της μυλόπετρας* (1955). Σε αυτό αφηγείται τις εμπειρίες ενός εφήβου που βρέθηκε στρατευμένος στις δυνάμεις της δεξιάς τον καιρό της Κατοχής.¹² Το μυθιστόρημα εστιάζεται σε αυτόν τον ήρωα. Ύστερα από ένα εισαγωγικό κεφάλαιο, όπου ο πρωταγωνιστής αυτοπαρουσιάζεται, ακολουθεί η τριτοπρόσωπη αφήγηση των συγκρούσεων μέσα στην υπό κατοχή Αθήνα. Οι ομάδες μά-

¹¹ Ο Κοτζιάς, που ασχολήθηκε εύστοχα με την κριτική (τρεις τόμοι με *Κριτικά κείμενα*, 1982-1986), ήταν πολύ προσεκτικός στα πραγματολογικά στοιχεία που αφορούσαν τα πρόσωπα των έργων του. Σεβάστηκε σχολαστικά την τοπογραφία της δράσης, έστω και αν οι τόποι δεν δηλώνονται πάντοτε με το όνομα τους, καθώς και τη χρονολογία. Πρβλ. την ποιητική του "Αληθομανές χαλκείον" στο περιοδικό *Γράμματα και Τέχνες*, τεύχος 64-65, 1992, σσ. 3-14.

¹² Πολύ αργότερα μας πληροφόρησε ότι η στράτευσή του στη δεξιά οφειλόταν στην τύχη και ότι δεν ήταν μια επιλογή προγραμματική (*Το Τραμ*, τεύχος 8, Φεβρουάριος 1989, σσ. 82-88)· στην ίδια συνέντευξη μιλά και για τις 'πηγές' του.

χονται σκληρά, τυφλωμένες από το μίσος, τη βία και τον φόβο, στερημένες από κάθε ηθικό ιδανικό, για να επιβληθούν στον αντίπαλο. Ο νεαρός μπεινοβγαίνει στο αστυνομικό τμήμα, αλλά αρχίζει να έχει την αίσθηση της ανωτερότητας των άλλων, των «κόκκινων».

Το επόμενο βιβλίο έχει τον τίτλο *Κεκαρμένοι* (1959) και μεταφέρει τον αναγνώστη σε ένα στρατόπεδο τον καιρό που η στρατιωτική θητεία ήταν σωφρονιστική και καταπιεστική, κάτι το αντίστοιχο με την εξορία των αριστερών στη Μακρόνησο και σε άλλα στρατόπεδα. Τα επεισόδια βίας και καταπάτησης των ανθρωπινων δικαιωμάτων των νεοσύλλεκτων, η ζωή μέσα στο στρατόπεδο και μέσα στα πορνεία με σχετικά μεθύσια και με πρωταγωνιστές που ανήκουν στον υπόκοσμο, συνθέτουν τη δράση ενός καβγά όπου συγκρούονται ένας δυνάστης βετεράνος, η ΕΣΑ, ένας νεοσύλλεκτος που αυτοκτονεί και ένας απατημένος από τη γυναίκα του μάγειρας του στρατού· έξι συνολικά πρόσωπα που με τη σειρά τους αφηγούνται το ίδιο επεισόδιο ο καθένας από τη δική του σκοπιά, αλλά με τέτοιο τρόπο ώστε να ανανεώνεται συνεχώς το ενδιαφέρον του αναγνώστη. Η σχέση θύτη και θύματος, η αποπνικτική ατμόσφαιρα μολοντί δεν υπάρχει φανερή περιγραφή, η βωμολοχία, όλα τα αφηγηματικά τεχνάσματα δημιουργούν ένα έργο πολύ υψηλής στάθμης.

Ο Κάσδαγλης αρέσκεται να πειραματίζεται με το ταλέντο του. Η θέαση του κόσμου σε μια συγκεκριμένη στιγμή της ιστορίας περνά μέσα από την ψυχική προοπτική προσώπων που συχνά ανήκουν στον υπόκοσμο. Συνεπώς σε ηθικές αρχές ακλόνητες (λόγου χάρη εναντίον των πυρηνικών, εναντίον της τρομοκρατίας) εκφράζει τις πεποιθήσεις του προβάλλοντας τα γεγονότα από την εντελώς αντίθετη σκοπιά, όπως όταν χρησιμοποιεί ως θέμα έναν κατατρεγμένο τρομοκράτη (*Το θολάμι*, 1987). Οι ικανότητες του κλασικού πεζογράφου φανερώνονται καθαρά στην αφήγηση *Μακάριοι οι ελεήμονες* ότι αυτοί ελεηθήσονται (1978), όπου βάζει έναν εξόριστο στη Μακρόνησο να εξιστορεί τα κακοπαθήματά του, τα

ψυχικά και σωματικά βασανιστήρια· η αναπαράσταση γίνεται με τα κλασικά εκφραστικά μέσα, με μια πειστικότητα που αποδεικνύει τα εξαιρετά αφηγηματογραφικά του προσόντα. Δεν πρόκειται για εμπειρίες προσωπικές του συγγραφέα, αλλά αυτό δεν μπορείς να το πιστέψεις. Οι εξαιρετικές του ικανότητες δοκιμάστηκαν και σε δυο αφηγήματα υπέρ των Κούρδων (1994, 1999).

17.6

Ο ΑΝΑΡΧΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΡΕΝΟΥ

Ο Ρένος Αποστολίδης (γ. 1924), που αρέσκεται να υπογράφει τα βιβλία του μονάχα ως Ρένος, πριν ακόμη συμπληρώσει τις πανεπιστημιακές του σπουδές βρίσκεται στρατολογημένος να πολεμά στα βουνά εναντίον του Αντάρτικου. Συμμετέχει θέλοντας και μη σε τριανταπέντε μάχες του Εμφυλίου. Από αυτή την πλούσια εμπειρία γράφει ένα βιβλίο, την *Πυραμίδα 67* (1950). Το βιβλίο, που δεν έχει σχεδιαστεί ως μυθιστόρημα, αποτελείται από μια ακολουθία αφηγηματικών κομματιών, παρατηρήσεων, σκέψεων, αισθήσεων και επιστολών προς την αγαπημένη. Σε αυτά τα ποικίλης προέλευσης υλικά (εννοώ από την άποψη του είδους), προσκολλώνται άλλα και το σύνολο θα κινδύνευε να παρουσιάζει την όψη ενός βιβλίου ετερογενούς και μάλλον αδόκιμης σύνθεσης αν δεν εξουσιαζόταν ολόκληρο από την ορμητική μανία έκφρασης του συγγραφέα, χάρη στην οποία εξασφαλίζει τελικά την ενότητά του. Ο έμφυτος αναρχισμός εναντίον όλων των δυνάμεων, που ωθεί τον Ρένο σε μια τέτοια πρωτοβουλία, τον προφυλάσσει από τη μεροληπτική αντίληψη υπέρ της μιας ή της άλλης παρατάξης.

Στη συνέχεια ο Ρένος έγραψε μυθιστορήματα που δεν υποτάσσονται στους κανόνες, όπως το *Η άλλη ιστορία* (1972), και πολυάριθμα διηγήματα, ήδη από το 1959 (*Ιστορίες από τις Νότιες Ακτές*), με θέματα φανταστικά ή εξωτικά, σπρώχνοντας σε οριακές κατα-

στάσεις φρίκης σκηνές της καθημερινής ζωής. Ο Ρένος θεωρείται ένας από τους πιο σημαντικούς μεταπολεμικούς πεζογράφους και, σύμφωνα με τη γνώμη του Αλέξανδρου Αργυρίου, χάρη στην *Πυραμίδα* 67, ο «πρώτος πεζογράφος με καθαρά μεταπολεμική νοοτροπία και προβληματική, τους άξονες των οποίων χάραξε σαν ένα είδος μανιφέστου (με αυτό το, όσο θέλετε, ανισομερές βιβλίο), προετοιμάζοντας ή προλέγοντας κάποιο πνεύμα, που θα φανεί αργότερα διατυπωμένο και από άλλους, χρονικά συνοδοιπόρους, σε διάφορες εκδοχές».¹³

Ο Εμφύλιος στα βουνά έγινε θέμα και άλλων έργων, τα οποία εκτός του ότι αποτελούν μια συνταρακτική μαρτυρία των αδελφοκτόνων ωμοτήτων, συνιστούν, όπως είδαμε, την απαρχή της καθιέρωσης νέων μορφών στον χώρο της αφηγηματογραφίας. Αν ο Σπύρος Πλασκοβίτης στο διήγημα «Η κληματόβεργα», από τη συλλογή *Η θύελλα και το φανάρι* (1955), αναβιώνει με τρόπους παραδοσιακούς στιγμές έντονης συγκίνησης αναλογιζόμενος τις φρικαλεότητες του εμφύλιου σπαραγμού, και εάν ο Δημήτρης Χατζής αφιερώνεται με πάθος σε ένα μυθιστόρημα αβέβαιων αποτελεσμάτων, τη *Φωτιά* (1946), άλλοι συγγραφείς επινοούν νέους τρόπους γραφής για να αφηγηθούν άλλο τόσο τραυματικές εμπειρίες· αρκεί να σκεφτούμε τον Θανάση Βαλτινό.

17.7

ΤΟ ΣΧΗΜΑ ΤΟΥ ΔΙΗΓΗΜΑΤΟΣ

Μερικοί συγγραφείς επιλέγουν οικειοθελώς το διήγημα ως είδος για να εκφραστούν δίχως καν να δοκιμάσουν το μυθιστόρημα. Το διήγημα ως αφηγηματικό είδος ακολουθεί τώρα δύο βασικές κατευθύνσεις εξίσου γόνιμες· η πρώτη εμπιστεύεται την οργάνωση

¹³ Α. Αργυρίου στον εισαγωγικό τόμο Α', *Η μεταπολεμική πεζογραφία*, ό.π., σ. 141.

της πλοκής (ανάπτυξη μιας ιστορίας), η άλλη στοχεύει στον αφηγηματικό λόγο (ανάπτυξη του λόγου) – με την τάση ωστόσο να υπερισχύσει η δεύτερη.

Πεζογράφοι όπως ο Μάρκος Λαζαρίδης, ο Τηλέμαχος Αλαβέρας, ο Αντώνης Σαμαράκης, ο Δημήτρης Χατζής είναι κυρίως διηγηματογράφοι. Αυτούς θα διαδεχθεί μια άλλη σειρά νεότερων αφηγηματογράφων που επίσης θα αφιερωθούν σ' αυτό το λογοτεχνικό είδος με την πρόθεση να πριμοδοτήσουν τον αφηγηματικό λόγο.

Ο Μάρκος Λαζαρίδης (γ. 1911) άντλησε τα θέματα των διηγημάτων του από το περιβάλλον της Αφρικής, όπου εγκαταστάθηκε στα νιάτα του ως δάσκαλος. Ο *Σταυρός του Νότου* (1952), *Η τροπική ξάλη* (1954) είναι συλλογές που εκτιμήθηκαν από την κριτική για τη φροντισμένη τεχνική και για το εξωτικό τους σκηνικό. Ο Τηλέμαχος Αλαβέρας (γ. 1926), αφού απέτισε φόρο τιμής στον Εμφύλιο με το έργο *Τ' αγρίμια του άλλου δάσους* (1952), στη συλλογή *Το μισό του φεγγαριού* (1960) περνά σε ιστορίες έρωτα και θανάτου, όπως και στο *Ως κυλιόμενος τάπης* (1998), που συμβολίζει τον χρόνο που κυλά χωρίς να σταματά: σε αυτό το τελευταίο η κριτική επεσήμανε μια γραφή που τείνει προς την αποστασιοποίηση και τη διανοητικότητα.¹⁴ Ο Αντώνης Σαμαράκης (γ. 1919) στα διηγήματα των τόμων *Ζητείται ελπίς* (1954) και *Αρνούνται* (1961) υιοθέτησε τον κοινό τόπο σύμφωνα με τον οποίο τα μεταπολεμικά χρόνια διέψευσαν τις ελπίδες όσων πολέμησαν για ένα ιδεώδες, και επέμεινε σε αυτόν μέσα από μια ποικιλία θεμάτων. Γενικά κρατά ζωντανό το ενδιαφέρον του αναγνώστη επινοώντας με άνεση ευρηματικές καταστάσεις. Η πιο επιτυχημένη πραγματο-

¹⁴ Ο Αλαβέρας είναι σημαντικός πολιτισμικός παράγοντας της Θεσσαλονίκης, όπου από χρόνια διευθύνει το περιοδικό *Νέα Πορεία* (από το 1955), και ασχολείται με την κριτική. Είναι υπέρμαχος της Σχολής της Θεσσαλονίκης (βλ. τον τόμο του *Αφηγηματογράφοι της Θεσσαλονίκης*, 1970). Για την εκδοτική δραστηριότητα του περιοδικού, βλ. *Το περιοδικό Νέα Πορεία και οι εκδόσεις του (1955-1992)*, Θεσσαλονίκη 1992.

ποίηση με τα υλικά που διαθέτει η τέχνη του και με μια γλώσσα αγοραία είναι ένα μυθιστόρημα δράσης με suspense, που τιτλοφορείται *Το λάθος* (1965): πρόκειται για το λάθος δύο αστυνομικών που δεν μπόρεσαν να προβλέψουν ότι η γενναιόδωρη χειρονομία του ενός από τους δύο θα οδηγήσει στη ματαίωση της σύλληψης ενός κοινού πολίτη, υπόπτου για εξέγερση εναντίον ενός ολοκληρωτικού κράτους. Οι τόποι δεν αναγνωρίζονται, τα πρόσωπα δεν έχουν όψη ούτε προσωπικότητα.

Με τον Δημήτρη Χατζή (1913-1981) βρισκόμαστε μπρος σε μια περίπτωση με αξιόλογες λογοτεχνικές ικανότητες. Η στράτευση του στον κομμουνισμό ήδη από το 1935 τον οδήγησε τον καιρό του Εμφυλίου στο αντάρτικο και από εκεί στις ανατολικές χώρες ως αυτοεξόριστο. Έχει στο ενεργητικό του ένα μυθιστόρημα, τη *Φωτιά*, που ήδη αναφέραμε, γραμμένο με έναν τρόπο που γρήγορα ξεπέρασε στην επόμενη σειρά διηγημάτων δημοσιευμένων αρχικά στο Βουκουρέστι και έπειτα στην Αθήνα, στο περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης* και αυτοτελώς στο βιβλίο *Το τέλος της μικρής μας πόλης* (1963). Ακολούθησαν τα διηγήματα *Ανυπεράσπιστοι* (1963). Ειπώθηκε ότι ο Χατζής είναι ρεαλιστής, κάτι που φυσικά ισχύει, αλλά με την έννοια ότι σέβεται την πραγματικότητα και ότι ξεκινά από την παρατήρηση αληθινών κοινωνικών και ιστορικών καταστάσεων. Στα πιο αγαπημένα από το κοινό διηγήματα, όπως το “Σαμπεθάι Καμπιλή”, λόγου χάρη, ή το “Σιούλας ο Ταμπάκος”, η αφηγηματική του μέθοδος κινείται με τη συγκινησιακή δύναμη της ανάμνησης, ώστε η απλή παράθεση ενός κόσμου του παρελθόντος να γίνεται με τρόπο που προκαλεί τη συγκίνηση ή και την τρυφερότητα.

Μετά τον επαναπατρισμό του ο Χατζής γράφει το μυθιστόρημα *Το διπλό βιβλίο* (1976), όπου θέτει έλληνες μετανάστες στη Γερμανία να αναμετρούνται με μια ευρωπαϊκή κοινωνία σε γρήγορη εξέλιξη. Το βιβλίο έτυχε ενθουσιώδους υποδοχής σε μια στιγμή που το κοινό χαιρέτιζε τον επαναπατρισμό του συγγραφέα. Έχει επισημανθεί ότι σ’ αυτό η χρήση της γλώσσας είναι πιο ενημερω-

μένη και ότι το αφηγηματικό όργανο ανταποκρίνεται στα νεότερα αιτήματα της μυθιστορηματικής τέχνης.¹⁵

17.8

ΝΕΑ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΑ

Ο Σπύρος Πλασκοβίτης (1917-2000), γνωστός ιδίως ως διηγηματογράφος, εξέπληξε την κριτική με το μυθιστόρημα *Το φράγμα* (1960): το φράγμα, σε μια χώρα που ίσως είναι η Ελλάδα, προκαλεί ανησυχίες ότι μπορεί να υποχωρήσει από τη μια στιγμή στην άλλη. Ο φόβος παραλύει τη ζωή, ενώ οι αρμόδιοι τεχνικοί δεν είναι σε θέση να καθησυχάσουν τον πανικόβλητο πληθυσμό. Συμπέρασμα: ο άνθρωπος πέφτει θύμα των τεχνολογικών του κατορθωμάτων. Πέρα ωστόσο από το μήνυμα, που διαγράφεται εξαρχής με ενάργεια, η ιστορία προχωρεί άνετα με περιστατικά αληθοφανή μέσα σε ένα κλίμα δυσμενών προαισθημάτων. Από τότε ο Πλασκοβίτης επεξεργάστηκε την έκφρασή του, όπως βλέπουμε στα διηγήματα που έγραψε στη συνέχεια με αφορμή την εμπειρία της κράτησής του τον καιρό του στρατιωτικού καθεστώτος (*Το σερματόπλεγμα*, 1974): έκτοτε αφιερώθηκε στη μυθιστοριογραφία.

Μια απομάκρυνση από τα άμεσα θέματα του πολέμου έχουμε στο μοναδικό μυθιστόρημα του Κώστα Ταχτσή (1927-1988) *Το τρίτο στεφάνι* (1962), όπου μια μικροαστή και η πεθερά της αναθυμούνται την προπολεμική ζωή με τις καθημερινές της εκπλήξεις. Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση, χάρη στη ζωντανή προφορικότητά της, είναι η αναπαραγωγή μιας γλώσσας ελεύθερης από τους περιορισμούς της κανονικής δημοτικής,¹⁶ κάτι που δεν είχε γίνει έως τότε

¹⁵ Βλ. το κείμενο της Lucia Marcheselli στο αφιέρωμα Δημήτρη Χατζή, περ. *Η Λέξη*, τεύχος 144, 1998, σσ. 218-23.

¹⁶ Η μικτή γλώσσα του Ταχτσή, που δεν αποφεύγει στερεότυπα της καθαρεύουσας των μικροαστών και ημιαβάν, εξετάστηκε από τον Κ. Kazasis,

από τους σύγχρονους με τον Ταχτοσή πεζογράφους. Με τη γλώσσα αυτή συνυφαίνεται και η νοοτροπία των αφηγητριών, έτσι ώστε και ο απόηχος μεγάλων ιστορικών συμβάντων φτάνει στον αναγνώστη μέσα από τη δική τους περιορισμένη θέαση. Ο Ταχτοσής δοκίμασε να ανανεώσει την επιτυχία με άλλα γραπτά ανάλογα, αλλά δεν πρόσθεσε τίποτε στο μοναδικό μυθιστόρημα που είχε δημοσιεύσει (με δικά του έξοδα) το 1962.

Η θεματική που επικεντρώνεται στα επακόλουθα του πολέμου συνεχίζει να κυριαρχεί στα έργα λογοτεχνών που από τα ζοφερά εκείνα χρόνια είχαν αποκομίσει τραυματικές εμπειρίες. Οι συνθήκες διαβίωσης στα χρόνια πολιτικών ανωμαλιών προσέφεραν την υπόθεση σε δύο μυθιστορήματα του Αριστοτέλη Νικολαΐδη, τον οποίο ήδη αναφέραμε ως ποιητή. Στο *Οι συνυπάρχοντες* (1969) ένας κομμουνιστής καταδικασμένος στην πατρίδα του επιστρέφει και ζει κρυμμένος· αηδιασμένος από τους συντρόφους αποφασίζει να συνεχίσει μοναχός του τον αγώνα. Στο *Η εξαφάνιση* (1975) έχουμε μια άλλη οριακή περίπτωση που βιώνεται επίσης με τρόπο παραληρηματικό. Σε αυτά τα μυθιστορήματα και σε όσα έγραψε στη συνέχεια, ο Νικολαΐδης δεν κατορθώνει να αποφύγει τις παρεμβάσεις του αφηγητή με παρατηρήσεις που ανακόπτουν την εξέλιξη της πλοκής.

Ούτε και ο Αντρέας Φραγκιάς (1921-2002) απομακρύνεται από το ίδιο μεταπολεμικό κλίμα. *Η καγκελόπορτα* (1962), το δεύτερο μυθιστόρημά του, παρακολουθεί την απογοητευτική ζωή μερικών προσώπων που κινούνται γύρω από μια αυλή σε συνοικία της παλιάς Αθήνας, υποταγμένοι σε ένα τρόπο διαβίωσης εντελώς διαφορετικό από αυτόν για τον οποίο είχαν πολεμήσει. Πρόκειται για ένα θέμα που επανέρχεται στην αφηγηματογραφία των χρόνων αυτών. Εκείνο που διακρίνει όμως τον Φραγκιά είναι ο πλούτος των αφηγηματικών και υφολογικών λεπτομερειών με τις οποίες

το χειρίζεται. Ο χαρακτηρισμός του *Λοιμού* (1972), του επόμενου βιβλίου του, ως μυθιστορήματος δεν ανταποκρίνεται στο είδος γραφής του. Παρά την επιβλητική έκτασή του, περιορίζεται σε ωμές σκηνές ηθικών και φυσικών βασανιστηρίων που επιβάλλονται σε εξόριστους, σε ένα νησί που δεν κατονομάζεται, αλλά που οι αναγνώστες το ταυτίζουν με την απεχθέστατη Μακρόνησο.¹⁷ Η αφαίρεση με την όποια αναπαρίστανται οι καταστάσεις και τα γεγονότα μεγεθύνει τη θηριωδία με αποτέλεσμα μια ψυχωτική υποβολή. Σε μυθιστορήματα που ακολούθησαν, όπως *Το πλήθος* (σε δυο τόμους, 1985 και 1986), ο Φραγκιάς περιγράφει την τερατώδη πλευρά όσων πραγμάτων μας φαίνονται φυσιολογικά.

Ο Νίκος Μπακόλας (1927-1999) εντάσσει τις εμπειρίες αυτού του ίδιου διαστήματος σε μια ευρύτερη χρονική διάρκεια που ξεκινά από τα τέλη του 19ου αιώνα και φτάνει έως τα τέλη του 20ού: αυτό είναι το χρονικό πλαίσιο ενός σχεδίου που αναπτύσσεται σε τέσσερα μέρη: *Ο κήπος των πριγκίπων* (1966), *Μυθολογία* (1977), *Η μεγάλη πλατεία* (1987), *Καταπάτηση* (1990). Το κρίσιμο σημείο της ιστορίας είναι φυσικά αυτό που ταυτίζεται με την πραγματική ζωή του συγγραφέα. Ο άξονας της εξιστόρησης στηρίζεται σε μια οικογένεια, δηλαδή σε ένα είδος αφήγησης μάλλον προεξοφλημένο, τη σάγκα. Οι πρωταγωνιστές ζουν την ιστορία έτσι όπως αποφασίζεται αλλού και όπως ο αφηγητής τη συλλαμβάνει μέσα από επεισόδια αποσπασματικά, σχεδόν ασύνδετα· επεισόδια που αποδίδονται με ένα λόγο αφηγηματικό μονολογικού τύπου, χειμαρρώδη, πληθωρικό, μακροπερίοδο, δίχως στίξη. Ο Μπακόλας αρέσκεται να δημιουργεί αντιστοιχίες με την αρχαία ελληνική μυθολογία, όπως λόγου χάρη με το όνομα Ιατρίδης που παραπέμπει

¹⁷ Το έργο που καταγγέλλει τα βασανιστήρια δημοσιεύτηκε κατά τη διάρκεια της στρατιωτικής δικτατορίας και υπέστη τις δέουσες προσαρμογές· βλ. Έρην Σταυροπούλου, *Προτάσεις ανάγνωσης για την πεζογραφία μιας εποχής*, 2001, σσ. 111-85. Κείμενα ενδιαφέροντα βρίσκονται στο αφιέρωμα του *Αντί*, τεύχος 714, 2000.

στους Ατρίδες, ή να υπογραμμίζει περιστατικά του παρελθόντος που θυμίζουν γεγονότα που έζησε ο ίδιος· προστρέχει δηλαδή στην ιστορία του παρελθόντος την οποία χρησιμοποιεί αλληγορικά.¹⁸ Το τελευταίο μέρος, *Καταπάτηση*, διατυπώνει σκέψεις απελπισίας για τις μέρες μας, όπου όλες οι αξίες έχουν καταπατηθεί.

Αυτό που πρέπει να εκτιμηθεί στον Μπακόλα, όπως και στον Α. Κοτζιά και τον Ν. Κάσδαγλη, για να αναφέρω τους πιο σημαντικούς, είναι το γεγονός ότι η μακρόχρονη θητεία τους στην πεζογραφία αξιοποίησε στο έπακρο τις τεχνικές τους ικανότητες, υπερνικώντας τα όποια εμπόδια και αξιώνοντάς τους να φτάσουν σε ένα σημείο όπου και οι παραμικρές αποχρώσεις βρίσκουν την έκφρασή τους.

Μερικοί πολιτικοί εξόριστοι της αριστεράς, που έφυγαν μετά την ήττα του 1949, δημοσίευσαν έργα ενδιαφέροντα και για τη θεματική και για τις λύσεις υψηλής ποιότητας που προέκριναν.

Ο Άρης Αλεξάνδρου (1922-1978), κατατρεγμένος στην πατρίδα του, αυτοεξόριστος στο Παρίσι, έγινε ευρύτερα γνωστός χάρη σε ένα μυθιστόρημα, *Το κιβώτιο* (1975). Το δούλεψε επί επτά έτη· το είχε έτοιμο το 1972, αλλά δεν μπόρεσε να το δημοσιεύσει πριν από τη μεταπολίτευση. Η σύλληψη του έργου γίνεται σε μια φάση κρίσιμη για την κοινωνική συνείδηση του Αλεξάνδρου, όταν πια δεν τρέφει καμιά πλάνη για τη σοβιετική πολιτική και η αμφισβήτηση του απέναντι στο ΚΚΕ έχει φτάσει στο απροχώρητο.¹⁹ Η πλο-

¹⁸ Ο Μπακόλας εξήγησε το ενδιαφέρον του για τα ιστορικά θέματα σε μια παρέμβαση, "Τα ξαναγυρίσματα της ιστορίας", που δημοσιεύτηκε στα πρακτικά *Ιστορική πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία (1945-1995)*, 1997, σσ. 27-34. Για τον Μπακόλα βλ. τουλάχιστον Δ. Παγανός, *Τρεις μεταπολεμικοί πεζογράφοι*, 1998.

¹⁹ Σε μια συνέντευξη, όπου ο ίδιος θέτει τα ερωτήματα, δημοσιευμένη στο περ. *Ηριδανός* (τεύχος 1, 1975, σσ. 68-70), έχουμε ένα δείγμα της πικρίας και της δυσφορίας του ως συγγραφέα αριστερού, κατατρεγμένου από την πολιτεία και πολιτικά απογοητευμένου. Για τον Α. Αλεξάνδρου, βασική η μελέτη του Δ. Ραφτόπουλου, *Άρης Αλεξάνδρου, ο εξόριστος*, 1996, όπου παράρτημα με κρίσεις για το έργο και βιβλιογραφία.

κή προχωρεί με μια σειρά αναφορές που ο επινοημένος αφηγητής απευθύνει τάχα από μια φυλακή όπου κρατούνται κομμουνιστές (είμαστε στο τέλος του Εμφυλίου Πολέμου) προς έναν αφανή «σύντροφο ανακριτή» εξηγώντας με όλες τις λεπτομέρειες, που θεωρεί σκόπιμες ανάλογα με τη στιγμή, τις περιπέτειες της αποστολής για τη μεταφορά ενός κιβωτίου με άγνωστο περιεχόμενο· ο αφηγητής δεν λαμβάνει απόκριση και καθώς προχωρεί, η στάση του απέναντι στο αρχηγείο αλλάζει.

Την ηθική δυσφορία όσων πίστεψαν τυφλά στο κομμουνιστικό ιδεώδες την έζησαν διαφορετικά εκείνοι που βρέθηκαν να ζουν ως πολιτικοί πρόσφυγες στη Σοβιετική Ένωση. Η Άλκη Ζέη (γ. 1925) είναι από εκείνους που μπόρεσαν να επαναπατριστούν ύστερα από τις πολιτικές εκλογές του 1963 (κάτω από τις ίδιες συνθήκες επέστρεψαν ο θεατρικός συγγραφέας Γιώργος Σεβαστίκογλου και η πεζογράφος Μέλπω Αξιώτη). Με το πραξικόπημα των συνταγματαρχών άφησε την Ελλάδα και μετοίκησε στο Παρίσι. Το μυθιστόρημά της *Η αρραβωνιαστικιά του Αχιλλέα* (1987) βγαίνει από τις περιπέτειές της όταν ως κομμουνίστρια περνά κρίση συνείδησης. Η ζωή του ενταγμένου στο κόμμα είναι πνιγηρή, με πολύ περιορισμένο χώρο για την προσωπική ζωή. Η πρωταγωνίστρια αφηγείται με ανώτερο ήθος και κάποτε με ειρωνεία δύο παράλληλες ιστορίες σε δυο διαφορετικά επίπεδα χρόνου· η μία αφορά τη ζωή της αυτοεξόριστης στο Παρίσι, η άλλη της πρόσφυγος στη Σοβιετική Ένωση. Οι δυο ιστορίες ακολουθούν τη ροή ενός λόγου αυθόρμητου και ελκυστικού, με την πεποίθηση ότι «το παρελθόν είναι πιο ζωντανό από το παρόν». Το ώριμο αυτό μυθιστόρημα υψηλής συγκινησιακής και λογοτεχνικής έντασης έρχεται ύστερα από άλλα επιτυχημένα που η ίδια προόρισε για το νεανικό κοινό.

Άλλος πρόσφυγας στη Ρωσία που επαναπατρίστηκε, όπως ο Δημήτρης Χατζής, όταν έπεσε η στρατιωτική δικτατορία, είναι ο Μήτσος Αλεξανδρόπουλος (γ. 1924). Η ζωή του διανοούμενου στην υπηρεσία του σοβιετικού δημοσίου του έδωσε τη δυνατότητα

συγγραφής πολυάριθμων διηγημάτων και αργότερα βιογραφικών μυθιστοριών, αλλά και μεταφράσεων στα ελληνικά που εκτιμήθηκαν από τους ειδικούς. Οι μυθιστοριογραφικοί του τρόποι είναι παραδοσιακοί, στηριγμένοι γερά στον παντογνώστη αφηγητή· ένα χαρακτηριστικό που συμβαδίζει με τη μετριοπαθή ιδιοσυγκρασία του και με το ήθος του, χάρη στα οποία κρατιέται σε κάποια απόσταση από τα γεγονότα. Η καλλιεργημένη παιδεία ευνόησε τη συγγραφή έργων που απαιτούν μελέτη και έρευνα· προσόντα που αποφέρουν τα αποτελέσματά τους στην κορυφαία του βιογραφική μυθιστορία, *Σκηνές από το βίο του Μάξιμου του Γραικού* (πρώτη μορφή γραμμένη στα 1967-1969 και δημοσιευμένη το 1976). Πρόκειται για ένα μοναχό που, αφού σπούδασε στην Ιταλία, έπαιξε ρόλο στη Ρωσία ως θεολόγος.

Στην ίδια εποχή, από άποψη ηλικίας, ανήκουν και μερικοί άλλοι πεζογράφοι. Ο Παντελής Καλιότσος (γ. 1925) έχει στο ενεργητικό του αρκετά μυθιστορήματα που μερικά προορίζονται για το νεανικό κοινό. Ξεκινά με το *Ο μεσαίος τοίχος* (1958), μια υπόθεση εγκλήματος με αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο, και συνεχίζει με θέματα που δεν έτυχαν πάντοτε της εύνοιας των κριτικών (αποδοκίμασαν μεταξύ άλλων και τις παρεμβάσεις του συγγραφέα στον αφηγηματικό ιστό). Ο Νίκος Καχτίτσης (1926-1970) έζησε ως απόδημος, περισσότερο στον Καναδά, και έγραψε δυο μυθιστορήματα· στο πρώτο, *Ο ήρωας της Γάνδης* (Μόντρεαλ 1967), αφηγείται κάτι ύποπτες υποθέσεις που είχαν ως σκηνικό μια φανταστική Γάνδη, στον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. Η θεματική της Ήβης Μελεάγρου (γ. 1928) μας οδηγεί στη γενέτειρά της την Κύπρο και στα προβλήματα του νησιού κατά την απελευθέρωση και κατά την εισβολή των Τούρκων. Το μυθιστόρημα *Ανατολική Μεσόγειος* (1969) αποτελεί την αφετηρία βιβλίων γραμμένων με μια τεχνική που η κριτική θεώρησε συγγενική με αυτή του *proust*. Στο πρώτο, όπως και σε όσα κυρίως ακολούθησαν, το πνεύμα του πολιτικού αγώνα δεν εμπόδισε τις αρετές της γραφής. Ο όρος που-

veau roman επαναλαμβάνεται από την κριτική για να ορίσει την τακτική της Κωστούλας Μητροπούλου (γ. 1927), που έγραψε μυθιστορήματα και θεατρικά έργα. Η ένταση της συγκίνησης και του αντικομπορμιστικού της πνεύματος επιδρά στην εκφώνηση του λόγου προκαλώντας σύγχυση των χρόνων και της σύνταξης. *Το χρονικό των τριών ημερών* (1974), ένα από τα βιβλία που έχουν ως θέμα την εξέγερση του Πολυτεχνείου, θεωρήθηκε ως το επιτυχεότερο.

Όσα έργα μνημονεύτηκαν σε αυτό το μέρος, εάν θεωρηθούν μέσα στο σύνολο της παραγωγής που εξετάστηκε στο ίδιο κεφάλαιο, τεκμηριώνουν μια ποικιλία γραφής ανάλογη με τον μεγάλο αριθμό πεζογράφων. Ο κατάλογος γίνεται ακόμη πλουσιότερος με τους κάπως νεότερους πεζογράφους που για λόγους ηλικίας δεν διαφύλαξαν τη μνήμη του Εμφυλίου, όπως οι προηγούμενοι.

17.9

ΝΕΕΣ ΕΜΠΕΙΡΙΕΣ ΚΑΙ ΝΕΕΣ ΠΡΟΣΔΟΚΙΕΣ

Ο Βασίλης Βασιλικός (γ. 1933) αποτέλεσε μια αποκάλυψη όταν έδειξε πρώιμα τις εξαιρετικές του αφηγηματικές ικανότητες το 1953 με το *Η διήγηση του Ιάσωνα*. Τα γαλλικά πρότυπα της εποχής εκείνης αντισταθμίστηκαν γενναία από μια ευφάνταστη δημιουργικότητα. Το μυθολογικό θέμα δεν στάθηκε εμπόδιο για την ανθρώπινη αλήθεια, για την ενστικτώδη λαχτάρα της αναχώρησης.²⁰ Η ηλικία του

²⁰ Σύμφωνα με τη μυθολογία, ο Ιάσων εγκαταλείπει τον πατέρα του στη φυλακή και ακολουθεί την παρότρυνση του καταχραστή θείου που θέλει να τον απομακρύνει και γι' αυτό τον στέλνει να αναζητήσει το χρυσόμαλλο δέρας. Ο μύθος μπορεί να ερμηνευτεί με τρόπο επίκαιρα δελεαστικό, όπως προτείνει η Αγγέλα Καστρινάκη (*Οι περιπέτειες της νεότητας*, 1995, σ. 467): ο φυλακισμένος πατέρας θα μπορούσε να είναι το υπό δίωξη ΚΚΕ και ο Ιάσων μια νέα γενιά που αποφεύγει τον αγώνα.

τον είχε απαλλάξει από τις φρικαλεότητες του πολέμου. Η μόνη του χειρονομία εναντίον της ναζιστικής κατοχής ήταν να ρίξει από το μπαλκόνι του σπιτιού του ένα χοντρό μπιζέλι στο κράνος ενός γερμανού αξιωματικού, όπως διηγείται αστειευόμενος ο ίδιος.²¹ Σε τρία αφηγήματα που παρουσιάζονται ως μία τριλογία, *Το φύλλο*, *Το πηγάδι*, *Τ' αγγέλιασμα* (όλα δημοσιευμένα το 1961), ο Βασιλικός έχει κατακτήσει την ισορροπία των δημιουργικών του ικανοτήτων: το συγκέρασμα μιας περιγραφής της πραγματικότητας με καταστάσεις εξωπραγματικές αλλά τόσο αληθοφανείς που, παραβιάζοντας τα όρια ανάμεσα στο πραγματικό και το φανταστικό, πείθουν τον αναγνώστη παρά το παράδοξό τους. Στο *Φύλλο*, ένα νέος κλεισμένος στο διαμέρισμά του παρακολουθεί την παρά φύση ανάπτυξη ενός φυτού. Στο *Πηγάδι* ένας μαθητής αντλεί νερό από ένα πηγάδι μαγεμένο, αρρωσταίνει από έναν άγνωστο ιό και πεθαίνει. Στο *Αγγέλιασμα*, πάλι, έχουμε μια φανταστική προβολή της στρατιωτικής θητείας, καταπιεστικής και βασανιστικής για τους τότε νέους: ο νεοσύλλεκτος μεταμορφώνεται σε έναν άγγελο δίχως αισθήματα και ανθρώπινες αδυναμίες. Με αυτές τις μεταμορφώσεις της πραγματικότητας ο Βασιλικός εκφράζει τη δυσφορία του ως νέος που αναγκάζεται να ζει σε ένα κόσμο διαμορφωμένο από τους μεγάλους, τον οποίο ο ίδιος δεν μπορεί να συμμεριστεί.²²

Ο Βασιλικός θεωρεί καθήκον του να καταγγείλει την υποβάθμιση της κοινωνίας και τη σαπίλα της πολιτικής και γι' αυτό δεν

²¹ Διηγείται το συμβάν σε ένα νόστιμο άρθρο που αργότερα συμπεριλήφθηκε στη συλλογή *Εκτός των τειχών* (1973, σ. 78-82).

²² Ο Βασιλικός εξήγησε σε "Μια συζήτηση με τους Λαμπράκηδες" (ό.π., σ. 117): «Στην Τριλογία προσπάθησα να δώσω ό,τι νιώθει ένας νέος που ζει μέσα σ' ένα κόσμο που δεν τον διάλεξε αυτός για να ζήσει. Που αφού γνώρισε την ασφυξία και το αδιέξοδο του παράλογου αστικού μας κόσμου, περνάει έπειτα από το μεσαιωνικό σκοτάδι της πανεπιστημιακής ζωής, για να θαφτεί κατόπιν στον στρατό, όπου σαν ζωντανός νεκρός αναπολεί τις μέρες της νεκρής του ζωντάνιας».

διστάζει να αντιμετωπίσει την επικαιρότητα με μία μέθοδο που πλησιάζει τη δημοσιογραφική τεκμηρίωση. Όχι σπανίως συμβαίνει να αξιοποιεί σύγχρονα θέματα σε έργα λιγότερο εφήμερα, όπως το *Z* (1966), αφήγημα δράσης για τον φόνο του βουλευτή Λαμπράκη στη Θεσσαλονίκη. Τα απροσδιόριστα όρια μεταξύ της δημοσιογραφικής και της λογοτεχνικής γραφής συνωμότησαν εναντίον του συγγραφέα. Από τη μεγάλη παραγωγή γραπτών που εκδόθηκαν, η κριτική διασώζει μόλις το μυθιστόρημα *Γλαύκος Θρασάκης* (1977),²³ που γράφηκε σε διάφορες φάσεις και κατέληξε σε μια «αναθεωρημένη οριστική έκδοση» το 1996.²⁴

Και ο Μένης Κουμανταρέας (γ. 1931) βρίσκεται πέρα από τη θεματική του πολέμου. Παρακολουθεί τις κινήσεις των νέων που συχνάζουν σε χώρους ηλεκτρονικών παιχνιδιών (*Τα μηχανάκια*, 1962), πρωταγωνιστές της σύγκρουσης ανάμεσα σε γονείς και παιδιά. Έπειτα από μερικούς πειραματισμούς στην αφηγηματική μέθοδο, δείχνει να προτιμά την κλασική λύση, δηλαδή μια ευθύγραμμη αφήγηση με ξεκάθαρη πλοκή, σε μια γλώσσα στεγνή και άμεση, όπως βλέπουμε σε δυο μυθιστορήματα της ωριμότητας, *Βιοτεχνία ναλικών* (1975) και *Η κυρία Κούλα* (1978). Πρόκειται για σκηνές μιας ταπεινής ζωής εκπροσώπων της μικροαστικής τάξης, σε μια φάση του βίου τους όπου οι προσδοκίες έχουν ματαιωθεί, δίχως την παραμικρή ελπίδα αλλαγής. Τα επόμενα έργα καθιέρωσαν οριστικά αυτό το αφηγηματικό ύφος, όπως λόγου χάρη *Το άρωμά τους με κάνει και κλαίω* (1998).

Ο Πέτρος Αμπατζόγλου (γ. 1931) επανορθώνει τη δυσφορία

²³ Βλ. την εισαγωγική μελέτη του Α. Ζήρα που αφορά τον Βασιλικό στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία, ό.π.*, τόμος Β', σ. 353· και Δ. Κούρτοβιχ, *Έλληνες μεταπολεμικοί συγγραφείς*, 1999, σσ. 43-44. Το μυθιστόρημα *Γλαύκος Θρασάκης* ολοκληρώθηκε σταδιακά από το 1972 έως το 1996, οπότε δημοσιεύτηκε η τελευταία «αναθεωρημένη οριστική έκδοση»

²⁴ Για τις φάσεις γραφής και τα αφηγηματικά επίπεδα, βλ. Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Β. Βασιλικού, *Γλαύκος Θρασάκης*: ο εαυτός ως άλλος στη βιογραφία», *Πόρφυρας*, τεύχος 104, 2002, σσ. 211-18.

που προκαλούν συνθήκες μιας απατηλής οικονομικής ευμάρειας επινοώντας καταστάσεις φανταστικές. Παρόμοιες συνθήκες τον οδήγησαν στο βασικό θέμα του μυθιστορήματος *Η γέννηση του Σούπερμαν* (1972). Ο αφηγητής βιώνει κρίσιμες καταστάσεις δίχως διέξοδο· η μόνη λύση που του μένει για να ανταπεξέλθει είναι να γίνει Σούπερμαν, που, όπως λέει ο μύθος του, βρίσκει λύση σε όλα τα αδιέξοδα. Η αφήγηση διεκπεραιώνεται με χάρη και με ανεξάντλητη αυτοειρωνεία. Εξάλλου η αυτοειρωνεία αποτελεί έναν παράγοντα ουσιαστικό της αφηγηματικής τέχνης του Αμπατζόγλου, και μέσο ανατροπής μερικών λογοτεχνικών συμβάσεων.

Πέρα από κάθε μορφή ειρωνείας διεξάγονται οι πειραματισμοί του Γιώργου Χειμωνά (1938-2000) παραβιάζοντας τους καθιερωμένους κανόνες της λογοτεχνικότητας. Η πρόθεση να ξεφύγει από τις κοινές προδιαγραφές είναι φανερή ήδη στο πρώιμο *Πεισίστρατος* (1960) και επιβεβαιώνεται στα επόμενα έργα: *Η εκδρομή* (1964), *Μυθιστόρημα* (1966), *Ο γιατρός Ινεότης* (1971): με το όνομα παραφράζει τον γιατρό Lejeune, δάσκαλο της νευροπαθολογίας. Ο Χειμωνάς πιστεύει ότι μπορεί να αναπαραστήσει τα ανεξερεύνητα βιώματα των ηρώων του. Η απόπειρα να καταργήσει την πλοκή και να αγνοήσει τους εξαναγκασμούς του χρόνου (εκτός φυσικά από τον χρόνο της αφήγησής του) τον οδηγεί σε ιεροτελεστίες που βιώνονται στους σκοτεινούς κόλπους της συνείδησης, παράγοντας έννοιες που μας ξεπερνούν. Ο λόγος θέλει να πείσει τον αναγνώστη ότι πρόκειται για δρώμενα ιερά και φοβερά. Η γλώσσα μαρτυρεί μια βαθιά διαταραχή. Οι αφορμές κατανόησης που παραχωρούνται στον αναγνώστη είναι αβέβαιες και ελλιπείς, στα όρια της επικοινωνίας.²⁵

²⁵ Μέσα σε αυτά τα όρια επικοινωνίας κινείται η κριτική. Βλ. μεταξύ άλλων: Γ. Αριστηνός, *Εισαγωγή στην πεζογραφία του Γ. Χειμωνά*, 1981· Α. Σουλογιάννη, *Ο δημιουργικός λόγος του Γ. Χειμωνά*, Θεσσαλονίκη 1997.

17.10

ΕΝΑ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΔΙΧΩΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

Ενώ μοιάζει να έχει επουλωθεί η τραυματική εμπειρία του Εμφυλίου, τα μαρτύρια που προκάλεσε ασκούν μια σκοτεινή γοητεία σε μερικούς πεζογράφους που δεν διστάζουν να δώσουν σε αυτή νέες προεκτάσεις για να την καταστήσουν ακόμη πιο σαγηνευτική. Το διαπιστώνουμε στον Θανάση Βαλτινό (γ. 1932). Στο πρώτο βιβλίο του, *Η κάθοδος των εννιά* (1963, αυτοτελώς το 1978), αφηγείται τη φυγή μερικών ανταρτών που τους καταδιώκει ο τακτικός στρατός στην ανατολική Πελοπόννησο, το 1949. Στο δεύτερο πεζό του, *Συναξάρι του Αντρέα Κορδοπάτη* (1964, αυτοτελώς το 1972), αφηγείται τις περιπέτειες ενός λαθρομετανάστη στην Αμερική, που επαναπατριάζεται το 1910. Σε αυτά τα έργα η αφήγηση γίνεται πρωτοπρόσωπα, από το στόμα των πρωταγωνιστών και αποτυπώνει στο γλωσσικό όργανο τις εκφραστικές ιδιότητες και τον πολιτισμικό χαρακτήρα του καθενός. Η σύνταξη του λόγου είναι γοργή, κυριαρχούν τα ουσιαστικά και τα ρήματα. Η ενέργεια και η αμεσότητα με τις οποίες εκτίθενται τα γεγονότα, ο διάλογος που είναι εξίσου λιτός, προσδίδουν στη μαρτυρία μια αυθεντικότητα που πάει πέρα από την αληθοφάνεια.

Η τακτική του Βαλτινού, να δίδεται δηλαδή ο λόγος στον πρωταγωνιστή, δεν θα ήταν βέβαια διαφορετική από αντίστοιχους χειρισμούς μυθιστοριογράφων όπως ο Κοτζιάς ή ο Κάσδαγλης, αν στη συνέχεια δεν αποκάλυπτε μια άλλη όψη αυτής της παραχώρησης του λόγου στα πρόσωπα της δράσης. Το 1978 ο Βαλτινός δημοσιεύει το *Τρία ελληνικά μονόπρακτα. Μυθιστόρημα*. Το μυθιστόρημα εξισώνεται με ένα δράμα τριών πράξεων, που όμως ούτε δράμα μπορεί να είναι, αφού το πρώτο μέρος αποτελείται από τα πρακτικά μιας δίκης επί συκοφαντία μεταξύ δύο συνταξιούχων αξιωματικών με ιστορικό πλαίσιο τον Εμφύλιο και το δεύτερο από κάποιες επιστολές που βρέθηκαν σε ένα αποχωρητήριο φυλακής· το

τρίτο δεν είναι παρά ένα έντυπο με οδηγίες χρήσεως μιας νέας οικιακής συσκευής.²⁶ Με άλλα λόγια ο Βαλτινός προτείνει ένα πρότυπο που ανατρέπει όλα τα συστατικά που θεμελιώνουν το λογοτεχνικό είδος γνωστό ως μυθιστόρημα. Σε αυτή την ανατροπή θέτει ως πρωταγωνιστή όχι πια τα πρόσωπα της πλοκής, αλλά, σύμφωνα με όσα πιστεύει, τον ίδιο τον αναγνώστη· στον αναγνώστη αναθέτει να πάρει μια θέση απέναντι στο υλικό που παρατίθεται με τρόπο τάχα ακατέργαστο στο βιβλίο.²⁷ Θα είναι ακριβέστερο να πούμε ότι ο αναγνώστης καλείται να αντικαταστήσει τον παντογνώστη αφηγητή.²⁸

Τα όρια ανάμεσα στα λογοτεχνικά είδη, όσον αφορά την αφηγηματική εστίαση, αποδεικνύονται ασταθή και αβέβαια· αυτό είναι αντιληπτό ιδίως όταν περνούμε από τα *Τρία ελληνικά μονόπρακτα* στο αφήγημα *Μπλε βαθύ σχεδόν μαύρο* (1985), όπου παρακολουθούμε τις σκέψεις μιας ώριμης αστής ανικανοποίητης και δυστυχισμένης, πριν πάρει το βραδινό της υπνωτικό. Σε αυτό το αφηγηματικό κείμενο, επινοημένο στα χνάρια του παραδοσιακού εσωτερικού μονολόγου, ο λόγος ακολουθεί τη ροή του ψυχισμού

²⁶ Ο Δ. Δασκαλόπουλος, που επιμελείται το οικείο μέρος το αφιερωμένο στον Βαλτινό στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία*, Β', σ. 312, αναρωτιέται ποιο νόημα έχει το υλικό αυτό στη διαδοχή του, και καταλήγει στο θλιβερό συμπέρασμα: «Τόσος αγώνας, φυλακές και εξορίες καταλήγουν σε ένα Kenwood;»

²⁷ Αυτό δηλώνει ο Βαλτινός απαντώντας σε μια ερώτηση σχετικά με το έργο *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60*: «Στα Στοιχεία η φιλοδοξία ήταν κεντρικός ήρωας να καταστεί ο αναγνώστης» (*Το Δέντρο*, τεύχος 52, 1990, σ. 18).

²⁸ Καταλήγω σε αυτή την εντύπωση (ξεκινώντας από παρατηρήσεις μου του 1979, που παραθέτονται στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία*, τόμος Β', ό.π. σ. 317), έχοντας υπόψη τη διαπίστωση της Νάτιας Χαραλαμπίδου ότι από τα τρία μυθιστορήματα του Βαλτινού λείπει ένας παντογνώστης αφηγητής (στον τόμο πρακτικών *Ιστορική πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία (1945-1995)*, 1997, σ. 252). Στον ίδιο τόμο ο Βαλτινός παρεμβαίνει με ένα κείμενο που τιτλοφορεί «Πέρα από την πραγματικότητα», από το οποίο βλ. κυρίως σσ. 330-31.

της γυναίκας, ενώ προσπαθεί να δώσει κάποιο νόημα στην οριστικά καταστραμμένη ζωή της.

17.11

ΥΠΟΤΡΟΠΗ ΤΩΝ ΕΜΦΥΛΙΑΚΩΝ ΘΕΜΑΤΩΝ

Ο Θανάσης Βαλτινός επανέρχεται σε θέματα μίσους και θηριωδίας της εποχής του Εμφυλίου στο *Ορθοκωστά* (1994), “μυθιστόρημα” όπως δηλώνεται στον υπότιτλο. Το βιβλίο αποτελείται από μονολόγους, καταθέσεις, μαρτυρίες προσώπων που συνεργάστηκαν με τα τάγματα ασφαλείας. Το οδυνηρότερο αυτών των μαρτυριών οφείλεται στο τυφλό μίσος ανάμεσα σε συγχωριανούς που έχουν απωλέσει κάθε ιδεολογία μπροστά στη διωκτική τους μανία.

Οι ίδιοι τόποι της Πελοποννήσου και οι ίδιες συγκρούσεις, στα οποία αναφέρεται ο Βαλτινός, είχαν αποτελέσει θέμα ενός βιβλίου δημοσιευμένου πρωτίτερα, το 1981, από τον Γιάννη Πάνου (...*από το στόμα της παλιάς Remington...*). Ο Γιάννης Πάνου (1943-1998), αντίθετα από τον Βαλτινό, είναι πρόσωπο παρόν στο βιβλίο· είναι ένα πρόσωπο που μνημονεύει τους συγγενείς, τις ιστορίες που είχε ακούσει μικρός, με την προσπάθεια να ανασυστήσει τη φυσιογνωμία του πρωταγωνιστή, του δάσκαλου Δημήτριου, που είχε δράσει με τόλμη στον Εμφύλιο. Ο αφηγητής αναφέρει μαρτυρίες με τα ίδια λόγια που τις άκουσε, αλλά επεμβαίνει και ο ίδιος με τις δικές του απόψεις για να αποδραματοποιήσει τα γεγονότα με ειρωνεία και τρυφερότητα. Ο Πάνου ήταν λογοτέχνης καλλιεργημένος και με αξιώσεις που επιβεβαιώθηκαν σε ένα καθαρά φανταστικό, αλληγορικό βιβλίο, το *Ιστορία των μεταμορφώσεων* (1998)²⁹.

Η οδυνηρή μνήμη της βίας τον καιρό του Εμφυλίου αποτελεί

²⁹ Ο τρόπος, με τον οποίο μεταχειρίστηκαν τον πρωταγωνιστή, έναν αντάρτη που έζησε πραγματικά, ο Πάνου και ο Βαλτινός, προκάλεσε συζητήσεις.

την αφετηρία του Χριστόφορου Μηλιώνη (γ. 1932). Ξεκινά το 1961 με διηγήματα που αφηγούνται λεπτομερώς τα γεγονότα. Τελειοποιεί το αφηγηματικό του όργανο στα διηγήματα *Το πουκάμισο του Κενταύρου* (1971), όπου υπαινίσσεται κάποιο ιστορικό δράμα που βαρβαίνει τη γενιά του. Με τα *Ακροκεραύνια* (1976) ο Μηλιώνης παρουσιάζεται ώριμος αφηγητής, με θέμα τα χρόνια που έζησε στα βουνά κοντά στην Αλβανία, όπου είχε γεννηθεί και δοκιμαστεί από τις συμφορές του πολέμου. Η απόσταση ευνοεί μια στάση ανεκτικότητας και σοφίας, ιδίως στα διηγήματά του *Καλμάς και Αχέροντας* (1985), όπου η συγκινησιακή παρόρμηση συμπύκνωση με ένα βαθύ αίσθημα ήθους. Το διήγημα, με αφήγηση σχεδόν πάντα πρωτοπρόσωπη,³⁰ μετατρέπεται σε μια διαδοχή ψυχικών καταστάσεων που βασίζονται σε όσα ανασύρονται από τη μνήμη μάλλον, παρά σε μια ρεαλιστική διαδοχή καταστάσεων. Η τρυφερή συγκατάβαση προς το παρελθόν δικαιολογεί την αυτοειρωνεία, που κι αυτή είναι μια εκδήλωση συμπάθειας για τα χρόνια που άφησαν το σημάδι τους σε όλη του τη ζωή. Η σύγκριση ανάμεσα στη χαώδη ζωή της σημερινής πρωτεύουσας και την αυθεντική ζωή μες στα βουνά της Ηπείρου στο τέλος του Πολέμου, επανέρχεται και στο μυθιστόρημα *Δυτική συνοικία* (1980).

Βλ. το άρθρο του Κ. Βούλγαρη “Από το στόμα της παλιάς Remington μέχρι τη μονή Ορθοκωστά”, *Ο Πολίτης*, τεύχος 68-69, 1999, σσ. 49-55. Το *Ιστορία των μεταμορφώσεων* είναι βιβλίο μεγάλης παιδείας που μέσα από την αφήγηση πέντε πρωταγωνιστών της ιστορίας ξαναζεί αισθήματα και πεποιθήσεις της ανθρωπότητας του παρελθόντος· βλ. Τζίνα Πολίτη, “Σε αναζήτηση του χαμένου κλειδιού”, *Νέα Εστία*, τόμος 146, 1999, σσ. 8-32.

³⁰ Σε μια συνέντευξη του 1998 (*Η λέξη*, τεύχος 143, 1998, σ. 80) ο Μηλιώνης εξηγεί την τάση του να χρησιμοποιεί το πρώτο πρόσωπο: «Το πρώτο πρόσωπο δίνει την εντύπωση της εξομολόγησης, της άμεσης και αδιαμεσολάβητης εμπειρίας ή της μαρτυρίας. Κι αυτό όχι μόνο συμβάλλει στην πειστικότητα της αφήγησης (χωρίς βέβαια να είναι, από μόνο του, επαρκές στοιχείο), αλλά δημιουργεί επιπλέον ένα θερμό κλίμα στην επικοινωνία αφηγητή-αναγνώστη».

17.12

ΤΑ ΘΕΛΓΗΤΡΑ ΤΟΥ ΣΥΝΤΟΜΟΥ ΑΦΗΓΗΜΑΤΟΣ

Ο Γιώργος Ιωάννου (1927-1985) ξεκινά με δυο συλλογές ποιημάτων, αλλά επιβάλλεται ως πεζογράφος ήδη το 1964 με τα αφηγήματα *Για ένα φιλότιμο*. Ο προσδιοριστικός υπότιτλος δηλώνει σαφώς την επιλογή του· δεν πρόκειται για διηγήματα αλλά κυριολεκτικά για «Πεζογραφήματα». Ο Ιωάννου περιφέρεται στις φτωχογειτονιές της Θεσσαλονίκης, κινείται μέσα σε ιστορίες των οποίων υπήρξε αυτόπτης μάρτυρας και τις αφηγείται πρωτοπρόσωπα. Το νήμα που συνδέει το ένα κείμενο με τ' άλλο είναι η πόλη του,³¹ αλλά με τρόπο ώστε από τον διάλογο μεταξύ πόλης και συγγραφέα να ολοκληρώνεται η προσωπικότητα του ίδιου του συγγραφέα. Ο Ιωάννου παραδεχόταν ότι η σχέση του με την πόλη ήταν «ερωτική»· με τον χαρακτηρισμό αυτόν δεν εννοούσε τη θλιβερή αναζήτηση ανθρώπων που θα μπορούσαν να ανταποκριθούν στις ενδότερες ορμές του (από κάποια στιγμή και ύστερα σαφώς αποκάλυπτες), αλλά μια κατάσταση μόνιμης διέγερσης, κάτι σαν έξαρση, που διατρέχει όλο του το αίσθημα και τον λόγο.³² Το έργο του συνεχίζεται πάντοτε στην ίδια κατεύθυνση με τη συλλογή *Η σαρκοφάγος* (1966) και συμπληρώνεται με τη συλλογή *Η μόνη κληρονομιά* (1974). Με αυτά τα έργα ο Ιωάννου εξασφάλισε την αναγνώριση και από το κοινό και από την κριτική.³³

³¹ Βλ. τα συμπεράσματα της Έλενας Χουζούρη, *Η Θεσσαλονίκη του Γ. Ιωάννου*, 1995, σ. 123 κ.ε.

³² Από κάποια στιγμή και ύστερα ο Ιωάννου αποδέχτηκε στα κείμενά του τον ομοφυλοφιλικό ερωτισμό, όπως διαπίστωσε η κριτική αναφερόμενη στα σχετικά κείμενα· βλ. Α. Δρουκόπουλος, *Γιώργος Ιωάννου*, 1992, σ. 106 κ.ε.

³³ Η επιτυχία του Ιωάννου μαρτυρείται και από τις πολυάριθμες συνευθέξεις που δίνει από το 1974 και ύστερα· τώρα συγκεντρωμένες στον τόμο Γ. Ιωάννου, *Ο λόγος είναι μεγάλη ανάγκη της ψυχής*, επιμέλεια Γ. Αναστασιάδης, 1996. Ο Τόλης Καζαντζής, παλιός του φίλος, εμπιστεύτηκε σε μια

Το παράδειγμα του Ιωάννου και η υποδοχή του από το κοινό μετρίασαν τους δισταγμούς όσων λαχταρούσαν να κοινοποιήσουν τις εμπειρίες τους, όχι υποχρεωτικά άμεσα αυτοβιογραφικές, σε σύντομα αφηγήματα. Πληθαίνουν έτσι κείμενα αφηγηματικά, ένα είδος που, ενώ μέχρι τότε οι λογοτέχνες δοκίμαζαν σ' αυτό τις δυνατόμεις τους πριν αντιμετωπίσουν είδη πιο δεσμευτικά όπως το μυθιστόρημα, τώρα κατέχει την πρώτη θέση στις προτιμήσεις τους. Από την πληθώρα των λογοτεχνών που το καλλιεργούν πρέπει να μιλήσουμε τουλάχιστον για τις ακόλουθες περιπτώσεις.

Ο Τόλης Καζαντζής (1938-1991) ανασύρει από το παρελθόν μερικά επεισόδια ταπεινής ζωής με μικροφιλοδοξίες, πάντοτε εντοπισμένα στη Θεσσαλονίκη, για να τροφοδοτήσει τα αφηγήματα του τόμου *Η Κυρά-Λισάβετ* (1975) και του *Η παρέλαση* (1976). Οι σημαντικές του γλωσσικές ικανότητες, που δραστηριοποιούνται για να ανακαλέσει στη μνήμη με τρυφερότητα πρόσωπα απλά, παίρνουν διαστάσεις σε υποβλητικές σελίδες όπου περιγράφει μια συνάντηση με τον Γιάννη Σκαρίμπα (*Μια μέρα με τον Σκαρίμπα*, 1985). Ο Καζαντζής ξεκίνησε από το περιοδικό *Διαγώνιος*, όπως και ο Ιωάννου.³⁴ Από το ίδιο περιοδικό ξεκινά και ο Σάκης Παπαδημητρίου (γ. 1940), που δίνει τεκμήρια από τον χώρο που του ανήκει, με μια σειρά κειμένων που σωστά χαρακτηρίζει ο ίδιος στον υπότιτλο, όπως είχε κάνει και ο Ιωάννου, ως «Πεζογραφήματα» (*Το δωμάτιο*, 1965· *Το ασανσέρ*, 1969)· οι δυο συλλογές ενώθηκαν αργότερα στον τόμο *Πεζά, 1960-1973*, Θεσσαλονίκη 1980. Ο Ηλίας Παπαδημητράκοπουλος (γ. 1930) συλλαμβάνει στιγμές που τον εντυπωσίασαν και τις αποτυπώνει σε

συνέντευξη ότι τον Ιωάννου θα τον θυμούνται για τις πρώτες τρεις συλλογές διηγημάτων και για τις λαογραφικές του εργασίες (*Θεσσαλονίκη*, 14 Φεβρουαρίου 1987, σ. 10).

³⁴ Έχουν ενδιαφέρον ομοιότητες και διαφορές του Καζαντζή με τον Ιωάννου· βλ. σχετικά Π. Μουλλάς, «Γ. Ιωάννου και Τ. Καζαντζής: Εκλεκτικές συγγένειες σε δυο πεζογράφους της Διαγώνιου», στα πρακτικά *Παραμυθία Θεσσαλονίκης*, επιμέλεια Π. Σφυρίδης, Θεσσαλονίκη 1997, σσ. 184-90.

σύντομες σκηνές που δεν αποβλέπουν στη σύνθεση ενός διηγήματος (*Οδοντόκρεμα με χλωροφύλλη*, 1973· *Θερμά θαλάσσια λουτρά*, 1980).

Ο Μάριος Χάκκας (1931-1972), κατά τη σύντομη λογοτεχνική διαδρομή του, και ύστερα από ένα ξεκίνημα μάλλον συμβατικό, έδωσε μερικά πεζά συναρπαστικής αμεσότητας· από θεματική άποψη εστίασε τον πολιτικά κατατρεγμένο και βιολογικά παρηκμασμένο εαυτό του, ενώ από την άποψη της γραφής στηρίχθηκε στη δραματικότητα των άμεσων αντιδράσεων. *Ο μπιντές και άλλες ιστορίες* (1970) και *Το κοινόβιο* (1972) περιέχουν πεζά που δεν μπορούν να θεωρηθούν διηγήματα· εκθέτουν γεγονότα ενός ατόμου πληγωμένου στα πολιτικά του αισθήματα (με φόντο τις αναμνήσεις από την αριστερή γειτονιά της Καισαριανής στην Αθήνα) και διψασμένου για μια ζωή που η αρρώστια του απαγορεύει.³⁵

17.13

ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ

Μεταπολεμικά σχηματίζεται μια ομάδα θεατρικών συγγραφέων ευαίσθητων στις νέες δυνατότητες της σκηνοθεσίας που υλοποιούνται χάρη στην εξαιρετική προσωπικότητα του Κάρολου Κουν (1908-1986), περισσότερο χάρη σε αυτόν και λιγότερο στα επίσημα θεατρικά ιδρύματα. Αφιερωμένος με πάθος στη σκηνοθεσία και θιασάρχης, ο Κουν ίδρυσε στην Αθήνα, το 1942, το Θέατρο Τέχνης, που από το 1954 απέκτησε μόνιμη στέγη. Εισήγαγε τους πιο σημαντικούς νεωτερισμούς φέρνοντας το κοινό της Αθήνας και τους συγγραφείς σε επαφή με ό,τι πιο προηγμένο είχε επινοηθεί

³⁵ Το έργο του Χάκκα αγαπήθηκε περισσότερο μετά τον επώδυνο θάνατό του, όπως βλέπουμε στα κείμενα γι' αυτόν που συγκεντρώθηκαν στον τόμο *Μάριος Χάκκας, κριτική θεώρηση του έργου του*, 1979.

στον κόσμο³⁶ και σ' αυτή την κατεύθυνση προώθησε και την παραγωγή ελληνικών έργων. Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης (γ. 1922), ο πρώτος που διαμορφώθηκε στο κλίμα αυτής της σχολής, άνοιξε τον δρόμο με την επιτυχία *Η αυλή των θαυμάτων* (1957). Ο Δημήτρης Ζιώγας (γ. 1935) από το 1960 με *Το προξενίο της Αντιγόνης*, ο Παύλος Μάτεσης (γ. 1929) με το *Η τελετή* (1967), ο Δημήτρης Κεχαϊδης (γ. 1933) με τις *Δάφνες και πικροδάφνες* (1979), ο Κώστας Μουρσελάς (γ. 1930) με το *Ω, τι κόσμος, μπαμπά* (1974), η Λούλα Αναγνωστάκη με τα μονόπρακτα *Η πόλη* και *Η παρέλαση* (1965), ο Γιώργος Σκούρτης (γ. 1940) με το *Οι νταντάδες* (1970) αρχίζουν μια εντατική παραγωγή θεατρικών κειμένων μεγάλης απόδοσης πάνω στη σκηνή.

Αργότερα μερικοί από αυτούς τους θεατρικούς συγγραφείς, ίσως αμιλλώμενοι με νεότερους πεζογράφους που γνώρισαν εκδοτική επιτυχία, στρέφονται προς το μυθιστόρημα και το ευρύτερο κοινό του. Εκτός από τον Γιώργο Σκούρτη που κατά το παρελθόν είχε γράψει μυθιστορήματα και που το 1980 δημοσιεύει το *Μια φορά ήταν ένας μόνος*, οι υπόλοιποι στρέφονται προς μια μυθιστοριογραφική σταδιοδρομία δίχως να έχουν προηγούμενη σχέση με το είδος. Έτσι, δίπλα στα πολυάριθμα μυθιστορήματα του Γ. Σκούρτη, με αποκορύφωμα το μυθιστόρημα-ποταμός *Ο τελευταίος* (1999), έρχεται η *Αφροδίτη* (1987) και *Η μητέρα του σκύλου* (1990) του Παύλου Μάτεση. Το δεύτερο έχει ως ήρωα μια γυναίκα με συνείδηση τραυματισμένη και μάλλον περιορισμένη, που πιάνει τη διήγηση της ζωής της από τα χρόνια της Κατοχής. Ο Κ. Μουρσελάς ξεκινά ως μυθιστοριογράφος το 1989 με το *Βαμμένα κόκκινα μαλλιά* και συνεχίζει την επιτυχία με το *Κλειστόν λόγω μελαγχολίας* (1999). Συγγραφείς ώριμοι από καιρό, καθόλου αδιά-

³⁶ Αναφέρω τους πιο σημαντικούς: T. Wilder, T. Williams, B. Brecht, E. Ionesco, M. Frisch, H. Pinter, J. Genet. Η σκηνοθεσία έργων αυτών των συγγραφέων λειτούργησε καταλυτικά για τους έλληνες θεατρικούς συγγραφείς.

φοροι στις επιτυχίες των νεότερων, έμπειροι στην επινόηση πλοκής και στη δημιουργία χαρακτήρων, δημοσίευσαν έργα ευπρόσδεκτα από το κοινό αλλά όχι πάντοτε και από την κριτική.

17.14

ΤΑ ΚΥΡΙΑΡΧΑ ΓΝΩΡΙΣΜΑΤΑ ΤΗΣ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗΣ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑΣ

Σ' αυτό το σημείο του κεφαλαίου τα κύρια χαρακτηριστικά, που έχουν επικρατήσει στη μεταπολεμική πεζογραφία, μπορούν να συγκεκριμενοποιηθούν με μια πιο εποπτική ματιά. Επιμείναμε στο βάρος που είχε η ομαδική εμπειρία κατά την επιλογή της θεματικής. Είχε δίκιο ο Αλέξανδρος Κοτζιάς όταν υποστήριζε ότι για τους έλληνες συγγραφείς της γενιάς του ο πόλεμος είχε μια διάρκεια τριάντα ετών, αφού πραγματικά πρόκειται για ανθρώπους που από τα πρώτα τους χρόνια βρέθηκαν στην ανάγκη να εξοικειωθούν με μια κατάσταση συναγερμού που αρχίζει με τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, συνεχίζεται με τον Εμφύλιο και λήγει με την πτώση της στρατιωτικής δικτατορίας. Αυτή η ανώμαλη κατάσταση τερματίστηκε μόνο με τις πρώτες ελεύθερες εκλογές στις οποίες μπορούσαν να λάβουν μέρος όλα τα κόμματα, συμπεριλαμβανομένου και του κομμουνιστικού (1974). Μονάχα τότε η επίσημη πολιτική ζωή άρχισε να συμβαδίζει με τα πραγματικά ιδεολογικά κινήματα της χώρας εξασφαλίζοντας εκείνο το δημοκρατικό πνεύμα που είχαν ήδη εφαρμόσει οι λογοτέχνες στο έργο τους.

Στο επίπεδο της θεματικής, οι αλλαγές είναι αυτές που επιβάλλονται από τις ιστορικές συνθήκες και είναι περιττό να επανέλθουμε ύστερα από όσα έχουν ειπωθεί σε αυτό και στο προηγούμενο κεφάλαιο. Πιο εμπεριστατωμένα, η αλλαγή που ξεκίνησε τον καιρό του πολέμου και που έχει αρχίσει να αντανακλάται στην πεζογραφία είναι αυτή που αφορά την αποσύνθεση του οικογενειακού πυρήνα: με το κέντρο της ζωής να μετατοπίζεται στην ευ-

ρύτερη κοινωνική ομάδα, ο αφηγηματογράφος εγκαταλείπει την οικογένεια ως κεντρικό σκηνικό των συγκρούσεων (έρωτες που γνωρίζουν εμπόδια, συννοικέσια, συμφέροντα και ούτω καθ' εξής). Οι συγκρούσεις ανάμεσα σε αδέρφια μετατρέπονται σε φονικά ανάμεσα στους αδελφούς τον καιρό του Εμφυλίου. Η Μαργαρίτα Λυμπεράκη θα επινοήσει τη διπλή οικογένεια του Άλλου Αλέξανδρου (1950), και η Γαλάτεια Σαράντη θα παραδεχτεί ότι οι νέοι αποξενώνονται από την οικογένεια (*Τα όρια*, 1966): μπορούμε να μη θυμηθούμε εδώ και τα παιδιά που εμπλέκονται στις μάχες μέσα στις γειτονιές όπως τα έφεραν στο προσκήνιο ο Α. Κοτζιάς και ο Ν. Κάσδαγλης;

Μετά από αυτές τις δραματικές καταστάσεις θα εκραγεί η αμφισβήτηση, η δυσφορία απέναντι σε μια ζωή μη αυθεντική, όπως θα τις συναντήσουμε στην *Τριλογία* του Β. Βασιλικού (1961) και στο *Φράγμα* (1960) του Σ. Πλασκοβίτη.³⁷

Από την άποψη της αφηγηματικής μεθόδου εφαρμόζονται πιο συστηματικά οι τρόποι που είχαν εισαχθεί και αξιοποιηθεί ήδη από τη δεκαετία του '30. Ο πιο τολμηρός μεταπολεμικός ανανεωτής του μυθιστορήματος είναι ένας συγγραφέας της Γενιάς του Τριάντα που δημοσιεύει την τριλογία του τη δεκαετία του '60, ο Στρατής Τσίρκας. Η εσωτερική εστίαση, πρωτοπρόσωπη ή τρίτοπρόσωπη, θα απλωθεί μέχρι να καλύψει όλη την παραγωγή του μυθιστορήματος. Ο τριτοπρόσωπος παντογνώστης αφηγητής οδηγείται σταδιακά σε εξαφάνιση: μοιραία συνέπεια της κρίσης που πλήττει τον κλασικό ρεαλισμό του 19ου αιώνα. Με αυτόν θα εκλείψει και η ρεαλιστική περιγραφή τόπων και προσώπων.

³⁷ Ο Ε. Καψωμένος, σε μία μελέτη που επιγράφεται "Ιδεολογία και θεματική της μεταπολεμικής πεζογραφίας" (*Νεοελληνικός Λόγος*, τεύχος 30, 1995, σσ. 8-13) προχωρεί στην ανάλυση των εκδηλώσεων αμφισβήτησης. Πρέπει να επισημάνουμε επίσης τις συζητήσεις του 1973 και 1977, αναδημοσιευμένες στον τόμο 8 του *Η μεταπολεμική πεζογραφία*, ό.π., σσ. 320-79· αλλά και άλλες δημοσιευμένες στο περιοδικό *Πόρφυρας*, τεύχος 53, 1990, σσ. 182-202, και στο περιοδικό *Σημείο*, τεύχος 1, 1992, σσ. 279-94.

Η αναπαράσταση της πραγματικότητας μεταφέρεται από τα εξωτερικά δρώμενα στον εσωτερικό κόσμο του ήρωα, ο οποίος δεν περιγράφεται απ' έξω (αφού εξέλειψε ο παντογνώστης αφηγητής), αλλά εμφανίζεται στον αναγνώστη, μαζί με την πραγματικότητα που τον περιβάλλει, εκ των έσω, από όσα μας πληροφορεί ότι συμβαίνουν έξω και μέσα του. Τη δράση του *Κεκαρμένοι* του Ν. Κάσδαγλη ανασυστήνει ο αναγνώστης στηριζόμενος στους μονολόγους των μαρτύρων. Το γραμματικό τρίτο πρόσωπο, που διηγείται την άγνοστη νόσο του νεαρού στο *Πηγάδι* του Β. Βασιλικού, δεν προεξοφλεί καθόλου έναν παντογνώστη αφηγητή: ο αναγνώστης διαθέτει ως μοναδικό πληροφοριοδότη τον ίδιο τον νεαρό· εάν ο αναγνώστης εννοήσει περισσότερα από όσα αντιλαμβάνεται ο νεαρός, αυτό οφείλεται στην επινόηση του συγγραφέα και στη σιωπηρή συνεννόηση που έχει εξασφαλίσει με τον αναγνώστη πίσω από τις πλάτες του ήρωά του. Ο Αλέξανδρος Κοτζιάς προωθεί το παιχνίδι μέχρι που επινοεί ένα γλωσσικό όργανο προσαρμοσμένο στα μέτρα του ήρωα, που είναι και ο μοναδικός και κάθε άλλο παρά ανιδιοτελής πληροφοριοδότης όσων συμβαίνουν γύρω του στο *Αντιποίησης αρχής*: ο αναγνώστης καλείται να διαβάσει στο διάκενο των αράδων. Στον αναγνώστη μεταθέτει την αρμοδιότητα και ο Θ. Βαλτινός σε όσα βιβλία παραθέτει μαρτυρίες και ντοκουμέντα εξουσιοδοτώντας τον να τα ρυθμίσει ως παντογνώστης (*Στοιχεία για τη δεκαετία του '60*).

Η αξιοποίηση του πρωτοπρόσωπου επινοημένου αφηγητή θα συντελέσει στην επανεκτίμηση του πραγματικού πρωτοπρόσωπου αφηγητή, όπου αφηγητής και συγγραφέας ταυτίζονται: ο Μ. Χάκκας και ο Γ. Ιωάννου θα αφηγηθούν δίχως διαμεσολαβητή προσωπικές υποθέσεις και προσωπικά φαντάσματα χωρίς να διατρέχουν τον κίνδυνο να τους κατηγορήσει κανείς για αυτοβιογραφικά στοιχεία στα έργα τους ή για έλλειψη φαντασίας. Η αυτοπαρουσίασή τους δίχως προσωπείο θα γνωρίσει διάδοση στους λογοτεχνικούς κύκλους βοηθώντας πολλούς άλλους πεζογράφους να

αποκαλυφθούν με όλη τους την ανθρωπίνη και καλλιτεχνική αυθεντικότητα.

Η απόσυρση του παντογνώστη αφηγητή από το πρώτο πλάνο αφαίρεσε από τον λογοτέχνη το κύρος του γλωσσικού δασκάλου. Η γλώσσα τώρα μπορεί να ακολουθήσει με άναρχο τρόπο την ιδιαιτερότητα του εκάστοτε επινοημένου αφηγητή. Η χρήση της ενιαίας δημοτικής, όπως είχε θεσμοποιηθεί στη δεκαετία του '30, χάνει ξαφνικά έδαφος. Και ενώ στα τέλη του 19ου αιώνα ο ελεύθερος πλάγιος λόγος είχε ανοίξει τον δρόμο προς τη δημοτική, ο ίδιος τώρα την αποδυναμώνει.

ΕΝΑ ΤΕΛΟΣ ΓΙΑ ΕΝΑ ΣΥΝΤΟΜΟ ΑΙΩΝΑ

18.1

ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑ, ΚΑΤΑΝΑΛΩΤΙΣΜΟΣ, ΑΜΦΙΣΒΗΤΗΣΗ

Τη στιγμή που μια νέα κλάση συγγραφέων παρουσιάζεται στο προσκήνιο, κατά τις αρχές της δεκαετίας του '70, η Ελλάδα βρίσκεται εδώ και μια τριετία σε κατάσταση στρατιωτικής δικτατορίας. Το πραξικόπημα της 21ης Απριλίου 1967, που ήρθε ύστερα από μια κλονισμένη πολιτική κατάσταση, αναστέλλει τις πολιτισμικές δραστηριότητες. Η προληπτική λογοκρισία αίρεται ύστερα από δυόμισι χρόνια (στο διάστημα της διάρκειάς της οι αντιφρονούντες απέχουν από κάθε δημόσια εκδήλωση και επομένως από το να δημοσιεύουν), αλλά ο πανικός ανάμεσα στους συγγραφείς δεν αμβλύνεται. Όποιος μπορεί, φεύγει στο εξωτερικό. Αυτό το κλίμα φόβου αλλά και αποκαρδιωτικής ματαίωσης των δημοκρατικών προσδοκιών, από τη μια πλευρά, έδωσε το σύνθημα για να αρχίσει μια αντίσταση των διανοουμένων,¹ που βρήκε στήριγμα διεθνώς, από την άλλη, σταμάτησε κάθε πρωτοβουλία των νέων.

¹ Για την αντίσταση αυτή βλ. το λήμμα *Αντιστασιακή λογοτεχνία* του Α. Αργυρίου στην εγκυκλοπαίδεια *Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα*, τόμος 10, 1981.

Ο γαλλικός Μάης του '68 και ο ανανεωτικός άνεμος που έπνευσε στη συνείδηση της ευρωπαϊκής νεολαίας δεν μπορεί να φτάσει στην Ελλάδα. Η ελληνική νεολαία χάνει τη μεγάλη ευκαιρία. Ο Τίτος Πατριίκιος, αυτοεξόριστος στο Παρίσι, ηλεκτρισμένος από τις διαδηλώσεις και από τις συγκρούσεις στα οδοφράγματα, αποδίδει με λιτή αμεσότητα τη μεθυστική ατμόσφαιρα στο λιγόλογο σημείωμα “Διαδήλωση”:

Σαν δώσαμε τα χέρια νύχτωνε πια
πλήθη ξεχύνονταν, απ' τους δρόμους.
Μέσα στους δρόμους σκορπίστηκε η ζωή μας
μέσα στο πλήθος ξαναφτιάχνεται η ζωή μας.

Ποιήματα, τόμος Γ', 1998, σ. 148

Το 1970 μια ομάδα συγγραφέων αποφασίζει να δημοσιεύσει, σαν πρόκληση εναντίον του καθεστώτος, ένα συλλογικό τόμο υπό τον τίτλο *Δεκαοχτώ κείμενα*. Μερικοί από τους συνεργάτες γνωρίζουν τη φυλακή, όπως ο Πλασκοβίτης. Στον τόμο συνεργάζονται οι πιο γνωστοί μεταπολεμικοί λογοτέχνες, πρώτος ο Σεφέρης με το ποίημα “Οι γάτες τ' Άη Νικόλα”, και, μεταξύ άλλων, ο Μανόλης Αναγνωστάκης με το “Ο στόχος”. Λείπουν ωστόσο οι νεότεροι.

Η νεολαία προβληματίζεται· ανακαλύπτει τον Marcuse· γαλουχείται η νεανική αμφισβήτηση. Τον Νοέμβριο του 1973 καταλαμβάνεται για τρεις μέρες το Πολυτεχνείο. Ήρθε η ώρα της εξέγερσης.

Λόγω των περιστάσεων οι νέοι βιώνουν αλληλοσυγκρουόμενες εμπειρίες. Παράλληλα με μια ανοδική οικονομική πορεία και μια ραγδαία εξάπλωση του καταναλωτισμού, απ' τον οποίο ωφελούνται οι νέοι της Ελλάδας όπως και όλοι οι νέοι της Δύσης, ένα μέρος τους μελετά την επανάσταση. Οι περισσότεροι όμως δηλώνουν αποχή, τους αρκεί να αμφισβητούν συλλήβδην τον κόσμο των ενήλικων ή απλώς να περιορίζονται στην παθητική αντίσταση. Μια παρόμοια αντίρροπη εμπειρία, που έχει ως θεμελιακή κοινή τάση να απορρίπτει ό,τι αφορά το κατεστημένο, δεν μπορούσε να πά-

ρει τον δρόμο των δημόσιων διαδηλώσεων όπως αυτές που οργανώνονταν στις δημοκρατικές χώρες της Δύσης.² Έμενε μια διάχυτη οργή που την έπνιγαν μέσα τους και δεν την εκδήλωναν δημόσια· εξαιρούνται φυσικά όσοι είχαν αποφασίσει να κλειστούν στο Πολυτεχνείο.

Οι συγγραφείς της δεκαετίας του '70 αποκλήθηκαν (από την τότε κριτική) κάποτε ως «αμφισβητίες» και κάποτε ως «γενιά του Πολυτεχνείου».³ Δέκα χρόνια περίπου αργότερα, μερικοί απ' αυτούς προτίμησαν τον γενικότερο όρο «Γενιά του '70», σύμφωνα τουλάχιστον με τον τίτλο μιας ανθολογίας με ποιήματα και πεζά, δημοσιευμένης το 1979, σε δυο αντίστοιχους τόμους.⁴ Νωρίτερα, το 1971, δυο άλλοι νεαροί, ο Στέφανος Μπεκατώρος και ο Αλέκος Φλωράκης είχαν δημοσιεύσει μια ανθολογία με λιγότερους ποιητές –δεν είχαν ακόμη παρουσιαστεί όλοι– με τον τίτλο *Η νέα γενιά*, (1971), που περιελάμβανε την ποιητική παραγωγή των ετών 1965-1970.⁵ Πα-

² Ένας εκπρόσωπός τους, ο Κώστας Παπαγεωργίου, ποιητής και κριτικός, αναρωτιέται (*Η γενιά του '70*, 1989, σσ. 29-33) αν είναι πιο σωστό να μιλά κανείς για «άρνηση» παρά για αμφισβήτηση, και παρατηρεί πολύ σωστά ότι στις τότε πολιτικές συνθήκες δεν ήταν δυνατό να δραστηριοποιηθεί ένα πνεύμα όπως εκείνο του ευρωπαϊκού Μάη.

³ Ο Βάσος Βαρίκας έκανε λόγο για «αμφισβήτηση» σε δύο άρθρα αναδημοσιευμένα στον σύμμικτο τόμο *Χρονικό '77*, σσ. 68-70 (το ένα αναδημοσιεύτηκε επίσης στον 3ο τόμο του Βαρίκα, *Συγγραφείς και κείμενα*, 1987, σσ. 182-87). Ο χαρακτηρισμός «Γενιά της αμφισβήτησης» έχει ευρύτατη χρήση· βλ. Μ. Θεοδοσοπούλου, Σ. Ιλίνσκαγια (*Επισημάνσεις*, 1992, σ. 74, όπου υπογραμμίζεται ο αντικοφορμισμός). Ο χαρακτηρισμός «Γενιά του Πολυτεχνείου» χρησιμοποιείται από την Ε. Χουζούρη, τον Δ. Κούρτοβικ (*Ημεδαπή εξορία*, 1991, σ. 48) και από άλλους.

⁴ *Γενιά του '70, Α', Ποίηση*, και *Γενιά του '70, Β', Πεζός λόγος*, επιμέλεια Γ. Α. Παναγιώτου. Αμφότεροι οι τόμοι φέρουν ως επιγραφή ένα τραγούδι του Διονύση Σαββόπουλου· ανθολογείται ο ίδιος Σαββόπουλος με δυο κείμενα από τα *Δέκα χρόνια κομμάτια*.

⁵ Από τη νέα ποίηση, που «βρίσκεται τώρα στα πρώτα της βήματα», επιλέγονται 21 συγγραφείς που είχαν ήδη δεχτεί ευμενείς κριτικές το 1965, και που το 1970 δεν έπρεπε να είναι μεγαλύτεροι από 30 ετών και να υπόσχο-

ροάλληλα εμφανίστηκαν το 1971 έξι ποιητές, που τους παρουσίασε ο Κίμων Φράιερ, με τον τίτλο απλώς *Έξη ποιητές*⁶. τρεις απ' αυτούς ήταν παρόντες και στην άλλη ανθολογία, που μόλις αναφέρθηκε.

Το 1979 ο Γ(ιώργος) Α. Παναγιώτου παρουσιάζει μια δίτομη ανθολογία υπό τον τίτλο *Γενιά του '70*, όπου προσπαθεί να περιγράψει την ιστορία της γενιάς προκειμένου να αναδειχτούν οι θεμελιώδεις αρχές και οι προϋποθέσεις στις οποίες αυτή στηρίζεται όσον αφορά την ποίηση και την πεζογραφία. Ενώ για την πεζογραφία μοιάζει αμήχανος και προβαίνει σε μια γενική επισκόπηση μιλώντας ακροθιγώς για εσωτερικό μονόλογο, αναφορικά με την ποίηση είναι σε θέση να υπογραμμίσει όσα χαρακτηριστικά είχαν ήδη φανεί ξεκάθαρα:

Σε παραταχτική-χρονική ακολουθία η πρώτη καθοριστική για την ύπαρξη της επιστροφή είναι η *αμφισβήτηση* με αντίστοιχη της αιμοδότης την *Beat Generation*. Αμφισβητείται το σύνολο των παραδομένων ιδεολογικών και κοινωνικών αξιών, καθώς και –συλλήβδην– όλα τα νεότροπα, κατά τη δίκη τους συνταγή, αισθητικά-λογοτεχνικά ρεύματα. Πρόκειται για μια εξαναγκαστικότητα που φτάνει κάποτε τα όρια του αναρχικού παραμλητού, ή μια επαναστατικότητα δίχως αντικείμενα απέναντί της για να στραφεί να τα κατεδαφίσει.

Γενιά του '70, Α', σ. 27

Η αμφισβήτηση αφορά, όπως είναι σαφές εδώ, μια συμπεριφορά μερικών νέων που στρέφονται ενάντια στους παλαιούς κα-

νται πολλά, σύμφωνα με τους ανθολόγους. Οι επιμελητές παρατηρούν ότι ο ορισμός που έδωσε ο Βαρίκας, ως ποίηση της αμφισβήτησης, δεν ισχύει για όλους. Στην ανθολογία Μπεκατώρου-Φλωράκη, ο Δ. Ιατρόπουλος αντιπαραθέτει μία δική του *Ποιητική αντιανθολογία*, 1971, που ο υποφαινόμενος δεν μπόρεσε να δει.

⁶ Στην εισαγωγή ο Κίμων Φράιερ, για να χαρακτηρίσει την “ομάδα” αναφέρεται στο “παράλογο”, στο “υπαρξιακό πρόβλημα”, στην ειρωνεία και την αυτοειρωνεία, στο κίνημα ποπ.

λούς τρόπους, όπως λέει αλλού ο επιμελητής, και δεν αφορά προβλήματα, λυμένα ή άλυτα, εφαρμογής λογοτεχνικών διαδικασιών.

Κατά το ίδιο διάστημα οι νέοι συγγραφείς ελκύουν και το ενδιαφέρον κριτικών μεγαλύτερης ηλικίας, που στρέφουν ιδιαίτερα την προσοχή τους σε μια μορφή αμφισβήτησης που εκτονώνεται με την ειρωνεία, το χιούμορ.⁷ Κανείς όμως δεν προχώρησε σε μία εμβάθυνση στο ύφος ώστε να εκτιμηθούν οι επιλογές στο επίπεδο της ποιητικής εκφοράς του λόγου.⁸

Αλλά πριν στραφούμε στα ίδια τα κείμενα αναζητώντας σ' αυτά τα κυρίαρχα γνωρίσματα της ποιητικής τους έκφρασης, είναι σκόπιμο να σταθούμε στο κατά πόσον η στάση αμφισβήτησης επέδρασε στον ποιητικό λόγο. Εξάλλου πρόκειται για ένα ζήτημα που έγινε αντικείμενο παρατήρησης από την πρώτη στιγμή, όπως θυμάται και ένας ποιητής που εγκαίρως είχε καταπιαστεί με την κριτική, ο Βασίλης Στεριάδης. Σε μία ανακοίνωσή του στο ΣΤ' Συμπόσιο Ποίησης, στην Πάτρᾶ, το 1986, αναφερόμενος στην πρώτη φάση εργασίας των συνομηλικών του ποιητών, μεταξύ άλλων, δήλωνε:

Η αλήθεια είναι ότι στην ποίηση αυτή, εκτός από εξαιρέσεις, δεν δηλώνεται ρητά το γεγονός ότι είχαμε δικτατορία. Προκύπτει όμως σαφέστατα από την εμφανή προσπάθεια να τρυπηθεί το κέλυφος κάποιας επιβεβλημένης σιωπής. Ίσως και αυτό να συντέλεσε στη διαμόρφωση του ιδιώματος. Ίσως έτσι να λειτούργησε η στοιχειώδης άμυνα. Διότι ζώντας κάτω από καταπιεστικούς μηχανισμούς, όταν αντιδράς χλευάζοντας τους πάντες και τα πάντα, τινάζοντας στον αέρα όλη την αστική κακογουστιά, οι πιθα-

⁷ Το 1973, όταν στην Ελλάδα υπήρχε ακόμη η δικτατορία, η Νόρα Αναγνωστάκη παρουσίαζε μερικούς νέους ποιητές στη Θεσσαλονίκη υπογραμμίζοντας τη στάση αυτή: "Το στοιχείο της σάτιρας και του χιούμορ στη νεότερη ποιητική γενιά", τώρα στον τόμο της ίδιας *Διαδρομή*, 1995, σσ. 175-96.

⁸ Στα συμπεράσματα των μαθημάτων για τους ποιητές της δεκαετίας του '70, ο Δ. Ν. Μαρωνίτης, αφού εξετάσει εκατό ποιητές, όπως δηλώνει, και αναφέρει διάφορες κριτικές, παρατηρεί ότι αυτοί οι ποιητές επιμένουν σε ιαμβικούς ρυθμούς, που είναι μονότονοι αλλά που αρμόζουν στην προφορικότητα (Δ. Ν. Μαρωνίτης, "Ποιητική γενιά του '70", *Μέτρια και μικρά*, 1987, σ. 243).

νόητες να διωχθείς είναι ελάχιστες, αν και είναι πολλές να σε χαρακτηρίσουν ψώνιο.

ΣΤ' Συμπόσιο ποίησης, 1987, σ. 488

Αυτά όσον αφορά μια τάση της γλώσσας μέσα στα κοινωνικο-πολιτικά συμφραζόμενα της στρατιωτικής δικτατορίας. Στο ίδιο συμπόσιο μια ομάδα εργασίας, που είχε αναλάβει να αναλύσει ειδικότερα τη γλώσσα της ποίησης,⁹ διαπίστωσε ότι είχαν εισχωρήσει σε αυτή η καθαρεύουσα, η γλώσσα της δημοσιογραφίας καθώς και ξενόγλωσσα δάνεια. Πρόκειται για ένα γλωσσικό κράμα που συνάδει με την παρουσία αντίστοιχων πραγματολογικών και πολιτισμικών αγαθών.

Το 1989, ο κριτικός Αλέξης Ζήρας (γ. 1945), ποιητής στο παρελθόν και ο ίδιος και αντιπροσωπευτικός ερμηνευτής της γενιάς του '70 –το 1979, είχε γράψει μία εισαγωγή στην ανθολογία *Νεότερη ελληνική ποίηση 1965-1980* που μπορεί να θεωρηθεί ως μια πρώτη απόπειρα κατάταξης και αξιολόγησής της– συγκεντρώνει τις βιβλιοκρισίες για τη γενιά στον τόμο *Γενεαλογικά - Για την ποίηση και τους ποιητές του '70*. Άλλος εκπρόσωπος, ο Κώστας Παπαγεωργίου, δημοσιεύει το ίδιο εκείνο έτος ένα δοκίμιο με έναν τίτλο που επισημοποιεί τον όρο, *Η γενιά του '70, ιστορία, ποιητικές διαδρομές*.

Αυτοχαρακτηριζόμενοι ως μέλη ενός συνόλου, οι ποιητές δηλώνουν ότι ανήκουν στη “Γενιά του '70”, αποφεύγουν πάντως όρους που αναφέρονται στην αμφισβήτηση· και με το δίκιο τους αφού, μόλις εξαντλήθηκε η πρώτη παρόρμηση άρνησης και ξεπέρασαν την ηλικία της εξέγερσης και της ουτοπιστικής πλάνης, οι ποιητές απέχουν από αντιδράσεις εναντίον του αυταρχισμού και της βιαιό-

⁹ Επίσης στα πρακτικά ΣΤ' Συμπόσιο Ποίησης, επιμέλεια Σ. Σκαρτσής, 1987· η ομάδα αποτελείτο από τους Θανάση Νάκα, Α. Μπελεζίνη, Α. Τσοτστρού, Α. Αφρουδάκη, Κ. Ράδου. Ο Θ. Νάκας συγκέντρωσε τα αποτελέσματα της έρευνας σε ένα τόμο με τίτλο *Η γλώσσα της σύγχρονης ποίησης (Γενιά του '70)*, 1988.

τητας των θεσμών, που είχαν αποτελέσει τη συνεκτική ορμή μεταξύ ομηλίκων, και επιδίδονται σε εμπειρίες μετριοπαθέστερες, της καθημερινότητας και ιδίως του «ιδιωτικού» βίου.¹⁰ Από αυτό το σημείο και ύστερα ο καθένας συγκεντρώνεται στον εαυτό του και στηρίζεται σε όποιους και όσους προσωπικούς πόρους διαθέτει για να εξαγοράσει το καθημερινό βίωμα με τους όρους της λογοτεχνικότητας. Από την εμπειρία της αμφισβήτησης οι νέοι είχαν αποκομίσει ένα δίδαγμα μετριοπάθειας και δυσπιστίας απέναντι στον ρητορισμό, που τους οδηγούσε σε μια στάση αποδραματοποίησης των ιδιωτικών και δημόσιων συμβάντων. Οι επιθετικοί τρόποι της γλώσσας εγκαταλείπονται, ο εμπαιγμός των θεσμών περιττεύει, κι όταν πια έχει ξεπεραστεί κάθε βίαιο εκφραστικό μέσο, μένουν η αποστασιοποίηση και η ειρωνεία. Οι τόνοι του ποιητικού λόγου, που ποικιλούν ανάλογα με τις δεξιότητες του καθενός, αποκτούν μια κάποια ελαφρόδα.

Μια τύχη διαφορετική περιέμενε τους πεζογράφους που, ανεξάρτητα από την προσωπική τους συμμετοχή στην κατάληψη του

¹⁰ Η διαπίστωση έγινε από νεότερους τους, όπως τον Ηλία Κεφάλα, σε μια ανακοίνωση στο ίδιο ΣΤ' Συμπόσιο: «Οι άλλοι ποιητές πέραν του Λεωτέρη Πούλιου κινήθηκαν μέσα στην περιοχή της αμφισβήτησης με έναν τρόπο πιο διακριτικό, πιο ήπιο και σιγά-σιγά αποσύρθηκαν και επέστρεψαν στις παλιές περιοχές της ποίησης με τους απαραράγραπτους κανόνες της μυστικής τελετουργίας [...]. Η κατάρρευση της αμφισβήτησης επήλθε γρήγορα και η νέα γενιά βρέθηκε με τα χέρια άδεια μπροστά σε ένα αμήχανο μέλλον. Επέπεσε σε μια ανυπαρξία ευρύτερου οράματος, σε μια εποχή συρρίκνωσης των οριζόντων και της βασιλείας του Εγώ», *ό.π.*, σ. 525). Και προηγουμένως, μεταξύ άλλων ο Κ. Γουλιαμός μιλώντας για τον Πούλιο (*Διαβάσω*, 63, 1983) και ο Β. Χατζηβασιλείου μιλώντας για τον Ποταμίτη (*Διαβάσω*, 104, 1984), είχαν διαπιστώσει ότι η αμφισβήτηση ανήκε στο παρελθόν. Στην πιο πρόσφατη μελέτη του Αλέξη Ζήρα, που προλογίζει την τελευταία ανθολόγηση ποιημάτων *Γενιά του '70*, επιμέλεια Δημήτρης Αλεξίου, 2001, και που επιγράφεται "Από τη γλώσσα της οργής στην τραυματική γλώσσα. Ποιητές και ποιητικές μετά το '70", δεν υπάρχει πια σχεδόν καθόλου αναφορά στην αμφισβήτηση· στον τίτλο δηλώνεται μονάχα η συνέπεια της αμφισβήτησης, η οργή.

Πολυτεχνείου, στα γραπτά τους επανέρχονται με οδυνηρή επιμονή σε αυτή την εμπειρία.

18.2

ΕΝΑΛΛΑΚΤΙΚΑ ΚΡΙΤΗΡΙΑ, ΕΝΑΛΛΑΚΤΙΚΕΣ ΠΡΟΟΠΤΙΚΕΣ ΓΙΑ ΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Είδαμε ότι οι νέοι ποιητές προστρέχουν παράλληλα στην κριτική αρθρογραφία για να υποστηρίξουν τις προσπάθειές τους (πάντως για ομάδα δεν γίνεται λόγος). Ο Βασίλης Στεριάδης, ο Κώστας Παπαγεωργίου, ο Γιώργος Α. Παναγιώτου είναι ποιητές αλλά και κριτικοί της ποίησης. Μερικοί άλλοι, που ασκούν την κριτική, έχουν περάσει από την εμπειρία της ποίησης, όπως και ο Αλέξης Ζήρας. Η σύμπτωση των δύο δραστηριοτήτων σε ένα και το αυτό πρόσωπο παίζει πρωτεύοντα ρόλο, έστω και αν δεν συμβαίνει για πρώτη φορά, επειδή έτσι τροφοδοτείται διαρκώς η διαλεκτική που βοηθά τη δημιουργική ανάπτυξη του λογοτεχνικού ρεύματος, συντελώντας στο ξεκαθάρισμα των επιδιώξεων και προωθώντας τη διαμόρφωση συγκλίσεων και αποκλίσεων.

Στα χρόνια αυτά όμως η κριτική βρίσκεται όσο ποτέ αντιμέτωπη με πολλαπλές θεωρίες ερμηνείας του λογοτεχνικού λόγου, που εισάγονται από διανοούμενους, ιδίως από πανεπιστημιακούς, που έχουν σπουδάσει στη Δύση. Οι νέες μέθοδοι ανάγνωσης του λογοτεχνικού προϊόντος ανανέωσαν ριζικά την κριτική. Με τη μεταπολίτευση και την απελευθέρωση των διδακτικών προγραμμάτων στις φιλολογικές σπουδές, που συνέπεσε με τη διεύρυνση των πολιτικών δικαιωμάτων της αριστεράς, ακολούθησαν ανακατατάξεις στην αντιμετώπιση της τέχνης που λίγο έλειψε να συρρικνώσουν την παραδοσιακή κριτικογραφία των εφημερίδων, αυτήν που ανέκαθεν εξασφάλιζε τη ζύμωση των ρευμάτων. Η περίοδος της αναπροσαρμογής διήρκεσε τουλάχιστον δύο πενταετίες.

Παράλληλα διαπιστώνεται μια αναδιοργάνωση της παραγωγής

και της προβολής του βιβλίου. Πέραν των περιοδικών που ιδρύονται και διευθύνονται από νέους ποιητές, *Το Τραμ* στη Θεσσαλονίκη από τον Δημήτρη Καλοκύρη, *Το δέντρο* στην Αθήνα από τον Κώστα Μαυρουδή και τον Γιάννη Πατίλη (1978), το *Πλανόδιον* από τον Γιάννη Πατίλη (1987), *Η λέξη* επίσης στην Αθήνα από τον Θανάση Νιάρχο και τον Αντώνη Φωστιέρη (1981), εφημερίδες και περιοδικά, ραδιόφωνο και τηλεόραση θεωρούν σκόπιμο να παραχωρήσουν στήλες και εκπομπές για την προβολή των νέων συγγραφέων. Οι εκδότες δημοσιεύουν πρόθυμα τα πρωτόλεια των νέων, ενώ δέκα χρόνια πριν οι αρχάριοι ήταν υποχρεωμένοι να αυτοεκδίδονται.

18.3

Η ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΣΤΗ ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΎΣΤΕΡΑ

Κατά την επταετία της δικτατορίας 1967-1974, εμφανίζονται οι περισσότεροι λογοτέχνες για τους οποίους μιλάμε τώρα, πρώτα οι ποιητές κι έπειτα, σχεδόν μια πενταετία αργότερα, οι πεζογράφοι. Γι' αυτό η ανθολογία *Γενιά του '70* του Γιώργου Α. Παναγιώτου ήταν ήδη σε θέση, το 1979, να παρουσιάσει μια αρκετά πλήρη επιλογή ποιητών. Απ' αυτούς που επικράτησαν έκτοτε, οι Νάσος Βαγενάς, Δημήτρης Καλοκύρης, Γιάννης Κοντός, Μαρία Κυρτζάκη, Μαρία Λαϊνά, Γιώργος Μαρκόπουλος, Τζένη Μαστοράκη, Στέφανος Μπεκατώρος, Παυλίνα Παμπούδη, Κώστας Παπαγεωργίου, Γιάννης Πατίλης, Δημήτρης Ποταμίτης, Λευτέρης Πούλιος, Βασίλης Στεριάδης, Νατάσα Χατζηδάκη, Δήμητρα Χριστοδούλου, εμφανίστηκαν μέσα στη δικτατορία· ενώ άλλοι, όπως ο Γιάννης Βαρβέρης και ο Μιχάλης Γκανάς εκδίδουν την πρώτη τους ποιητική συλλογή στα 1975 και 1978 αντίστοιχα.

Όσο για τους πεζογράφους, από όσους επικράτησαν αργότερα, εξέδωσαν το πρώτο τους βιβλίο από το 1974 κι έπειτα: 1974 οι Μάρω Δούκα, ο Γιώργης Γιατρομανωλάκης, ο Δημήτρης Νόλλας·

το 1976 η Μαργαρίτα Καραπάνου· το 1977 ο Αντώνης Σουρούνης· το 1978 η Μαρία Μήτσορα· το 1979 ο Δημήτρης Δημητριάδης· το 1982 ο Αλέξης Πανσέληνος και η Ευγενία Φακίνου· το 1982 η Ρέα Γαλανάκη που είχε ξεκινήσει ως ποιήτρια. Η κατάσταση που αποτυπώνεται, επομένως, στον δεύτερο τόμο *Γενιά του '70*, το 1979 ξεπεράστηκε αρκετά σύντομα καθώς στο μεταξύ ξεκινούσαν άλλοι αξιόλογοι πεζογράφοι.

18.4

ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ, ΑΥΤΟΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ ΚΑΙ ΑΜΦΙΣΒΗΤΗΣΗ

Οι νέοι δεν παραδίδονται άνευ όρων στον κόσμο των ενηλίκων. Η αμφισβήτησή τους μπορεί να έχει ένα συγκεκριμένο πολιτικό στόχο, λόγου χάρη τη δικτατορία των συνταγματαρχών, αλλά μπορεί να πάρει και την πλάγια πορεία της διαμαρτυρίας εναντίον όλων, ή ακόμη να λοξοδρομήσει προς τη σεξουαλική πρόκληση ή προς τις διεκδικήσεις του φεμινισμού.¹¹ Στην πρώτη περίπτωση και εφόσον κάποιος αποφάσιζε να ενδώσει στην παρόρμηση της άρνησης, τη στιγμή που ίσχυαν πολιτικοί περιορισμοί, μπορούσε να ακολουθήσει μόνον πλάγιους δρόμους και μάλιστα με τις δέουσες προφυλάξεις της αυτολογοκρισίας. Σε άλλες περιπτώσεις, μπορούσε να λάβει υπόψη και τον κίνδυνο μιας καταγγελίας για άσεμνη πράξη (κάτι που συνέβαινε συχνά στην πεζογραφία)· ούτως ή άλλως οι λογοτέχνες είχαν στη διάθεσή τους μια μεγάλη ποικιλία θεμάτων μέσα στην οποία χωρούσαν άνετα και πολιτικοί υπαινιγμοί.

Αναφέρθηκαν εδώ μερικοί ποιητές μονάχα με την πρόθεση να επισημανθούν ορισμένες τάσεις όπου μπορούν να ενταχθούν και

¹¹ Το γυναικείο κίνημα δραστηριοποιείται ακριβώς αυτά τα χρόνια· βλ. τη σχετική βιβλιογραφία της Ζ. Χρονάκη-Παπαμίχου, "Βιβλιογραφία για το γυναικείο ζήτημα", *Σύγχρονα θέματα*, 17, 1983, σ. 88 κ.ε.

άλλα αξιόλογα ονόματα· ενδιαφέρουν μερικές αρχικές θέσεις και οι μετέπειτα εξελίξεις τους, όταν πια η οργή και η αμφισβήτηση έχουν ξεθυμάνει και ο κάθε ποιητής προχωρεί προς αναζητήσεις που πριμοδοτούν τη γλώσσα και τη μορφή, σύμφωνα με τις αντιλήψεις που έχουν στο μεταξύ ωριμάσει και τις ικανότητες του καθενός από αυτούς.

18.5

ΟΙ «ΑΣΧΗΜΟΙ ΚΑΙΡΟΙ» ΤΟΥ ΛΕΥΤΕΡΗ ΠΟΥΛΙΟΥ

Ο Λευτέρης Πούλιος (γ. 1944) θεωρήθηκε πολιτικοποιημένος ποιητής. Αλλά η ουσία της οργισμένης εξέγερσής του, που στρέφεται εναντίον όλων των εκδηλώσεων της κοινωνικής οργάνωσης, όπως μαρτυρείται από την πρώτη στιγμή (*Ποίηση*, 1969), αδικείται ως προς το εύρος του οριζοντά του.

Η ανάγνωση των *beat* είχε ρίξει τον σπόρο της στην ποίησή του πριν τον πληξούν άλλες μορφές διαμαρτυρίας όπως αυτές του Μάη '68. Το λεξιλόγιο έρχεται να βοηθήσει τον Πούλιο με τις κατάλληλες λέξεις για να επιτεθεί εναντίον των συμβάσεων που στηρίζουν την κοινωνία. Το σεξ μετατρέπεται σε επιχείρημα πρόκλησης εναντίον της σεμνοτυφίας. Ήταν επόμενο μερικά κείμενά του, δημοσιευμένα την περίοδο της δικτατορίας, όπως όσα περιέχονται στο τεύχος *Έξη ποιητές* του 1971, να διαβαστούν ανάλογα με τις τότε πολιτικές συνθήκες. Όπως το "Σε μια στάση του τρόλλεϋ":

[...]

Περιμένω στη στάση. Μπαίνω στο τρόλλεϋ.

Κάθομαι δίπλα σε κάποιον που σκέφτεται το πρωινό του γαμήσι.

Πηδώ στο δρόμο.

Νομίζω ότι με παρακολουθούν αλλά όχι

κυκλοφορούν αδιάφοροι με το χέρι στο περιστροφό.

[...]

Σε άλλο ποίημα, το “Αμέρικαν μπαρ στην Αθήνα”, στο ίδιο τεύχος, συναντά τον Παλαμά σε ένα μπαρ που συχνάζουν πόρνες· πίνουν μαζί κι ύστερα του προτείνει να πάνε να ξεράσουν «σ’ όλες τις πόρτες των κλειστών βιβλιοπωλείων» και να κατουρήσουν όλα τ’ αγάλματα της Αθήνας εκτός από του Ρήγα.

Πιο πολιτικοποιημένα μπορούσαν να φανούν στα μάτια του τότε αναγνώστη μερικά ποιήματα δημοσιευμένα στον ομαδικό τόμο έμμεσης αντίστασης *Νέα κείμενα* (2, 1972). Μεταξύ αυτών διαβάσαμε και ένα που κλείνει με τα λόγια:

Ασχημοι καιροί
καιροί του χαμένου θάρρους
κι η ποίηση στη μέση του
γονατισμένου λαού.

“Η μπάλα”, στην προηγούμενη σελίδα του τεύχους, δεν είναι ποίημα λιγότερο φοβερό· η μπάλα του ποδοσφαίρου είναι «ένα κομμένο κεφάλι / που κυλάει στο χώμα της Ελλάδας», είναι η σφαίρα της γης που με μια κλοτσιά του πολέμου, μπαίνει «στον διαόλου τα δίχτυα».¹²

Οργίζεται με τον καταναλωτισμό, με την εμπορευματοποίηση κάθε αγαθού (δεν μπορεί να εννοήσει πώς τα εσώρουχα της Brigitte Bardot, *sex symbol* του καιρού του, μπορούν να αξίζουν όσο ένας Rembrandt). Δεν χωνεύει την ανάμιξη των boeing με τους αγγέλους, της φουστάνελας με τα σούπερ μάρκετ. Τελικά θα στραφεί προς την ελληνική παράδοση. Η αποδυνάμωση των ερεθισμάτων, που αφορούν το φύλο και την πίστη στην ποίηση, αφοπλίζει την επαναστατικότητά του, όπως ήδη φαίνεται στα ποιήματα *Ενάντια* (1983)· σ’ αυτά μάλιστα εκφράζει την υποψία ότι η ποίηση μετρά ελάχιστα ως πράξη, σε σχέση με τις αξίες του «πνεύματος», της σκέψης, της λογικής.¹³

¹² Τα ποιήματα “Σε μια στάση του τρόλλεϋ” και “Η μπάλα” αναδημοσιεύθηκαν στη συλλογή του Πούλιου *Ποίηση*, 2 (1973), αλλά αποκλείστηκαν από *Τα ποιήματα του Λεντέρη Πούλιου. Επιλογή 1969-1978*, 1982.

¹³ Αυτήν τη μετάβαση σχολιάζει ένα άλλος ποιητής, ο Παντελής Μπου-

Ο Γιάννης Πατίλης (γ. 1947) εναντιώνεται από την αρχή στις κοινωνικές ανωμαλίες που τον απειλούν (Ο μικρός και το θηρίο, 1970)· κι ακόμη το 1977 στο *Υπέρ των καρπών* έχει τη διάθεση να πάρει θέση απέναντι στην πολιτική κατάσταση («Χαίρε νιοστό συνέδριο με το βαθύ χαντάκι / της αλλαγής σου / νέο στρώμα της μαρμελάδας στο αντιδραστικό / βούτυρο»)¹⁴. Οι παρορμήσεις του για αμφισβήτηση αμβλύνονται καθώς ατονούν τα εξωτερικά ερεθίσματα, δίχως αυτό να τον οδηγεί στην πλήρη παραίτηση από την ηθική αντιμετώπιση της κατάστασης ούτε και στο *Ζεστό μεσημέρι* (1984). Εξάλλου από την επαφή με την πόλη αντλεί αφορμές για να επικοινωνήσει και, κατά συνέπεια, για να γίνει πιο ευανάγνωστος, κάτι που χαρακτηρίζει τη γραφή του ακόμη και όταν επικεντρώνεται σε πιο προσωπικές καταστάσεις. Πρόκειται για ένα προσόν που δεν περιορίζει την ποιητικότητα της γραφής του και που πρέπει να εκτιμηθεί ιδιαίτερα σε καιρούς παρασιωπήσεων.

Ο Βασίλης Στεριάδης (1947-2003) ακολουθεί μια πολύ προσωπική μέθοδο εναντίον του κατεστημένου: προτιμά να αποσταθεροποιήσει τους θεσμούς περιπαίζοντάς τους. Στις πρώτες συλλογές, *Ο κ. Ίβο* (1970), *Το ιδιωτικό αερόπλανο* (1971) παραθέτει σε τάξη ψηφίδες πληροφοριών που εικονικά συνθέτουν μια συγκεκριμένη ιστορία, αλλά το αποτέλεσμα είναι να παραπλανεί όποιον

κάλας, *Ενδεχομένως*, 1996, σσ. 168-72. Τη γλώσσα του Πούλιου εξετάζει ο Α. Μπελεζίνης στη μελέτη “Η ποίηση του Α. Πούλιου· καθρέφτης ή έσοπτρον μιας γενιάς”, στο βιβλίο του *Επώνυμοι και άσημοι λόγοι*, 1988, σσ. 137-85. Ο Πούλιος θεωρήθηκε από μερικούς ομήλικούς του ως δάσκαλος και ως θρυλικό πρόσωπο. Έχουν ενδιαφέρον οι συνεντεύξεις του. Μία στον Θανάση Νιάρχο (*Κιβωτός*, 1980, σσ. 257-59), όπου δηλώνει ότι γι’ αυτόν το πολιτικό πρόβλημα συμπίπτει με το «μεταφυσικό», μπορεί να συγκριθεί με μια άλλη στη Μικέλα Χαριτουλάρη (*Τα Νέα*, 15 Απριλίου 1998, σ. 11), όπου μιλά για την παραίτησή του να αλλάξει τον κόσμο, για τη μοναξιά του, για τα αναγνώσματά του.

¹⁴ Τώρα στη συγκεντρωτική έκδοση *Ταξίδια στην ίδια πόλη (Ποιήματα 1970-1990)*, 1993, σ. 111.

αναζητά μια έννοια σαφή. Με άλλα λόγια ο λόγος του αρθρώνεται σε αφηγηματικά και περιγραφικά σύνολα σαφή μεν αλλά με μια ελλειπτικότητα που υπονομεύει την ουσία των συμβάντων τα οποία υπαινίσσεται. Για να εξηγήσει παρόμοιες διαδικασίες, η κριτική μίλησε για «μετασουρεαλιστικά λογικά παίγνια» ή ακόμη και για παρανοϊκές διαδικασίες,¹⁵ ενώ θα αρκούσε να πει ότι διαταράσσεται η κοινή λογική και ενισχύονται τα ελλειπτικά σχήματα λόγου. Η ανατροπή των κοινωνικών θεσμών βαδίζει παράλληλα με την ανατροπή των ποιητικών θεσμών. Περιγελούνται οι αισθητικοί κανόνες και μαζί τους ο αναγνώστης:

Πήρα το τρένο κι έφυγα
δεν πήρα όπως νομίζετε κανένα τρένο
απλώς άναψα ένα τσιγάρο κι ύστερα
όσα είχα γράψει τα κατέστρεψα, με συγχωρείτε, τ' αυτοκτόνησα.¹⁶

Ο Δημήτρης Ποταμίτης (από την Κύπρο, 1945-2003) απέκτησε τη φήμη πρωταγωνιστή μεταξύ των νέων της γενιάς του. Ο ίδιος έχει επίγνωση ότι ήταν από τους πρώτους που προσπάθησαν να εκφράσουν τον κατακερματισμένο κόσμο που όλοι τους γνώρισαν στα νιάτα τους.¹⁷ Η προσωπικότητά του είναι αναγνωρίσιμη στη συλλογή *Ένα δέντρο που νομίζει πως είναι πουλί* (1974). Ο λόγος του κάποτε ηχεί ως ρητορικός, αλλά η έμφαση οφείλεται στην πρόθεση να επικοινωνήσει αμεσότερα με το κοινό. Η όχι σπάνια χρή-

¹⁵ Βλ. την οξυδερκή και εμπεριστατωμένη μελέτη του Μίμη Σουλιώτη, "Για την ποιητική τέχνη του Βασίλη Στεριάδη (Τα μετασουρεαλιστικά λογικά παίγνια)", *Εντευκτήριο*, 48, 1999, σσ. 9-18.

¹⁶ Το παράθεμα από την έκδοση με τις δυο πρώτες συλλογές, Θεσσαλονίκη 1978, σ. 19. Ο Στεριάδης ανέπτυξε σημαντική κριτική δραστηριότητα τον καιρό που σχηματιζόταν η «γενιά του '70» και η ονομασία αυτή οφείλεται στον ίδιο.

¹⁷ Σύμφωνα με όσα δήλωσε ο ίδιος σε μια συνέντευξη στον Θανάση Νιάρχο (*Κιβωτός*, ό.π., σ. 248), όπου προσέθετε ότι κατέκτησε την πραγματική του προσωπικότητα από το 1974 κι ύστερα.

ση δευτέρου προσώπου εντείνει την επαφή και προσθέτει δραματικότητα. Και στα πιο ώριμα ποιήματα της συλλογής *Η αεροσυννοδός με τα βαμμένα νύχια* (1998) είναι αμείωτες οι δυνατότητές του για επικοινωνία.

Η Μαρία Λαϊνά (γ. 1947) μετέχει, μαζί με τον Πούλιο, τον Πατίλη και τον Ποταμίτη, στην ανθολογία του 1971 *Η νέα γενιά* με ποιήματα που επεξεργάζονται θέματα του έρωτα (ή μάλλον μετά τον έρωτα, όπως παρατηρήθηκε¹⁸) και του θανάτου. Με μια πορεία τριών συλλογών, που αποκαλύπτει έναν αυθορμητισμό ολοένα πιο ελεγχόμενο, η Λαϊνά κατέληξε στο ποίημα *Δικό της* (1985). Εδώ εγκαταλείπει τη φωνή ενός λυρικού εγώ και περνά στο τρίτο πρόσωπο· μιλά για μια γυναίκα ονόματι Μαρία, όπως αυτή, με τη φανερή απόπειρα να αποφύγει τη συναισθηματική συγκατάβαση. Ο λόγος της, σε οκτώ τμήματα, με πρόλογο και επίλογο, διαρθρώνεται σε ολιγόστιχα κομμάτια όπου οι λέξεις φορτίζονται με έντονα νοήματα. Ανάμεσα στη μια σιωπή και την άλλη οι λέξεις υπαινίσσονται γεγονότα αποσιωπημένα, αλλά οπωσδήποτε φοβερά, προκαλώντας ανησυχία:

Στη μέση ενός έξοχου κύκλου
από μεστά νοήματα
η Μαρία στάθηκε
και βγήκε η φωτογραφία
σιγανά
φτιάχνοντας τη φουρκέτα στα μαλλιά της.

Εκθαμβωτικός αέρας
φυσούσε την αδιαφορία της.

Με το *Δικό της* η Λαϊνά εξασφάλισε νέες δυνατότητες σύνθεσης στην ποιητική της τέχνη.

Θα λέγαμε ότι η ικανότητα για πιο σύνθετες και οργανωμένες δομές είναι προνόμιο της γυναικείας εμμονής, αν λάβουμε υπόψη

¹⁸ Από τον Β. Στεριάδη, *Χρονικό '75*, 1976, σ. 93.

και την αποφασιστικότητα με την οποία και η Τζένη Μαστοράκη αντιμετωπίζει την ποιητική εργασία. Η Τζένη Μαστοράκη (γ. 1949) δημοσιεύει το 1983 ένα έργο που παρουσιάζεται σαν ένα οργανωμένο σύνολο, *Ιστορίες για τα βαθιά*. Είχε ξεκινήσει με τα *Διόδια* (1972), όπου με τον τίτλο του πρώτου μέρους, “Τα πρόσωπα και οι θεσμοί”, παρείχε το κλειδί της ανάγνωσης προς την κατεύθυνση των κοινωνικών συμφραζομένων. Το δεύτερο βιβλίο, *Το σόι* (1978), ανακαλεί σκηνές που διαδραματίζονται μες στην ομίχλη του προσωπικού μύθου, του θρύλου ή του ονείρου που ανήκουν στην παιδική ηλικία ή στο παρόν. Ακολουθεί το *Ιστορίες για τα βαθιά*, που μόλις αναφέραμε, διαρθρωμένο σε πεζά φορτισμένα με ποιητική ένταση. Η ωριμότητα της Μαστοράκη ξεχωρίζει για τη μουσική εκφορά σε συνδυασμό με μια πλούσια και κυματιστή σύνταξη, που μόνο φαινομενικά είναι απλή. Ο λόγος της βρίθκει από υπαινιγμούς στο παρελθόν της ελληνικής λογοτεχνίας (*Μ’ ένα στεφάνι φως*, 1989).

Ο Αντώνης Φωστιέρης (γ. 1953), ήδη γνωστός από το 1971, παρουσιάζεται με μια φωνή πιο προσωπική το 1977 (*Ποίηση μες στην ποίηση και Σκοτεινός έρωτας*). Ο διάβολος στον τίτλο της συλλογής *Ο διάβολος τραγούδησε σωστά* (1985) προβλημάτισε την κριτική, ενώ δεν ήταν τίποτα άλλο παρά ένας υπαινιγμός σε κάτι το εσωτερικό και μυστικό. Και *Το θα και το να του θανάτου* (1987) αναφέρεται μάλλον σε εσωτερικά και μυστικά συμβάντα, παρά σε βιογραφικά επεισόδια. Ο ποιητής είναι πλέον σε θέση να συγκροτήσει ένα λόγο ευθυγραμμισμένο σε μια σύνταξη που μοιάζει πιο πρόσφορη στην επικοινωνία. Η τραγική ματιά με την οποία θεάται την καθημερινή ζωή του τον κάνει να σημασιοδοτεί ακόμη και τα ασήμαντα πράγματα της ζωής. Αρκεί να διαβάσει κανείς ένα κείμενο που περιλαμβάνεται στην συλλογή του 1987, με τίτλο τον αριθμό “7222855”: πρόκειται απλώς για τον αριθμό του τηλεφώνου του.

Ο Γιάννης Βαρβέρης (γ. 1955) ξεκινά με μια σύντομη συλλογή το 1975· κείμενα που προσβλέπουν στην επιγραμματική πυκνότητα και που επιπλέον έχουν μια πλοκή. Το θέμα του θανάτου ως

τελικός σταθμός της φθοράς ήδη λειτουργεί μαζί με όλη την παρεμφερή θεματική. Η τρυφερότητα μερικές φορές αγγίζει ακόμη και αντικείμενα (έγινε διάσημη η «ωδή» για το αμάξι του πατέρα του, μοντέλο “Cortina 1964”, της συλλογής *Πιάνο βυθού*, 1991¹⁹) ή πρόσωπα με εξαντλημένη ζωή. Άλλοτε γίνεται ανελέητος. Είτε τρυφερός μέχρι συγκινήσεως είτε περιπαικτικός μέχρι σαρκασμού, δεν παραιτείται από τη στέρεη συντακτική δομή, με μια άνεση που θυμίζει τραγούδι.²⁰ Αυτό συντελεί στη δημιουργία ενός προσωπικού ιδιώματος που αφ’ εαυτού του έχει υψηλούς στόχους.

Ο Γιάννης Κοντός (γ. 1943) περιγράφει και αφηγείται με ηρεμία γεγονότα που τον αφορούν, τοποθετώντας τα όμως σε ένα ανησυχητικό σκηνικό. Η συγκινησιακή αφετηρία περιορίζεται δίχως να βαραίνει σε μια πλοκή στηριγμένη στον λόγο. Στην πρώτη συλλογή, *Περιμετρική* (1970), μερικά ποιήματα γραμμένα σε δεύτερο πρόσωπο μοιάζει να απευθύνονται σε κάποιον, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι αποτελούν απόπειρα διαλόγου. Στην επομένη, *Το χρονόμετρο* (1972), ο Κοντός επιβεβαιώνει ποιος είναι ο κόσμος του και ποιος ο χώρος του. Δεν λείπουν ωστόσο ποιήματα που δοκιμάζουν τον αιφνιδιασμό, όπως το πασίγνωστο “Μαγική εικόνα”, απόδειξη του ότι η δυσφορία μπορεί να αποδοθεί με χιούμορ:

Άνοιξες την πόρτα και μετά
άλλη κι άλλη και βρέθηκες
στη μέση του μεγάλου τσίρκου
στο κλουβί με τα λιοντάρια.

Είπες: θέ μου τι γυρεύω εδώ;
Εγώ πήγαινα στην τουαλέτα.

¹⁹ Τώρα στον τόμο *Ποιήματα 1975-1996*, 2000, σσ. 273-75.

²⁰ Η παρατήρηση προκύπτει εύκολα όταν ο αναγνώστης έχει υπόψη του ότι ο Βαρβέρης έχει μεταφράσει L. Ferré, J. Brassens. Παράλληλα με την ποίηση, ο Βαρβέρης ασκεί συστηματικά την κριτική θεάτρου.

Καθώς η τέχνη του Κοντού στοχεύει υψηλότερα και απαξιοί τις ευρηματικές επινοήσεις, μπαίνει σε μια φάση πιο ώριμη, γύρω στο 1982 (*Οστά*)²¹, όπου φανερώνονται ανησυχίες για τη φθορά του σώματος και της ψυχής.

Η διάσταση μεταξύ συγκίνησης και λόγου είναι αισθητή από τα πρώτα κείμενα του Νάσου Βαγενά (γ. 1945), στις συλλογές *Πεδίον Αρεως* (1974) και *Βιογραφία* (1978), προμήνυμα εκείνης της απόστασης που όλο και πιο συχνά θα μεταφράζεται σε ειρωνεία – μια ειρωνεία που επαναφέρει στις σωστές διαστάσεις τις αξίες της ζωής και της λογοτεχνίας. Ήδη σε αυτή τη φάση ο Βαγενάς καταδεικνύει την ικανότητά του να ταιριάζει τα ουσιαστικά με πράγματα κοινά, επινοώντας ελάχιστους υπαινιγμούς που ωστόσο φανερώνουν μεγάλα μυστικά: όπως στους ακόλουθους στίχους (από τη *Βιογραφία*), όπου ο θάνατος κάνει μια απρόοπτη και τραγική εμφάνιση:

Τόσα πράγματα στον αέρα. Χαρτιά. Εφημερίδες.

Ένα δέντρο αναποδογυρισμένο. Ένα τραπέζι. Μια φωτογραφική Μηχανή. Το χερούλι μιας πόρτας. Η πόρτα.

Απ' όπου μπαينوβγαίνει ο θάνατος.

Η τάση για επιγραμματική ακρίβεια συμβιβάζεται με τον κατακερματισμό της πληροφόρησης, που ωστόσο καταλήγει σε ένα συμπέρασμα με αποκαλυπτική αλήθεια ή ακόμη σε ένα πορτρέτο αποκαλυπτικό (όπως αυτό που αναφέρεται στον Κάλβο). Ο διάλογος με το παρελθόν της λογοτεχνίας, που μπορεί να πραγματοποιηθεί με την παραπομπή στο σονέτο, στο χαϊκού, στην ωδή, στο τριολέτο, στις βάρβαρες ωδές (που τιμήθηκαν και στον τίτλο *Βάρβαρες ωδές*, 1992) διευρύνει το φάσμα υπαινιγμών εμπλουτίζοντας σε σημαντικό βαθμό το πολιτισμικό πλέγμα σχέσεων του έργου του. Ταυτόχρονα κερδίζει σε απαλότητα με εκφράσεις που μένουν

²¹ Η διαπίστωση προέρχεται από τον Κ. Παπαγεωργίου, *Τα άδεια γήπεδα*, 1994, σ. 224-25.

μετέωρες μεταξύ σοβαρού και αστείου.²² Η ποιητική του πράξη βρίσκει ουσιαστικό στήριγμα στις θεωρητικές του αντιλήψεις για το μεταμοντέρνο, για την κρίση του ελεύθερου στίχου («Χρειαζόμαστε μια ποιητική προσωδία περισσότερο οργανωμένη, περισσότερο έρρυθμη, περισσότερο ‘μαγευτική’»), για τη μετάφραση, που έχει διατυπώσει κατά καιρούς σε άρθρα και μελέτες. Αν και είναι φυσικό η παιδεία να θέτει στη διάθεσή του ένα σημαντικό πλούτο σε έννοιες, το ποιητικό αποτέλεσμα οφείλεται κυρίως στην αβίαστη και φυσική του φωνή, κάτι που είναι καταφανές και στις *Σκοτεινές μπαλάντες* (2001).

Το να γράφεις ποίηση έχει γίνει μια πολύ δύσκολη υπόθεση, κι αυτό για πολλούς λόγους. Κατ’ αρχάς, στο επίπεδο της θεματικής, εφόσον έλειψε ένα σύνθημα ισχυρό από το κοινωνικό περιβάλλον, όπως ήταν η αμφισβήτηση που φούντωσε όταν οι ποιητές της γενιάς του ’70 ήταν φοιτητές. Κι έπειτα επειδή εξαντλήθηκαν προοδευτικά οι γλωσσικές ευκαιρίες για να διατυπωθούν ενδότερες ψυχικές ανάγκες· οι οποίες, κι αυτές αποδείχτηκαν μάλλον ασθενείς.

Σ’ αυτές τις συνθήκες, για μερικούς αποθαρρυντικές, η στρατηγική του Δημήτρη Καλοκύρη (γ. 1948) μπορεί να θεωρηθεί ως μια απόπειρα ριζικής θεραπείας. Αν και αρχικά φάνηκε να γοητεύεται από τα υπερρεαλιστικά πρότυπα,²³ ωριμάζοντας πέρασε

²² Ο Βαγενάς είναι ο ποιητής της γενιάς του, που έχει απασχολήσει περισσότερο την κριτική. Βλ. Σάββας Παύλου, *Βιβλιογραφία Νάσου Βαγενά*, Λευκωσία 1997, και του ίδιου *Για τον Βαγενά. Κριτικά κείμενα. Ανθολόγηση κείμενων*, Λευκωσία· επίσης το πρόσφατο *Αφιέρωμα στον Ν. Βαγενά* του περιοδικού *Γραφή*, τεύχος 53-54, Φθινόπωρο 2002, 206 σελίδες.

²³ Πρόκειται για νεανικές ασκήσεις· επομένως δεν είναι απαραίτητο να συμφωνήσουμε με τον Κ. Παπαγεωργίου (*Η γενιά του ’70*, 1989, σ. 93) όταν παρουσιάζει ως υπερρεαλιστικό ό,τι απλώς είναι φανταστικό. Σημαντικό γεγονός ότι ο Καλοκύρης, επιχειρώντας μία αναδρομή στο παρελθόν του στον τόμο ανακεφαλαίωσης *Λεξιλόγιο* (1997), προτίμησε να ξεκινήσει από *Τα φανταστικά φονγάρα* του 1972.

σε ένα αφηγηματικό λόγο με κείμενα που μπορούν να πάρουν τη μορφή πεζού ή ποιήματος, αλλά που διεκδικούν δικαίως την ποιητικότητά τους. Τα κείμενά του *Η ανακάλυψη της Ομηρικής* (1995) παρουσιάζονται ως «διηγήσεις». Στις φαντασμαγορίες του, όπως ο ίδιος αποκαλεί τα κείμενά του, κυριαρχεί η ανάμνηση ενός παρελθόντος της ανθρωπότητας, όπως αυτή έχει διασωθεί από συγγραφείς που βρίσκονται στα περιθώρια της επίσημης παιδείας. Ο Καλοκύρης μνημονεύει μάγους, αστρολόγους, κοσμολόγους, εξερευνητές για να οικοδομήσει ένα ξεχωριστό κόσμο απ' όπου δεν λείπει το παράδοξο και ιδίως το φανταστικό.²⁴ Πρόκειται για έναν προσωπικό τρόπο κατάκτησης της ατομικής ελευθερίας μπρος στους εξαναγκασμούς, που κάποτε οδηγούν άλλους ποιητές σε άγονες ερμητικές αναζητήσεις.

Δεν έχουν εξεταστεί μέχρι τώρα οι διαδικασίες μέσα από τις οποίες περνούν τα ποιητικά κείμενα για να κατακτήσουν τη συνείδηση του κοινού. Πιθανώς το έργο στο οποίο θα αναφερθούμε τώρα να προσφέρει τα στοιχεία για να αναγνωριστούν οι εν λόγω διαδικασίες. Εννοώ το έργο του Μιχάλη Γκανά, ενός ποιητή που υπερασπίζεται την καλλιτεχνική ακεραιότητα και ταυτόχρονα επέτυχε την εύνοια του κοινού.

Ο Μιχάλης Γκανάς (γ. 1944), σε σύγκριση με τους συνομήλικούς του, παρουσιάστηκε όψιμα με βιβλίο. Αλλά ήδη με αυτό, *Ακάθιστος δείπνος* (1978), που δεν είχε μείνει ανεπηρέαστο από τις επικρατούσες ποιητικές συμβάσεις, δηλώνεται η πρόθεση να παραμεριστούν τα δυτικά πρότυπα στα οποία στρέφονταν οι τότε νέοι, για να ακουστεί η φωνή του δημοτικού τραγουδιού και η κλη-

²⁴ Έχουν επισημάνει την ενθάρρυνση που έλαβε από τον J. Borges, τον οποίο έχει μεταφράσει παλαιότερα. Πρόκειται όμως για ένα φαινόμενο ανεξάρτητο, όπως το δηλώνει ο τρόπος χρήσης της ελληνικής γλώσσας, πολύ συχνά ευρηματικά παραληρηματικής. Δεν είναι δίχως σημασία το γεγονός ότι ένα κείμενο του Καλοκύρη συμπεριλήφθηκε στην ανθολογία του Μ. Παώριου, *Ελληνικά διηγήματα επιστημονικής φαντασίας*, 1995.

ρονομία της ελληνικής παράδοσης. Χάρη σε αυτή τη στάση απέναντι στην παράδοση, ο Γκανάς περιχάραξε ένα δικό του χώρο όπου η στοργή και η αφοσίωση στην οικογένεια επανακτούν τη χαμένη τους αξία.

Στη συλλογή *Γυάλινα Γιάννενα* (1989) ο Μιχάλης Γκανάς δεν διστάζει να εκδηλώσει τη στοργή του προς τη γυναίκα που αγαπά και στα μικροεπεισόδια που τον δένουν με αυτήν (“Προσωπικό”)· πίστη στη ζωή και πίστη στον ερωτικό δεσμό. Οι παρορμήσεις του αισθήματος φέρουν στη μνήμη του Γκανά τους νεκρούς του, από την πρώτη στιγμή. Αντί όμως να πολιορκείται από τις εμμονές του θανάτου (λυρική θεματική που τραβά πολλούς ποιητές), γέρνει με συμπόνια στη μνήμη των νεκρών. Η ενθύμηση του πατέρα είναι συνδυασμένη με μια χειμωνιάτικη νύχτα, στο ορεινό σπίτι της Ηλείου. Το κείμενο που επιγράφεται “Χριστουγεννιάτικη ιστορία” απολήγει σε ένα δημοτικό νανούρισμα που τώρα ο ποιητής τραγουδά στον πατέρα του, σαν ο πατέρας να ήταν παιδί του. Την ίδια προστατευτική τρυφερότητα νιώθει για τον ποιητή Κώστα Κρυστάλλη, μικρότερο αδελφό του, αφού πέθανε νέος (“Τα άγρια και τα ήμερα”, στα *Μαύρα λιθάρια*, 1980). Για τη μητέρα του έχει ένα συναίσθημα πιο σπλαχνικό, βιολογικό, αχώριστο από τη μνήμη των αισθήσεων.

Ο τόπος των νεκρών δεν είναι για τον Γκανά ο χριστιανικός, αλλά μάλλον εκείνος που γνωρίζουμε από τα μοιρολόγια, κάποιος χώρος εξορίας από τους τόπους καταγωγής που ανήκει στη μνήμη, κάτι που πλησιάζει την εξορία των ξενιτεμένων (το θέμα της εξορίας επανέρχεται με εμμονή στον Γκανά, όπως υπαινίσσεται και ο τίτλος του πεζού *Μητριά πατρίδα*, 1981).

Η ποίηση του Γκανά κατακτά την πληρέστερη έκφραση στην *Παραλογή* (1993), μία σύνθεση από εικοσιεπτά κομμάτια ποικίλης έκτασης μοιρασμένα σε τρία μέρη.²⁵ Τώρα τα αισθήματα, οι

²⁵ Τα κομμάτια μέτρησε ο Μιχάλης Πιερής σε μία εμπειριστατωμένη και οξυδερκή μελέτη, “Φιλολογικά και κριτικά σχόλια στην *Παραλογή* του Μ.

δεσμοί έχουν βρει την πιο αποστεγνωμένη έκφρασή τους, όπως το απαιτεί η εθιμοτυπία της ανάκλησης των νεκρών· ο λόγος εντείνεται. Η λυρική παρόρμηση της εκκίνησης, δίχως κάμψη, αξιοποιεί ένα λεξιλόγιο εν μέρει αντλημένο από τη μεγάλη ποιητική παράδοση, και εν μέρει από τον κόσμο του δημοτικού τραγουδιού. Ο ρυθμός της φωνής συχνά ακολουθεί τον δεκαπεντασύλλαβο ή και άλλα μέτρα. Παρόλη τη δημοτικοφανή υπόκρουση, το έργο ανήκει στην καλλιεργημένη παράδοση της ελληνικής ποίησης, που μαρτυρούν ακόμη και εκφράσεις όπως «ματιά πανσέληνος» και «ερπετό χορτάρι».

Σταθήκαμε μονάχα σε μερικούς από τους ποιητές που ανήκουν στη δεκαετία του 1970. Υπάρχουν ωστόσο και άλλοι που εκφράζουν με τρόπο χωριστό ο καθένας τους στόχους που επιδιώκει η γενιά. Οι Γιώργος Βέης, Γιώργος Καραβασίλης, Μαρία Κυρτζάκη, Γιώργος Μαρκόπουλος, Στέφανος Μπεκατώρος, Κώστας Παπαγεωργίου, Μανόλης Πρατικάκης, Ντίνος Σιώτης, Αλέξης Τραϊανός, Γιάννης Υφαντής είναι μερικά ονόματα πρωταγωνιστών που έχουν εκτιμηθεί για το ποιητικό και, συχνά, για το κριτικό τους έργο.

Η εικόνα που προκύπτει από αυτές τις σελίδες δεν μπορεί παρά να είναι προσωρινή. Η πιο πρόσφατη ανθολόγηση, που έγινε το 2001, περιλαμβάνει πενήντα οκτώ ονόματα ποιητών μεταξύ των οποίων είναι δύσκολο να ξεχωρίσει κανείς μια «ηγετική» φωνή, όπως συνέβαινε στο παρελθόν.²⁶

Γκανά”, *Πρόταση*, 1995, σσ. 36-55. Βλ. επίσης David Ricks, “Tradition and the individual talent: remarks on the poetry of M. Ganas”, *Byzantine and Modern Greek Studies*, 21, 1997, σσ. 132-63, όπου ήδη ο τίτλος είναι εύγλωττος.

²⁶ Η διαπίστωση είναι του Α. Ζήρα, *Γενιά του '70*, εισαγωγή Αλέξης Ζήρας, επιμέλεια Δημήτρης Αλεξίου, 2001. Ο Αλέξης Ζήρας, συνοδοιπόρος των ποιητών αυτών, ασχολήθηκε ενεργά και συστηματικά με το έργο τους· συγκέντρωσε μερικά άρθρα κριτικής στο βιβλίο του *Γενεαλογικά (για την ποίηση και τους ποιητές του '70)*, 1989.

18.6

Η ΠΟΡΕΙΑ ΤΟΥ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΟΣ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΑΚΜΗ ΚΑΙ ΤΗΝ ΕΠΙΤΥΧΙΑ

Οι ίδιες συνθήκες, που στέννευαν όλο και περισσότερο τα περιθώρια για τη δημιουργία μιας πρωτότυπης ποίησης, προκάλεσαν στην πεζογραφία μια αναπάντεχη ανάπτυξη, ιδίως στη δεκαετία του '80. Ο ανταγωνισμός των τηλεοπτικών προγραμμάτων στον χώρο της ψυχαγωγίας επέδρασε στο κοινό του βιβλίου και, ανακλαστικά, συντέλεσε στη δημιουργία νέων προδιαγραφών για τον εξ επαγγέλματος πεζογράφο. Αυτή η εκ προοιμίου διαπίστωση, που αφορά περισσότερο την εύνοια του κοινού παρά την υπεύθυνη αντιμετώπιση των έργων εκ μέρους της κριτικής, δεν είναι παρά μια επισήμανση και όχι μια προκατειλημμένη κρίση για το σύνολο της παραγωγής.

Είπαμε ότι οι πεζογράφοι του '70 παρουσιάζονται με κάποια καθυστέρηση σε σχέση με τους συνομήλικούς τους ποιητές. Αν το 1962 και το 1969 είναι ήδη γνωστοί πεζογράφοι όπως ο Δρακονταειδής (γ. 1940) και η Δεληγιώργη (γ. 1947) αντίστοιχα, τη χρονιά της μεταπολίτευσης, το 1974, εμφανίζονται πεζογράφοι κορυφαίοι όπως ο Νόλλας, ο Γιατρομανωλάκης, η Δούκα. Ακολουθούν: το 1976 η Καραπάνου, το 1977 ο Σουρούνης, το 1979 ο Δημητριάδης, το 1982 ο Αλέξης Πανσέληνος, το 1989 η Γαλανάκη, σε ένα διάστημα δηλαδή που νεότεροι τους πεζογράφοι ήδη διεκδικούν το ίδιο κοινό και αναφέρομαι στους Ξανθούλη, Σωτηροπούλου, κι αργότερα σε άλλους ακόμη πιο νέους όπως τον Τατσόπουλο (γ. 1959) και τον Θεοδωρόπουλο (γ. 1954), που φυσικά δεν πρέπει να κριθούν δυσμενώς επειδή κατόρθωσαν σε σύντομο χρονικό διάστημα να κατακτήσουν ένα μεγάλο κοινό. Πρέπει επίσης να αναγνωριστεί ότι οι κριτικοί δεν είναι πάντοτε συνένοχοι της επιτυχίας, αφού, παρά το επείγον της δουλειάς τους και την έλλειψη περιθωρίων για μια συνολική θεώρηση, δεν δί-

στασαν να διατυπώσουν τις επιφυλάξεις τους όταν το θεώρησαν απαραίτητο.²⁷

Ο Δημήτρης Νόλλας (γ. 1940) έμεινε πιστός για κάποιο διάστημα στο σύντομο αφήγημα. Τα *Πολυξένη* (1974) και *Νεράιδα της Αθήνας* (1974) περιέχουν σύντομες διηγήσεις, που προχωρούν με γοργό ρυθμό και φέρουν επί σκηνής πρόσωπα ασυνήθη: έλληνες μετανάστες στις βόρειες χώρες, στη Νότια Αφρική· τυχαίες συναντήσεις σε καφενεία, σε παμπ, σε ταβέρνες, συχνά με ανθρώπους του υποκόσμου, σε τόπους προσωρινούς όπου βρίσκονται να περνούν. Δεν πρόκειται για κοσμοπολιτισμό αλλά μάλλον για μείξη ετερογενών στοιχείων σε ένα κλίμα αστάθειας και δυσφορίας. Η αφήγηση συλλαμβάνει το πρόσωπο όπως είναι τη στιγμή της συνάντησης· δεν ανατρέχει στο παρελθόν του, δεν το ψυχολογεί. Ο τρόπος έκθεσης είναι ο παραδοσιακός, αλλά φορτίζεται συγκινησιακά από τον ευθύ λόγο. Οι αφηγήσεις των δύο συλλογών *Τα καλύτερα χρόνια* (1984) και *Ονειρεύομαι τους φίλους* (1990), που εμφανίστηκαν αρκετά χρόνια αργότερα, ακολουθούν την ίδια μέθοδο.

Ο Νόλλας έγραψε και μυθιστόρημα, δεν είναι όμως αλήθεια ότι επηρεάστηκε από την κινηματογραφική τεχνική ούτε καν εκεί όπου θα μπορούσε να ωφεληθεί από την τεχνική του μοντάζ:²⁸ στο σύντομο μυθιστόρημα *Ο τύμβος κοντά στη θάλασσα* (1992) η αφήγηση στοχεύει στον συγκινησιακό λόγο και πολύ λιγότερο στην πλοκή. Η τριτοπρόσωπη αφήγηση προβάλλει τις εκτιμήσεις ενός

²⁷ Είναι αξιόπιστες οι βιβλιοκρισίες του Δ. Κούρτοβικ (συγκεντρωμένες στο *Ημεδαπή εξορία*, 1991 και *Η θέα πέρα από τον ακάλυπτο*, 2002), της Μ. Θεοδοσοπούλου (*Εποχικά. Κείμενα για νεότερους πεζογράφους*, 1991), του Β. Χατζηβασιλείου (*Οδόσημα*, 1999), της Ε. Κοτζιά. Επίσης του Σ. Τσακνιά (*Επί τα ίχνη*, 1990), στον οποίο οφείλεται και η συνολική μελέτη “Το μεταδικτατορικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα”, *Γράμματα και τέχνες*, τεύχος 71, 1994, σσ. 23-25.

²⁸ Ο Νόλλας σπούδασε κινηματογράφο, έγραψε σενάρια και διεύθυνε ένα ιδιωτικό κανάλι τηλεόρασης.

αφηγητή που κάθε άλλο παρά αμέτοχος είναι. Το μυθιστόρημα *Φωτεινή μαγική* (2000) φέρνει στην επιφάνεια τα θετικά της ωριμότητας αλλά και τις ανασφάλειές της, ιδίως στα σημεία όπου η αφήγηση εγκαταλείπει την έμφυτη τάση μονολόγου.

Ο Γιώργης Γιατρομανωλάκης (γ. 1940) στο πρωτόλειο μυθιστόρημα *Λειμωνάριο* (1974) επινοεί έναν κόσμο αυτονομημένο, με δικές του πεποιθήσεις και προκαταλήψεις, όπου το πραγματικό συμπλέκεται με το φανταστικό, δημιουργώντας έτσι τις βάσεις για την ωριμότερη παραγωγή του. Στο δεύτερο μυθιστόρημα, *Η αρραβωνιαστικιά* (1979), η ευχέρεια του Γιατρομανωλάκη στη δόμηση ενός κόσμου αυτοτελούς βρίσκει την πλήρη εφαρμογή της. Επινοεί έναν κόσμο μελλοντικό, ιδωμένο μέσα από μια νοοτροπία του παρελθόντος, αυτή των Φαναριωτών, φορτωμένη με καβαλιστικές προκαταλήψεις. Το μυθιστόρημα αποπροσανατολίζει πλήρως τον αναγνώστη. Η κατάδυση σ' αυτό το ανοίκειο περιβάλλον επιτυγχάνεται και χάρη στην ιδιαίτερη γλώσσα που χρησιμοποιεί ο τάχα παλαιός, δύστροπος αφηγητής.

Είναι φανερό ότι ο Γιατρομανωλάκης δεν επινοεί σε όλα του τα έργα έναν ενιαίο μηχανισμό. Στο πιο γνωστό μυθιστόρημά του, *Ιστορία* (1982), εισάγει τον αναγνώστη σε έναν άλλο κόσμο, μέσα από μια νοοτροπία αλλοιωμένη, πρωτόγονη και σχολαστική, που εκφράζεται με τη δική της γλώσσα, έτσι όπως την ταιριάζει επί τούτου ο συγγραφέας παραπέμποντας στην Κρήτη της δεκαετίας του 1920. Το σχέδιο επινόησης αυτοτελών ανύπαρκτων κόσμων συνεχίζεται με βιβλία όπως το *Ανωφελές διήγημα* (1993), το *Ερωτικών* (1995), όπου το γλωσσικό παιχνίδι ανταποκρίνεται σε μια φανερή πρόθεση παρωδίας, ιδίως στο δεύτερο (ένα πλαστό ερωτικό εγχειρίδιο, τάχα του 17ου αιώνα, για την πλήρη σεξουαλική ικανοποίηση). Συμπερασματικά, πρόκειται για έναν ευρηματικό και προικισμένο μυθιστοριογράφο που με τις αναζητήσεις του επισημαίνει τη μεγάλη ανάγκη μιας ριζικής αλλαγής στη γραφή των μυθιστορημάτων.

Η Μάρω Δούκα (γ. 1947) οικειοποιείται την τεχνική του παρα-

δοσιακού μυθιστορήματος για να εξυπηρετήσει πιο προσωπικούς στόχους. Οι τρεις συλλογές διηγημάτων, με τις οποίες ξεκίνησε (1974, 1975, 1976), εντυπωσίασαν την κριτική, αλλά η θριαμβευτική είσοδος στην πεζογραφία επέρχεται με το μυθιστόρημα *Η αρχαία σκουριά* (1979): πρωταγωνίστρια είναι μια φοιτήτρια της αστικής τάξης που δραστηριοποιείται με την κομμουνιστική νεολαία τον καιρό της δικτατορίας και της κατάληψης του Πολυτεχνείου. Η Δούκα αντιμετωπίζει με αυτό το πιο φλέγον ζήτημα της γενιάς της. Τα γνωστά επεισόδια, συλλογικά και ατομικά, έχουν περάσει με ποικίλους τρόπους και σε κείμενα άλλων αφηγηματογράφων,²⁹ αλλά η Δούκα ξέρει να εκμεταλλεύεται στο έπακρο τις συμβάσεις της πρωτοπρόσωπης αφήγησης: η ένταση της συγκίνησης, με την οποία επιχειρεί να βάλει σε τάξη τα περασμένα («Όσες φορές κι αν προσπάθησα να βάλω σε τάξη τα γεγονότα, το μυαλό μου δεν άντεχε», σ. 242), που κατασπαράζουν τα σπλάχνα της και της αφήνουν την πίκρα της εξαπάτησης στο στόμα, είναι τόσο δυνατή ώστε την οδηγεί ακόμη και στο να καταγράφει τους διαλόγους με πλάγιο λόγο και περιληπτικά. Το μυθιστόρημα, όπου μια ανικανοποίητη νεαρή αστή αυτοπαρουσιάζεται και κρίνει τον εαυτό της, επαινέθηκε από την κριτική και διαβάστηκε με επιτυχία.

Ακολούθησαν τα μυθιστορήματα: *Η πλωτή πόλη* (1984), *Οι λεύκες ασάλευτες* (1987), *Εις τον πάτο της εικόνας* (1990), όπου η έμφυτη ικανότητα να δημιουργεί χαρακτήρες συνδυάζεται με μια εκλεπτυσμένη τεχνική εστίασης.³⁰ Το *Ένας σκούφος από πορφύρα* (1995) είναι ένα ιστορικό μυθιστόρημα που μοιάζει να αδια-

²⁹ Μερικοί από αυτούς είναι μεγαλύτεροι σε ηλικία από τη Δούκα, όπως ο Στρατής Τσίρκας, η Μαργαρίτα Λυμπεράκη, ο Αλέξανδρος Κοτζιάς, η Κωστούλα Μητροπούλου.

³⁰ Ο Σπύρος Τσακνιάς εξετάζει όλες τις περιπτώσεις εστίασης μέσα από την τριτοπρόσωπη αφήγηση του *Οι λεύκες ασάλευτες* (*Επί τα ίχνη*, 1990, σσ. 31-37). Για το ίδιο παιχνίδι εναλλασσόμενης προοπτικής στο μυθιστόρημα *Ουράνια μηχανική* βλ. Μ. Θεοδοσοπούλου στο *Τα βιβλία, Το Βήμα*, 10.10.1999, σ. 5.

φορεί για την τρέχουσα πραγματικότητα, αλλά παρά το βυζαντινό χρονοχρονικό του πλαίσιο, δεν την αγνοεί.³¹ Στη «συνείδηση του παρόντος»³² αφορά το μυθιστόρημα *Ουράνια μηχανική* (1999), με το οποίο η Δούκα εισδύει σε μια φυλακή ανηλίκων με δυο πρωταγωνιστές, ένα αγόρι και ένα δάσκαλο. Με τα δύο αυτά μυθιστορήματα η Δούκα έδωσε ευρύτερες δυνατότητες στη μυθιστορηματική της γραφή, θέτοντας σε επιτυχή δοκιμασία τις ικανότητες και την τεχνική της.

Από τους πεζογράφους που γεννήθηκαν στη δεκαετία του '40, κάποιοι εμφανίστηκαν, όπως είπαμε, πρώιμα, όπως ο Φίλιππος Δρακονταειδής· γεννημένος το 1940, βρίσκεται ήδη στο πέμπτο βιβλίο του με το *Σχόλια σχετικά με την περίπτωση*, μια αναζήτηση γύρω από τον αδικοσκοτωμένο από τους ναζί πατέρα του, ενώ το 1980 δημοσιεύει το *Προς Οφρύνιο*, μια παράλληλη ιστορία προσώπων που θα σκοτωθούν στο ίδιο αυτοκινητιστικό δυστύχημα· σε αυτούς ανήκει και η Αλεξάνδρα Δελγιώργη που το 1969 δημοσίευσε την πρώτη σειρά διηγημάτων και το 1980 το πρώτο της μυθιστόρημα, *Ανδρόγυς – ιδεολογικό ρομάντζο*, έναν περίπλοκο και ασφυκτικό μονόλογο για να παραστήσει το ανικανοποίητο όποιου πασχίζει να εκφραστεί με τον λόγο.

Άλλοι γεννημένοι την ίδια δεκαετία, όπως ο Νίκος Χουλιαράς παρουσιάζονται κάπως αργότερα, το 1979, με το μυθιστόρημα *Ο Λούσιας*. Ο συγγραφέας, γνωστός και για τη ζωγραφική και τα

³¹ Στο τέλος του βιβλίου, που μοιάζει να ικανοποιεί μια γενικότερη τάση του καιρού για ιστορικό μυθιστόρημα, μία «Σημείωση» της Δούκα ειδοποιεί ότι «Δεν διαφέρουμε και πολύ από εκείνους τους ανθρώπους» και ότι ήταν σαν «να γράφω ένα βιβλίο για την εποχή μας, μέσα από τούτο το παρόν που μας συντηρεί και μας ορίζει».

³² Για «συνείδηση του παρόντος» μιλά η Μ. Δούκα στην παρέμβασή της στο συνέδριο *Ιστορική πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία (1945-1995)*, με ομότιτλη έκδοση πρακτικών, επιμέλεια Θ. Καλογιάννη, 1997, σ. 350. Στην ίδια παρέμβαση διευκρινίζει τη διαφορά της «συνείδησης του παρόντος» από την ευτέλεια της «επικαιρότητας».

τραγούδια του, εκτιμήθηκε ιδιαίτερα για τα πνευματώδη διηγήματά του γραμμένα με διάφορες αφορμές και εμποτισμένα από τη σοφία της κοινής σκέψης (*Τα μπακακόκ*, 1981).

Τη δεκαετία του '70 κάνουν την εμφάνισή τους πεζογράφοι όπως η Μαργαρίτα Καραπάνου, ο Αντώνης Σουρούνης, η Μαρία Μήτσορα.

Η Μαργαρίτα Καραπάνου (γ. 1946) αιφνιδίασε την κριτική και σκανδάλισε τους αναγνώστες με το *Η Κασσάνδρα και ο λύκος* (1976). Οι φόβοι ενός μικρού κοριτσιού απέναντι σε μεγάλους, που την απειλούν με κάθε τρόπο, αναπλάθονται μέσα από την αθώα οπτική γωνία του κοριτσιού. Τα ήθη της αστικής ζωής παρουσιάζονται παραμορφωμένα ώστε να φαντάζουν παράλογα και τραγικά, παρά το γεγονός ότι το κοριτσάκι τα περιγράφει σαν να επρόκειτο για παιχνίδι. Η καταγγελία είναι σαφής. Το έργο *Ο υπνοβάτης* (1985) έχει τη δομή πραγματικού μυθιστορήματος όσον αφορά την πλοκή, σε αντίθεση με το πρώτο βιβλίο που δεν είχε πλοκή, αλλά παρουσιάζόταν ως μια διαδοχή σκηνών. Η δράση λαμβάνει χώρα στην κοσμοπολίτικη Ύδρα, ο αστυνόμος αναλαμβάνει για λογαριασμό του θεού να καθαρίσει τον τόπο από τους διεφθαρμένους και απελπισμένους ξένους που τη διάλεξαν για καταφύγιο. Η πλοκή ακροβατεί μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας. Τα βιβλία που έγραψε στη συνέχεια η Καραπάνου έγιναν δεκτά από το κοινό με ποικίλες αντιδράσεις.

Ο Αντώνης Σουρούνης (γ. 1942) επιβλήθηκε με το μυθιστόρημα *Οι συμπαίχτες* (1977). Οι ταπεινώσεις, τα απωθημένα, η εκμετάλλευση, η υποτίμηση των αποδήμων στη Γερμανία περιγράφονται με ύφος γοργό, αδίστακτο, εύκολο, με κατάχρηση χυδαίων εκφράσεων που δεν μπορούν να κάνουν εντύπωση. Σε άλλα πεζά, μυθιστορήματα ή διηγήματα, όταν ο Σουρούνης παραιτείται από την τάση να καταπλήξει τον αναγνώστη και αφήνεται στον οίστρο της αφήγησης, εκφράζεται με τρόπο παραδοσιακό. Σε ένα μυθιστόρημα που είχε επιτυχία στο κοινό, *Ο χορός των ρόδων* (1994), διηγείται με ύφος ρευστό μερικά επεισόδια ενός επαγγελματία

χαρτοπαίκτη που επιτέλους κερδίζει ένα μεγάλο ποσό. Παρόμοια πρόσωπα και περιβάλλοντα συναντούμε στο *Γκας ο γκάγκστερ* (2000).

Η Μαρία Μήτσορα (γ. 1946) δημοσιεύει μερικά διηγήματα με τίτλο *Άννα να ένα άλλο* (1978), ήδη προσανατολισμένα σε θέματα που συναντούμε και στα επόμενα βιβλία της: ζωή του περιθωρίου, καταστάσεις πυρετώδεις και παραισθησιακές που αποδίδονται με τρόπο που έχει την πρόθεση να προκαλέσει τον καθωσπρέπει αναγνώστη. Στο πιο πρόσφατο *Ο ήλιος δύω* (1996), η κρύα ματιά των μονολογούντων ηρώων γλιστρά πάνω σε σκηνές ωμές και άθλιες με ναρκωτικά, βία, φυλακή. Η γραφή, αν εξαιρέσουμε την πρόκληση, ακολουθεί τους παραδοσιακούς κανόνες.³³

Πολλοί ακόμη πεζογράφοι, αν και συνομήλικοι με τους προηγούμενους, παρουσιάζονται στην επόμενη δεκαετία: πρόκειται για προικισμένους μυθιστοριογράφους όπως (με σειρά εμφάνισης) οι Αλέξης Πανσέληνος, Ευγενία Φακίνου, Ζηράνα Ζατέλη, Ρέα Γαλανάκη, Δημοσθένης Κούρτοβικ.

Ο Αλέξης Πανσέληνος (γ. 1943), αφού η κριτική τον ξεχώρισε για τα διηγήματά του *Ιστορίες με σκύλους* (1982), δημοσίευσε το ευρύ μυθιστόρημα *Η μεγάλη πομπή* (1985), ιστορία ενός αγοριού που δεν θέλει να μπει στον κόσμο των ενήλικων· θα μοιράσει τη ζωή του ανάμεσα στην άχαρη και βίαιη ζωή των νέων και τη ζωή των εικονογραφημένων κόμικς. Έτσι κάθε φορά που τον απωθεί η πραγματικότητα, ο ήρωας Νότης, θα μπορεί να βρίσκει καταφύγιο στη ζωή της φαντασίας· εδώ ο Λάνσσετρις πολεμά εναντίον των εισβολέων που έρχονται από το διάστημα και έχουν προσγειωθεί στην Αθήνα (που για την περίπτωση είναι η αρχαία πόλη). Οι χώροι της διπλής ζωής του Νότη ανασυστήνονται ζωηρά με ένα λεξιλόγιο κατάλληλο για την κάθε περίπτωση. Η πραγματική και η φανταστική ιστορία τελειώνουν ταυτόχρονα, όπως είναι φυσικό,

³³ Βλ. τις επιφυλάξεις των κριτικών: Σ. Τσακνιάς, *Επί τα ίχνη*, 1990, σσ. 117-20· Κ. Παπαγεωργίου, *Αυγή*, 23.2.1997.

όταν ο Νότης συμφιλιώνεται με την κοινωνία χάρη στη στρατιωτική του θητεία. Μετά από τις *Βραδυνές μπαλέτου* (1991), όπου η επίσης διπλή πλοκή του δίνει την ευκαιρία να ανακαλέσει επεισόδια από τα μεταπολεμικά χρόνια και τη δικτατορία, ο Πανσέληνος δημοσιεύει το μυθιστόρημα *Ζαΐδα ή Η καμήλα στα χιόνια* (1996). Στο ορεινό τοπίο της Ηπείρου ένας διάσημος μουσικός, που έχει αποδράσει από τη Βιέννη, συναντιέται με έναν ποιητή ευγενή από τα Επτάνησα. Στην περιπετειώδη αυτή συνάντηση ο αναγνώστης σιγά σιγά αναγνωρίζει τον Μότσαρτ και τον Σολωμό. Το αφηγηματικό παιχνίδι, με παρωδίες και δάνεια, είναι διανοητικό, ή και εγκεφαλικό, επιτυχημένο στη γενική σύλληψή του και με σκηνές συναρπαστικές, όπως αυτήν με τους πειρατές ή με τα όργια του Αληπασά. Από τεχνική άποψη ο παντογνώστης αφηγητής πέφτει σε αντιφάσεις εστίασης.

Η Ευγενία Φακίνου (γ. 1945) με την *Αστραδενή* (1982) εισάγει ένα θέμα που θα τροφοδοτήσει περισσότερα από ένα μυθιστορήματά της, την αστυφιλία και τη διαφορά ζωής μεταξύ πόλης και υπαίθρου. Σ' αυτόν τον οδυνηρό διχασμό είναι αφιερωμένο και το πιο προσφιλές στο αναγνωστικό κοινό μυθιστόρημά της, *Το έβδομο ρούχο* (1983). Εδώ ανατρέχει μέχρι τους ξεριζωμούς του 1821. Τα επτά ρούχα ανήκουν σε επτά νεκρούς που δίνουν την αφορμή στη συγγραφέα να βάλει τρεις γυναίκες διαφορετικών γενεών να μιλήσουν, σε τόνο λιτό ή επίσημο και όχι πάντα απαλλαγμένο από την τυποποίηση, για τις τραυματικές εμπειρίες τους. Ο αναγνώστης αποκομίζει συχνά την αίσθηση ενός κλίματος μαγείας στη δημιουργία του οποίου συντελεί και η διαλείπουσα παρουσία ενός μαγικού δέντρου. Το *Γάτα με πέταλα* (1990) σημειώνει μία αλλαγή τόνου και ύφους που συνεχίζεται έως το πιο πρόσφατο *Ποιος σκότωσε τον Μόμπυ Ντικ;* (2001).

Έπειτα από μια άσκηση στη διηγηματογραφία (με δύο συλλογές, 1984 και 1986), η Ζηράννα Ζατέλη (γ. 1951) παρουσιάζει έναν κόσμο αποκλειστικά δικό της, ώριμο θεματικά και υφολογικά, στο *Και με το φως του λύκου επανέρχονται* (1993), ένα «μυ-

θιστόρημα σε δέκα ιστορίες». Ο τίτλος υπαινίσσεται το λυκόφως αλλά παραπέμπει και σε κάτι το άγριο σαν τον λύκο, που έρχεται στην επιφάνεια μέσα από την οδό της μνήμης. Οι δημοσιογράφοι προσέτρεξαν στον όρο μαγικός ρεαλισμός για να χαρακτηρίσουν το ψυχικό και μνημονικό σύμπαν της Ζατέλη, που το συνθέτουν αιχμηρές και οδυνηρές εμπειρίες, αλλά και γοητευτική αοριστία. Η συγγραφέας αναπλάθει εδώ την ιστορία μιας πολυμελούς οικογένειας του βορρά μέσα σε μια ατμόσφαιρα ομιχλώδη, σταματώντας σε συμβάντα αχρονολόγητα που βρίσκονται σε απόσταση το ένα με το άλλο και διαρκούν έναν αιώνα. Η ελκυστικότητα της αφήγησης οφείλεται στην ορμή μιας ανάκλησης των περασμένων, που γίνεται από έναν αφηγητή με γνώση της τελικής έκβασης των γεγονότων (στον χειμαρρώδη λόγο του αφηγήματος κυριαρχούν παρελθοντικοί ρηματικοί χρόνοι) και λιγότερο σε ιδιαίτερες υφολογικές και τεχνικές επινοήσεις. Παρόμοιος τρόπος γραφής μπορεί να συνεχιστεί μέχρι εξαντλήσεως των ερεθισμάτων.

Η Ρέα Γαλανάκη προχωρεί στην πεζογραφία καθώς απομακρύνεται από την ποίηση, στην οποία ωστόσο είχε δώσει δείγματα πειστικής ακριβολογίας (*Πλην εύχαρις*, 1975), περνώντας ένα μεταβατικό στάδιο με τα πεζά *Πού ζει ο λύκος;* (1982). Η απόφασή της να ακουστεί και η δική της φωνή ευοδώθηκε από το υπόβαθρο της προσωπικής της παιδείας και κατέληξε άνετα στον σχεδιασμό ενός τύπου αφήγησης που ανασύρει πρόσωπα του παρελθόντος τα οποία έχουν ξεχαστεί. Τα τρία μυθιστορήματα γραμμένα σε αυτή την κατεύθυνση, για τα οποία η Γαλανάκη αρνείται τον ορισμό “ιστορικό μυθιστόρημα”,³⁴ της επεφύλαξαν ικανοποιη-

³⁴ «Ομολογώ ότι δεν είχα πρόθεση να κάνω ιστορικό μυθιστόρημα ή μυθιστορηματική βιογραφία –με την τρέχουσα τουλάχιστον σημασία– γράφοντας το *Βίο του Ισμαήλ Φερίκ* πασά και το *Θα υπογράφω Λουί*», δηλώνει σε ένα ενδιαφέρον κείμενο με τίτλο “Λογοτεχνία και ιστορία” (*Βασιλεύς ή στρατιώτης*, 1997, σ. 61).

τική ανταπόκριση από πλευράς κριτικής και κοινού.³⁵ Το πρώτο, και πιθανώς το επιτυχέστερο, υπό την έννοια ότι έγινε δεκτό από την κριτική με λιγότερες επιφυλάξεις, *Ο βίος του Ισμαήλ Φερίκ πασά* (1991), στέκεται σε μερικές στιγμές της ζωής ενός ισχυρού ανθρώπου, Έλληνα από την Κρήτη που τον απήγαγαν και τον εξισλάμισαν όταν ήταν παιδί, και που έγινε υπουργός και αρχιστράτηγος του σουλτάνου της Αιγύπτου. Αποτελεί κάτι το νέο η αντιμετώπιση του Τούρκου δίχως αισθήματα φθόνου που δεν έλειψαν κατά το παρελθόν από την ελληνική λογοτεχνία. Στο πρώτο μέρος ομιλεί ένας παντογνώστης αφηγητής που εκθέτει τα γεγονότα σε μια γλώσσα καλλιεργημένη, ενώ οι διάλογοι αποδίδονται σε πλάγιο λόγο. Στο δεύτερο η Γαλανάκη μπαίνει στο πετσί του ήρωα για να εκφράσει μέσα από το πρώτο πρόσωπο τα αισθήματα και τις συγκινήσεις απέναντι στην παράδοση κατάσταση του Κρητικού που πρέπει να πολεμήσει εναντίον των επαναστατημένων συμπατριωτών του. Μπορεί κανείς να υποστηρίξει ότι αυτό το μέρος, αν και πιο ενδιαφέρον από το πρώτο, πάσχει από αοριστίες και προβλήματα στην εστίαση.³⁶ Η τραγικότητα του ήρωα οφείλεται στα αντιφατικά αισθήματα που βιώνει, όπως αυτά μπορούν να φανούν σήμερα – έστω και αν η ίδια επιθυμεί να βλέπει στον ήρωά της ένα νόστο που του επιφύλαξε η μοίρα.³⁷ Ακολούθησαν άλλα δύο μυθιστορήματα με πρόσωπα που ανασύρονται από το παρελθόν (*Θα υπογράφω Λουί*, 1993, *Ελένη ή Ο κανένας*, 1998)· με το *Ο αιώνας των λαβυρίνθων*, 2002, οι στόχοι μετατοπίζονται.

³⁵ Η Γαλανάκη έχει στο ενεργητικό της μεγάλη βιβλιογραφία και αρκετές εκδηλώσεις. Βλ. και *Αφιέρωμα στη Ρέα Γαλανάκη*, Φυλλάδιο 1 του περ. *Σημείο*, Λευκωσία 2000.

³⁶ Η κριτική είναι διχασμένη· αν ο Δ. Ν. Μαρωνίτης ενθουσιάστηκε (περ. *Διαβάζω*), άλλοι, όπως ο Δ. Κούρτοβικ, διατύπωσαν σοβαρές επιφυλάξεις (*Ημεδαπή εξορία*, 1991, σ. 229-33).

³⁷ Πρόκειται βέβαια για έργο φαντασίας· η ιστορική αποτίμηση έχει διαφορετική αντίληψη για τους εξισλαμισμένους, ή για όσους εξυπηρετούσαν πρόθυμα, ανενδοίαστα και επικερδώς την Πύλη.

Δίπλα σε πεζογράφους, που αφηγούνται με τραγικό πάθος ιστορίες πραγματικές ή επινοημένες, ανακουφίζει η παιγνιώδης διάθεση του Δημοσθένη Κούρτοβικ (γ. 1948). Έπειτα από τα διηγήματα που δημοσίευσε το 1980, ο Κούρτοβικ στράφηκε προς την επινόηση φανταστικών περιπετειών που ευνοούν τη χιουμοριστική αντιμετώπιση. Η πλοκή τους, που κάποτε αναπτύσσεται σύμφωνα με τα αστυνομικά πρότυπα και επιφυλάσσει εκπλήξεις, αφήνει να φανεί καθαρά η παιγνιώδης πρόθεση. Στο μυθιστόρημα *Το ελληνικό φθινόπωρο της Εύα-Ανίτα Μπέγκτον* (1987) ο ορθολογισμός της πρωταγωνίστριας, που προέρχεται από τον βορρά, αναμετριέται με το νότιο ταμπεραμέντο. Ύστερα από ένα άλλο μυθιστόρημα, δημοσιεύει το *Η νοσταλγία των δράκων* (2002), όπου ένας γέρος και πεισματάρης παλαιοντολόγος, βοηθούμενος από μια γοητευτική αστυνόμο, ψάχνει να βρει μια προϊστορική μούμια που οι ναζί απήγαγαν τον καιρό του πολέμου. Η πλοκή αναπτύσσεται μέσα από την εξιστόρηση ενός παντογνώστη αφηγητή, με σοφή εκμετάλλευση της παρωδίας και δίχως την πρόθεση να ξεγελάσει τον αναγνώστη.

Ανάμεσα στους παραπάνω ομήλικους συγγραφείς δεν έλειψαν και όσοι αποκάλυψαν όσιμα το ταλέντο τους, όπως η Ιωάννα Καρυσιάνη (γ. 1952) το 1995 με τα διηγήματα *Η κυρία Κατάκη* και τα δύο μυθιστορήματα *Μικρά Αγγλία* (1997) και *Κοστούμι στο χρώμα* (2000) που ακολούθησαν· ή ο Νίκος Θέμελης (γ. 1947) το 1998 με το μυθιστόρημα *Η αναζήτηση* και το *Η ανατροπή* (2000) που ήρθε λίγο αργότερα.

18.7

ΛΟΓΟΤΕΧΝΕΣ ΕΞΩ ΑΠΟ ΤΑ ΟΡΙΑ ΤΩΝ ΓΕΝΕΩΝ

Η εφαρμογή τεχνικών μεθόδων από πεζογράφους που αναφέραμε τώρα συνεχίζεται από άλλους, μόλις νεότερους τους, που διαφέρουν από τους πρώτους μόνο για λόγους ηλικίας: γεννημένοι

μετά το 1955, ξεκινούν συστηματικά κατά τη δεκαετία του '80. Οι λογοτέχνες αυτοί διεκδικούν από πολύ νωρίς έναν χώρο ολοδικό τους, όπως δείχνει αναντίρρητα ο συλλογικός τόμος *Γραφή 1980-1985*, παρουσιασμένος από τους Πέτρο Ρεζή και Κώστα Λιόντη (1985).

Για να αρχίσουμε με την ποίηση, αναφέρω την *Ανθολογία σύγχρονης ελληνικής ποίησης*, που φέρει ως υπότιτλο *Η δεκαετία του 1980 – Ιδιωτικό όραμα*. Ο όρος 'ιδιωτικό όραμα' χρησιμοποιείται εδώ από τον επιμελητή του τόμου, Ηλία Κεφάλα, και σε ένα προηγούμενο έντυπο, *Η γενιά του ιδιωτικού οράματος* (1987), και σε ποικίλα άλλα άρθρα. Ο ίδιος βεβαιώνει ότι δεν υπάρχει ένας κοινός μύθος στον οποίο να μπορούν να αναφερθούν οι ομήλικοί του, που έχουν ως κοινή στάση την αυτοπροστασία. Ο όρος, επιτυχής ή μη, μοιάζει να έχει καθιερωθεί.³⁸

Η τελευταία δεκαετία του 20ού αιώνα παρουσιάζει ένα πανόγραμμα πλούσιο σε έργα και σε εκδοτικές επιτυχίες. Είναι αλήθεια ότι κάθε απόπειρα να δώσουμε μια πλήρη εικόνα του, διατρέχει τον κίνδυνο να εξαρτηθεί από το κριτήριο του αριθμού των πωλήσεων των βιβλίων³⁹ είναι ωστόσο επίσης αληθές ότι η πληθώρα έργων που ξεπερνούν το κατώφλι της ποιότητας είναι τέτοια ώστε και η άθελη παράλειψη ενός τίτλου να μη ζημιώνει το σύνολο της συνεισφοράς των συγγραφέων αυτών.

Η ζωή των συγγραφέων που παρουσιάζονται στη δεκαετία του '80 δεν γνωρίζει περιπέτειες όπως εκείνες που δοκίμασε η γενιά του Πολυτεχνείου στην προσπάθειά της να αμφισβητήσει τα ήθη

³⁸ Βλ. και την επιλογή του Β. Αναγνωστόπουλου, *Μοναχικές αναγνώσεις. Το ιδιωτικό όραμα και η ποίηση*, 1993. Ο Ευρυπίδης Γαραντούδης (*Ανθολογία νεότερης ελληνικής ποίησης 1980-1997. Οι στιγμές του νόστου*, 1998, σ. 202 κ.ε.) ελέγχει τον όρο. Στο επίμετρο του βιβλίου ο επιμελητής διαπιστώνει την τάση σε μερικούς ποιητές να ανταποκριθούν στις προσμονές του κοινού (σ. 216) και αναρωτιέται για τις σχέσεις των νεότερων ποιητών με τον μεταμοντερνισμό, για να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι ενεργούν μέσα στα όρια του μοντερνισμού (σ. 224).

και το πολιτικό σύστημα. Αν όμως ο όρος 'ιδιωτικό όραμα' προσδιορίζει το έργο αρκετών ποιητών, οι πεζογράφοι δεν νοιάστηκαν να δώσουν έναν χαρακτηρισμό στις προσδοκίες τους. Στην ουσία δεν υπάρχει διαφορά ανάμεσα στις δυο κατηγορίες λογοτεχνιών πέρα από τη φύση των ειδών που καλλιεργούν. Οι τωρινοί ποιητές δεν αντιμετωπίζουν καμιά πρόκληση όπως είχε συμβεί με τους λίγο μεγαλύτερους τους. Οι πεζογράφοι από τη δική τους πλευρά φροντίζουν να επινοήσουν έργα ολοένα πλησιέστερα στις προσδοκίες του κοινού και κρατιούνται μακριά από το ρίσκο των πειραματισμών.³⁹ Ποιητές και πεζογράφοι θα βρουν το κοινό που τους αναλογεί.

Η ομάδα ποιητών που προαγγέλλεται με τον συλλογικό τόμο *Γραφή 1980-1985* του 1986, με όσους επί πλέον περιλαμβάνονται στις ανθολογίες του Ηλία Κεφάλα (υπότιτλος *Ιδιωτικό όραμα*, 1989), και του Αλέξη Ζήρα, *Ποιητές της νεότερης γενιάς* (1992), από την οποία ο Ευριπίδης Γαραντούδης στην *Ανθολογία νεότερης ελληνικής ποίησης 1980-1997* (1998) διάλεγε μονάχα μερικούς, είναι πλούσια σε περιπτώσεις και σε νέες λύσεις. Η τελευταία ανθολογία, του Γαραντούδη, μπορεί να φανεί περιοριστική και καταδικαστική για όσους παρασιωπούνται, αλλά παρουσιάζει ενδιαφέρον για τη γνωριμία με ποιητές που προχωρούν σε αναζητήσεις στον χώρο της μετρικής. Όσον αφορά το τελευταίο αυτό φαινόμενο, που δεν περιορίζεται μονάχα σε αυτούς τους ποιητές, μπο-

³⁹ Αυτό σημαίνει ότι οι πεζογράφοι αποβλέπουν σε ένα πεζογράφημα που να παρουσιάζει τα συστατικά ενός best seller. Έχουν ενδιαφέρον όσα καταγγέλλει με χιουμοριστική διάθεση ένας πειραματιστής όπως ο Γιώργης Γιατρομανωλάκης σε ένα άρθρο με τίτλο "Για ένα βιβλίο αδειανό για ένα μπεστ σέλλερ" (*Η λέξη*, αρ. 99-100, 1990, σσ. 734-40). Στο ίδιο τεύχος ο Αντώνης Φωστιέρης διαπιστώνει κάτι το αντίστοιχο στην ποίηση, απουσία δηλαδή ανανεωτικών φυσιολογικών και προσωποποιήτων που ξεχωρίζουν (σ. 793). Χαρακτηριστική είναι και η διαπίστωση ενός εκδότη, του Σταύρου Πετσόπουλου (Άγρα), που καταγγέλλει το προβάδισμα του καταναλωτισμού εις βάρος του πειραματισμού και του νέου (*Το δέντρο*, 102, 1998, σ. 70).

ρούμε να υποθέσουμε ότι η έλξη της μετρικής πειθαρχίας ανταποκρίνεται στην ανάγκη τους να επανακτήσουν μία μορφή που στο παρελθόν αποτελούσε έναν από τους θεμελιακούς θεσμούς της ποίησης.

Οι πεζογράφοι, που παρουσιάζονται στο δεύτερο μέρος του συλλογικού τόμου *Γραφή 1980-85*, δεν εμπνέονται από φιλοδοξίες που αφορούν την τεχνική της γραφής ώστε να δικαιολογείται μια ουσιαστική διαφοροποίηση από τους αμέσως προηγούμενους τους. Ό,τι ισχύει για τον τρόπο που οι συνομήλικοί τους ποιητές αντιμετωπίζουν τα κοινωνικά συμβάντα, ισχύει και γι' αυτούς. Ένας άξιος πεζογράφος, ελέγχοντας τη στάση της κριτικής απέναντι στη γενιά του, δηλώνει απερίφραστα:

Εάν λοιπόν εμείς, σήμερα, αποφασίζουμε ν' αφήσουμε έξω από το αφηγηματικό κάδρο την πολιτική ταυτότητα των ηρώων μας, δεν είναι επειδή περιπέσαμε ξάφνου σε πολιτικό λήθαργο. Είναι επειδή η πολιτική ταυτότητα δεν προσδιορίζει πλέον τον ήρωά μας. Δεν φωτίζει καμία πλευρά και δεν καθορίζει τη συμπεριφορά του. Είναι τόσο άχρηστη όσο και η σκληροειδής.⁴⁰

Υποχώρηση της πλοκής, μείξη διαφορετικών αφηγηματικών ειδών, διακειμενικότητα, παρωδία, συγκινησιακή χαλαρότητα, αποδραματοποίηση, μινιμαλισμός, υπονόμηση του ήρωα, απομυθοποίηση, είναι κάποια από τα γνωρίσματα του έργου των πεζογράφων. Μερικοί από αυτούς ευνοήθηκαν από το κοινό. Είναι αυτονόητο,

⁴⁰ Ο Πέτρος Τατσόπουλος (γ. 1959) σε μία ορμητική και ξεκάθαρη παρέμβασή του στο συμπόσιο (με ομότιτλη έκδοση πρακτικών) *Ιστορική πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία (1945-1995)*, ό.π., σ. 368 κ.ε. προσθέτει ότι ο «πολιτικός μανιχαϊσμός», που κορυφώθηκε με τη μεταπολίτευση του 1974, δεν έχει πια καμία φόρτιση. Στα ίδια πρακτικά βλ. τη διασαφηνιστική ανακοίνωση του Αλέξη Ζήρα "Συνύφανση παραδοσιακού και μοντέρνου και κρίση της μοντερνικότητας στην ελληνική πεζογραφία 1980-1995", ό.π., σσ. 189-214 (αναπτύσσονται σχέσεις που είχε διατυπώσει στο αφιέρωμα του περιοδικού *Γραφή, Η γραφή στη δεκαετία του '80*, τεύχος 17-18, 1992, σσ. 32-42).

ωστόσο, ότι η εκδοτική επιτυχία δεν αποτελεί εγγύηση λογοτεχνικότητας, αλλά ούτε και πρέπει να αποβαίνει καταδικαστική εκ των προτέρων, αφού δεν λείπουν πεζογράφοι που έχουν βρει τη χρυσή τομή ανάμεσα στην πρωτότυπη δημιουργία και την ανταπόκριση του κοινού.

Ο κάθε λογοτέχνης υποστηρίζει τις θέσεις και το έργο του με τον δικό του τρόπο και με τα μέσα επικοινωνίας που διαθέτει, δίχως να νιώθει την ανάγκη προβολής μέσα από το κοινό μέτωπο της ομάδας. Η απομόνωση μέσα στη συνεχή μοιάζει να ενισχύει τις δυνατότητές του. Νέοι γεννημένοι γύρω στο 1970, το μόνο που έχουν να δηλώσουν αποφασίζοντας να εκδώσουν ένα περιοδικό, συγκεκριμένα το *Νά ένα μήλο* (πρώτο τεύχος τον Δεκέμβριο 2002), είναι ότι δεν αποτελούν ομάδα, δεν γνωρίζονται μεταξύ τους αφού επικοινωνούν μόνον ηλεκτρονικά και τηλεφωνικά, είναι όμως καλά πληροφορημένοι για την παγκόσμια κατάσταση, παρόλο που δεν τους απασχολεί ιδιαίτερα η πολιτική.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ*

- Αγγελάκη-Ρουκ Κατερίνα 508-509
 Αγγελογλου Άλκης 513-514
 αγγλικά 328
 αιογραφία 265-266
 Άγρας Τέλλος 364, 369, 374-376
 αισθητισμός 331, 342, 352, 362, 384, 472
 Αισχύλος 320
 Αισώπου μύθοι 54, 60
 ακαδημία : Sterili 90, Stravaganti 89, 117, Vigilanti 90, Vivi 89
 Ακρίτας Λουκής 455
 ακριτικά τραγούδια 175
 Ακρόπολις 316
 ακροστιχίδα 52
 Αλαβέρας Τηλέμαχος 526
 Αλεξανδρόπουλος Μήτσος 532-533
 Αλέξανδρος 23, 54, 59, 60, 266
 Αλεξάνδρου Άρης 477, 483, 531-532
 Αλεξίου Έλλη 400
 Αλεξίου Στυλιανός 15, 204
 Αληθής ιστορία (1789) 267
 αληθοφάνεια 157, 229, 271, 273-274, 528, 535, 538
 Αμπατζόγλου Πέτρος 536-537
 Άμποτ Γουλιέλμος 400
 Αναγέννηση 387
 Αναγέννηση 60, 66, 92, 94-95, 108-109, 124, 164
 αναγέννηση 91-92
 Αναγνωστάκη Λούλα 545
 Αναγνωστάκης Μανόλης 477, 483-486, 489, 552
 ανακρεόντεια ωδή 195
 Ανακρέων 171
 Άνθη ευλαβείας 125-126, 134
 Ανθολογία ελλήνων λυρικών ποιητών 367, 379, 382
 Ανθολογία μεταπολεμικών ποιητών 478
 Ανθολογία νεότερης ελληνικής ποίησης 1980-1997 585

* Δηματογραφούνται ονόματα συγγραφέων, τίτλοι ανωνύμων έργων και περιοδικών, πράγματα και όροι (στην κυριολεξία και μη), που περιέχονται στο κύριο μέρος των κεφαλαίων.

- Ανθολογία σύγχρονης ελληνικής ποίησης* 584
Ανθολογία των νέων 366, 376-377
Άνθος χαρίτων 63
 ανθρωπιστικές (σπουδές) 50, 132
 αντιγραφείας 14, 38
 αντιγραφή 37, 54, 153, 181, 198
 αντιστασιακή λογοτεχνία 456 κε.
 Αντωνιάδης Γεώργιος 238
 Αντωνίου Δημήτριος 452
 ανωνύμως 39, 154-156, 164, 217, 283, 299, 471
 Αξιώτη Μέλπω 398-399, 445, 532
 απαρχές της νεοελληνικής λογοτεχνίας 11, 124
 απλή 63, 71, 138, 173
Απόκοπος 54-55, 60, 68
Απολλώνιος 54, 59-60, 88
 απομνημονεύματα 288-289
 αποστήθιση 37-38, 68, 210
 Αποστολάκης Γιάννης 350
 Αραβαντινού Μαντώ 500
 Αργυρίου Αλέξανδρος 510
 Αριστερά η βλ. κομμουνισμός
 αρκαδική ποίηση 135, 150, 158-159, 171, 187, 193-194, 206
 αρματολοί 76
 αρχαία γλώσσα 125, 130, 220
 αρχαία παράδοση 189
 αρχαιζουσα 12, 24, 27, 44, 81, 216-217, 221, 224, 245, 320
 αρχαιότητα 67, 469
 Ασλάνογλου Νίκος Αλέξης 505
 άσμα πολεμιστήριο 135, 151, βλ. και θούριος
Άσματα διαφόρων ποιητών 210
Ασώπιος Κωνσταντίνος 217, 229, 234, 255
 ατικίζουσα 21
 Αυγέρης Μάρκος 353, 366, 479
 αυθεντικότητα 369, 409, 430, 493, 541
 αυτοβιογραφισμός 359, 399
 αυτόματη γραφή 436
 αφήγηση σε στίχο 265
 Αχέλης Αντώνιος 53, 54
 Βαγενάς Νάσος 559, 568
 Βακαλό Ελένη 500-501
 Βαλαβάνης Δημοσθένης 230-231
 Βαλαωρίτης Αριστοτέλης 233, 258, 259-262, 263
 Βαλαωρίτης Νάνος 491
 Βαλτινός Θανάσης 525, 538-540, 548
 Βαρβέρης Γιάννης 559, 566-567
 Βαρβιτσιώτης Τάκης 491
 βάρδος 296, 366
 Βαρίκας Βάσος 349, 413
 Βάρναλης Κώστας 334, 336, 346-350, 352-353, 362, 364, 366, 388, 405
 Βασιλειάδης Σπυρίδων 232
 Βασιλικός Βασίλης 534-536, 547-548
Βατραχομυομαχία 36, 56-57, 60, 135
 Βαφόπουλος Γιώργος 420
 Βελάσσης Θωμάς 135, 138-139
Βέλθανδρος και Χρυσάντζα 24
 Βενέζης Ηλίας 383-385, 391, 393-394, 454, 457
 βενετσιάνικα 27
 Βεντότης Γεώργιος 146, 163
 Βεντράμος Τζάνε 51, 53, 55
 Βερναρδάκης Δημήτριος 231, 234-235, 237
 Βηλαράς Ιωάννης 135, 170-173
 Βιζυηνός Γεώργιος 231, 233, 292, 301-303
 Βικέλας Δημήτριος 233, 283, 285-287, 292, 297, 301, 307, 316
 Βιργίλιος 356
 Βλάμη Εύα 513, 514
 Βλαστός Πέτρος 335

- Βλαχογιάννης Γιάννης 311-312
 Βλάχος Άγγελος (1838-1920) 320, 231, 235-237, 298, 313
 Βλάχος Άγγελος (γ. 1915) 455-456
 Βλάχος Γεράσιμος 80
 βοεβόδας 130
 Βοκάκιος 50· βλ. Boccaccio G.
Βοσκοπούλα 88, 96
 Βοτυράς Ν. 280
 Βούλαρης Ευγένιος 133, 142
 Βουστρώνιος Τζώρτζης 44
 Βουτυράς Δημοσθένης 360-361, 391
 Βράϊλας Αρμένης 263
 Βρεττάκος Νικηφόρος 450-451
 βυζαντινή κληρονομιά 12
 βυζαντινή παράδοση 31
 Βυζάντιος (Δημήτριος Χατζηασλά-
 νης) 208
 βυρωνισμός 198, 224
- Γαλανάκη Ρέα 560, 573, 579, 581-582
 γαλλικά 152, 156, 312, 328, 372, 471
Γενιά του '70 559-560
 Γεννατάς Κ. 478
 Γεραλής Γιώργος 490
 Γεωργούδης Ντίνος 478
 Γιαννόπουλος Αλκ. 306-307
 Γιαννόπουλος Ηπειρώτης Αγησί-
 λας 298
 Γιαννόπουλος Περικλής 433
 Γιαννούλης Ευγένιος 84
 Γιατρομανωλάκης Γιώργης 559, 573, 575
 Γιοφύλλης Φώτος 381
 Γκανάς Μιχάλης 559, 570-572
 Γκάτσος Νίκος 445, 457, 459-460
 γκιόστρα 89, 90, 113
 Γληνός Δημήτρης 350, 388
 Γλυκάς Μιχαήλ 26
 Γουζέλης Δημήτριος 168-169, 246
- Γραδενίγος Αλοΐσιος 111
 γραπτή παραγωγή 19
 γραπτή παράδοση 16
 γραπτή σύνθεση 23
Γραφή 1980-1985 585-586
 Γρηγορόπουλος Μανουήλ 35
 Γκρίτσι Μιλλιέξ Τατιάνα 515, 517-518,
 Γρυπάρης Ιωάννης 322-323
- Δάλλας Γιάννης 501-502
 Δανιήλ Γιώργος 507
 Δάντης 34· βλ. Dante
 Δαούτης Ζήσης 154, 156
 Δαπόντες Κωνσταντίνος 135, 139-141
 Δεβαρής Ματθαίος 62
 δεισιδαιμονία 147, 179, 181, 302
 Δεκαβάλλες Αντώνης 491
 δεκαεπτασύλλαβο 343, 345
Δεκαοχτώ κείμενα 552
 δεκαπεντασύλλαβο 17, 24, 37, 40-44, 53, 57, 59, 66, 114, 116, 139, 199, 238, 249, 263, 265, 348, 427, 448, 502
 δεκατετράστιχο 33, 35, 57, 126
 Δεληγιώργη Αλεξάνδρα 573, 577
 Δενέγρης Τάσος 507
 Δευτέρα Παρουσία 52, 202
 Δεφαράνας Μάρκος 51-53, 55
 Δημητριάδης Δημήτρης 560, 573
 Δημόπουλος Κωνσταντίνος 268, 283-285
 δημοτική (γλώσσα) 44, 53, 67-68, 73, 84-85, 100, 125, 133, 160, 166, 170, 172, 183, 189, 193-194, 216, 218, 221, 227, 230, 255, 257, 260, 285, 293, 309, 310, 312-313, 318, 353, 360, 368, 371, 384, 549
 δημοτική παράδοση 27-35, 31

- δημοτική ποίηση 30
 δημοτική στιχουργία 58
 δημοτικό τραγούδι 185, 194, 206, 256, 339, 351, 456, 460
 Δημουλά Κική 509-510
 δημώδης 11
Διαγώνιος 504, 506, 543
 διάλογος 32, 130, 157, 208, 268, 273, 280, 348, 353-355, 431, 467, 495, 538, 567-568, 582
 διαφωτισμός 140, 145 κε., 185, 193, 196, 205
Διγενής Ακρίτης 12-13, 16, διερμηνέας 30, 127
Διήγησις Απολλωνίου 22, 55-56
Διήγησις περί Αχιλλέως 22, 32
 Δικταίος Άρης 490-491
 δίστιχο 40
 δομινικανοί 70
 Δούκα Μάρω 559, 573, 575-577
 Δούκας Στρατής 385-386, 391, 393
 δραγουμάνος 85, 127, 128· βλ. διερμηνέας, λογοθέτης
 Δραγούμης Ίων 335, 359-360
 Δραγούμης Νικόλαος 221, 277-278, 289
 Δρακονταειδής Φίλιππος 573, 577
 δράμα 214, 215-216, 234, 246
 Δρίβας Αναστάσιος 376-377, 421, 452
 Δροσίνης Γεώργιος 293-294, 299
 δωδεκάσλλαβος 43

Εβδομάς 297
 Εγγονόπουλος Νίκος 442-444, 457, 459, 461-462
 εθνικός ποιητής 213
 ειρωνεία 104, 120, 282, 284, 302, 331, 406, 411, 416, 461, 502-503, 507, 509, 537, 540-541, 555, 568
 εκδότης (επιχείρηση) 54, 57, 58
 Εκκλησία Γενεύης 70
 Εκκλησία Ρώμης 92
 έκφρασις 25
 ελεγειακά δίστιχα 62
Ελεύθερα Γράμματα 478, 480
 ελεύθερος πλάγιος λόγος 310, 333, 353, 358, 361, 372, 404, 549
 ελεύθερος στίχος 379-380
 ελευθερωμένος στίχος 295
 ελληνικά 11, 61, 166, 190· βλ. απλή, αρχαία, αρχαϊζουσα, αττικίζουσα, δημοτική, δημώδης, καθαρεύουσα, καθομιλουμένη, κοινή, λαϊκή, λόγια, μεικτή, ομιλούμενη, ρωμαϊκά, χυδαία
Ελληνικά Γράμματα 413
Ελληνικά διηγήματα 300, 313
Ελληνική νομαρχία 164
 Ελληνικό Κολέγιο 71, 78, 83, 85, 92, 135
 Ελληνικόν Γυμνάσιον 50, 55-56, 60
 ελληνικόν διήγημα 299
Ελληνικός νέος Παρνασσός 210
 Ελύτης Οδυσσέας 425, 433-434, 439-442, 445, 458-459, 460-461, 465-467, 474
 Εμπειρίκος Ανδρέας 433, 435-438
 ενδεκάσλλαβος 99, 106, 137, 190, 337, 346-347
 εξ απορρήτων 129
 εξάμετρο 228, 239, 345
Έξη ποιητές 554, 561
 Έπαρχος Αντώνιος 61, 62
Επιθεώρηση Τέχνης 466, 479-480
 επική ποίηση 213, 203
 επικολυρική 228
 επιμελητής 55
 επτανησιακή διάλεκτος 166, 168
 Επτανησιακή Σχολή 250-251, 259
 επτασύλλαβος 337

- Ερμής ο Λόγιος* 163
 ερμητισμός 322, 502, 570
 Ερμονιακός 56-57
Εστία 294, 297, 298, 300-301, 310-311
 εστίαση 357, 409-410, 474
 εσωτερικός μονόλογος 332, 394-395, 397-398, 407, 433, 435, 470, 539, 554
 Ευαγγέλου Ανέστης 506
 ευθύς λόγος 121, 273, 276, 284, 574
 Ευστάθιος Μακρεμβολίτης 267
Ευτέρπη 273-274
Εφημερίς 163
 Εφαλιώτης Αργύρης 312
- Ζαλοκώστας Γεώργιος* 203, 216, 221, 225-229, 260
Ζαμπέλιος Ιωάννης 41, 210, 215, 217, 246, 248-250, 281
Ζαμπέλιος Σπυρίδων 271, 283
Ζαρατούστρα 317, 356
Ζατέλη Ζηράνα 579-581
Ζέη Αλκη 532
Ζήνος Δημήτριος 55, 57
Ζήνων 114
Ζήρας Αλέξης 556, 558, 585
Ζιώγας Δημήτρης 545
Ζυγομαλάς Ιωάννης 72
- Η βοσκοπούλα* 105
Η Γάμπα 370
Η θυσία του Αβραάμ 101
Η Καμπάνα 383
Η λέξη 559
Η νέα γενιά 553, 565
Η Τέχνη 318, 322-323, 356
Η τραγέδια του Αγίου Δημητρίου 137-138
Ηγησώ 336, 346, 368
 ηθικοδιδασκτικό 19, 28-29, 51, 140
- ηθογραφία 300, 318, 354-355, 405
 ηθογραφικόν μυθιστόρημα 279
Ηλιάδης Μανασσής 145
Ηλιόδωρος 267
 ημερολόγιο 70, 360, 395
 ηπειρωτική γλώσσα 255
Ηπειρωτική Σχολή 259
 ηρωικό αρχέτυπο 13
 ηρωικό ποίημα 53
Ησαΐα Νανά 508
- Θασίτης Πάνος* 486
Θέμελης Γιώργος 478-479, 490
Θέμελης Νίκος 583
Θεόκριτος 50
Θεοτοκάς Γιώργος 389, 394, 400, 404-408, 411, 414-415, 417, 453-454
Θεοτόκης Κωνσταντίνος 325, 356-358, 362
Θεοτόκης Νικηφόρος 133
Θησέας 54, 57-58
 θούριος 167
- ιακωβίνος* 167, 169, 177, 242
Ιδέα 389, 423
 ιησουίτες 70, 93, 114-115, 138
Ιλιάς μεταβληθείσα 54, 56, 60
Ιμπέριος και Μαργαρώνα 25, 59, 88
 ιντερμέδιο 106-108, 109
Ιντερμέδιο της Κυρά Λιάς 134
Ιόνιος Ακαδημία 190, 244, 250, 263
Ιόνιος Ανθολογία 243
Ιορδανίδου Μαρία 470, 473
Ιστορία Βελισαρίου 23
Ιστορία τον Πτωχολέοντος 19
Ιστορία του ... Σταυράκη 143
Ιστορία του Γαδάρον 55
Ιστορία του Ιμπέριου 54· βλ. *Ιμπέριος*

- ιστορίες ζώων 36
 ιστορικό μυθιστόρημα 274, 414, 576, 581
 ιταλικά 70, 148, 152, 154, 166, 190, 195, 242, 245, 258
 Ιωάννου Γιώργος 506, 542-543, 548
- Καβάσιλας Συμεών 73
 Καβάφης Κωνσταντίνος Π. 325, 327-334, 362, 364, 405, 419-421, 434, 451, 504
 Καββαδίας Νίκος 420
 Καξαντζάκης Νίκος 334, 341-345, 347, 351-352, 362, 365, 388, 471-472
 Καξαντζής Τόλης 543
 καθαρεύουσα 221, 228, 230, 232, 235-236, 238, 257, 260, 280, 282, 285, 308-310, 324, 359, 373, 421, 443, 556
 καθαρή ποίηση 382, 427, 440
 Καθολική Εκκλησία 71
 καθομιλουμένη 26, 82, 95, 373
 Καινή Διαθήκη 71
 Κακναβάτος Έκτωρ 488-489, 496
 Καλαμάρης Νικόλαος 421· βλ. Κάλας Ν.
 Κάλας Νικόλαος 388, 422-423, 424, 426
 Κάλβος Ανδρέας 164, 185-192, 205-206, 249, 291, 372, 507
 Καλιότσος Παντελής 533
 Καλλιγιάς Παύλος 276, 277-278, 283
 Καλλιέργης Ζαχαρίας 50, 55, 60
Καλλίμαχος και Χρυσορρόη 24-25
 Καλλιπολίτης Μάξιμος 71
Καλλιτεχνικά Νέα 457
 Καλοκύρης Δημήτρης 559, 569-570
 Καμπανέλλης Ιάκωβος 545
 Καμπάς Νικόλαος 293
- Καμπύσης Γιάννης 318, 354
 καπουτσίνοι 70
 Καραβασίλης Γιώργος 572
 Καραγάτσης Μ. 401-402
 Καραντώνης Αντρέας 399, 422, 431, 434, 446-447
 Καραπάνου Μαργαρίτα 560, 573, 578
 Καρασούτσας Ιωάννης 216, 231
 Καρατζάς Ιωάννης 153, 155-157
 Καρβούνης Νίκος 456
 Καρέλη Ζωή 478
 Καρκαβίτσας Ανδρέας 301, 308-310, 384, 391
 Καρούζος Νίκος 490, 498-500
 Καρτάνος Ιωαννίκιος 63
 Καρύδης Σοφοκλής 230
 Καρυσιάνη Ιωάννα 583
 Καρυωτάκης Κώστας 364, 369-373, 377, 381, 419-420, 434, 446-447
 Κάσδαγλης Νίκος 520, 522-524, 531, 538, 548
 Καστανάκης Θράσος 394, 400
 Καταρτζής Δημήτριος 147-149, 160
 Κατσαίτης Πέτρος 94, 134, 136-137, 246
- Κατσαρός Μιχάλης 477, 488
 Κατσιμπαλής Γ. Κ. 433
 Κάφκα Φραντς 520
 Καχτίσης Ν. 533
 κείμενο δημοτικό 58-59
 κείμενο εκκλησιαστικό 58
 κείμενο κλασικό 58
 Κεφάλας Ηλίας 584-585
 Κεχαΐδης Δημήτρης 545
 κήρυγμα 76 κε.
 Κιγάλας Ματθαίος 111
 κλασική παράδοση 421
 κλασικισμός 206, 224-225, 252, 295
 κλασικό έργο 124
 κλέφτης 76, 277

- κλέφτικο τραγούδι 16, 172, 174-177, 210, 256, 259
- κληρονομιά βυζαντινή 12
- κληρονομιά νεοελληνική 12
- Κοββατζής Αστέρης 513, 514
- Κοδριακάς Παναγιωτάκης 161-162
- κοινή 11, 63, 80, 91, 111, 162
- Κολοκοτρώνης Θεόδωρος 289
- κομουνισμός 342, 349, 362, 364, 387, 423-424, 426, 436, 447, 449, 469, 477-479, 481-489, 529, 531-532, 546, 558, 576
- Κονδυλάκης Ιωάννης 311
- κονταροχτύπημα 117, 121· βλ. και γκίστρα
- Κόντογλου Φώτης 385-386, 391, 393, 457
- Κοντός Γιάννης 559, 567-568
- Κόντος Κωνσταντίνος 237
- Κοραΐς Αδαμάντιος 161, 163, 165, 173, 179-183, 205, 206, 268, 271
- Κορνάρος Βισσέντζος 25, 89, 96, 100, 103, 112, 116-124, 134, 153
- Κορωνάιος Τζάνε 52
- κοσμοπολίτης 305
- κοσμοπολιτισμός 298, 360, 400, 420, 473, 578
- Κοτζιάς Αλέξανδρος 520-522, 531, 538, 546-548
- Κουν Κάρολος 544
- Κούρτοβικ Δημοσθένης 579, 583
- Κουτούζης Νικόλαος 169
- Κοχλίας 478
- Κρανάκη Μιμίκα 515, 518-519
- Κρητικές Σελίδες 471
- κρητική διάλεκτος 91, 114, 153
- κρητική παράδοση 206, 219, 246, 253, 262
- κρητικό ιδίωμα 106, 115, 119, 123, 311
- Κριτική 485
- Κρουστάλης Κώστας 571
- κυπριακή διάλεκτος 64, 324, 508
- κυπριακό ιδίωμα 86
- Κύρου Κλείτος 477, 486
- Κυρτζάκη Μαρία 559
- κώδικας 13, 21, 33, 38, 52, 64· βλ. και χειρόγραφο
- κωμωδία 108-110, 137, 218
- Λαζαρίδης Μάρκος 526
- λαϊκή γλώσσα 24, 197, 199
- λαϊκό μυθιστόρημα 311
- λαϊκός ποιητής 177, 193
- Λαϊνά Μαρία 559, 565
- Λάνδος Αγάπιος 86, 87
- Λαπαθιώτης Ναπολέων 376-377
- Λασκαράτος Ανδρέας 257-258
- Λάσκαρις Ιανός 60
- Λειβαδίτης Τάσος 477, 482-483
- Λεοντάρης Βύρων 506-507
- Λευκοπαρίδης Ξενοφών 382
- Λήσταρχος Ε. 62
- Λίβιστρος και Ροδάμνη 25
- Λιμενίτης Εμμανουήλ 52
- λμπερτίνος 150
- Λιόντης Κώστας 584
- Λιπέρτης Δημήτρης 324
- λόγια (γλώσσα) 11, 73, 84-85, 166, 172-173, 245, 249
- λόγια παράδοση 189
- λόγιοι 94, 95, 145
- λογοθέτης 127
- λογοκρισία 207, 432, 436, 449, 458, 551, 560
- Λογοτεχνική Επιθεώρηση 388
- Λουκάνης Νικόλαος 57, 62
- Λούκαρις Κύριλλος 70-71, 84
- Λουκρήτιος 356
- Λουντέμης 454

- Λύκος Γιώργος 491
 Λυμπεράκη Μαργαρίτα 515, 516-517, 519, 547
 Μαβίλης Λορέντζος 324, 253
 Μαγιακόφσκι Βλαντίμιρ 426
 Μαζαράκης Άνθιμος 82
Μακεδονικές Ημέρες 394-395, 397, 413, 433
 Μακρυγιάννης Ιωάννης 289-290, 312
 Μαλακάσης Μιλτιάδης 323-324
 μανιερισμός 64, 101
 Μαργούνιος Μάξιμος 70, 73
 Μάρκογλου Πρόδρομος 507
 Μαρκόπουλος Γιώργος 559
 Μαρκοράς Γεράσιμος 253, 258-259, 262-263
 μαρξισμός βλ. κομμουνισμός
 Μαρτελάος Αντώνιος 167-169
 Μαστοράκη Τζένη 559, 566
 Μάτεσης Αντώνιος 246-248
 Μάτεσης Παύλος 545
 Ματθαίος Μυρέων 131
 Μάτσας Αλέξανδρος 421, 434
 Μαυροειδή-Παπαδάκη Σοφία 456
 Μαυροκορδάτος Αλέξανδρος 128-129, 146
 Μαυροκορδάτος Κωνσταντίνος 131
 Μαυροκορδάτος Νικόλαος 129-130
 Μαυρουδής Κώστας 559
 Μαχαιράς Λεόντιος 44-45
 Μεγάλη Ιδέα 207, 218, 276, 316
 μεικτή 333, 371, 434
 μελαγχολία 170-172, 214, 230-231, 256, 294, 302, 323, 402-403, 444
 Μελάς Σπύρος 351, 389
 Μελαχρινός Απόστολος 351-352, 366, 388, 394
 Μελεάγρου Ήβη 533
 Μεντζέλος Δημήτρης 395, 435
 μέση οδός 183, 218
 Μέσκος Μάρκος 506
 μεσσιανισμός 334
 μετά-υπερρεαλισμός 496
 Μεταξάς Βοσπορίτης Κωνσταντίνος 314
 μεταρρύθμιση θρησκευτική 124
 Μεταρρύθμιση Λουθήρου 92
 Μεταρρύθμιση Ρώμης 92-93
 μετασυμβολισμός 364, 375, 379, 481, 491, 502
 μεταφορά 121-122, 139, 191, 429, 431, 447, 448
 μετάφραση 22, 25, 57, 59, 61-62, 81, 88, 129, 136, 151, 156, 168, 177, 180, 194, 222, 237-239, 256-257, 273, 276, 292, 320, 439, 460, 569
 μετωνυμία 190, 392, 429, 493, 509
 Μηλιώνης Χριστόφορος 541
 Μηνιάτης Ηλίας 81-84, 125
 Μητροπούλου Κωστούλα 534
 Μητροπούλου Μόνα 513-514
 Μήτσορα Μαρία 560, 578-579
 Μηχαλίδης Βασίλης 324
 μισμαγιά 153· βλ. φαναριώτικα τραγούδια
 Μιστριώτης Γ. 321
 μοιρολόγι 52, 192, 348, 571
 Μομάς Σενιόρ 141-143
 μονόλογος 429, 495, 575, 577
 μονόπρακτο 235
 Μόντης Κώστας 491-492
 Μοντελέζε Θεόδωρος 113, 246
 μορέσκα 107
 Μόρμορης Γ. 135
 Μουντές Ματθαίος 507-508
 Μουρελάς Κώστας 545
 Μούσα 364, 366, 374, 383, 435
 Μουσούρος Κ. 239
 Μουσούρος Μάρκος 50

Μπακόλας Νίκος 530-531
 μπαλάντα 223, 431
 Μπάρας Αλέξανδρος 420
 μπαρόκ 88, 93, 95, 98, 101, 109, 126
 Μπεκατώρος Στέφανος 553, 559
 Μπελεζίνης Αντρέας 510
 Μπερτόλδος 27, 34, 88
 Μποέμ· βλ. Χατζόπουλος Μήτσος
 Μπούμη Παππά Ρίτα 478
 Μπουνιαλής Μαρίνος Τζάνε 111, 128-129
 μυθιστόρημα 23-26, 32, 59, 93, 98, 108, 118, 130, 265 (19ος αι.), 325, 389, 390, 428
 μυθιστορία 269
 Μυριβήλης Στρατής 383-384, 386, 391, 393, 417, 434, 453-454, 457

Να ένα μήλο 587
 Ναθαναήλ Ιωάννης 72
 Νάκου Λιλίκα 400
 νατουραλισμός 292, 301, 307, 384, 391-392, 401
Νέα Επιθεώρηση 388
Νέα Εστία 413, 456
Νέα ιστορία Αθέσθη 136-137
 Νέα Σκηνή 319
 νεοελληνική παράδοση 185, 206, 366, 460, 562
Νέοι Πρωτοπόροι 349, 388, 390, 413
 νεοκλασικισμός 234
 νεολατινικά 22
Νεότερη ελληνική ποίηση 1965-1980 556
 Νερουλός Ιακωβάκης Ρίζος 159, 185, 190, 218-219
 Νιάρχος Θανάσης 559
 Νικοδήμος Αγιορείτης 266
 Νικολαΐδης Αριστοτέλης 496, 500, 529

Νικούσιος Παναγιωτάκης 128
 Νιρβάνας Παύλος 313, 318
 νιτσεϊσμός 293, 334, 362
 Νόλλας Δημήτρης 559, 573-575
 Νούκιος Ανδρόνικος 55, 62, 94
 Ντελλαπόρτας Λεονάρδος 26, 30
 Ντόρος Θεόδωρος 422
 Ντοστογιέφσκι 520· βλ. Dostoevskij F.

Ξανθό γένος 131-132, 143
 Ξανθόπουλος Στέφανος 167
 Ξάνθος Εμμανουήλ 289
 Ξανθουδίδης Στέφανος 122
 Ξανθούλης Γιάννης 573
 Ξερόπουλος Γρηγόριος 297, 311, 314-315, 319, 329, 360, 391
 Ξένος Στέφανος 279-280
 Ξενοφών ο Εφέσιος 267
 Ξεφλούδας Στέλιος 395
 Ξυλογραφία 56

Ο απόκοπος 33-35
Ο Διόνυσος 318
Ο Κύκλος 388, 395, 420
Ο Λόγος 385
Ο Νουμάς 335-336, 346, 354, 357, 364
 Οβίδιος 107
 Οικονόμου Ζήσης 451
 οκτάβα 58, 346
 οκτάστιχο 198, 295
 οκτάστιχοι ενδεκασύλλαβοι 99
 οκτασύλλαβοι ομοιοκατάληκτοι 52
 οκτασύλλαβος 19, 43, 52, 57, 59, 195
 ομιλία (Ζάκυνθος) 134, 169, 246
 ομιλούμενη 18, 21, 45, 60, 65, 90, 135, 147, 158, 188, 245-246, 312, 368
 ομοιοκαταληξία 40-41, 56, 59, 201, 368
 ομολογία πίστεως 70
 Οράτιος 356

- Ορφανίδης Θεόδωρος 216, 227-229
 ουμανιστές 21, 60, 67
 ουμανιστικό 130
 Ουράνης Κώστας 378-379, 380, 420

Παιδαγωγός (Ψευδοπλούταρχος) 61
Παιδιόφραστος ... τετραπόδων 36
 Παλαιά Διαθήκη 139
 Παλαιολόγος Γρηγόριος 270
 Παλαιολόγος Κομνηνός Δούκας 24
 Παλαμάς Κωστής 291-292, 294-296, 315-317, 319, 333-334, 433
Πάλι 500
 Πάλλης Αλέξανδρος 312
 Παμπούδη Παυλίνα 559
 Παναγιωτόπουλος Ι. Μ. 364, 375-376, 378, 381
 Παναγιώτου Γ. Α. 554, 558-559
 Πάνδημος 112· βλ. *Pandimo*
Πανδώρα 273-274, 277-279
 Πανεπιστήμιο Αθηνών 245
 Πάνου Γιάννης 540
 Πανσέληνος Αλέξης 560, 573, 579-580
 Πανσέληνος Ασημάκης 349
 Παντζελιός Μπάριμπα- 144
 παντογνώστης αφηγητής 275, 309, 354, 361, 539, 547-549, 583,
 Παπαγεωργίου Κώστας 556, 558-559
 Παπαδημητράκοπουλος Ηλίας 543
 Παπαδημητρίου Σάκης 543
 Παπαδιαμάντης Αλέξανδρος 236, 292, 299, 301, 303-308
 Παπαδιαμαντόπουλος Ιωάννης 236
 Παπαδίτσας Δημήτρης 490, 496-498
 Παπαδοπούλου Αλεξάνδρα 313
 Παπανικολάου Μήτσος 369, 376-377
 Παπαντωνίου Ζαχαρίας 324
 Παπαρηγόπουλος Δημήτριος 231-232
 Παπαρηγόπουλος Κωνσταντίνος 229
 Παπατσώνης Τάκης 379-380, 419-420
 Παππάς Νίκος 478
 παραδόσεις εθνικές 292
 παράδοση βυζαντινή 39, 51, 80-81, 305
 παράδοση λαϊκή 52
 παράδοση νεοελληνική 12, 103, 106, 119, 122, 123
 Παρασκευαΐδης Τ. 238
 παράλογο 481
 παραμύθι 113, 117
 Παράσχος Αχιλλεύς 232-233
 Παράσχος Κλέων 364, 369, 376, 381
 παράφραση 60
 παρνασσισμός 253, 292, 295, 322, 368, 449
 Παρορίτης Κώστας 358-359
 παρωδία 282, 396, 463, 502, 583
 Πατατζής Σωτήρης 514-515
 Πατίλης Γιάννης 559, 563, 565
 Πατούσας Γεώργιος 125
 Πατριαρχείο Κωνσταντινουπόλεως 49, 127
 Πατριαρχική Ακαδημία 82, 128
 Πατρίκιος Τίτος 477, 486-489, 552
 Πεντζίκης Ν. Γ. 395, 397-399, 470, 478
 Περδικάρης Μιχαήλ 160-161
 περιρρέουσα ατμόσφαιρα 297
 Περραιβός Χριστόφορος 289
 Πετράρχης 50, 66, 122 (πετραρχισμός)· βλ. *Petrarca*
 Πετσάλης Θανάσης 407-408
 Πηγάς Μελέτιος 76-78, 84
 Πιερίδης Θεοδόσης 423-424
 Πικατόρος Ιωάννης 34
 Πιλάτος Λεόντιος 50
 Πίνδαρος 50, 356

- Πιτσιπιός Ιάκωβος 270-271, 273
 πλάγιος λόγος 276, 576, 582
Πλανόδιον 559
 Πλασκοβίτης Σπύρος 525, 528, 547, 552
 ποιητικός αγών 216, 221-222, 228-230, 254, 302
 ποιμενικό δράμα 103-106
Πόλεμος της Τρωάδος 22
 Πολίτης Κοσμάς 400, 408-412, 470
 Πολίτης Λίνος 203
 Πολίτης Νικόλαος Γ. 292, 294-295, 346
 Πολίτης Φώτος 365, 367, 378, 405
 πολιτική (πόρνη) 28, 41
 πολιτικός στίχος 19, 21, 37, 41, 139-140, 211
 Πολυδούρη Μαρία 370, 377
 Πολυλάς Ιάκωβος 203, 237, 251, 257
 Πόρκιος Σύμων 73
 Πορφύρας Λάμπρος 322-323
 Ποταμίτης Δημήτρης 559, 564-565
 Πούλιος Λευτέρης 559, 561, 565
 Πούλιος Πούπλιος και Γεώργιος 163
Πουολόγος 36
 Πρεβελάκης Παντελής 416-417, 514
 Πρόδρομος Θεόδωρος 17, 41
 Προμηθέας 335
 προρομαντικός 142, 170, 205
 προφητεία 48, 132, 143, 441
 προφορική παράδοση 32, 115
 προφορική σύνθεση 16, 23
 προφορικός λαϊκός λόγος 415-416
 προφορικός λόγος 332
 προφορικότητα 392, 398, 428, 443, 448, 460
Πρωτοπόροι 388, 426
 πρωτοπρόσωπη αφήγηση 301, 359, 392, 408-409, 474, 576
 πρωτοτυπία 39
- Πτωχοπρόδρομος 13, 17
Πτωχοπρόδρομος 24, 26
- Ραγκαβής Αλέξανδρος Ρίζος 185, 210, 216, 219, 222-225, 229, 239, 255, 257, 274-276, 291
Ραμπαγός 297, 298
 Ράμφος Κωνσταντίνος 280
 Ράντος Νικήτας· βλ. Κάλας Νικόλαος
 Ραρτούρος Αλέξιος 63
 ρεαλισμός 274, 278, 286, 292, 352, 355, 386, 391, 395, 493, 541, 547
 Ρεζής Πέτρος 584
 Ρένος Αποστολίδης 524-525
 Ρήγας Βελεστινλής 135, 149-152, 156, 158, 160, 164, 180, 267
 Ρητορίδης Θαλής 445
 ριμάδα 55, 266
Ριμάδα κόρης και νιού 31-32
 Ρίτσος Γιάννης 434, 446-449, 451, 458-459, 465, 468-470
 Ροδινός Νεόφυτος 85-86
 Ροδοκανάκης Πλάτων 359
 ροή της συνειδήσεως 394, 407
 Ροϊδης Εμμανουήλ 229, 236, 281-283, 286, 297, 314
 ρομανικό 22
 ρομάντζο 269
 ρομαντισμός 186, 193, 196, 205 κ., 252, 291
 ρουμάνικα 153
 Ρούσμελης Σαβόιας 134, 246
 Ρούφος Ρόδης 519
 ρωμαίικα 23
 Ρώτας Βασίλης 456
- Σάθας Κωνσταντίνος 13
 Σακελλάριος Γεώργιος 170
 Σαμαράκης Αντώνης 526-527

- Σαραντάρης Γιώργος 422, 424-426
 Σαράντη Γαλάτεια 515-516, 547
 σάτιρα 17, 19, 26, 28, 134, 167-169,
 172, 208-209, 213, 218, 235, 257-
 258, 266, 271-272, 274, 278, 284,
 350, 502
 Σαχλίκης Στέφανος 27-30, 41
 Σαχτούρης Μίλτος 490, 492-494, 496
 Σεβαστίκογλου Γιώργος 532
 Σεφέρης Γιώργος 345, 365, 381, 413,
 427-434, 445, 462-465, 496, 505, 552
Σήμερα 388
 Σιγούρος Ανδρέας 167
 Σικελιανός Άγγελος 334, 336-342, 347,
 352, 362, 365, 373, 433, 496
 Σινόπουλος Τάκης 490, 494-496
 Σκαρίμπας Γιάννης 396, 399, 543
 Σκύτης Σωτήρης 457
 Σκλέντζας Ανδρέας 27, 35
 Σκληρός Γ. 335, 358
 Σκουζές Παναγής 289
 Σκούρης Γιώργος 545
 Σκούφος Φραγκίσκος 78-81, 82
 Σολωμός Διονύσιος 185, 192-205,
 207, 212, 216, 237, 243, 248, 250-
 252, 256, 259-260, 262, 291, 351,
 382, 580
 σονέτο 33, 57, 66, 81, 100, 125-126,
 324, 356, 568
 σοσιαλισμός 293, 335, 354, 358, 362,
 446, 482
 Σουμάκης Άγγελος 166
 Σουρούνης Αντώνης 560, 578-579
Σουσάνα 88
 Σούτσος Αλέξανδρος 185, 202-203,
 206, 209-213, 270-271
 Σούτσος Παναγιώτης 185, 210, 214-
 218, 246, 250, 270
 Σοφένκο Ταυρία 439
 Σοφιανός Νικόλαος 53, 60, 61-62, 94
 Σπανδωνίδης Πέτρος 394-395
Σπανάς 19, 21, 88
Στάθης 108-110
 Στεργιόπουλος Κώστας 502-503
 Στεριάδης Βασίλης 555, 558-559,
 563-564
 Στεφανόπουλος Ζανετάκης 279
 Στεφάνου Λύντια 501
 Στουδίτης Δαμασκηνός 64
 στράτευση 189, 211-212, 350, 360,
 482, 522
 Στρατηγός Αντώνιος 135
 συμβολισμός 292, 295, 318, 321-322,
 329, 355, 361, 364-365, 371, 374,
 427
 Συμεών Νέος θεολόγος 42
Συναξάριον του ... γαδάρου 36
 Σύνοδος του Τρέντο 70, 77
 σύνταξη παρατακτική 40
 σύνταξη υποτακτική 40
 Συρίγος Μελέτιος 74
 Σωτηρίου Διδώ 470, 472-473
 Σωτηροπούλου Έρση 573

Τα Νέα Γράμματα 413-414, 433-434,
 439, 446-447, 451-452, 460, 478
 Ταγκόπουλος Δημήτριος 335
 Τατσόπουλος Πέτρος 573
 Ταχτοής Κώστας 528-529
 Τερζάκης Άγγελος 363, 389, 394, 400,
 402-404, 407, 411, 414, 417, 454
 τερπνόν και ωφέλιμον 271-272, 274,
 278
 Τερτσέτης Γεώργιος 200, 216, 230,
 233, 251, 254-256, 289
Τετράδιο 478
 τετράστιχο 502
Το Δέντρο 559
Το τραγούδι του Δασκαλογιάννη 144
Το Τραμ 559

Του Αρμούρη 15

τουρκικά 141, 148, 153-154
τραγωδία 92, 96-101, 187, 205, 246,
248, 251

Τριβώλης Ιάκωβος 52-54, 59, 61

Τρικούπης Σπυρίδων 194

τριοπορόσωπη αφήγηση 309, 357,
358, 409, 415, 474, 574

Τρώλος Ιωάννης Ανδρέας 88, 99-
101, 111-112

Τσάτσος Κωνσταντίνος 413

Τσίρκας Στρατής 471, 473-474, 547

Τυπάλδος Γεώργιος Κοζάκης 184

Τυπάλδος Ιούλιος 251, 259

τυπογραφείο 18, 36, 53-62, 111, 198,
457-458, 471

τυπογραφία 8, 36, 50, 68, 140, 162-
163

Τύπος 162, 297, 315, 412, 492

τύχη (αστάθεια) 51, 143

υπερρεαλισμός 381, 396, 422, 427,
433, 439, 441-445, 460, 481, 488,
491-492, 496-498, 502, 569

Υψηλάντης Αλέξανδρος 145

Φακίνου Ευγενία 560, 579, 580

Φαλιέρος Μαρίνος 27, 30-33

Φανάρι 127

Φαναριώτες 127-131, 148, 184, 206,
208, 218, 260

φαναριώτικα τραγούδια 135, 150,
152-155

φαναριώτικη παράδοση 233

Φιλολογικός Σύλλογος ο εν Κωνστα-
ντινουπόλει 287

Φιλύρας Ρώμος 336, 367-369, 371, 381

Φλαγγίνιος Σχολή 83, 125

Φλωράκης Αλέκος 553

Φλώριος και ΠλατZIAφλώρα 25, 32

Φλώρος Παύλος 400

Φόσκολος Μάρκος Αντώνιος 109-
110, 112

φουτουρισμός 422-423, 426

Φραγκαντώνης Τ. 319

Φραγκιάς Αντρέας 529-530

φραγκισκανοί 70

Φραγκόπουλος Θ. 519

φραγκοχιώτικα 63, 111, 138

Φράιερ Κίμων 554

Φραντζής Α. 289

φρίκη 97, 99, 101, 252, 260, 391, 487,
525

φυλλάδα 87, 266

Φυσιολόγος 36

Φωκάς Νίκος 502

Φώσκολος Νικόλαος Ούγος 167· βλ.
Foscolo Ugo

Φωσιέρης Αντώνης 559, 566

Φωτεινός Διονύσιος 153, 155

Χάκκας Μάριος 544, 548

Χαντσερής Κωνσταντίνος 210

Χαραλαμπίδης Κυριάκος 508

Χάρης Πέτρος 400

Χατζηδάκη Νατάσα 559

Χατζηδάκης Γεώργιος 237

Χατζής Δημήτρης 525-528, 532

Χατζόπουλος Κωνσταντίνος 237, 318,
321-322, 325, 335, 352-353, 356, 362

Χατζόπουλος Μήτσος 318

Χειμωνάς Γιώργος 537

χειρόγραφο 28-29, 32, 68, 77, 111,
115-116, 136, 457· βλ. και κώδικας

Χικμέτ Ναζίμ 426

χίμαιρα 231, 322, 359, 365

χιούμορ 311, 397, 492, 545, 555, 583

Χορτάτης Γεώργιος 96-99, 100,
104, 107-108, 110-111, 119, 123

Χουλιαράς Νίκος 577-578

Χούμνος Γεώργιος 27, 35
 Χουρμούζης Μ. (Χουρμούζιος Τρια-
 νταφύλλου) 208-209
 Χουρμούζιος Αιμίλιος 388
 χρηστικά βιβλία 62-64, 87
 Χρηστομάνος Κωνσταντίνος 319-
 320, 352-353, 355, 362
 Χριστιανόπουλος Ντίνος 504-505
 Χριστοδούλου Δήμητρα 559
 Χριστόπουλος Αθανάσιος 135, 158-
 160, 188-189, 206, 233

Alfieri Vittorio 187, 190, 246
 Anguillara Giovan Andrea 107
 Ariosto Ludovico 53, 112, 124, 210

Barrès Maurice 360
 Basile Giambattista 89
 Baudelaire Charles 329
 Beccaria Cesare 180
 Becque Henri 319
 Béranger Pierre-Jean 211
 Bergson Henri 335
 beyit 41
 Boccaccio Giovanni 57, 59
 Breton André 435, 440, 441
 Byron George Gordon 214, 228

Calas N. 445 · βλ. Κάλας Νικόλαος
 canzone 66
 canzoniere 66
 Casti G. B. 282
 Cechov Anton 319
 Chateaubriand François René 270
 Claudel Paul 380, 420, 422

Χρονικόν του Μορέως 21
 χρυσή εποχή 109
 χυδαία γλώσσα 61
 Ψαλίδας Αθανάσιος 170, 173
 Ψυχάρης 312-313
 ψυχοφελή έργα 35-36, 87
 ωδή (ανακρεόντεια) 126
 ωδή 185, 187, 190, 194, 568

commedia dell'arte 109
 commedia erudita 108
 concetti 66
Concetti predicabili 80
 Cornaro Andrea 89, 117
 Croce G. C. 88
 Crusius Ματθίανος 72-73
 D'Annunzio Gabriele 341-342, 352
 Dante Alighieri 222, 238-239, 339· βλ.
 Δάντης
 Daudet Alphonse 305
 De Banville Etien 329
 De Saint-Pierre Bernardin 269
 de Staël Madame 269
 Defoë Daniel 385
 Delfino Niccolò 66
 di Vendôme Gentile 53
 Dickens Charles 278
 Diderot Denis 248
 docta ignorantia 120
 Dolce Lodovico 94, 137
 Dostoevskij Fëdor 305, 357

- Dujardin Edouard 395
- Eliot T. S. 334, 428
élite 422
Eluard Paul 440
- Fallmerayer Jakob 292
fantaisiste 419
Fauriel Claude 177, 185, 194
Forster E. M. 328
Foscolo Ugo 186, 269, 270· βλ. Φώ-
σκολος
France Anatole 305
- George Stefan 318
Gerlach 72
Germano Girolamo 73
Giraldi G. B. 93
Goethe Wolfgang 222, 228, 270, 321
Goldoni Carlo 168, 248
Gramsci Antonio 479
Grassetti Gaetano 198
Grillparzer Franz 353
Grotto Luigi 93, 101
Guarini Giovan Battista 88, 90, 93,
103
- Hamsun Knut 318
Hauptman Gerhart 321, 353
Heine Heinrich 235
Hölderlin Friedrich 431
- Ibsen Henrik 318-319, 353
imagisme 422
*Innamoramento delli ... Paris e Vien-
na* 118
Istoria di Susanna e Daniello 52
- Joyce James 395
- Kafka Franz 499
Kirkegaard Soeren 499
- Laforge Jules 365, 427
Lamber Juliette 233, 287
Le Globe 189
Legrand Emile 13
Lesage Alain-René 267, 269, 272
Lessing Gotthold E. 222
Lorca Garcia 460
Louÿs Pierre 357
- Machiavelli Niccolò 129
madrigale 66
Maeterlinck Maurice 319
Mallarmé Stéphane 351, 364, 427
Marinetti F. T. 426
Marino Giambattista 80, 108
Maupassant Guy de 305
Meli Giovanni 187
Mérimée Prosper 278
Metastasio Pietro 136, 151, 154, 158,
171, 237
Migne Jacques-Paul 48
Montani Giuseppe 193
Moréas Jean 236
Musso Cornelio 80
- Nietzsche 318, 335, 341, 354, 360
- Pandimo Antonio 90
Parini Giuseppe 171
Persio Gian Carlo 90
picaresque 272, 471
*Pierre de Provence et la belle Mague-
lonne* 25
Pirandello Luigi 397
Pound Ezra 423, 496
princeps 130
Propaganda Fide 85, 92

Proust Marcel 328, 395

raison d'état 242

rappresentazione 93, 102, 113

Rappresentazione di Stella 94, 113

Ratio studiorum 93, 114

Regaldi Giuseppe 203

Rétif de la Bretonne 150, 268

Rilke R. M. 395, 491

Rodenbach Georges 329

roman 268

romanzo 269

Sannazzaro Jacopo 66

Schiller Friedrich 228, 248

Schuré Edouard 341

Scott Walter 275

Scroffa Camillo 66

Ségneri Paolo 81, 84

Strindberg Johan August 318, 353

Taine Hippolyte 234

Tasso Torquato 93, 98-99, 107, 122,
124, 135, 168, 210, 222, 256

Tesauro Emanuele 77

Tommaseo Niccolò 83, 259

tragicommedia 93

Turghenev Ivan 305

Ungaretti Giuseppe 424

Valéry Paul 351, 427, 440

Verlaine Paul 329, 365

Villemain A. F. 189

Voltaire F. M. Arouet 136, 269

vorticism 423

Zola Emile 298