



Mario Vitti

**HIENIA TOY
TIDIANTA**

**Η 'ΓΕΝΙΑ ΤΟΥ ΤΡΙΑΝΤΑ'
ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΜΟΡΦΗ**

Βιβλία του ίδιου συγγραφέα που κυκλοφορούν στην Ελλάδα

Πηγές για τη βιογραφία του Κάλβου (Επιστολές 1813-1820). Ελληνικά, παράρτημα 15, 1963.

Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας. Κείμενα 1974. Τρίτη έκδοση επανυξημένη, Κέδρος, 1991.

Οδυσσέας Ελύτης. Βιβλιογραφία 1935-1971. Ίκαρος, 1977.

Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, Οδυσσέας, 1978. Τελευταία ανατύπωση: 1994.

Φθορά και λόγος. Εισαγωγή στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη. Εστία, 1978. Τελευταία ανατύπωση 1994.

Οδυσσέας Ελύτης. Κριτική μελέτη. Ερμής, 1984. Ανατύπωση 1986.

MARIO VITTI

Η 'ΓΕΝΙΑ ΤΟΥ ΤΡΙΑΝΤΑ'
ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΜΟΡΦΗ

Νέα έκδοση επανυξημένη

Ε Ρ Μ Η Σ
ΑΘΗΝΑ 1995

©1977, ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΡΜΗΣ ΕΠΕ
ΝΕΑ ΕΚΔΟΣΗ, ΕΠΑΥΞΗΜΕΝΗ, 1995
ISBN 960 - 320 - 017 - 4

Τα υπάρχοντα λογοτεχνικά μνημεία σχηματίζουν στο σύνολό τους μια ιδεατή τάξη, που η είσοδος ενός νέου έργου τέχνης (ενός πραγματικά νέου) έρχεται να αλλάξει. Η υπάρχουσα τάξη είναι πλήρης πριν έλθει το νέο· για να συντηρηθεί η τάξη, όταν έλθει το νέο, ο λ ό κ λ η ρ η η υπάρχουσα τάξη πρέπει, έστω και ελαφρά, να τροποποιηθεί· και, κατά συνέχεια, οι σχέσεις, οι αναλογίες, οι αξίες του καθενός από τα έργα τέχνης απέναντι στο σύνολο [...].

T.S. Eliot, *The Sacred Wood*, [1920] London, Methuen, 1967, σ. 50

Μια γλωσσική κατάσταση είναι πριν απ' όλα αποτέλεσμα κάποιας ισορροπίας ανάμεσα στα μέρη μιας δομής· ισορροπίας που δεν καταλήγει ωστόσο ποτέ σε μια πλήρη συμμετρία [...]. Η αλληλεγγύη όλων των συστατικών δραστηριοποιείται έτσι ώστε κάθε απόπειρα έναντι ενός σημείου θέτει υπό συζήτηση το σύνολο των σχέσεων και προκαλεί αργά ή γρήγορα μια νέα τάξη των πραγμάτων.

E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris 1966, σ. 9

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

Όταν δεν αναφέρεται άλλος τόπος έκδοσης, σημαίνει ότι το δημοσίευμα έχει γίνει στην Αθήνα.

‘Γενιά του Τριάντα’ Οδηγίες για τη χρήση.

(Από τη σκοπιά του 1994)

Λίγο-πολύ κάτι ξέραμε παλαιότερα όταν μιλούσαμε για ‘γενιά του Τριάντα’. Και αυτό έως τη στιγμή που ο προσδιορισμός ‘γενιά του Τριάντα’ μεταπήδησε από τις συνομιλίες ανάμεσα σε φίλους και σπουδαστές στο εξώφυλλο ενός βιβλίου — κι ας μην ήταν η πρώτη φορά. Έκτοτε το εξώφυλλο μαζί με όλη την ύλη που αυτό συγκεντρώνει, θεωρούνται υπεύθυνα, αν κατάλαβα καλά, για την επισημοποίηση της φορτικής πλέον επιγραφής ‘γενιά του Τριάντα’. Με άλλα λόγια ήταν ανεκτή η χρήση του όρου στην πρόχειρη προφορική κουβέντα χάριν συνεννοήσεως, ακόμη και από όσους τον αποδοκιμάζουν, γινόταν όμως επιλήψιμη από τη στιγμή που χρησιμοποιόταν ως τίτλος βιβλίου. Ακούστηκε επίσης ότι με αυτή τη χρήση γινόταν μια αθέμιτη ‘νομοποίηση’.

Άδικα καθώς φαίνεται εγώ ο ίδιος απαριθμούσα μία προς μία τις επιφυλάξεις μου για τον όρο, ιδιαίτερα στο κεφάλαιο 16, και δοκίμαζα να ξεκαθαρίσω τι εννοώ με τις λέξεις αυτές, που υιοθετούσα από ανάγκη, αποφεύγοντας εγώ ο ετερόχθων, να εισαγάγω νέους όρους γραμματολογικούς, που είχαν ελάχιστη πιθανότητα να γίνουν δεκτοί από τους αυτόχθονες! Πάντως αναλάμβανα εκεί, και όχι μόνον εκεί, να διαγράψω κάποιες ιδιότητες ενός συνόλου οργανικού, αυτού που αποκαλούμε με ασάφεια, ήδη από τον περασμένο αιώνα, ‘γενιά’, μέσα στο οποίο εντάσσουμε για τη βολή μας άτομα λίγο-πολύ ομήλικα με προσωπικές επιδιώξεις που παίρνουν αφορμή από κοινές αφετηρίες και που αρχικά διέπονται από συγκλίνουσες σκοπιμότητες.

Το γεγονός ότι ασχολήθηκα κυρίως με τις αλλαγές που συμπεκνώνονται σε ένα στενό χρονικό διάστημα, αυτό που συγκεκριμένα περιλαμβάνεται ανάμεσα στο 1935 και το 1940, μαρτυρεί το ιδιαίτερο ενδιαφέρον μου για τη φάση εκείνη κατά την οποία οι νέοι που πάνε να σχηματίσουν τη γενεά συναντούν ουσιαστικές αντιστάσεις στις φιλοδοξίες τους ανανέωσης και ασπάζονται κατ’ ανάγκην διαδικασίες επιβολής από αυτές που συνηθίζουν οι πρωτοπορίες — γι’ αυτό εξάλλου ξεχώρισα με έμφαση τις ιδεολογικές προϋποθέσεις των δύο κυριότερων πρωτοποριών που διεκδικούν τον πνευματικό χώρο του τόπου, δηλαδή τη μαρξιστική και τη φιλελεύθερη (εδώ κεφάλαια 17-26).

Όταν δημοσιεύτηκε η δική μου μελέτη δεν είχε ακόμη κυκλοφορήσει ο τόμος του Α. Αργυρίου, “Νεωτερικοί ποιητές του μεσοπολέ-

μου", *Η ελληνική ποίηση, Ανθολογία και γραμματολογία* ('Εκδόσεις Σοκόλη', 1979). Η σημαντική αυτή εργασία, που από όσα ομολογεί ο συγγραφέας τελικά δεν ανταποκρίνεται στις προσδοκίες του, και από όσα ξέρουμε εμείς δεν ανταποκρίνεται ούτε και στις δυνατότητές του, αποτελεί ένα όργανο μελέτης και στοχασμού που κάθε ενδιαφερόμενος για τη 'γενιά' οφείλει να έχει υπόψη του. Ο αναγνώστης πρέπει να συγκρατήσει ιδιαίτερα τα σχήματα και τα επιχειρήματα, όσα ο Α. Αργυρίου στήνει εφαρμόζοντας μια προσωπική του αντίληψη της 'γενιάς' (ως βιολογική γενιά στην οποία έχουν τη ρίζα τους οι ατομικές διαφοροποιήσεις) καταλήγοντας στην επινόηση ενός δικού του όρου, 'νεωτερική ποίηση του μεσοπολέμου', ως συνέπεια της διαπίστωσης ότι ο «εξευρωπαϊσμός» της ελληνικής ποίησης δεν αρχίζει στα 1930 αλλά στα 1920¹.

Η σημαντική αυτή πρόταση του Αργυρίου, που γίνεται φανερή αμέσως από τον τίτλο του βιβλίου, περιορίζεται μονάχα στην ποίηση. Αφήνει έξω την πεζογραφία. Επομένως δεν προσβλέπει στην αντιμετώπιση του γενικότερου ζητήματος μιας ευρύτερης πραγματικότητας του λογοτεχνικού σύμπαντος της οποίας αποτελεί μονάχα ένα μέρος. Το ίδιο και ο Νάσος Βαγενάς, λίγο αργότερα, περιοριζόμενος στην ποίηση της ίδιας εποχής αυτής², θέτει το ζήτημα με αφορμή τον όρο του Αργυρίου και δικαιολογεί τον όρο 'μοντέρνα', που είχε χρησιμοποιήσει κάποτε ο Γιάννης Δάλλας, με την εύλογη διευκρίνιση, ωστόσο, ότι όλη η σύγχρονη ποίηση στο σύνολό της δεν μπορεί να θεωρηθεί υποχρεωτικά και 'μοντέρνα'.

Είναι φανερό ότι επιβάλλεται ένας όρος περιεκτικότερος που να αγκαλιάζει τη λογοτεχνική παραγωγή στο σύνολό της και που να ανταποκρίνεται συγχρόνως στις προδιαγραφές που θέταμε ως τώρα στον έκπτωτο όρο 'γενιά του Τριάντα'. Αυτό ακριβώς πάει να κάνει, ξεκινώντας όμως από τη σκοπιά της πεζογραφίας, μια σπουδή του Φώτη Δημητρακόπουλου με έναν τίτλο που συνοψίζει το περιεχόμενό της: *Η πρωτοπορική κίνηση του '30 και το μυθιστόρημα* ('Εκδόσεις Καστανιώτη', 1990). Ο Δημητρακόπουλος φαίνεται να κλίνει προς τον όρο 'κίνημα', στον οποίο είχε σταματήσει προηγουμένως η Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού³, τελικά του προτιμά όμως τον όρο 'κίνηση', επειδή ο πρώτος έχει αποκτήσει μια ιδιαίτερη πολιτική χροιά (σ. 115).

Ως προς το αντικείμενο της δικής μου μελέτης, που συνίσταται κυρίως στην εξερεύνηση των αλλαγών που επιτυγχάνονται χάρη στις πρωτοποριακές πρωτοβουλίες λογοτεχνών που κατά το διάστημα των ετών 1935 με 1940 είναι νέοι ή και αρκετά νέοι, όλοι οι όροι που περιλαμβάνουν τις λέξεις 'πρωτοπορία', 'κίνημα', 'κίνηση' εξυπηρετούν το σκοπό μου και μπορούν να λειτουργήσουν σωστά. Ας πούμε, λοιπόν, ότι τίτλος του βιβλίου θα μπορούσε να είναι: Πρωτοποριακά

κινήματα στην ελληνική λογοτεχνία 1935-1940. Ωστόσο, αν μια παρόμοια επιγραφή καλύπτει την ύλη του βιβλίου, αφήνει ακάλυπτη την ευρύτερη έννοια 'λογοτεχνία της γενιάς του Τριάντα', όση δεν σταματά στην εναρκτήρια φάση της γενιάς και πάει πέρα από το 1940.

Ένα άλλο ζήτημα που ανακινήθηκε με τη μελέτη μου είναι η εκτίμηση των μεταπτώσεων που διαδραματίζονται στη λογοτεχνική κίνηση ως επακόλουθο του πραξικοπήματος του 1936· λιγότερο χτυπητό στην ποίηση, περισσότερο στο μυθιστόρημα. Ακολουθώντας τον ειρμό παλαιότερων σκέψεών μου για τη στροφή προς το ιστορικό μυθιστόρημα σε συνθήκες πολιτικές κατά τις οποίες αναστέλλονται οι ευνοϊκοί όροι για μια ρεαλιστική αντιμετώπιση της κοινωνικής πραγματικότητας, με άμεσες ή πλάγιες παρεμβάσεις της εξουσίας στην πνευματική ζωή, επεσήμανα την πορεία μερικών αφηγηματογράφων από το ρεαλισμό προς θέματα της ιστορίας ή του παρελθόντος.

Οφείλω να ομολογήσω αμέσως ότι η μεγάλη σημασία που έδωσα στην αλλαγή του πολιτικού κλίματος με την άνοδο του Μεταξά, και με τα παραδείγματα που επέλεξα για να την τεκμηριώσω, άφησα την εντύπωση σε ανυπόμονους αναγνώστες ότι δεν έδωσα αρκετό βάρος σε όσους δραστικούς περιορισμούς στον Τύπο προηγήθηκαν. Στους πιο προσεκτικούς δεν θα έπρεπε όμως να είχε διαφύγει το κεφάλαιο 17, εκεί που σταματώ στο 'Ιδιώνυμο' του Βενιζέλου (1929) και την καταστολή των μαρξιστικών ζυμώσεων, τη στιγμή ακριβώς που οι ιδεολογικές διαμάχες γίνονται δριμύτερες. Απορροφημένος από την επική και γόνιμη σύγκρουση των ιδεολογιών που συνεχίστηκε και έπειτα από το 1929 μέχρι που ο Μεταξάς εφάρμοσε δραστικότερα μέτρα από το 'Ιδιώνυμο' του Βενιζέλου, έδωσα την εντύπωση σε όσους ξέχασαν το κεφάλαιο 17, ότι ρίχνω όλο το βάρος στη δικτατορία του Μεταξά. Δεν έλειψε μάλιστα και ένας νεαρός που αγανάκτησε σαν παραπλανημένη κόρη επειδή για καιρό αναπαύτηκε πάνω σε αυτή την πλάνη στην οποία τον παρέσυρα άθελά μου· ευτυχώς με αίσιο τέλος, αφού η 'πλάνη' στάθηκε αφετηρία για μια γενναία έρευνα!

Πρέπει εδώ να αναφέρω και ένα άρθρο του Α. Αργυρίου (*Το Βήμα*, 8, 8, 1980) όπου υποστηρίζεται ότι με το 'Ιδιώνυμο' του 1929 «οι δυνατότητες διαλόγου έχουν συρρικνωθεί», με συγκεκριμένο σκοπό να αποκαταστήσει την αλήθεια ανατρέποντας τάχα τα λεγόμενά μου, ενώ σε μελέτη του που ακολούθησε, πλούσια σε τεκμήρια και σε στοχασμό, ο ίδιος ο Α. Αργυρίου μας προσφέρει μια ακόμη πιο μεστή περιγραφή των συγκρούσεων απ' ό,τι είχα κάνει εγώ ("Ερμηνευτικές προσεγγίσεις και ρυθμιστικές προτάσεις για τη λογοτεχνία", *Γράμματα και Τέχνες*, τεύχη 58 και 59 του 1989). Εξετάζοντας εκεί τη 'μαρξιστική' κριτική του μεσοπολέμου, διανύει και ο ίδιος, όπως έκανα και εγώ προηγουμένως, το διάστημα που οδηγεί στο 1936, με τη δια-

φορά όμως ότι πέρα από το δικό μου υλικό ο Αργυρίου, αναφερόμενος και σε άλλο αφθονότερο, δίνει μια ακόμη πλουσιότερη παράσταση της διαλεκτικής που αναπτύχθηκε ανάμεσα σε αστισμό και μαρξισμό έως το 1936. Με άλλα λόγια, ενώ αρχικά ο Αργυρίου αντέδρασε στη δική μου περιγραφή, με τρόπο όπως πάντα φιλικό, αργότερα ο ίδιος συμπλήρωσε και επικύρωσε όσα εγώ είχα αναφέρει για τις διαμάχες που προηγήθηκαν του 1936, και για την ανεπάρκεια της μαρξιστικής παράταξης (βλέπε και πάλι το κεφάλαιο 16).

Μια πιο πρόσφατη πρόταση για τη μετατόπιση της ιδεολογικής τομής από το 1936 προς τα άνω διατυπώνεται σε μια μελέτη που πραγματεύεται την αφηγηματογραφία: *Δικτατορία – πόλεμος και πεζογραφία 1936-1944* (Εκδόσεις 'Γνώση', 1991). Ο συγγραφέας, Κ.Α. Δημάδης, καταπιάνεται με μια πολύ προσεκτική ανάλυση του πεζογραφικού έργου έξι συγγραφέων της γενιάς του Τριάντα με στόχο να ξεκαθαρίσει τις «ιδεολογικές προϋποθέσεις και τον κοινωνικό προβληματισμό στο αντιπροσωπευτικό έργο που δίνουν μετά το 1936». Πρόκειται για τους Θεοτοκά, Καραγάτση, Μυριβήλη, Πετσάλη-Διομήδη, Πρεβελάκη, Τερζάκη. Τα συμπεράσματα αυτής της κοπιαστικής έρευνας (εξάλλου πρόκειται για διατριβή!) με στόχους αυστηρά θεματογραφικούς, θα εκτιμηθούν όπου και όταν πρέπει. Το γενικό πλαίσιο που διαγράφεται στην πλούσια σε τεκμήρια μελέτη του Κ.Α. Δημάδη επιβάλλει όμως δύο λόγια αμέσως εδώ στην εισαγωγή αυτή, τουλάχιστον όσον αφορά τα σημεία όπου ο προβληματισμός της εφάπτεται με τα γενικά ζητήματα αφηγηματογραφίας στα χρόνια 1930 -1940 όπως τα αντιμετώπισα εγώ. Θα πω πριν απ' όλα ότι ικανοποιεί τη φύση της ενασχόλησής μου το γεγονός ότι, έπειτα από μια δεκαετία, έρχεται η μελέτη ενός νεότερου να ανταποκριθεί δημιουργικά στην πρόκλησή μου του 1977. Η σπουδή του Κ.Α. Δημάδη δεν θα μπορούσε να είχε ξεκινήσει, όπως εξάλλου και άλλες μικρές ή μεγάλες άλλων μελετητών, αν δεν είχε ερεθιστεί από τη δική μου με τη διαφορά όμως ότι ως προς το χώρο όπου αναλαμβάνει να ενεργήσει, αφιερώνει αναλυτική έκταση σε θέματα αφηγηματογραφίας που εγώ θίγω με σχετική συντομία. Ο ίδιος αφήνει να πιστέψουμε ότι η ανάλυσή του ανασκευάζει τη δική μου όσον αφορά το χρόνο κατά τον οποίο μπορεί να διαπιστωθεί μια τάση αλλαγής στην πορεία των πεζογράφων. Στην ουσία πιστεύω ότι και η δική του, όπως και του Α. Αργυρίου, έρχονται να επιβεβαιώσουν τη δική μου. Και, αλήθεια, δεν διαψεύδεται ο βασικός μηχανισμός που αποσπά τους συγγραφείς από την πραγματικότητα και τους ωθεί προς θέματα λιγότερο επώδυνα.

Η κινητήρια σκέψη του Κ.Α. Δημάδη είναι ότι μερικοί πεζογράφοι εστράφησαν προς το παρελθόν όχι ως «συνέπεια της αναστολής του κοινωνικού προβληματισμού που επέβαλε η αστική δικτατορία του 1936», αλλά εξαιτίας του «ιδεολογικού αδιεξόδου και της πολιτικής

και ηθικής πτώσης όλων των μερίδων της άρχουσας τάξης»⁵.

Ανεξάρτητα από τις θέσεις που υποστηρίζει ο Δημάδης και την όποια δική μου στάση απέναντί τους, η ερευνητική του προσπάθεια προσκομίζει ένα πλούσιο υλικό που έρχεται να επαληθεύσει τις αρχές της δικής μου μεθόδου. Γιατί, αλήθεια, αν προσέξει ο αναγνώστης τον τρόπο με τον οποίο χειρίστηκα όσο υλικό χρησιμοποίησα, θα διαπιστώσει χωρίς δυσκολία ότι δεν εξαρτώ ορθολογικά τη στάση των πεζογράφων από την απότομη αλλαγή της 4ης Αυγούστου, σαν καταναγκαστική αλλαγή υπό τη μηχανιστική πίεση του δικτατορικού πραξικοπήματος, ή από την εφαρμογή μιας αστυνομικής λογοκρισίας στημένης από τη μια μέρα στην άλλη: παρόμοια απλουστευτική ερμηνεία του πολιτικού παράγοντα θα αντιπροσώπευε μια αφελή θεώρηση των πραγμάτων που δεν μου επιτρέπεται και είναι σφάλμα να μου αποδίδεται. Εξάλλου οι αναγνώστες παλαιότερων εργασιών μου όπου γίνεται απόπειρα ανάλυσης επιλογών που οδηγούν στο ιστορικό μυθιστόρημα, ξέρουν ότι τα πρώτα αποτελέσματά της ανάγονται στη πρώτη μορφή της *Ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας* (η ιταλική πρώτη έκδοση έγινε το 1971)⁶, και ασχολείται ιδιαίτερα με σχέσεις, πώς να τις πω αλλιώς, δεύτερου βαθμού, που ανήκουν δηλαδή σε ένα επίπεδο αποτραβηγμένο από την επιφάνεια όπου τα κοινωνικά γεγονότα και τα λογοτεχνικά έργα μπορούν να έχουν μια απλή σχέση αιτίας και αιτιατού – για τον ίδιο λόγο εξάλλου ο αναγνώστης θα διαπιστώσει ότι χρησιμοποιώ ολοένα λιγότερο την αιτιοκρατική λέξη ‘επίδραση’, μέχρι σχεδόν να την εξοβελίσω ολότελα. Νομίζω ότι για να υπάρξει μια σωστή συνεννόηση με τον αναγνώστη, καλό είναι αυτός να συγκρατήσει όσα διευκρινίζονται στο κεφάλαιο 53 του βιβλίου αυτού, “Η στάση του αφηγητή μπρος στην πραγματικότητα”. Όποιος προσέξει όσα λέγονται εκεί με αρκετή σαφήνεια για την παράκαμψη ή την εκτόπιση της πραγματικότητας, θα παραδεχτεί ότι ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζω το μυθιστόρημα δεν κλονίζεται από όποια έρευνα αναδεικνύει μαρτυρίες για μια αφετηρία της στροφής προς την ιστορία νωρίτερα από το 1936. Απλώς η νέα έρευνα επιβεβαιώνει την παλαιότερη ‘θεωρία’ μου δείχνοντας ότι η πολιτική δυσφορία ξεκινά στη συνείδηση νέων με φιλελεύθερο φρόνημα πριν από το 1936, όταν «το ιδεολογικό αδιέξοδο» που επισμαίνει ο Δημάδης οδηγείται σε μια πολιτική κατάσταση σαφέστερη χάρη στην επικράτηση της δικτατορίας του Μεταξά.

Σ’ αυτήν εδώ τη νέα εισαγωγή όπου θίγονται μονάχα όσα ζητήματα έχουν ανακινηθεί από δημοσιεύματα πιο πρόσφατα, δηλαδή που έρχονται σαν συνέχεια της δικής μου μελέτης, επιβάλλεται να σταματήσω, έστω μόνο για μια επισήμανση, και πάνω σε κάποια άλλα θέματα.

Το θέμα της ‘ελληνικότητας’. Από τη στιγμή που έθιξα το θέμα

αυτό χάρη πληρότητας για την εξέταση του κεντρικού αντικείμενου του βιβλίου, ακολούθησαν μερικές συστηματικές προσπάθειες για τον καθορισμό της έννοιάς του, ή ακόμη και μερικά δείγματα πίστης όπως είναι λόγου χάρη το τεύχος με ανθολογία μαρτυριών που το περιοδικό *Ευθύνη* αφιέρωσε στην 'Ελληνική παράδοση' (1979). Στη σφαιρική αντιμετώπιση του θέματος, με πρόθεση κριτικής ανάλυσης, αφιερώθηκε ένα συνέδριο στην Πάντειο, με πρακτικά δημοσιευμένα το 1983: *Ελληνισμός - Ελληνικότητα, Ιδεολογικοί και βιολογικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας*, με επιμέλεια του Δ.Γ. Τσαούση. Δίπλα σε άλλες ιδεολογικές επιπτώσεις της ελληνικότητας στην κοινωνία, εξετάζονται και οι λογοτεχνικές (εισηγητές οι Δ. Μαρωνίτης και Α. Αργυρίου). Παραμένουν δίχως απάντηση, ωστόσο, μερικές απορίες μου.

Όσο για το μύθο των υγιών νιάτων κατά το διάστημα του Μεταξά, που δειλά επεσήμανα εγώ τότε ως ετερόχθων παρατηρητής, και δη εξ' ορισμού αμαρτωλός, διαθέτουμε τώρα μια εργασία με άφθονο φωτογραφικό υλικό όπως τη μονογραφία της Ελένης Μαχαιρά, *Η νεολαία της 4ης Αυγούστου, Φωτογραφές* ('Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς', 1987).

Ισχυρή ώθηση έλαβαν και οι αναζητήσεις γύρω από τον υπερρεαλισμό στην Ελλάδα, εξασφαλίζοντας πιο άνετες συνθήκες μελέτης σε όποιον επιχειρεί σήμερα την κριτική αντιμετώπιση της τότε πρωτοποριακής αυτής λογοτεχνικής 'επανάστασης'. Κάποια σύγχυση σημειώθηκε, παρά την αγαθή πρόθεση, στον τόμο *Δεν άνθισαν ματαίως* (1980), όπως εκεί που θεωρείται υπερρεαλιστική η πρώτη φάση του Κάλας, που υπερρεαλιστική δεν ήταν, όπως είχα εξηγήσει ήδη στο κεφάλαιο 30.

Στο ενεργητικό των σπουδών μας καταγράφεται η μεγάλη προσπάθεια να αναλυθούν τα κείμενα ξεχωρίζοντας την τεχνική που τα έχει οργανώσει και υπογραμμίζοντας τις προσωπικές επιδιώξεις του κάθε συγγραφέα χωριστά. Σ' αυτή την ωριμότερη αντιμετώπιση των κειμένων συντέλεσε αποτελεσματικά η πιο ακονισμένη ευαισθησία απέναντι στις διαδικασίες της ποιητικής ως συνέπεια της μαθητείας όσων μελετητών φοίτησαν στα σπουδαστήρια γλωσσολογίας ή δομολογίας στη Δύση. Τα πορίσματά τους, όσα αποδεσμεύονται από το φιλότιμο του αυτοσκοπού ή από το καμάρι της δεξιοτεχνίας και συγκεντρώνονται στον αυστηρό χώρο της φιλολογίας και της κριτικής ανάλυσης, είναι φυσικό να μη διαφέρουν από τα πορίσματα ενός σωστά κατατοπισμένου μελετητή με κάπως εξασκημένο το όργανο της φιλολογικής μεθόδου. Και στη μία όσο και στην άλλη περίπτωση τελικά ό,τι έχει βάρος είναι η ατομική ικανότητα του μελετητή, όπου το προσωπικό ταλέντο δεν παίζει το μικρότερο ρόλο, και πάντως όχι η δόκιμη ή αδόκιμη δάνεια θεωρία, όπου και σ' αυτήν παίζει ρόλο η

ιδιοφυΐα του κάθε δασκάλου, που φευ, δεν κληροδοτείται αυτόματα στους ένθερμους οπαδούς του.

Ίσως διέφυγε από μερικούς η, δηλωμένη ωστόσο, πρόθεσή μου μελέτης μόνον κάποιων επεισοδίων κρίσιμων για την αλλαγή που παγιώνεται γύρω στα 1935, ιδιαίτερα όσον αφορά την ποίηση (βλέπε Σεφέρη, Ελύτη, Ρίτσο· μένουν ωστόσο πέρα από το στόχο μου περιπτώσεις αξιόλογες όπως του Βρεττάκου και του Εγγονόπουλου). Κάτι το ανάλογο συμβαίνει και με το ποικιλότερο σε περιπτώσεις τοπίο της πεζογραφίας. Πρόθεση πληρότητας δεν είχα και το δήλωσα απερίφραστα στον τότε “Πρόλογο”. Υπενθυμίζω ότι το «κριτικό δοκίμιο» αυτό δε θέλει να είναι ούτε πραγματεία ούτε εγκυκλοπαίδεια. Πιθανότατα, όταν κυκλοφόρησε αιφνιδίασε και έκανε εντύπωση για τον ασυνήθιστο πλούτο υλικού που χρησιμοποιούσε και για τη μεθοδική αξιοποίηση του υλικού αυτού· το υλικό όμως στην πραγματικότητα βρισκόταν από καιρό έτοιμο στο γραφείο μου. Συμπληρώθηκε τον καιρό της διδασκαλίας μου στη Φιλοσοφική του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, που με κάλεσε τον χειμώνα 1975-1976, και το διάστημα της αρκετά σύντομης συγγραφής, μόνο με όσα άλλα τεκμήρια βοηθούσαν να ξεκαθαρίσω αβεβαιότητες ή απορίες.

Ακολούθησα ένα διάγραμμα εργασίας που ξεκινούσε κάθε φορά από τις πηγές και στόχευε σε συγκεκριμένες εννοιολογήσεις των λογοτεχνικών συμβάντων. Οι πιο αυστηροί θα χαρακτηρίσουν τις εννοιολογήσεις αυτές ως σχηματοποιήσεις. Οι, έστω, σχηματοποιήσεις αυτές άφηναν όμως πίσω τυποποιημένες αντιλήψεις, απολιθώματα μιας περασμένης εποχής και ανταποκρίνονταν, παρά τη στεγνή γραφή, σε μια υπολανθάνουσα πρόθεση πρόκλησης. Η πρόκληση έπιασε. Γι’ αυτό τώρα όσες εργασίες έρχονται να αμφισβητήσουν ή να ανασκευάσουν τις θέσεις μου, είναι πολύ περισσότερο ευπρόσδεκτες από εμένα παρά οι αγαθές επαναλήψεις, και θεωρούνται φυσική και αναμενόμενη συνέπεια ενός αρχικού σχεδίου. Τι άλλο μπορούσα να προσδοκώ; Σύντομες νύξεις, προβληματισμοί που ειπώθηκαν παρεμπιπτόντως εδώ τότε έχουν γίνει αργότερα αντικείμενο ευρύτερης μελέτης σε άρθρα, σε βιβλία, σε διατριβές. Αυτή είναι η αμοιβή μου και αξίζει περισσότερο από οποιοδήποτε επίσημο βραβείο ή τίτλο ακαδημίας.

Η έκδοση αυτή λαμβάνει υπόψη παρατηρήσεις που έγιναν κατά καιρούς πάνω σε διάφορα σημεία του βιβλίου, επανορθώνει όσες ανακρίβειες προέρχονταν από ανασφαλείς πληροφορίες· κάποτε το κάνει σιωπηρά, ώστε οι σημειώσεις να μην εξογκωθούν και να μη χάσουν το χαρακτήρα τους συμπλήρωσης του κυρίου σώματος.

Όταν οι παρατηρήσεις προχωρούν στην ουσία, λαμβάνονται υπόψη ή συζητούνται κατά την περίπτωση, με πλήρη βιβλιογραφική αναφορά στην οικεία θέση. Δεν βρίσκουν εδώ τον τόπο τους εργασίες, έστω και πολύ σημαντικές, από τις πολλές που έχουν γραφεί στο διάστημα αυτό, που δεν εμπλέκονται με τα άμεσα θέματα του βιβλίου. Νομίζω ότι έργα σφιχτά οργανωμένα σαν αυτό ούτε επιδέχονται περισσότερες επεμβάσεις ούτε έχουν ανάγκη από αυτές.

Όσα απαραίτητα είπα αυτή τη στιγμή ας θεωρηθούν από τους νέους αναγνώστες της μελέτης ως πρακτικές οδηγίες για να διαβαστεί αυτή με τον πιο γόνιμο τρόπο (και με όσο δυνατόν λιγότερες παρανοήσεις...). Τα εισαγωγικά που προσθέτω τώρα στον τίτλο του βιβλίου ας τα πάρουν σαν προτροπή για να λάβουν τις κατάλληλες αποστάσεις και από την έννοια 'γενιά του Τριάντα' και από το ίδιο βιβλίο!

Μένει να θυμηθώ εδώ μερικούς φίλους που ευχαριστούσα στον "Πρόλογο" της πρώτης έκδοσης, το 1977: τον Ξ.Α. Κοκόλη που είχε διαβάσει το βιβλίο καθώς γραφόταν και μου έκανε υποδείξεις ώστε να γίνει πιο στρωτή η έκφραση, τους Μ. Αναγνωστάκη, Α. Αργυρίου, Γ.Π. Σαββίδη, τον συγχωρεμένο Β. Λαχανά για όσα έντυπα δυσεύρετα έβαλαν πρόθυμα στη διάθεσή μου.

Ρώμη, καλοκαίρι 1991
M.V.

Υ.Γ. Στο διάστημα που ακολούθησε την γραφή της παραπάνω εισαγωγής, δημοσιεύτηκαν μερικές μελέτες και μονογραφίες που αφορούν θέματα του δοκίμιου αυτού. Ξεχωρίζω την παρουσίαση *Η μεσοπολεμική πεζογραφία*, 1993, των Εκδόσεων Σοκόλη, σε οκτώ τόμους, όπου προλογίζονται και ανθολογούνται πενήντα τρεις πεζογράφοι, με συντονισμό Συντακτικής Επιτροπής απαρτιζόμενης από τους: Τάκη Καρβέλη, Αλέξανδρο Κοτζιά, Χριστόφορο Μηλιώνη, Κώστα Στεργιόπουλο, Σπύρο Τσακνιά. Ο πρώτος τόμος αποτελείται από μια εισαγωγή του Παν. Μουλλά (σ. 17-157), και από ένα "Παράρτημα" με "Μαρτυρίες για την πεζογραφία του Μεσοπολέμου" (σ. 171-406). Ο Π. Μουλλάς διευκρινίζει στη σ. 20: «Στόχος [της εισαγωγής] είναι να διαγράψει ένα πλαίσιο· να επισημάνει κάποια γενικά φαινόμενα· ν' αναπτύξει μια προβληματική· να θέσει ορισμένα ερωτήματα και να δώσει, ενδεχομένως, μερικές απαντήσεις». Ο έμπειρος αναγνώστης θα μπορέσει, πιστεύω, να ξεχωρίσει τα σημεία όπου η μελέτη του Π. Μουλλά διαλέγεται με την δική μου του τόμου αυτού.

1994

1. Ο Α. Αργυρίου και άλλου υποστήριξε και διευκρίνισε τις απόψεις του, όπως και σε ένα δημόσιο διάλογο με εμένα στην Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού (1979· καταγραφή στο *Δελτίο 3α*, 1979, της Εταιρείας), και σε διάφορες επιφυλλίδες της εφημερίδας *Το Βήμα*, ιδίως κατά το έτος 1980.
2. Παρά τη συντομία μιας ομιλίας, ο Βαγενάς είναι σαφής ως προς τις έννοιες του 'μοντέρνου' όπως επεξεργάστηκαν στη Δύση: *Για έναν ορισμό του μοντέρνου στην ποίηση*, 'Στιγμή' 1984, ιδιαίτερα σ. 14-15.
3. Στη μελέτη "Η πρώτη μεταπολεμική πολιτική γενιά και η σχέση της με τη 'γενιά του 30'", *Παρουσία*, 1, 1982, σ. 26 και 29. Τη λέξη 'κίνημα' χρησιμοποίησα και εγώ στον "Επίλογο" του βιβλίου μου.
4. «Ο Mario Vitti έχει υποστηρίξει ότι ο διάλογος των ιδεών στον πνευματικό χώρο που μπορούσε να δώσει γόνιμα συμπεράσματα, καταλύεται δυναμικά με τη δικτατορία το 1936. Τυπικά φαίνεται να έχει δίκιο, αφού έως τότε κυκλοφορούν βιβλία της αριστεράς (εκτός από μικρά χρονικά διαστήματα) ελεύθερα. Ουσιαστικά όμως οι δυνατότητες διαλόγου έχουν συρρικνωθεί (μετά το ιδιώνυμο) απελπιστικά εξαιτίας του περιορισμού των ατόμων που είναι διατεθειμένοι να διακινδυνεύσουν και είναι αποφασισμένοι να αυτοθυσιαστούν». *Το Βήμα*, 8 Αυγούστου 1980.
5. Και χωρίς περικοπές: «Το ερώτημα, λοιπόν, στο οποίο σκοπεύω να απαντήσω, είναι αν η στροφή αυτή προς το παρελθόν αποτελεί συνέπεια της αναστολής του κοινωνικού προβληματισμού που επέβαλε η αστική δικτατορία του 1936, ή αν, αντιθέτως, το ιδεολογικό αδιέξοδο και η πολιτική και ηθική πτώση όλων των μερίδων της άρχουσας τάξης είναι η αιτία που ανάγκασε τους συγγραφείς αυτούς να στραφούν στη σπουδή και την έρευνα της ανθρωπογεωγραφίας του ελληνικού 'τόπου' σε μια ορισμένη ιστορική περίοδο». *Ό.π.*, σ. 26-27.
6. Στον ελληνικό Τύπο εμφανίζονται παρόμοιες σκέψεις μου ήδη σε ένα άρθρο, "Απαγορευμένος ρεαλισμός", δημοσιευμένο στο *Βήμα*, 16 Ιανουαρίου 1972.
7. Ξεχωρίζω μία βιβλιοπαρουσίαση που αντιπροσωπεύει τη στάση ενός νεότερου αναγνώστη ελεύθερου από όποιες προκαταλήψεις και υστεροβουλίες απέναντι στη μελέτη αυτή όταν το βιβλίο πρωτοπαρουσιάστηκε στο ελληνικό κοινό: «Ο στόχος [...] επιτυγχάνεται χάρη στο φιλολογικό οπλισμό του ερευνητή που είναι: η θεωρητική του κατάρτιση γενικά, η γνώση των σχετικών κειμένων, η ικανότητα να επιλέγει το καίριο υλικό, η δύναμη να επισκοπεί όλο το χώρο και να αφιερώνεται ταυτόχρονα εκεί όπου ειδικά επιθυμεί και τέλος η ερμηνευτική του ευστροφία. Σημαντικότερο, θαρρώ, είναι το γεγονός ότι καμιά κρίση δεν μένει ασύνδετη και ασυνόδευτη από το ίδιο το κείμενο στο οποίο αφορά: ο μελετητής διαλέγεται με τα κείμενα και επιτρέπει στα ίδια κείμενα να ομιλούν. Αυτή η παράθεση των λογοτεχνικών κειμένων (ποιημάτων και πεζών) αλλά και των κριτικών της γενιάς του '30, που κρίνουν άμεσα τη λογοτεχνική παραγωγή, μαζί με τον εύστροφο σχολιασμό και τα συμπεράσματα του μελετητή, δίνουν στο βιβλίο ένα ταχύτατο ρυθμό και κατά την

άποψη μου το προωθούν πέρα από τα όρια μιας απλής μελέτης, στο χώρο της δοκιμιακής πρόζας». (*Διαβάζω*, αρ.12, 1978, σ.70). Μεταφέρω εδώ και την υπογραφή: Γιώργης Γιατρομανωλάκης.

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

Οι πρόσθετες νέες σημειώσεις επισημαίνονται με τους εκθέτες α, β, γ, δ, ακόμα και όταν συνεχίζουν παλαιότερες, με αραβικό αριθμό.

Έργα που μνημονεύονται με βραχυγραφία

Οι παραπομπές γίνονται στην έκδοση που χρησιμοποιήθηκε. Σε παρένθεση ενδεχόμενες άλλες πληροφορίες.

Αργυρίου, Αλέξανδρος

1963 Ανατυπώσεις των Ελλήνων υπερρεαλιστών. *Εποχές*, τεύχος 1, 1963, σ. 60-65 (> *Διαδοχικές αναγνώσεις Ελλήνων υπερρεαλιστών*, 'Γνώση', 1983).

Βαρίκας, Βάσος

1939 *Η μεταπολεμική μας λογοτεχνία (Σχέδιο για μελέτη)*. 'Εκδόσεις Γκοβόστη' (Ανατύπωση 'Πλέθρον' 1979).

Ελύτης, Οδυσσέας

1974 *Ανοιχτά χαρτιά*. 'Αστερίας' (β' έκδοση "Ίκαρος", 1982).

Θεοτοκάς, Γιώργος

1929 *Ελεύθερο πνεύμα*. Επιμέλεια Κ.Θ. Δημαράς. 'Ερμής', NEB, 1973 (α' έκδοση με το ψευδώνυμο Ορέστης Διγενής, 'Α.Ι. Ράλλης', 1929).

1961 *Πνευματική πορεία*. 'Γ. Φέξης'.

1964 "Η τέχνη του μυθιστορήματος". *Εποχές*, τεύχος 20, 1964, σ. 6-12.

Καραντώνης, Ανδρέας

1940 "Η ποίηση του Ο. Ελύτη", *Τα Νέα Γράμματα*, Ε', 1940, σ.48-81 (> *Προβολές*, Α', 1965, σ. 52-88> *Για τον Ο. Ελύτη*, 'Παπαδήμα', 1980, σ.17-53).

1958 *Εισαγωγή στη νεώτερη ποίηση*. 'Δίφρος'.

1962 *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της γενιάς του '30*. 'Γ. Φέξης'.

1969 *Από το Σολωμό στον Μυριβήλη*. 'Βιβλιοπωλείον της Εστίας'.

Παναγιωτόπουλος, Ι.Μ.

1943 *Τα πρόσωπα και τα κείμενα. Β'.* *Ανήσυχα χρόνια*. 'Αετός' (φωτομηχανική ανατύπωση 'Οι Εκδόσεις των Φίλων', 1980).

Σαββίδης Γ.Π.

1972 "Ο Καρυωτάκης ανάμεσά μας ή Τι απέγνε εκείνο το μακρύ ποδάρι;" Κ.Γ. Καρυωτάκης, *Ποιήματα και πεζά*. 'Ερμής', NEB (> *Στα χνάρια του Καρυωτάκη*, 'Νεφέλη', 1989).

Σεφέρης, Γιώργος

1974 *Δοκιμές*. γ' έκδοση. "Ίκαρος", δύο τόμοι.

Αντικείμενο και χρονικά όρια

1 Για μια εξέταση δίχως παραστρατήματα του θέματός μας, η ανά-λυση θα πρέπει να έχει ως αφετηρία ορισμένες προϋποθέσεις και να ακολουθήσει, κατόπιν, συστηματικά μια σειρά προκαθορισμένη. Γι' αυτό πρέπει να ξεκινήσουμε προσδιορίζοντας, με όσο γίνεται πιο συγκεκριμένο τρόπο, το χώρο μέσα στον οποίο θα κινηθούμε, αρχίζοντας από τα χρονικά όρια. Περνώντας, μετά, σε διαδοχικούς διαχωρισμούς θα φανεί τελικά, ελπίζω, τι εννοούμε με 'γενιά' (κεφ.16). Πρέπει να δούμε ποια κατάσταση βρήκε η γενιά του Τριάντα και πώς την αντιμετώπισε: ποιες φιλοδοξίες έτρεφε και κατά πόσο πλησίασε τους στόχους της: ποιους συμβιβασμούς έκανε: πώς ενέργησε μέσω αυτής ο μηχανισμός της πρωτοπορίας: πώς πραγματοποίησε τη ρήξη της με το παρελθόν και, αντίθετα, τι θεώρησε σκόπιμο να αποδεχτεί από την παράδοση και να το γονιμοποιήσει με νέο τρόπο: τι ήταν γι' αυτήν η 'ελληνικότητα'. Ως προς το υλικό, ποια 'θέματα' προσκόμισε στη λογοτεχνία και ποια απέκλεισε εκ προθέσεως. Τι πήρε από την καθαρή ποίηση, πώς βγήκε από το ναρκισσισμό της κλειστής 'κάμαρας' και από το βίωμα Καρυωτάκη: ποια λειτουργία είχε η 'ψυχική ροή' στην 'έμπνευση' στις δύο διαστάσεις λόγου, στην ποίηση και στην αφήγηση 'εσωτερικού μονολόγου'. Παράλληλα με την ανανεωμένη θεματογραφία, ποιες μορφικές αλλαγές έγιναν απαραίτητες στην ποίηση και την πεζογραφία. Σε ποιο βαθμό η γενιά του Τριάντα αντιπροσωπεύει την ελληνική κοινωνία του ίδιου χρονικού διαστήματος. Ξεκινώντας από ένα ιδεολογικό καθεστώς ελευθερίας, με ποια αποτελέσματα η κρατική παρέμβαση, τον καιρό του Μεταξά, άσκησε, με τρόπο άμεσο είτε έμμεσο, επιρροή πάνω στα γράμματα. Ποια μερίδα της λογοτεχνίας υποχρεώθηκε, μετά την 4η Αυγούστου, να μη συμμετέχει στη πολιτισμική ζωή, με τι τρόπο και με ποια αποτελέσματα για το σύνολο.

Με τον όρο 'γενιά του Τριάντα' εννοούμε στη λογοτεχνία, κατά τρόπο γενικό και συμβατικό, τους νέους συγγραφείς που εμφανίστη-

καν μέσα στη δεκαετία 1930 με 1940. Λέγω «κατά τρόπο γενικό και συμβατικό», επειδή αν προσέξουμε καλύτερα τη ληξιαρχική ηλικία ορισμένων συγγραφέων, που θεωρούνται όχι μόνο εκπρόσωποι της γενιάς αυτής, αλλά και κάπως ηγετικές μορφές της, θα διαπιστώσουμε ότι παραβιάζουν τα αρχικά χρονολογικά πλαίσια, εφόσον το 1930 είχαν ήδη αρχίσει να μορφοποιούν το έργο τους. Αυτό συμβαίνει, λόγω χάρη, με τον Μυριβήλη, που, γεννημένος το 1892, παρουσιάζει μια προσωπικότητα συγκροτημένη ήδη στους Βαλκανικούς Πολέμους· είτε και με τον Σεφέρη, που, γεννημένος το 1900, λίγο νεότερος από τον Καρυωτάκη, ξεκινά περίπου τη στιγμή που κλείνει απότομα η δραστηριότητα του Καρυωτάκη. Με ένα αυστηρότερο χρονολογικό κριτήριο, μηχανικά εφαρμοσμένο, προσωπικότητες σαν τους δύο μεγάλους λογοτέχνες που ενδεικτικά μνημόνευα, θα έπρεπε να μείνουν έξω από τη γενιά που μας απασχολεί. Για την αδυναμία να καθοριστεί μια χρονολόγηση ασφαλής, ας σκεφτούμε και την περίπτωση του Ελύτη που γεννήθηκε το 1911 και παρουσιάζεται στη μέση της δεκαετίας, το 1935. Σχετικά με την ομάδα των πραγματικά νέων μέσα στη γενιά συμβαίνει και τούτο επίσης: υπάρχει η περίπτωση, λόγω χάρη, του Τερζάκη που, παρ' όλο ότι υπήρξε μια από τις πρώτες συνειδήσεις που ανάγγειλαν ώριμα και μαχητικά την ανανέωση του 1930, έμεινε οργανικά δεμένος στη μισοσκοτεινή ατμόσφαιρα του καρυωτακικού χώρου.

Ωστόσο, και παρά την έλλειψη μιας συντονισμένης εμφάνισης της γενιάς του Τριάντα, είναι αναμφισβήτητο ότι εκεί γύρω στα 1930 γίνεται αισθητή μια αλλαγή, μια ρήξη με το παρελθόν, ενώ παράλληλα εμφανίζονται προβληματισμοί που τεκμηριώνουν τη γέννηση μιας νέας συνείδησης, στηριγμένης σε μορφωτικά εφόδια και σε ψυχική διάθεση διαφορετικά από τα πριν γνωστά.

Ο κύκλος αυτών των προβληματισμών ακολουθεί μια τροχιά που προβάλλεται και πέρα από το 1940· εμπλέκεται με αλλαγές που η δεύτερη παγκόσμια σύρραξη προξενεί στις συνειδήσεις, και προχωρεί ακόμη πέρα, φτάνοντας μέχρι τις δικές μας μέρες, οπότε εμφανίζονται εκδηλώσεις σαν *Το άξιον εστί* του Ελύτη ή τον κλασικόμορφο μονόλογο του Ρίτσου ή ακόμη τις *Ακυβέρνητες πολιτείες* του Τσίρκα. Ωστόσο, εκεί γύρω στα 1940, το πολύ μέσα στο διάστημα του πολέμου και της Κατοχής, η ερευνητική και ανανεωτική ορμή της γενιάς έχει συμπληρωθεί και εξαντληθεί, ενώ παράλληλα, τα ίδια εκείνα χρόνια, διαπιστώνεται η συγκροτημένη εμφάνιση μιας παραπέρα γενιάς, που θα δώσει τη δική της ερμηνεία της ζωής μέσα στην ποίηση και στην αφήγηση, και θα σχηματίσει την πρώτη μεταπολεμική γενιά. Η συμβατική αυτή χρονιά, 1940, θα αποτελέσει το δεύτερο хро-

νικό όριο της έρευνάς μας· με τρόπο όχι απaráβατο, φυσικά.

Η γενιά του Τριάντα θα προσπαθήσει να διαφοροποιηθεί από την προηγούμενη· επομένως, ένα πρώτο μέρος της μελέτης μας θα αφιερωθεί στη φαινομενολογία της διαφοροποίησης αυτής. Η επόμενη διαφοροποίηση, που θα γίνει από την ακόλουθη γενιά, θα φανεί εξίσου χρήσιμη για να προσδιοριστούν με μεγαλύτερη ακρίβεια τα χαρακτηριστικά της γενιάς του Τριάντα.

Κριτική των πηγών

2 Στην εκμετάλλευση των 'πηγών' προηγούνται φυσικά τα λογοτεχνικά έργα. Στην πρώτη εμφάνισή τους όμως· γιατί, πραγματικά, δεν έλειψαν περιπτώσεις λογοτεχνών που, ανικανοποίητοι από την πρώτη διατύπωση του έργου τους, θέλησαν να τη 'βελτιώσουν' προσφέροντάς μας έργα με μορφή στ' αλήθεια πιο ικανοποιητική γι' αυτούς και για μας τους ίδιους. Όμως, σε ένα πιο αυστηρό μεθοδικό κοίταγμα, αυτό που ενδιαφέρει, επειδή αποτελεί ένα νέο σταθμό, είναι η πρώτη μορφή του έργου, καθώς σ' αυτήν πρωτοβλέπουμε να πραγματοποιούνται αλλαγές οργανικές για το σύνολο της ιστορικής διέλιξης. Γι' αυτό το λόγο έχει σημασία να εξακριβώσουμε τη στιγμή κατά την οποία πρωτοδημοσιεύονται, λόγου χάρη, τα αυτοτελή κομμάτια του βιβλίου *Η ζωή εν τάφω*, έχοντας υπόψη ότι η έκδοση που οδήγησε στην αποκάλυψη του συγγραφέα, το 1931, είναι σημαντικά διαφορετική από την πρώτη γραφή του έργου.

Πέρα από τις συστηματικές επιφυλάξεις που πρέπει να τρέφει ο μελετητής ως προς τις επάλληλες επεξεργασίες που μπορούν να έχουν υποστεί τα λογοτεχνικά κείμενα, αλλαγές που αλλοιώνουν την πρωταρχική τους μορφή, η ιστορική ακρίβεια απαιτεί επιπλέον την εξακρίβωση και της πραγματικής πρώτης δημοσίευσης ενός κείμενου, πριν ακόμη από την έκδοση ενδεχομένως σε αυτοτελή τόμο. Έχει μεγάλη σημασία ότι *Η περιγκιπέσσα Ιζαμπά* δεν πρωτοδημοσιεύεται το 1945, όταν πρωτοβγαίνει σε βιβλίο, αλλά το 1938, όταν εμφανίζεται σε επιφυλλίδες, μέσα στο διάστημα της δικτατορίας του Μεταξά δηλαδή, και όχι μέσα στην Κατοχή, υπακούοντας σε ανάλογα ιδεολογικά ερεθίσματα.

Την ίδια επιφυλακτικότητα πρέπει να έχουμε και απέναντι στα κριτικά μελετήματα που δημοσιεύονται κατά καιρούς σε τόμο, και που κατά κανόνα σχεδόν όλα έχουν κιάλας δημοσιευτεί σε περιοδικά ή εφημερίδες. Αν μερικά βιβλία δηλώνουν με ακρίβεια τη χρονολογία του καθενός από τα κομμάτια που τα απαρτίζουν (όπως του Α. Καρα-

ντών *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της γενιάς του '30*, ή του Δ.Ν. Νικολαρεΐζη *Δοκίμια κριτικής*), άλλα ή δεν έχουν καμιά παρόμοια έγνοια ή και σκόπιμα αναδημοσιεύουν παλιά κομμάτια ενσωματώνοντας τα σε νέα βιβλία. Ας μην πω ονόματα. Αλλά είναι θεμιτό να αναρωτηθούμε αν τάχα ο Καραντώνης αναδημοσιεύοντας, στον τόμο *Ο ποιητής Γιώργος Σεφέρης* το 1963, το πρώτο κείμενό του, το σύγχρονο με την έκδοση του Σεφέρη *Στροφή*, το ανατύπωσε αυτούσιο, ή πρέπει να προστρέξουμε στην πρώτη έκδοσή του για να το διαβάσουμε στην πραγματική πρώτη μορφή του. Όπως και να το κάνουμε, εκείνο που έχει απόλυτο βάρος σε μια μελέτη που νοιάζεται για την ορθή ιστορική προοπτική, είναι η στιγμή στην οποία εκδηλώνεται ένα γεγονός, μεγάλο ή μικρό, μέσα στο πλατύτερο δίκτυο των αλληλένδετων φαινομένων που συναποτελούν το νόημα μιας εκτεταμένης ή περιορισμένης εποχής. Όταν σκεφτούμε μάλιστα ότι πολλά κριτικά κείμενα δεν καταλήγουν ποτέ σε έναν τόμο και μένουν για πάντα περιορισμένα μέσα στις σελίδες ενός περιοδικού (ο νους μου πάει αυτή τη στιγμή στη μελέτη του Α. Τερζάκη "Το νεοελληνικό μυθιστόρημα" που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Ιδέα* το 1933), δε μένει άλλο παρά να προστρέχουμε αναπόφευκτα στα περιοδικά και τις εφημερίδες, για να διαβάσουμε ορισμένα κριτικά άρθρα μέσα στο πραγματικό σύνολο ερεθισμάτων και αντικτύπων, που πολλές φορές τους δίνουν και ένα ιδιαίτερο νόημα.

Σχετικά με τις πηγές προκύπτει και ένα άλλο ζήτημα. Ο Α. Καραντώνης, ο Δ. Ν. Νικολαρεΐζης, ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος είναι συνοδοιπόροι των λογοτεχνών της γενιάς: σε μερικές περιπτώσεις κατοπτρίζουν την αυθεντική κριτική αντίληψη της γενιάς, δίνοντάς μας στο κριτικό επίπεδο κάτι αντίστοιχο με το καλλιτεχνικό δημιουργήμα, και από αυτή την άποψη αποτελούν μια πραγματικά πολύτιμη 'πηγή'. Ωστόσο υπάρχει, και στην εκμετάλλευση των κριτικών, μια στρωματογραφία που πρέπει να έχουμε υπόψη, επειδή το κάθε στρώμα χρόνου προϋποθέτει και τη δική του προοπτική. Ένα παράδειγμα, πάλι από τον Καραντώνη: άλλο νόημα έχουν μελέτες του δημοσιευμένες πριν από χρόνια και συγκεντρωμένες πολύ αργότερα σε τόμο, και άλλο μια σειρά διαλέξεις δοσμένες για την ποίηση στο "Αθηναίον" το 1950, και δημοσιευμένες λίγο αργότερα στον τόμο *Εισαγωγή στη νεώτερη ποίηση* (1958).

Μετά τις παραπάνω περιπτώσεις, που παρουσιάστηκαν δειγματοληπτικά και δεν είναι εξαντλητικές, περιττεύει ίσως η ανάγκη να σημειωθεί η χρησιμότητα των βιβλιογραφικών μονογραφιών. Οι βιβλιογραφίες όμως αυτές δεν θα εξυπηρετούν καθόλου καλά τον μελε-

τητή, αν δεν προσφέρουν όσον αφορά τους ποιητές τη δυνατότητα να παρακολουθηθεί το κάθε ποίημα χωριστά από την πρώτη του δημοσίευση στις επάλληλες αναδημοσιεύσεις μέχρι να καταλήξει σε μια συλλογή —αν δηλαδή είναι βιβλιογραφίες που περιορίζονται μόνο σε συλλογές ποιημάτων· και αντίστοιχα, για τους πεζογράφους, δεν θα εξυπηρετούν το σκοπό μας, αν δεν παρακολουθούν τα διηγήματα και τ' άλλα αφηγηματικά έργα κατά ενότητες, πριν καταλήξουν σε βιβλίο. Με αυτό το στόχο ακριβώς καταπιάστηκα με τη βιβλιογραφία του Ελύτη (*Οδυσσέας Ελύτης, βιβλιογραφία, συνεργασία Αγγελικής Γαβαθά, "Ίκαρος" 1977*), με την ευχή να ακολουθήσουν άλλες βιβλιογραφίες εξαντλητικές από αυτή την άποψη.

Η ΑΦΕΤΗΡΙΑ

Ο 20^{ος} αιώνας

3 Οι νέοι του 1930 αισθάνονται εναγώνια τη δίψα μιας ανανέωσης. Αισθάνονται σαν πνιγμένοι στη μεταπολεμική και μετα-μικρασιατική Ελλάδα, σαν να μην είχε προλάβει να ανατείλει ο 20^{ος} αιώνας και για τον τόπο τους. Οι νέοι του περιοδικού *Πνοή* (μια λέξη που άρεσε σε μικρόπνοους καιρούς¹) ζητούσαν επιτακτικά το δικαίωμα να λυτρωθούν από τη μνήμη του πολέμου και να ζήσουν επιτέλους τον καιρό τους, αφήνοντας τον 20^ο αιώνα να μιλήσει².

Στη δυτική Ευρώπη είχαν ήδη γίνει διάφορες απόπειρες για να ξεπεραστεί η κρίση που διαμορφώθηκε σαν συνέπεια του Μεγάλου Πολέμου, ενώ στην Ελλάδα, όπου η εμπόλεμη αναταραχή διάρκεσε τέσσερα χρόνια παραπάνω, οι συνθήκες δεν ήταν ενθαρρυντικές για λογοτεχνικά και καλλιτεχνικά κινήματα. Άνθρωποι λιγότερο δοκιμασμένοι από εκείνους που είχαν υποστεί τον πόλεμο ή την εκστρατεία ή τον ξεριζωμό, με δυνάμεις άφθαρτες και αταπείνωτες από εκείνες τις οδυνηρές συνθήκες, όπως ο Γιώργος Θεοτοκάς, είχαν τη φυσική και διανοητική άνεση να στοχαστούν πάνω στην κατάσταση, να αναμετρήσουν τις δυνατότητες της νεολαίας και να οραματιστούν κάτι το τολμηρό για το μέλλον. Ο Θεοτοκάς που είχε ήδη δηλώσει ότι «Ο ελληνικός δέκατος ένατος αιώνας έκλεισε στα 1922»³, το φθινόπωρο του 1929 δημοσιεύει το *Ελεύθερο πνεύμα*, με υπογραφή Ορέστης Διγενής, «το πρώτο τεκμήριο της αυτογνωσίας» της γενιάς του Τριάντα⁴.

Στα τέσσερα κεφάλαιά του, το δοκίμιο αυτό αναλύει, με κριτήρια που δεν τα συμμερίστηκαν πάντοτε οι συνομήλικοί του, την ιδεολογική λογοτεχνική κατάσταση στα χρόνια εκείνα, την κληρονομιά που τους άφησαν οι πρεσβύτεροι, και οραματίζεται ένα μέλλον στα μέτρα μιας γενιάς γεμάτης υγεία και εύρωστη πρωτοβουλία. Το δοκίμιο, παρά τους περιορισμούς του και παρά το γεγονός ότι δεν κατοπτρίζει

στο σύνολό τους τις φιλοδοξίες αυτής της γενιάς, μπορεί να αποτελέσει μια εξυπηρετική αφετηρία για να εξετάσουμε με τη σειρά μας την κατάσταση της γενιάς, πριν ακόμη δημιουργηθεί η αίσθηση ότι πρόκειται για μια ολοκληρωμένη παρουσία νέων και για μια συσπειρωμένη καινούρια γενιά λογοτεχνών. Εξάλλου το δοκίμιο *Ελεύθερο πνεύμα* δίκαια θεωρήθηκε αργότερα από μερικούς σαν ένα μανιφέστο¹. Με τη σειρά μας μπορούμε να προσθέσουμε ότι κανένα άλλο κείμενο προγραμματισμού γραμμένο μέσα στον ίδιο εκείνο καιρό, δε διεκδικεί τον ίδιο τίτλο.

1 Πολλά χρόνια αργότερα, ο Θεοτοκάς έβρισκε ότι εκείνο που ξεχώριζε και έδινε μια διάσταση μεγαλοσύνης στον Παλαμά ήταν η «πνοή»: βλ. Θεοτοκά 1961, σελ. 232: «Ο κ. Καραβίας φαίνεται να αγνοεί ολότελα την κύρια ιδιότητα που δίνει στον Παλαμά την ξεχωριστή του θέση στα γράμματά μας και που είναι η πνοή του, αυτή η μεγάλη, η βαθιά πνοή που έρχεται μέσα από τους αιώνες του ελληνισμού και που έχει κάτι από τη δύναμη των στοιχείων της φύσης».

2 Στο πρώτο τεύχος, 25 Οκτωβρίου 1928, με υπογραφή «Οι νεώτεροι της Πνοής» και με τον τίτλο «Απολογία». Συνολικά βγήκαν 18 τεύχη μέχρι το 1930. Διευθυντές ήταν οι: Α. Τερζάκης, Κώστας Δαρρίγος, Αριστείδης Μαβρίδης.

3 Περ. *Αγών των Παρισίων*, τεύχος 153, 7 Ιουλίου 1928. Η πληροφορία στην εισαγωγή του Κ.Θ. Δημαρά, στον Θεοτοκά 1929, σελ. κε'.

4 Κ.Θ. Δημαράς, στον Θεοτοκά 1929, σ. λβ'.

5 Ο Τερζάκης διατάζει να παραδεχτεί ότι τότε οι νέοι θεώρησαν κάτι σαν μανιφέστο το *Ελεύθερο πνεύμα*: *Το Βήμα*, 1.4.1973. Αντίθετα ο Κ.Θ. Δημαράς, Θεοτοκάς 1929, σ. λα', υπενθυμίζει ότι ο Louis Roussel στο περιοδικό *Libre*, Οκτώβριος Νοέμβριος 1930, το θεωρούσε ένα «manifeste».

Η ευρωπαϊκή σκοπιά

4 Για να προλάβουμε ορισμένες απορίες, αυθόρμητες για το σημερινό αναγνώστη του *Ελεύθερο πνεύμα*, αναφορικά με την απόσταση που ο Θεοτοκάς βάζει ανάμεσα στον εαυτό του και την ελληνική πραγματικότητα, πρέπει να έχουμε υπόψη κάποιες συνθήκες που αφορούν στην τότε βιοτική κατάστασή του. Ο Θεοτοκάς βλέπει τα πράγματα από μια δυτική σκοπιά. Συμπληρωματικές και εξωτερικές συνθήκες αυτής της προοπτικής είναι ο τόπος σύλληψης και συγγραφής του δοκίμιου, το Παρίσι, το καλοκαίρι του 1929 (η χρονολογία δηλώνεται από τον ίδιο στο τέλος). Αυτή η συμπτωματική παριζιάνικη σκοπιά δείχνει ωστόσο να είναι οργανικά δεμένη με το προλογικό, πρώτο κεφάλαιο, «Περίπατος στην Ευρώπη», που έχει για αφορμή και

κατάληξη μια βαριά διαπίστωση:

Τι συμβολή προσφέρουμε στις μεγάλες προσπάθειες που καταβάλλονται τριγύρω μας; Τίποτα! (1929, σελ. 10)

Η ευρωπαϊκή σκοπιά του βιβλίου ξένισε μερικούς, προπαντός με την υπόνοια ότι ο συγγραφέας του είχε ωριμάσει στα γρήγορα, κατά τη διαμονή του στο Παρίσι για 'ελεύθερες σπουδές', από τον Ιανουάριο 1927 μέχρι το καλοκαίρι 1929, με σύντομα ταξίδια στο Λονδίνο. Πολύ ορθά όμως ο Κ.Θ. Δημαράς ανασκευάζει αυτή τη λαθεμένη εντύπωση, υπενθυμίζοντας ότι ο Θεοτοκάς, γεννημένος στην Κωνσταντινούπολη, έβγαλε εκεί το γαλλικό λύκειο και απορρόφησε εκεί τη γαλλική παιδεία. Κατά τη διαμονή του στη Γαλλία βρέθηκε έτσι αντιμέτωπος με μια κατάσταση που για να την εκτιμήσει και να τη συσχετίσει με την ελληνική κατάσταση, ο ίδιος είχε τις ευνοϊκότερες προσλαμβάνουσες¹.

1 Θεοτοκάς, 1929, σ. ιη' - ιθ'.

Γηγενείς, πρόσφυγες και κοσμογυρισμένοι

5 Η περίπτωση Ελλήνων συγγραφέων που αντιμετωπίζουν την ελληνική πραγματικότητα από μια σκοπιά που προϋποθέτει ξένες εμπειρίες, στηριγμένες στη γόνιμη διαμονή σε δυτικά πολιτιστικά κέντρα, έχει δώσει λαβή για επιφυλάξεις και επιθέσεις. Η πιο πρόχειρη επίκριση, από τον καιρό του Ροΐδη, είναι ότι ο Έλληνας που έχει πάει στην 'Ευρώπη' επιστρέφει με φαινομενική και εξωτερική μόνο ευρωπαϊκή εμφάνιση, ενώ στην ουσία μένει εκείνο που ήταν. Το ζήτημα δεν μας απασχολεί εδώ παρά μονάχα όσον αφορά στην πρόσμειξη παραγόντων εντοπίων, που εξασφαλίζουν την ομαδική συνέχεια, με παράγοντες ξένης προέλευσης (στα χρόνια εκείνα υπάρχει μια διπλή γεωγραφική προέλευση: από Ανατολή μετά από το προσφυγικό κίνημα, και από Δύση μετά από σπουδές και ταξίδια). Καθώς εδώ μας ενδιαφέρουν μονάχα όσα προέρχονται από άμεσες λογοτεχνικές πηγές, και όχι από δημογραφικές στατιστικές, περιορίζομαι στην ανάγνωση δύο μαρτυριών που βοηθούν αρκετά να καταλάβουμε το αίσθημα των 'γηγενών'.

Ο Τερζάκης λέγει ότι «Στιγμές-στιγμές [έχει] την εντύπωση ότι [είναι] ο τελευταίος που [έχει] επιζήσει από τα θύματα ενός μεγάλου

ναυαγίου»¹, και εννοεί τον κόσμο ολόκληρο «που έφυγε με το πλοίο εκείνο, το πλοίο του Καρυωτάκη, που καταποντίστηκε». Κάτι το καταθλιπτικό έμεινε από την κακοδαμονία του κόσμου εκείνου στη φύση του Τερζάκη, κάτι από το ημίφως των μικροαστικών σπιτιών και των φιλολογικών σοσιαλιστικών υπογείων. Θυμάται ο Τερζάκης:

Το αξιοσημείωτο είναι ότι την κρίση εκείνη τη ζήσαμε μόνον όσοι σχετιζόμασταν μ' ένα ορισμένο επίπεδο. Ήτανε σύνθετο: Φιλολογικό υπόγειο και κάποια μικρά ισόγεια τυπογραφεία. Λογοτεχνία και κοινωνική επανάσταση. Περιοδικούλια των νέων, δίχως αγοραστές, και κομμουνιστικές προκηρύξεις. Εγγώρια πνευματική παράδοση και αποκαλυπτική εισβολή των Ρώσων συγγραφέων. Πρώτες ερωτικές εκστάσεις και ξύλο στα μπουντρούμια της αστυνομίας. Το 1917 ήτανε χτεσινό μόλις· με τα μέσα της εποχής, οι απηχήσεις του έφταναν με καθυστέρηση, καθώς η εκτόνωση από έκρηξη μεγάλης βόμβας. Η Ανατολή είχε σπαρθεί πέρα για πέρα με κορμιά δικών μας, οι μακριές θεωρίες της προσφυγιάς περνούσαν κάθε μέρα αργά, πένθιμα έξω από τα θολά τζάμια των καφενείων όπου ξαγρυπνούσαμε σ' ατελείωτες συζητήσεις, πασχίζοντας να βρούμε έναν προσανατολισμό στον κόσμο, ένα έρμα στη ζωή².

Μέσα από τα θολά τζάμια και τα υπόγεια του Έλληνα της Αθήνας και της Πλάκας, ο Τερζάκης είδε με κάποια δυσφορία τους νέους που φέρνουν πίσω από τα ταξίδια τους στη Δύση τα καινούρια μηνύματα:

Μακάριοι είταν αυτοί που ήρθαν εκεί στα 1930 ν' αντικρύσουν, να διασύρουν με την εύκολη κριτική τους, τη δική μας αρητόρευτη κοσμοθεωρία. Έρχονταν πίσω με τα καράβια του εξωτερικού, στιλβωμένοι, ατσαλάκωτοι, και είταν μεγαλοαστοί: Δεν είχαν ποτέ τους αντικρύσει κανένα βιοτικό πρόβλημα· είχαν φιλοδοξίες, αξιώσεις, χωρίς να έχουν θητεία. Μας κατηγορήσαν για επαρχιακή μεμψιμοιρία και πεισιθάνατη κατήφεια επειδή είταν ανύποπτοι κι επειδή όλα τους έταζαν πως θα περάσουν τη ζωή τους αβρόχοις ποσί. Θυμάμαι την αγανάκτησή μας. Έφερναν μίαν αισιοδοξία διατεταγμένη, μίαν ιδεολογία ανέξοδη, έναν εθνικισμό γεμάτον τουριστική γραφικότητα. Σ' εμάς, που ξενυχτούσαμε, χρόνια πριν στους δρόμους με στίχους του Καρυωτάκη στα χείλη μας, η εμφάνιση αυτή έκανε εντύπωση βλά-

σφημη. Αλλά την ιστορία τη γράφουν οι νικητές, και νικητές είναι οι επιζώντες. Ποιος είχε περισσότερες πιθανότητες να επιζήσει: οι ταλαιπωρημένοι ή οι ανέπαφοι;³

Ο Τερζάκης έβλεπε με πικρία τη βλάβη της υπερωνίας των νεοφερταν από τη Δύση· ήταν μια επαφή που τραυμάτιζε τους γηγενείς. Ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, που οπωσδήποτε πέρασε κι εκείνος από αυτό το πικρό αίσθημα, μοιάζει να δίνει άλλο βάρος στους ανθρώπους που έρχονται απ' έξω — δεν ασχολείται όμως με εκείνους που έρχονται από τη Δύση, αλλά με τους άλλους, από την Ανατολή, τους πρόσφυγες:

Η Ελλάδα η πριν από το 1923 μας φαίνεται στενόχωρη και σε ορισμένες, πολυσήμαντες, περιπτώσεις στενοκέφαλη και στενόκαρδη: πνεύμα καταθλιπτικού τοπικισμού τη διατρέχει. Ο βίος παρουσιάζεται οργανωμένος με μια μίζερη μικρονοικοκυρστική λογική, με τη φοβερή λογική του δύο και δύο κάνουν τέσσερα. 'Υστερ' από το '23 κι αφού ξεπεραστήκανε οι πρώτες δυσχέρειες κι έπεσαν οι μεσότοιχοι κι άρχισε ρυσιαστικότερα να συντελείται η αφομοίωση των νεοφερμένων με τους παλιούς κάτοικους, νιώσαμε όλοι μας, πως κάποιος αέρας είχε φυσήσει, αέρας που ξεκινούσε από μια πλατύτερη αντίληψη της ζωής. (1943, σ. 23)^{4α}

1 Προσανατολισμός στον αιώνα, 1963, σ. 193.

2 Την περικοπή αυτή και την επόμενη τις αντλώ από επιφυλλίδα του Τερζάκη *Το Βήμα*, 18.1.1967, αναδημοσιευμένη στη *Νέα Εστία*, ΗΛ', 1967, σ. 171-2), αφιερωμένη στα άπαντα του Καρυωτάκη. Για τα άπαντα της Πολυδούρη είχε γράψει μια επιφυλλίδα με σχεδόν ίδια σημεία, τώρα ξανατυπωμένη, "Προσανατολισμός στον αιώνα", 1963, σ. 191-5. Η μαρτυρία του Τερζάκη αποτελεί πολύτιμη πηγή· τη χρησιμοποίησα για να χαρακτηρίσω την εποχή του και στη *Storia della letteratura neogreca*, Τορίνο 1971, σ. 345.

3 Οι απληροφόρητοι για τα βιογραφικά του Τερζάκη μπορεί να πιστέψουν ότι ο συγγραφέας αυτός τρέφει αυτά τα μη ευγενικά αισθήματα για τους «ατσαλάκατους», επειδή ο ίδιος έχει μια διαφορετική κοινωνική προέλευση· γι' αυτό ίσως πρέπει να ξέρουν ότι ο πατέρας του ήταν δήμαρχος στο Ναύπλιο και ύστερα έγινε βουλευτής με τον Βενιζέλο (οπότε και εγκαταστάθηκε οικογενειακά στην Αθήνα).

4 Είναι διαδεδομένη η εντύπωση που σχηματίστηκε από βιβλία-μαρτυρίες για την Καταστροφή του '22, ότι όλοι οι Έλληνες έρχονταν ταλαιπωρημένοι από την Ανατολή. Ωστόσο για πολλούς ίσχυε το δρομολόγιο Τουρκία-Γαλλία-Ελλάδα, όπως, λόγου χάρι, για τους Σεφέρη, Θεοτοκά, Καστανάκη, Π. Φλώρο, Κ. Πολίτη, Κόντογλου, κ.ά.

4α Στην παρούσα μελέτη αποδίδεται περιορισμένη σημασία στα συμβάντα

της Μικρασιατικής Καταστροφής και στις επιπτώσεις τους στη λογοτεχνική παραγωγή. Για μια ευρεία επισκόπηση βλ. Thomas Doulis, *Disaster as Fiction, Modern Greek Fiction and the Asia Minor Disaster of 1922*, Berkeley-Los Angeles, 'University of California Press', 1977 (που σχολιάζει ένα παιδικό μου άρθρο δημοσιευμένο στα 1950 και τους διαπληκτισμούς ενός πολύ θυμωμένου Ρένου Αποστολίδη!). Οι προδιαγραφές μεθόδου στις οποίες ανταποκρίνεται η παρούσα μελέτη προσβλέπουν σε ένα προβληματισμό διαφορετικό. Γι' αυτό, από μια άλλη πλευρά, δεν μπορεί να γίνει δεκτή μια διάκριση σε 'Μικρασιάτες' και σε 'Ελλαδικούς' πεζογράφους, στην οποία στηρίζεται ο Κ. Μητσάκης, *Νεοελληνική πεζογραφία, Η γενιά του '30*, 'Ελληνική Παιδεία', 1977, όπως εξάλλου δεν βρίσκει καμιά διακαίολογία για να απομονωθούν σημαντικοί λογοτέχνες που έδρασαν στη Θεσσαλονίκη, στο γκέτο μιας 'σχολής', όπως κάνει ο Δημ. Γρ. Τσάκωνας, *Η Σχολή Θεσσαλονίκης (Πεζογραφία-Ποίηση-Δοκίμιο)*, 'Liquid Letter', 1990.

Ο δογματισμός του Φώτου Πολίτη

6 Ο Θεοτοκάς εμφανίζεται μέσα από το *Ελεύθερο πνεύμα* στ' αλήθεια «ατσαλάκωτος», και μεταφορικά και πραγματικά, όσον αφορά στη διάθεσή του, αν κρίνουμε από την αυτοπεποίθηση που διακρίνει όλο το δοκίμιο. Η τόλμη που ο Κ.Θ. Δημαράς ξεχωρίζει στο δοκίμιο αυτό¹, οφείλεται σε μια αδίστακτη εμπιστοσύνη στο μέλλον: ένας νέος με ατσαλάκωτη ψυχή πιστεύει ότι όλοι μαζί οι νέοι θα μπορέσουν να καταργήσουν τις περασμένες αρνητικές δυνάμεις και θα ανανεώσουν τον κόσμο.

Ο Θεοτοκάς έδειχνε οπωσδήποτε κάποια τόλμη αντιδρώντας στην αστυνόμευση που ασκούσε τα χρόνια εκείνα σε όλες τις πολιτισμικές εκδηλώσεις ο Φώτος Πολίτης. Αφού του αναγνωρίσει, με ιπποτική αβροφροσύνη, «στοχαστικότητα», «πνευματική ανάπτυξη» και το όχι μικρό προσόν ότι «κατόρθωσε να κρατήσει υψηλά τη σημαία της τέχνης» (1929, σ. 14), περνά στην επίθεση. Όλα τα κακά προέρχονται από το δογματισμό που εφαρμόζει ο Φώτος Πολίτης, στηριγμένος σε τρεις βασικές παρεξηγήσεις.

Πρώτη παρεξήγηση: Ο Φ. Πολίτης αναγνωρίζει αδίστακτα το νεοελληνικό χαρακτήρα στα δημοτικά κειμήλια, με άλλα λόγια στο δημοτικό τραγούδι, στο Σολωμό και στον Παπαδιαμάντη. Ο Φ. Πολίτης «ούτε μια στιγμή δεν υποπεύεται πως είναι δυνατό να υπάρξουν διαφορετικές προοπτικές, πλατύτεροι ορίζοντες, βαθύτερες ενατενίσεις των ζητημάτων» από αυτά τα τρία κεφάλαια της ελληνικής λογοτεχνίας. Ο Θεοτοκάς, αντίθετα, από σύστημα δεν θέλει να αποκλείσει

τη δυνατότητα συνύπαρξης των αξιών που υποστηρίζει ο Φ. Πολίτης, μαζί με άλλες αξίες, εξίσου ελληνικές. Η ελληνική πραγματικότητα είναι γι' αυτόν πολύ πιο σύνθετη. Μέσα σ' αυτή χωρεί άνετα, λόγου χάρη, και ο Παλαμάς, που ο Φ. Πολίτης βαθιά περιφρονεί.

Ο Θεοτοκάς αγγίζει εδώ ένα ζήτημα κεφαλαιώδες, που αφορά σε ένα από τα επιτεύγματα της γενιάς του, και που συνίσταται στο συμβιβασμό αξιών που πρωτότερα αλληλοαποκλείονταν. Το 1929 δήλωνε:

Αν με ρωτούσε ένας ξένος ποιος από τους συγγραφείς μας αντιπροσωπεύει καλύτερα το νεοελληνικό χαρακτήρα, θα απαντούσα [...] με ένα σύμπλεγμα από αντιθέσεις: Κοραΐς - Σολωμός - Ψυχάρης - Παλαμάς - Δραγούμης... Ίσως πρόσθετα σ' αυτόν τον κατάλογο και το όνομα του Καβάφη. (1929, σ. 18)

Το 1961 ο Θεοτοκάς επανέρχεται στα παραπάνω αλληλοαποκλειόμενα, σύμφωνα με τα κριτήρια των παλιότερων, ονόματα, για να μας πληροφορήσει, με δικαιολογημένη ικανοποίηση, ότι η γενιά του κατάφερε να τα συγχωνέψει στη συνείδησή της:

Μια από τις προσφορές της γενιάς αυτής είναι ότι κατόρθωσε, ήδη από τα νεανικά της χρόνια, να καλλιεργήσει και να διαπλάτνει τη συνείδηση των γραμμάτων μας ώστε να χωρέσει μέσα της, αβίαστα, αρμονικά, το Σολωμό και τον Κάλβο, τον Παλαμά και τον Καβάφη, τον Σικελιανό και τη νεότερη ποίηση του Σεφέρη και του Ελύτη. Και, ακόμα, τον Μακρυγιάννη και τον Παπαδιαμάντη. Με τέτοιον τρόπο είδαμε τη λογοτεχνική μας παράδοση, όχι σαν μια στενή προσωπολατρική σχολή, αποκλειστική και αδιάλλακτη, αλλά σαν μια ελεύθερη σύνθεση, πλουσιότετη σε αποχρώσεις, μεγάλη και ποικιλόμορφη σαν τον ελληνισμό. (1961, σ. 231-2)

Η σύνθεση που έχει πραγματοποιηθεί κατά στάδια στην ελληνική παράδοση είναι ένα επίτευγμα που ο ιστορικός της γενιάς του Θεοτοκά, ο Κ.Θ. Δημαράς, δεν παράλειψε από το να υπογραμμίσει την *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Ο Κ.Θ. Δημαράς διαπιστώνει, λόγου χάρη, μια «σύνθεση» στην προσωπικότητα του Κ. Παλαμά, τη στιγμή που αλληλοσυγκρουόμενες τάσεις, φαναριωτισμός, δημοτικισμός, Εφτάνησα, Αθήνα, συγχωνεύονται αρμονικά σε ένα και μόνο αποτέλεσμα. Την ίδια αυτή σύνθεση που ο Δημαράς διαπιστώνει στο

κεφάλαιο 26, «Ο Παλαμάς. Η νέα σύνθεση», αναφερόμενος στα παλιότερα χρόνια, ο Θεοτοκάς τη βλέπει τώρα να επαναλαμβάνεται στα δικά του χρόνια, χάρη στη συνθετική δημιουργία και στην πνευματική διεύρυνση της ίδιας της δικής του γενιάς.

1 «Δείχνει και φρόνημα ελεύθερο, και αδιαφορία προς την εθιμοφροσύνη, και ακόμην, θα έλεγα, κάποια προκλητικότητα λεβέντικη»... (Θεοτοκάς, 1929, σ. ιζ').

Η «άρνηση» του Φώτου Πολίτη

7 Η δεύτερη παρεξήγηση του Φ. Πολίτη «είναι η προσκόλλησή του στο παρελθόν κι η άγνοιά τους του παρόντος», που προέρχεται από το γεγονός ότι κάθε εκδήλωση που δεν στηρίζεται σε δημοτικό τραγούδι -Σολωμό -Παπαδιαμάντη είναι ψεύτικη και «λεβαντίνικη», δηλαδή φραγκοφέρνει, στην εμφάνισή. Ο Φ. Πολίτης επιμένει στην «άρνηση» του παρόντος. Δεν αντιλαμβάνεται ότι

αυτή η ακαταστασία που βασιλεύει στην πνευματική και στην κοινωνική ζωή μας [...] είναι μια κρίση της ανάπτυξής. Αισθανόμαστε πως κάτι έρχεται, κι αντί να προσπαθούμε να το πνίξουμε επειδή ανατρέπει παλιές συνήθειες και ταραίζει τη μακαριότητά μας, θα προσπαθήσουμε να το καταλάβουμε. (1929, σ. 25)

Ο Θεοτοκάς παραθέτει τεκμήρια από την αρθρογραφία του Φ. Πολίτη όπου διαπιστώνουμε την αθεράπευτη αδιαλλαξία του απέναντι σε κάθε εκδήλωση που ο ίδιος βρίσκει ότι είναι διαφορετική από το αισθητικό ιδανικό του.

Με τη σειρά μας μπορούμε να αναδρομήσουμε σε μια παλιότερη κρίση του Φ. Πολίτη, που αναφέρεται στο 1922 και που μαρτυρεί δραματικά την ανικανότητά του να κατανοήσει την πραγματικότητα —ανικανότητα που φαινόταν ακόμη οξύτερη και άκαμπτη στα χρόνια του Θεοτοκά, όταν γύρω στον Φ. Πολίτη εμφανίζονταν πια καθαρά τα σημάδια μιας ανανέωσης. Το 1922 ο Φ. Πολίτης έδινε μια ζοφερή περιγραφή της ελληνικής κοινωνίας καταλήγοντας στο καταδικαστικό συμπέρασμα:

Αυτή είναι η απτή πραγματικότητα. Πουθενά ανησυχία εσωτερι-

κή, πουθενά τάσις προς τον πλησίον. Καμιά μορφή δεν προβάλλει από την κοινήν ζωήν όλων μας. Αι λέξεις μας είναι εύκολαι, χυδαίαι, ωχραί, ασταθείς. Τι «θα ιδούν τα μάτια» του ποιητού, και ποια «μορφαί θ' αντιχτυπήσουν εις τον νουν της Τέχνης», ώστε να τας αποκρυσταλλώση 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 λουλουδι της ποιήσεως δεν ανθίζει εις πυρωμένας αμμόδεις εκτάσεις. (Εκλογή από το έργο του, Α', σελ.184-5)

Ο Φ. Πολίτης είχε δείξει ήδη πόσο ανίσχυρα ήταν τα κριτήριά του απέναντι στην ποίηση του καιρού του. Περιοριζόταν στο να καταγγείλει τις λέξεις των ποιητών επειδή ήταν «εύκολαι, χυδαίαι, ωχραί, ασταθείς», δίχως να υποπτευθεί ότι τα λεκτικά αυτά γνωρίσματα δεν περίμεναν κάποιον που θα τα απέρριπτε, αλλά κάποιον που θα τα εννοούσε και θα τα ερμήνευε. Σήμερα δε δυσκολευόμαστε να αναγνωρίσουμε ακριβώς στις λέξεις αυτές, όπως τις όρισε ο Φ. Πολίτης, μια τάση ανανέωσης που ξεκίνησε με τον Φιλύρα και συνεχίστηκε με τον Καρυωτάκη.

Πρέπει να υπογραμμιστεί κάτι άλλο ακόμη σχετικά με αυτό που ο Θεοτοκάς χαρακτηρίζει ως «άρνηση» στη στάση του Φ. Πολίτη: πρέπει, γιατί η 'άρνηση' ήταν μια σταθερή διάθεση και ένα κοινό γνώρισμα των 'εκλεκτών' μεταξύ 1920 και '30. Αν ο Φ. Πολίτης αρνιόταν σχεδόν ομαδικά τις εκδηλώσεις στον πολιτισμικό χώρο που τον ενδιέφερε, από τη δική του πλευρά, ο ποιητής που κατ' εξοχήν αντιπροσωπεύει τη δεκαετία αυτή, ο Καρυωτάκης, αρνιόταν συστηματικά όλες τις εκδηλώσεις ζωής που δεν συμβιβάζονταν με το όραμα που είχε κρυμμένο μες στο μυαλό του. Αντιδρώντας στην 'άρνηση' της δεκαετίας, η γενιά του Τριάντα θα αναλάβει, ανάμεσα σε άλλα, και το καθήκον να μετατρέψει την 'άρνηση' σε 'κατάφαση', λέγοντας εμφατικά 'ναι' στη ζωή. Έτσι, ένας εκπρόσωπος της γενιάς του Τριάντα στον τομέα της κριτικής μελέτης, ο Λίνος Πολίτης, θα θεωρήσει πολύ μεγάλο χάρισμα στην ποίηση του Σεφέρη την «κατάφαση»:

Στο τέρμα της ποίησής του υπάρχει πάντα μια κατάφαση όχι κατάφαση επιφανειακή ή επιπόλαιη, όχι ο εύκολος συμβιβασμός του «ναι», αλλά μια κατάφαση κατακτημένη μέσ' από την πιο πικρή άρνηση. (Ενάργεια και κατάφαση στην ποίηση του Σεφέρη, Θεσσαλονίκη 1970, σ. 9)

Ο δογματισμός και το 'δαιμόνιο'. Το 'πνεύμα'

8 Ο Φώτος Πολίτης δεν είναι ο μόνος διανοούμενος που κλείνεται στην αδιαλλαξία της άρνησης και του δόγματος των απόλυτων αξιών. Δίπλα του ο Θεοτοκάς βλέπει να παραστέκει ο Γιάννης Αποστολάκης, καθηγητής της νεότερης ελληνικής φιλολογίας στο νεοσύστατο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, σπουδασμένος κι αυτός σαν τον Πολίτη στη Γερμανία και συνεπαρμένος από τα ίδια υψηλά νοήματα της τέχνης. Το '23 ο Αποστολάκης είχε δημοσιέψει τη μελέτη *Η ποίηση στη ζωή μας*, όπου ο λάτρης του δημοτικού τραγουδιού «μεταβάλλει σε δόγμα», κατά τον Θεοτοκά (1929, σ. 20), τον Σολωμό. «Και τι δόγμα!» προσθέτει ο Θεοτοκάς· «φιλοσοφικό, ηθικό, αισθητικό, εθνικό — ολόκληρη κοσμοθεωρία». Με το να αποδοκιμάζει την ιδεαλιστική στάση του Αποστολάκη, δε σημαίνει ότι ο Θεοτοκάς πάει να συμφωνήσει με τον αντίπαλό του, τον Κ. Βάρναλη, που αντιδρά βίαια στον Αποστολάκη με το βιβλίο του *Ο Σολωμός χωρίς μεταφυσική*, 1925 — μελέτη που πολύ αργότερα φαινόταν «υπερβολική και άδικη» στον ίδιο το συγγραφέα της («Προλογικό σημείωμα» στην έκδοση 1957).

Η επίθεση του Βάρναλη είχε έρθει τότε αυθόρμητη, σαν μια φυσιολογική ανάγκη να ξαναφέρει στις ανθρώπινες και γήινες διαστάσεις το μεγάλο ποιητή, που ο Αποστολάκης είχε συλλάβει σαν πνευματική αφαίρεση, αποκλειστικά σαν μια «ιστορία ψυχής» (*Η ποίηση στη ζωή μας*, β' έκδοση χ.χ., σ. 81) και τίποτα άλλο. Ο Βάρναλης, δίχως να εκτιμά λιγότερο το Σολωμό, του δίνει μια υπόσταση πιο ανθρώπινη, τον θεωρεί φορέα μιας ιδεολογίας, αλλά και μαζί άνθρωπο κατατρεγμένο από τις επίγειες φροντίδες, που ζει μέσα σε μια συγκεκριμένη κοινωνία, σε μια συγκεκριμένη ιστορική στιγμή. Η ανακατάταξη που επιχείρησε ο Βάρναλης είχε ευρύτερα αποτελέσματα, διατάραξε γενικά την απολιθωμένη έννοια της ποίησης και έδωσε έμπρακτα και βίαια ένα δείγμα ανάλυσης που εφάρμοζε απερίφραστα και πειθήνια τις μαρξιστικές θεωρίες για την τέχνη, στην πιο έντονή τους διατύπωση. Ήταν ο υλισμός που έδινε τη μεγάλη μάχη του με τον ιδεαλισμό.

Ο Θεοτοκάς γι' αυτόν ακριβώς τον τελευταίο λόγο αποδοκιμάζει και το Βάρναλη, θεωρώντας τον δογματικό, κατά το ίδιο μέτρο που ήταν και ο Αποστολάκης. Για τον ίδιο λόγο αποδοκιμάζει και τον Δελμούζο, που τα χρόνια εκείνα βρίσκεται σε ρήξη με τον Γληνό.

Αξίζει ο κόπος να προσέξουμε τη στάση του Θεοτοκά, επειδή ο νέος αυτός συγγραφέας αντιπροσώπευε την περίπτωση του καλοπρο-

αίρετου φιλελεύθερου, του τυπικού δηλαδή ανθρώπου που τα χρόνια εκείνα δονείται από μια ιδεολογική κρίση, και που αποτελεί την καλύτερη εκδοχή συγγραφέα της γενιάς του Τριάντα με αστικές, βενιζελικές πεποιθήσεις.

Η δογματική αντιμετώπιση των καλλιτεχνικών ζητημάτων, όσο και η υποταγή των καλλιτεχνικών εκδηλώσεων, από τη μια πλευρά (απο τη σκοπιά των εθνικιστών), στα «εθνικά οφέλη» (1929, σ. 27), ή από την άλλη πλευρά (απο τη σκοπιά των μαρξιστών), στον «πνευματικό милитарισμό», ενοχλούν φοβερά το Θεοτοκά για την απλούστευση που επιβάλλουν στα προβλήματα της τέχνης. «Μαρξιστές και εθνικιστές μικραίνουν τα ζητήματα», εξηγεί συνοπτικά (1929, σ. 28). Τους διαφεύγουν τα περιθώρια της ελευθερίας, ενώ μέσα σ' αυτά ακριβώς τα περιθώρια κινείται η τέχνη.

Λησμονούν το Δαιμόνιο, ή μάλλον το αγνοούν ολότελα, γιατί το Δαιμόνιο ζει σε μια σφαίρα ανώτερη από τη δική τους, στην οποία δεν μπορούν να υψωθούν ούτε τα εφήμερα πάθη τους, ούτε το πραχτικό πνεύμα τους, ούτε η μικρή λογική τους. (1929, σ. 32)

Ο όρος «δαιμόνιο», που άρεσε του Θεοτοκά σε βαθμό που τον χρησιμοποίησε και σαν τίτλο μυθιστορήματος, μοιάζει μάλλον να έρχεται από τα γαλλικά, όπου το 'démon' κυκλοφορούσε ευρύτατα στα βιβλία και στους τίτλους των γραφτών, ή έστω να είναι η μετάφραση του γαλλικού génie, παρά να πηγάζει κατευθείαν από τα αρχαία ελληνικά. Ο όρος δηλώνει τις αστάθμητες δυνάμεις που το κάθε άτομο διαθέτει. Δαιμόνιο είναι η δυνατότητα περιπλάνησης (σ. 30), περιπέτειας, ο Άσωτος Υιός (σ. 35)· δηλαδή το να μην προεξοφλεί κανείς τις αλλαγές πορείας και να μην περιορίζει την ελευθερία του ανθρώπου αποκλείοντας τις άπειρες και αστάθμητες δυνατότητες που επιφυλάσσει το μέλλον στη ζωή του καθενός. Απο αυτή την άποψη το 'δαιμόνιο' είναι ομόλογο με τον γαλλικό όρο 'disponibilité', που αποτελεί ένα κλειδί γαι να εννοήσουμε πολλά από τη γενιά του Τριάντα.

Η περιπέτεια, η 'διαθεσιμότητα' του διανοούμενου μπρος στις άπειρες και απρόβλεπτες δυνατότητες που του επιφυλάσσει η ζωή· η ανεξαρτησία από τη σύμφωνη με οποιαδήποτε πολιτική σκοπιμότητα σχηματοποίηση της ζωής· το να μένεις αδέσμευτος από τους πολιτικούς δογματισμούς· στη σκέψη του Θεοτοκά αυτά περίπου είναι η ελευθερία. Με αυτή την εξήγηση κατά νου, μπορούμε να αντικρίσουμε με το επίθετο «ελεύθερο» στον τίτλο του δοκίμιού του.

Όσο για το ουσιαστικό «πνεύμα» στον τίτλο *Ελεύθερο πνεύμα*, πρέπει να σκεφτούμε ότι για τον Θεοτοκά η λέξη είναι κάτι το αντίθετο από την ύλη (την ύλη που τον παίδευε τόσο μέσα από το μαρξιστικό υλισμό, και που παραμέριζε το 'πνεύμα'). Θα πρέπει όμως να πιστέψουμε μάλλον ότι ο Θεοτοκάς δεν κατέληξε στον τίτλο ύστερα από ιδιαίτερη μελέτη του επίθετου και του ουσιαστικού, αλλά τον βρήκε έτοιμο και τον πήρε δανεικό. Ένα από τα είδωλά του, ο ειρηνιστής Romain Rolland, έγραψε το *L'esprit libre*, που περιλήφθηκε στον τόμο *Au dessus de la mêlée*, με κείμενα γραμμένα μέσα στο Μεγάλο Πόλεμο.

Η ηθογραφία

9 "Η ηθογραφία" επιγράφεται το τρίτο κεφάλαιο του δοκίμιου *Ελεύθερο πνεύμα*. Η ηθογραφία όμως δεν απασχολεί για πολύ τον Θεοτοκά. Την καταδικάζει με δυο λόγια:

Κατά βάθος οι Έλληνες ηθογράφοι, παρά τις εξωτερικές αντιθέσεις τους, διατηρούν από πενήντα χρόνια την ίδια προοπτική της ζωής, τους ίδιους ορίζοντες, την ίδια αντίληψη τέχνης. Συνεχίζουν πάντα την ίδια σχολή που μπορεί να ονομαστεί φ ω τ ο - γ ρ α φ ι κ ή σ χ ο λ ή. Μπορεί να κριθούν συνολικά. (1929, σ. 39)

Η καταδικαστική αυτή απόφαση δεν τον οδηγεί όμως και στο να αγνοήσει ότι οι ηθογράφοι της «φωτογραφικής σχολής» δεν στερούνται ψυχολογίας στο στήσιμο των προσώπων τους. Την ψυχολογία των ηθογράφων ο Θεοτοκάς την κατατάσσει σε τρεις κατηγορίες, για να τις καταδικάσει τελικά συλλήβδην:

α' — «Ψυχολογία της κοινής διορατικότητας και της κοινής λογικής», «ψυχολογία υπερώου».

β' — Ψυχολογία συμβατική «που μπορούμε να την ονομάσουμε πανεπιστημιακή», και που βασίζεται σε «αντικειμενικούς κανόνες που τους θεωρούν αποδεδειγμένους εκ των προτέρων».

γ' — «Εξ ίσου συμβατική είναι η ψυχολογία των μαρξιστών λογοτεχνών». Τα πρόσωπά τους «είναι απλές ταξικές μονάδες χωρίς αυθυπαρξία». Εξάλλου έχουν τα ίδια ελαττώματα με τις κατηγορίες α' και β'.

Το μέλημα της δημιουργικής ψυχολογίας είναι η «δημιουργία ζωντανών ανθρώπων»· ζωντανών, με άλλα λόγια αδέσμευτων απέ-

νάντι στις συμβατικές σχηματοποιήσεις. Από αυτή την άποψη ο Θεοτοκάς παραδέχεται σαν μόνη εξαίρεση τον *Κατάδικο* του Θεοτόκη, παρ' όλο που ο Θεοτόκης «δεν κατόρθωσε να λυτρωθεί από τα δεσμά του νατουραλισμού και να ολοκληρώσει τον εαυτό του».

Εφόσον σ' αυτό το σημείο της ανάλυσής μας χρησιμοποιούμε το *Ελεύθερο πνεύμα* σαν μια αφορμή για να προσέξουμε τα προβλήματα που παρουσιάζονται σε ένα νέο της γενιάς του Τριάντα, δεν πρέπει να προσπεράσουμε την ευκαιρία που δίνει εδώ ο Θεοτοκάς για να δούμε και κάτι παραπάνω από ό,τι αυτός, σχετικά με την ηθογραφία. Μας βοηθά ένα άρθρο που έγραψε ο Α. Τερζάκης για να σχολιάσει τη δεύτερη έκδοση του δοκίμιου *Ελεύθερο πνεύμα*:

Ναι, στην ηθογραφική 'σχολή' μπορεί να καταλογίσει κανένας τη 'φωτογραφική' στενότητα που βλέπει ο νεαρός Θεοτοκάς· πέρα όμως απ' αυτό —που δεν ήταν άλλωστε κοινό γνώρισμα σ' όλους τους ηθογράφους— αναδίνει το έργο τους ένα άρωμα, κάτι που δεν μπορώ διαφορετικά, με περισσότερη κυριολεξία, να το προσδιορίσω, και που μου φαίνεται σήμερα, με την απόσταση, περισσότερο υποβλητικό, παρθένο. (Το Βήμα, 1.4.1973)

Η γνώμη του Τερζάκη είναι, βέβαια, αναδρομική, ένα είδος 'αποκατάστασης' (βλέπε γι' αυτό και τη μελέτη του "Το νεοελληνικό μυθιστόρημα", *Ιδέα*, Α', 1933, στις σελίδες 375-82). Μπορεί πραγματικά να γίνει λόγος για κάτι το ασύλληπτο στην ηθογραφία, που ξεφεύγει από κάθε απόπειρα ορισμού, αυτό που ο Τερζάκης ονομάζει ρομαντικά το «άρωμα». Μόνο που η ιδιότητα που ο Τερζάκης ταυτίζει με το «άρωμα» αποτελεί ίσως ένα μέρος μονάχα της ηθογραφίας, που ταιριάζει, θα 'λεγα, με την ειδυλλιακή έκφρασή της, ενώ ξέρουμε πολύ καλά ότι η ειδυλλιακή ηθογραφία αποτελεί μέρος μονάχα του όλου ηθογραφικού φαινομένου.

Εξάλλου η ηθογραφία-ειδύλλιο έχει προκαθορισμένη την τύχη της ήδη γύρω στο 1890, όταν της ξανοίγονταν δύο δρόμοι: είτε να αναμορφωθεί, προσαρμοζόμενη στην ιδεολογία του ρεαλισμού-νατουραλισμού, και δίνοντας έργα σαν το μυθιστόρημα *Η λυγερή* του Καρκαβίτσα ('Εστία', 1890)· είτε να επιμένει στην ειδυλλιακή αντιμετώπιση της ζωής και να γίνει *Η Γκόλφω* του Περεσιάδη (1893), καταλήγοντας δηλαδή στο 'kitch', όπως περίπου και στην περίπτωση του Κρυστάλλη. Τον εξευτελισμό της ηθογραφίας στον Κρυστάλλη τον είχε καταδικάσει ο Αποστολάκης, μέσα στο πάθος του να διακρί-

νει το γνήσιο δημοτικό αίσθημα από τις διάφορες παραποιήσεις του. Όσο για την *Γκόλφω*, η γελοιοποίηση των δραματικών αγροτικών αισθημάτων δεν χρειάζεται σχόλια: αρκεί η ανάγνωση.

Η ηθογραφία εμφανίζεται στην τελευταία δημιουργική της έκφραση με το μυθιστόρημα *Κατάδικος* του Θεοτόκη (εκδίδεται π. το 1919), που, αν δεν έχει ίσως ασκήσει άμεσες επιδράσεις στον Θεοτοκά και τον Τερζάκη, ωστόσο αποτέλεσε ένα έργο που έμεινε υψηλά στην εκτίμησή του (παρ. 56). Το έργο αυτό του Θεοτόκη πρέπει να τους είχε ικανοποιήσει περισσότερο από το νατουραλιστικό *Ζωή και θάνατος του Καραβέλα*, επειδή ο Τουρκόγιαννος, ο Κατάδικος, είναι ένας ήρωας συνθετότερος, που το νόημά του απλώνεται πέρα από την επιφάνεια του περιβάλλοντός του και της συνείδησής του, με πολλά σημεία που μένουν σκοτεινά, και γι' αυτό πιο ενδιαφέροντα. Μέσα από το στόμα του Τουρκόγιαννου, ανάμεσα σε λόγια αφέλειας, καλοσύνης και αυτοθυσίας, βγαίνουν και λόγια προερχόμενα από μια συνείδηση που υπερβαίνει τις διανοητικές ικανότητες του προσώπου που μιλά. Ο Τουρκόγιαννος, προικισμένος από τον συγγραφέα με μια φύση μεσσιανική, αποτελεί ένα μυθιστορηματικό πρόσωπο που ξεφεύγει έτσι από την ορθόδοξη λογική του ρεαλισμού: γι' αυτό το λόγο αντιπροσωπεύει, στην μάτια των συγγραφέων που έχουν για στόχο ένα μυθιστόρημα που πάει πέρα από το ρεαλισμό, μια αναφορά με μεγάλη σημασία.

Το "Φθινόπωρο" και η απελευθέρωση από το ρεαλισμό

10 Στο *Ελεύθερο πνεύμα* ο Θεοτοκάς δεν κάνει λόγο για τον Χατζόπουλο. Αυτή την παράλειψη πάει να επανορθώσει ο Α. Τερζάκης στο άρθρο του για το δοκίμιο του Θεοτοκά. Η υπενθύμιση του Τερζάκη μας καλεί να προσέξουμε τουλάχιστο τα εξής: ο Χατζόπουλος έδωσε δείγματα εργασίας σε περισσότερες από μία κατευθύνσεις, αντίστοιχες με τις απεγνωσμένες του απόπειρες ανανέωσης της ελληνικής λογοτεχνίας. Το *Φθινόπωρο* ανήκει σε μία από αυτές. Δίχως να σταματήσω στα υπέρ και τα κατά που γράφτηκαν για το μυθιστόρημα¹, και δίχως να εξετάσω αν το έργο μιμείται και ποιον από τους βόρειους συγγραφείς, με ενδιαφέρει να υπογραμμίσω τη συμβολή του κατά τη στιγμή εκείνη που η ηθογραφία καταδικαζόταν από τους νέους. Ενώ η λογική του θετικιστικού ρεαλισμού αποκάλυπτε την ανεπάρκεια της να εκφράσει μια νέα μυθιστοριογραφική πραγματικότητα, που οι

νέοι την οραματίζονταν δίχως ακόμη να ξέρουν να την προσδιορίζουν, το *Φθινόπωρο* ερχόταν να ανατρέψει αυτή τη θετικιστική λογική του ρεαλισμού. Με το να εκτονώνει τα μεγάλα γεγονότα (κατά σύμβαση μεγάλα) και να επιμένει στα δευτερεύοντα και περιθωριακά, ο Χατζόπουλος όχι μόνο πραγματοποιεί έναν ειδικό τρόπο αποδραματοποίησης της ζωής, καθώς και την αποκατάσταση των μικροεπεισοδίων, αλλά συνάμα μετατοπίζει την προσοχή του αναγνώστη, από τις μεγάλες αιτίες των πράξεών μας, στις μικρές και ασήμαντες. Αυτή η νέα οικονομία των πραγμάτων της ζωής στο *Φθινόπωρο* αποκτά και μια νέα σκηνική παρουσίαση: ο σκηνικός διάκοσμος μεταφέρεται στο εσωτερικό κυρίως του σπιτιού, που είναι διακοσμημένο αστικά, με παχιά χαλιά και πλούσιες κουρτίνες, που φιλτράρουν το φως και απαλύνουν τους ήχους. Οι φωνές των ανθρώπων δεν έχουν τον τόνο που απαιτεί η ύπαιθρος. Στο μισοσκότεινο περιβάλλον, όπου μόλις διακρίνονται οι σκιές των ανθρώπων, οι κινήσεις γίνονται αβέβαιες. Τα λόγια μόλις ακούγονται, και τα ακολουθούν μεγάλα διαστήματα σιωπής. Είναι η πρώτη φορά που ένας αφηγητής παρεμβάλλει στους διαλόγους μεγάλα διαστήματα σιωπής.

Σχετικά με το *Φθινόπωρο* έγινε πολύς λόγος για συμβολισμό, δίχως όμως να γίνει αντιληπτή η ουσία της ανανέωσης που έφερνε τέτοιου είδους συμβολισμός, δίχως δηλαδή να εκτιμηθεί στην ακριβή της αξία η απόπειρα απελευθέρωσης από τη λογική της ρεαλιστικής αναγκαιότητας. Προσέχτηκε περισσότερο ο εξωτερικός διάκοσμος, μέσα στον οποίο διαδραματίστηκε η μεγάλη ανανέωση· προσέχτηκε η γκρίζα ατμόσφαιρα, ο χαμηλός ουρανός, η ονειρική σύγχυση.

Η συμβολιστική μέθοδος όπως εφαρμόστηκε από τον Χατζόπουλο, λειτούργησε σαν προϋπόθεση και σαν μεταβατικό στάδιο για την εφαρμογή του εσωτερικού μονολόγου. Μερικά εξωτερικά γνωρίσματα της πέρασαν σαν διακοσμητικό στοιχείο σε κάποιους πεζογράφους της γενιάς του Τριάντα: η μουντή άχρωμη ατμόσφαιρα των μυθιστορημάτων του Τερζάκη έχει το προηγούμενό της στην αντίστοιχη του Χατζόπουλου. Οι μυστηριακές σιωπές στα διηγήματα του Βενέζη, και αυτές από κει κρατούν.

1 Ο Δ.Ν. Νικολαρεΐζης είδε σε ορθή προοπτική τη συμβολή του Χατζόπουλου· βλ. *Δοκίμια κριτικής*, 1962, σ. 189-92. Αντίθετα, ένας κριτικός που ήταν δεμένος περισσότερο στο παρελθόν, ο Τ. Αγρας, είδε μονάχα τις αρνητικές απόψεις στο *Φθινόπωρο*, μη κατανοώντας τη νέα οικονομία των πραγμάτων («Μαθαίνουμε για όλα τα συνηθισμένα πράγματα. Αγνωστούμε όμως τα κεφα-

λαιώδη, που αποτελούν τον εσωτερικό σκελετό του έργου», σ. 566), και θεωρώντας το έργο μέτρια απομίμηση του Μαίτερλινκ· παραδέχεται ωστόσο ότι «στον καιρό του όμως στάθηκε γοητευτικό, πρό πάντων για τους νέους τότε» («Η συμβολιστική πεζογραφία και το Φθινόπωρο» του Κ. Χατζόπουλου, *Νέα Εστία*, ΙΗ', 1935, σ. 510-18 και 566-74).

Το νόημα του τι πήγε να κάνει ο Χατζόπουλος με το *Φθινόπωρο* δεν το συλλαβαίνουμε όταν αναφερόμαστε στο Μαίτερλινκ, που αποτελεί τη συνέχεια μιας άλλης προσπάθειας, που είναι πραγματικά σημαντική· πρόκειται για το μυθιστόρημα του Huysmans *A rebours*, πρωτοδημοσιευμένο το 1884, και που στην επανέκδοση του 1903 εμφανίστηκε με έναν πρόλογο του συγγραφέα, όπου εξηγεί ακριβώς την προσπάθειά του να ελευθερώσει τους ήρωές του από το νατουραλισμό και να τους δώσει μια ψυχή.

Ύστερα από όσα ζήτησα από τον αναγνώστη να προσέξει στο *Φθινόπωρο*, γίνεται φανερό ότι μελέτες σαν την «Ο συμβολισμός στη νεοελληνική πεζογραφία», του Γ. Χατζίνη, *Νέα Εστία*, Χριστούγεννα 1953, σ. 117-23, δεν μπορούν να προσφέρουν καμιά βοήθεια στον προβληματισμό μας.

Ηττοπάθεια και Καβάφης

11 Στο *Ελεύθερο πνεύμα* ο Θεοτοκάς ανησυχεί διαπιστώνοντας ότι ο Καβάφης κερδίζει ολοένα περισσότερο έδαφος ανάμεσα στους νέους και ότι, όπως φαντάζεται, μερικοί απ' αυτούς τον θεωρούν ακόμη και πρωτοπόρο. Ο Θεοτοκάς, καταδικάζει εδώ τον Καβάφη, επειδή προπαγνός τον ταυτίζει με την ηττοπάθεια.

Η σκέψη του Θεοτοκά στηρίζεται σε μια διαπίστωση σχετικά με τους νέους. «Οι νέοι των ετών 1910-1920» «είναι μια θυσιασμένη γενεά» (σ. 32). Δοκιμάστηκαν στη Μακεδονία και στη Μικρά Ασία. Οι καλύτεροί τους ίσως πήγαν χαμένοι.

Οι πρεσβύτεροί μας βούλιαξαν στο λιμάνι της Σμύρνης όχι μόνο τις δυνάμεις τους, αλλά και τα ιδανικά τους, και την αυτοπεποίθησή τους.

Τι συναντά κανείς παντού στα έντυπα;

Ανία, απογοήτευση, νοσταλγία των περασμένων, μοιρολατρεία, ηττοπάθεια. Η ποίηση, η πιο ειλικρινής απεικόνιση της αισθητικότητάς μας, μιλά μονάχα για το Χάρο. (σ. 23)

Ο Θεοτοκάς, τα αισθήματα ηττοπάθειας και θανάτου τα συνδυάζει με την ποίηση του Καβάφη, που «αρνείται με τον πιο απόλυτο τρόπο να ζήσει» (σ. 67). Οι νέοι έχουν αυτή τη στιγμή ανάγκη από

κάτι εντελώς αντίθετο, κάτι το τολμηρό, που να τους προβάλλει στο μέλλον:

Ο κ. Καβάφης είναι ένα τέλος κ' η πρωτοπορία είναι μια αρχή.
Είναι δύο κόσμοι αντίθετοι και ασυμβίβαστοι. (σ. 65)

Το 1929 ο Θεοτοκάς ενδιαφερόταν για τον Καβάφη μονάχα επειδή τον έβλεπε με ανησυχία να αποσπά την προσοχή ορισμένων νέων. Ούτε καν δοκίμαζε να τον δει μέσα σε μια αντίθεση, που υπήρχε, και που κάποιες φορές έφερνε σε μελοδραματική σύγκρουση τους δύο ποιητές, τον Καβάφη και τον Παλαμά. Το 1929, όταν ο Θεοτοκάς δεν είχε κατακτήσει μια ευρύτερη ματιά, όπου θα χωρούσε και ο Καβάφης και ο Παλαμάς, όπως το είπε αργότερα, φυσικό είναι να βγάζει κερδισμένο τον Παλαμά: ο Θεοτοκάς πίστευε στην 'πνοή' του Παλαμά, και την έβλεπε ακόμη σφιχτά συνδυασμένη το 1936 με τα «πεπρωμένα» του ελληνισμού ("Τα επικά πεπρωμένα του Κ. Παλαμά", τα *Νέα Γράμματα*, Β', 1936, σ. 754-64).

Ο Θεοτοκάς εμποδίστηκε από την ηττοπάθεια του Καβάφη να δει σ' αυτόν ακόμη και αρετές λόγου που άμεσα τον ενδιέφεραν. Ο υποστηρικτής του απλού λόγου άργησε να αντιληφθεί το κατόρθωμα του Καβάφη σ' αυτή την κατεύθυνση. Μόνο αργότερα μπόρεσε να εκτιμήσει τη «λιτότητα των ποιητικών του μέσων, την κοινότητα του λεξιλογίου του» (1961, σ. 239).

Ο Θεοτοκάς δεν πρέπει να είχε αναπτυγμένη ποιητική αίσθηση (βλέπε και τα *Ποιήματα του μεσοπολέμου*), και θα πήγαινα να πιστέψω ότι αυτός ο περιορισμός του, τελικά, στάθηκε το μεγαλύτερο εμπόδιο για να πλησιάσει εγκαίρως τον Αλεξανδρινό.

Αλλά ο Σεφέρης;

Ο Σεφέρης στα 1960 μας εμπιστεύτηκε την ακόλουθη ομολογία: «Ήρθα αργά στον Αλεξανδρινό» και εξηγούσε ότι ο ίδιος, ένας «πελαγίσιος», ήταν ασυμβίβαστος με «έναν πολύ γραμματισμένο κύριο», ενισχύοντας τη δικαιολογία του και με το γλωσσικό ζήτημα. Δεν αμελούσε όμως να ομολογήσει επίσης ότι μέχρι την έκδοση των ποιημάτων του Αλεξανδρινού σε βιβλίο, δεν είχε «παρά μια πολύ κομματιαστή θέα του έργου του» (1974, Α' σ. 364-5).

Σ' αυτό το σημείο αρκεί μόνο τόσο για να έχουμε μια αρχική εντύπωση σχετικά με τη δυσκολία που συνάντησε ο Καβάφης να εισχωρήσει μέσα στις γραμμές των δημοτικιστών της γενιάς του Τριάντα.

Η εσωτερική περιπέτεια του Ι. Δραγούμη και η ημερολογιακή της μαρτυρία.

12 Όταν το 1929 ο Θεοτοκάς αποδοκιμάζει κατηγορηματικά τον Καβάφη, δεν το κάνει ύστερα από μια σκέψη που αναφέρεται στην τέχνη του, αλλά έχοντας υπόψη ότι αρκετοί νέοι βλέπουν σ' αυτόν έναν πρωτοπόρο με κίνδυνο να τον θεωρήσουν δάσκαλο και οδηγό. Καταδικάζοντας τον Καβάφη, ο Θεοτοκάς δημιουργεί ένα κενό ακόμη πιο μεγάλο, που έρχεται να συμπληρώσει την απογοήτευσή του που πηγάζει από την αντιδικία των δύο δασκάλων του, του Γληνού και του Δελμούζου, και από την καταδίκη του συνδυασμού Φ. Πολίτης-Αποστολάκης και μαζί του πολιτικού τους αντίπαλου Βάρναλη. Η απουσία ενός 'οδηγού' μοιάζει έτσι πιο οριστική. Μπορεί να φανεί παράξενο, αλλά οι νέοι, όσο τολμηροί και να ήταν, δεν έπαυαν να αισθάνονται μια αυθόρμητη ανάγκη υποταγής σε μια πειθαρχία επιβεβλημένη από έναν πρεσβύτερο· και αυτό, μόνο και μόνο για να πάνσουν να αισθάνονται μετέωροι και να αποκτήσουν ένα στηρίγμα, απ' όπου να ξεκινήσουν για να βάλουν σε τάξη τις συμπίεσμένες δυνάμεις τους που αισθάνονται μέσα τους. Την ίδια αυτή ανάγκη είχε αισθανθεί μερικά χρόνια πριν, το 1920, ο Κλέων Παράσχος, όταν, αγανακτισμένος για κάποια πικρά λόγια με τα οποία ο Σπύρος Μελάς είχε χαρακτηρίσει τους τότε νέους, έφτανε στο σημείο να επικαλεστεί την προστασία ενός οδηγού:

Η σημερινή πνευματική Ελλάδα έχει προ παντός ανάγκη από ένα μεγάλο κριτικό, από ένα "οργανωτικό πνεύμα", που, αφού βυθομετρήσει και σταθμίσει το εθνικό μας εγώ στις σημαντικότερες του εκδηλώσεις, θα μπορέσει, στηριζόμενος σ' εμπειρικές σταθερές βάσεις, να υποδείξει στις γενικές γραμμές, ποια κατεύθυνση πρέπει να πάρουν οι ενέργειές μας. Γιατί αυτό κυρίως ενδιαφέρει εμάς τους νέους: η γόνιμη χρησιμοποίηση της ενεργητικότητάς μας, του πόθου μας για δράση εθνοφυλετική και όχι στενά φιλολογική. ("Παλαιοί και νέοι", Μούσα, Α', 1920, σ. 45)

Μια παρόμοια αναζήτηση βοήθειας, με μια επικίνδυνη δόση παραιτήσης που σε διαφορετικές συνθήκες θα άνοιγε τις πόρτες σ' ένα δικτάτορα, την επιχειρούσε ο Παράσχος και ο νεότερός του Θεοτοκάς, έχοντας κατά νου, ίσως μόνο υποσυνείδητα, μια προσωπικότητα ισχυρή, στο χώρο του εθνισμού, σαν τον Ίωνα Δραγούμη. Μια παρόμοια ανάγκη, δίχως όμως προεκτάσεις στο φυλετικό χώρο, μαντεύουμε και

στο ημερολόγιο του Σεφέρη, 9 Σεπτεμβρίου 1925:

Άθλια κατάσταση στην Ελλάδα των νέων που θέλουν να γράψουν. Κανείς να τους οδηγήσει. Ούτε καν ένα βιβλίο στοιχειώδεις να μάθουν κάπως τη γλώσσα. Ηθική ατμόσφαιρα μηδαμινή. Δεν υπάρχουν πρεσβύτεροι. Λένε στραφεύτε στην ελληνική γη, στο ελληνικό χωριό, εκεί θα βρείτε την αληθινή ζωή μας. (*Μέρες* Α', 1975, σ. 17)

Ο Θεοτοκάς, από τη δική του πλευρά, μοιάζει να δέχεται σαν 'πρεσβύτερο' το Δραγούμη, όπως αργότερα θα δεχτεί να αρθρογραφήσει υπό την καθοδήγηση του Σ. Μελά στην *Ιδέα*, ένα περιοδικό στο οποίο αντίθετα ο Σεφέρης δεν δέχεται με κανένα τρόπο να συνεργαστεί, παρά τις ενθουσιώδεις προτάσεις του Θεοτοκά¹. Εξάλλου ο Θεοτοκάς ήδη στο *Ελεύθερο πνεύμα* τοποθετεί το Μελά δίπλα στους «Δραγούμηδες, Μαβίληδες» (1929, σ. 34). Οφείλουμε όμως μια διευκρίνιση: ο Θεοτοκάς δεν παίρνει, το 1929, ρητά τον Δραγούμη σαν οδηγό· τον θεωρεί απλώς «πρόδρομο» (σ. 70). Ότι γοητεύει πραγματικά τον Θεοτοκά, είναι η περιπέτεια της ψυχής του, της «πιο βασανισμένης ψυχής της πεζογραφίας μας» (σ. 71), το δράμα ανάμεσα στην περιπέτεια της δράσης και την περιπέτεια της ψυχής. Εκείνο που δεν έχει ξεκαθαρισμένο ο Θεοτοκάς, αλλά που εμείς, με τη γνώση της μετέπειτα πορείας της λογοτεχνίας, μπορούμε άνετα να το διακρίνουμε σήμερα, είναι ο ημερολογιακός χαρακτήρας των πιο ζωντανών γραφτών του Ίωνα Δραγούμη.

Η αυτοανάλυση που ο Δραγούμης εναγώνια έκανε στον εαυτό του, μέσα σ' ένα ακατάπαυστο εθνικό παροξυσμό, ο φόβος του μήπως η δράση του δεν αποβεί αποτελεσματική, η αναζήτηση κάποιας 'σταθεράς' στον ελληνικό χαρακτήρα· όλα αυτά μαρτυρημένα σ' ένα αποσπασματικό ημερολογιακό έργο (ένα «ερείπιο», το αποκαλεί ο Θεοτοκάς, 1929, σ. 72), δίνουν κάτι από την αίσθηση περιπέτειας, που με άλλο τρόπο, μέσα σ' έναν κύκλο αναζητήσεων διαφορετικό, έδινε ο Α. Γιδε με το ημερολογιακά οργανωμένο έργο του².

Είδαμε εξάλλου ότι ο Θεοτοκάς μνημονεύει τον Γιδε. Ο Γιδε θα είναι δάσκαλος και του Σεφέρη, τουλάχιστον στις πρώτες λογοτεχνικές απόπειρές του.

1 Ο Κ. Παράσχος ασχολήθηκε εντατικά με τον Δραγούμη. Βλ. βιβλιογραφία του στις σ. 239-40 του τόμου Ι. Δραγούμης, *Κείμενα λογοτεχνικά*, επιμέλεια Κ.

Παράσχου, 1963.

2 Γ. Θεοτοκάς και Γ. Σεφέρης, *Αλληλογραφία*, 1975. Ο Σεφέρης, μάλιστα, κοιτάζει να αποτρέψει τον Θεοτοκά: «Και κυρίως νομίζω πως είναι κρίμα να πας να μπλέξεις σ' αυτό το άθλιο κοπάδι» (σ. 70). Ο Θεοτοκάς διαμαρτύρεται, επιμένοντας με αθώο ενθουσιασμό ότι ο Μελάς είναι «ο πιο έξυπνος άνθρωπος στην Ελλάδα μετά τον Βενιζέλο» (σ. 71).

3 Οι 'επιδράσεις' που δέχτηκε ο Δραγούμης (Nietzsche και Barrès) επισημάνθηκαν από την πρώτη στιγμή κιόλας από τον ίδιο τον Θεοτοκά (1929, σ. 72), και μελετήθηκαν αναλυτικά στο δοκίμιό του "Η λογοτεχνική σημασία της μορφής και του έργου του Ι. Δραγούμη", *Νέα Εστία*, ΚΘ', 1941, σ. 243-51 (το τεύχος 342 είναι όλο αφιερωμένο στον Δραγούμη). Στη σ. 248 διαβάζουμε:

Αυτοί [...] οι 'μεταπολεμικοί' τον έβλεπαν διαφορετικά, αγαπούσαν κυρίως την αθεράπευτη ανησυχία της ψυχής του, τις αντιφάσεις του πνεύματός τους, την εσωτερική του τρικυμία. Όπως ο Μπαρρές, καμμία τριανταριά χρόνια πριν, είχε γοητέψει τη γαλλική νεολαία γιατί την έβγαλε από την ατμόσφαιρα του νατουραλισμού που είχε καταντήσει καταθλιπτική, με τον ίδιο περίπου τρόπο το ύφος του Δραγούμη, το τόσο προσωπικό, αδρό, ευγενικό και κάποτε βαθύ, ήτανε μια απαρχή σωτηρίας για τους νέους που είχανε χορτάσει την ψυχική μετριότητα και τη στενότητα των οριζώντων της ρεαλιστικής μας πεζογραφίας.

Ο Θεοτοκάς επιμένει, συμπερασματικά, στη φύση της πεζογραφίας του, «που συνειδητοποίησε τη σημασία, τον πλούτο, το βάθος του εσωτερικού ανθρώπου» (σ. 251).

Νιάτα και ταχύτητα

13 Δίνοντας το στίγμα της κατάστασης, ο Θεοτοκάς κοιτάζει προνοητικά ποιο κεφάλαιο από την περασμένη κληρονομιά είναι εκμεταλλεύσιμο και δημιουργικά αποδοτικό, και μετά δοκιμάζει να κάνει προβλέψεις για το μέλλον και γι' αυτούς στους οποίους ανήκει το μέλλον, δηλαδή τους νέους. Οι σκέψεις του για το πώς θα είναι τα νιάτα στα ερχόμενα χρόνια συγκεντρώνονται σε δύο σημεία του δοκιμίου του. Στο πρώτο έχει για κύριο στόχο την πεζογραφία (σ. 54-6), ενώ στο δεύτερο έχει την ποίηση (σ. 69-70). Ωστόσο, αν για την πεζογραφία διατυπώνει το αίτημα περισσότερης «ουσίας» και στοχαστικότητας, και για την ποίηση την ευχή να πάει πέρα από το «λυρισμό», ο πραγματικός στόχος βρίσκεται πέρα από την πεζογραφία και από την ποίηση, και αφορά στη λογοτεχνική δραστηριότητα στο σύνολό της: είναι επιτακτική ανάγκη οι νέοι να εγκαταλείψουν την «εύκολη εργασία του παλιού καλού καιρού», και να επιχειρήσουν κάτι το «δύσκολο», μια και «έχουν δυνάμεις να ξοδέψουν» (σ. 55). Κατά δεύτερο λόγο οι νέοι, που τους φαντάζεται «ρωμαλέα παιδιά, γυμνασμένα», πρέπει να

παρατήσουν τον τετριμμένο λυρισμό (υποθέτω ότι ο Θεοτοκάς εννοεί την αισθηματολογία), την «έλλειψη πίστης στη ζωή», και να συλλάβουν το μοντέρνο στοιχείο του πολιτισμού, λόγου χάρη το αεροπλάνο πάνω από τον Παρθενώνα, τις λεωφόρους της μητρόπολης που ξανοίγουν άπειρες δυνατότητες περιπέτειας (σ. 69-70).

Μην ξεχνάτε πως πρόκειται για αγόρια και κορίτσια του εικοστού αιώνα, αρκετά πρωτότυπα πλάσματα. Η νιότη τους, αν εκφραστεί ποτέ σε στίχους, μπορεί να σας παραξενέψει. Δεν ξέρω τίποτα. Κανείς δεν ξέρει τίποτα από πριν. Μα φαντάζομε κάποτε τους αυριανούς ποιητές της Ελλάδας πολύ διαφορετικούς από τους ποιητές που γνωρίσατε ως σήμερα. Τους φαντάζουμε ρωμαλέα παιδιά, γυμνασμένα, με ελεύθερες κινήσεις και ζωηρά χρώματα. Δίνουν ματς, οδηγούν φυσικά αυτοκίνητο και βρίσκουν πως 100 χιλιόμετρα την ώρα είναι πολύ φρόνιμη ταχύτητα, μερικοί οδηγούν και αεροπλάνο. Ζουν τολμηρά γιατί είναι αποφασισμένοι να μη χάσουν τον καιρό τους σ' αυτόν τον κόσμο, να γεμίσουν την ύπαρξή τους όσο μπορούν περισσότερο, να αισθανθούν όσο το δυνατό βαθύτερα. Βρίσκουν πολλή ομορφιά στη μεγάλη ορμή του αιώνα τους κι αφού βρίσκουν ομορφιά, να είστε βέβαιοι πως κάποτε θα βρουν και τέχνη. Ποιος μπορεί να προβλέψει σήμερα τι είδος τέχνη θα είναι; Θα είναι πάντως κάτι εντατικό και βαθύ, μια έξαρση για ζωντανούς. Ένα αεροπλάνο, στον ουρανό της Ελλάδας, απάνω από τον Παρθενώνα, αναδίνει μια αρμονία καινούρια που δεν τη συνέλαβε ακόμα κανείς. Η λεωφόρος Συγγρού κυλά μέρα και νύχτα προς την ακτή του Φαλήρου τους νεογέννητους και ανέκφραστους ακόμα ρυθμούς ενός δυνατού λυρισμού που γυρεύει δυνατούς ποιητές. Μια αισθητική μορφώνεται αυθόρμητα μες στον αέρα που αναπνέουμε. (1929, σ. 69-70)

Καταρχήν βλέπουμε μια σιωπηρή εξίσωση των φύλων («αγόρια και κορίτσια»), κάτι που δεν ήταν ακόμη γενικά αποδεκτό. Οι νέοι για τους οποίους κάνει λόγο, ανήκουν σε μια οικονομικά άνετη τάξη, όχι τόσο επειδή είναι πολυτέλεια να είσαι ρωμαλέο παιδί και γυμνασμένο, με «ζωηρά χρώματα», αλλά απλούστατα επειδή εδώ γίνεται λόγος για αυτοκίνητα και αεροπλάνα...

Το αυτοκίνητο που τρέχει εκατό χιλιόμετρα την ώρα στα χέρια ενός νεαρού κατακτητή; μπορούμε να το θεωρήσουμε και σαν ένα

μακρινό απόηχο της εξύμνησης του τεχνολογικού πολιτισμού που έκαναν οι φουτουριστές¹, αλλά ακόμη περισσότερο, έχοντας υπόψη τις ελληνικές συνθήκες διαβίωσης, σαν ένα προνομιούχο τρόπο απόλαυσης του ελληνικού τοπίου, μια επιτάχυνση των παραστάσεων και της ζωής. Ο Ελύτης ακόμη το 1974 θυμάται τις εκδρομές που έκανε στα νιάτα του με αυτοκίνητο, υπογραμμίζοντας το γεγονός ότι χάρη στο γοργό αυτό μέσο, μπορούσε κανείς σε μια μέρα μέσα να πάει και να επιστρέψει λόγω χάρη στους Δελφούς (Ελύτης, 1974, σ. 259-60).

Το θέμα της αυτοκινητιστικής εκδρομής συνδέεται άμεσα και με τη λεωφόρο Συγγρού. Το χωρίο όπου η μόλις ασφαλοστρωμένη λεωφόρος αναφέρεται στο *Ελεύθερο πνεύμα*, συνδυασμένο με το ποίημα "Λεωφόρος Συγγρού 1930" του Σεφέρη, έκανε τον Θεοτοκά να επανέλθει στο θέμα το 1964 και να δώσει μια εξήγησή².

Το αυτοκίνητο, αναπόσπαστο όργανο για την κατάκτηση της ελληνικής φύσης· το αεροπλάνο πάνω από τον Παρθενώνα: μου ξαναέρχονται στο νου οι φουτουριστές. Οι φουτουριστές εννοούσαν να γκρεμίσουν τα μουσεία, τις βιβλιοθήκες, να καταστρέψουν τις αρχαιότητες, δίνοντας το παράδειγμα σε άλλες πρωτοπορίες όπως και στους υπερρεαλιστές. Ο Θεοτοκάς όμως που δεν έχει τάσεις τόσο ριζοσπαστικές όσο φαίνεται σε πρώτη όψη, αποβλέπει στο συγκερασμό· συνδυάζει το αεροπλάνο με τον Παρθενώνα. Ύστερα από όσα είπε για τη δύναμη της παράδοσης, ήταν επόμενο να μη ζητά την καταστροφή των μνημείων και των μουσείων.

Πρέπει σ' αυτό το σημείο να προσέξουμε επίσης και το θέμα της φυσικής ρώμης των νέων, βασικά της υγείας δηλαδή, που εδώ θεωρείται σαν δεδομένο αναπόσπαστο για την προκοπή της νέας γενιάς. Έχουμε σ' αυτό το σημείο την πρώτη συνειδητή αναφορά σε κάτι που θα αποτελέσει ένα σύνθημα για τη γενιά του Τριάντα, και που έρχεται σαν αυθόρμητη αντίδραση στη σωματική κακομοιριά της φιλάσθeneς και αναιμικής προηγούμενης γενιάς. Στη γενεαλογία των υγιών ηρώων του μυθιστορήματος της γενιάς θα συμβάλει και ο Θεοτοκάς με το *Αργώ*.

1 Στο πρώτο μανιφέστο του φουτουρισμού (1909) ο Τ.Μ. Μαρινέτι δήλωνε: «Εμείς δηλώνουμε ότι το θαυμαστό μέρος του κόσμου πλουτίστηκε με μια καινούρια ομορφιά: την ομορφιά της ταχύτητας. Ένα αυτοκίνητο κούρσας με το καπό στολισμένο με χοντρούς σωλήνες σαν φίδια, με εκρηκτικό χνάτο [...], ένα αυτοκίνητο που μουγκρίζει και μοιάζει να τρέχει πάνω σε ένα πολυβόλο, είναι πιο όμορφο από τη Νίκη της Σαμοθράκης». Όταν ο Μαρινέτι επισκέφτη-

κε την Αθήνα, με μια φασιστική φουντουριστική εκδήλωση, το 1933, ο Θεοτοκάς σε ένα ανυπόγραφο σχόλιό του στο περιοδικό *Ιδέα* (Α', 1933, σ. 202-3) ειρωνεύτηκε την «ομορφιά της ταχύτητας» και τα αυτοκίνητα, εξηγώντας ότι είχε ξεπεραστεί πια «η λατρεία του μηχανισμού» που κι αυτή τελικά αποτελούσε μια απόπειρα να πνιγεί η «ατομική ελευθερία».

2. Βλ. τώρα Γ. Θεοτοκάς και Γ. Σεφέρης, *Αλληλογραφία*, 1975, σ. 17-18. Στον ίδιο τόμο, σ. 136-38, δημοσιεύεται και το ποίημα του Σεφέρη "Λεωφόρος Συγγρού Β'", με ημερομηνία «25.11.1935», όπου βλέπουμε ότι η λεωφόρος χρησίμευε και για την άφιξη του Γεωργίου Β'.

Η δύσκολη τέχνη

14 «Οι σημερινές πνευματικές ανάγκες της Ελλάδας δεν επιτρέπουν πια την εύκολη εργασία του παλιού καλού καιρού», αποφαινεται ο Θεοτοκάς (1929, σ. 55). Μια σελίδα πρωτύτερα ο ίδιος είχε δηλώσει ότι ο μοντερνισμός από μόνος του δεν ήταν αρκετός για να χειροκροτούμε ένα έργο. Με το να δηλώνει μια το ένα και μια το άλλο, ο Θεοτοκάς καταδικάζει την ευκολία σε όλες τις κατευθύνσεις, αναφερόμενος και στο παρελθόν και στο μέλλον. Δεν είναι εξάλλου ο πρώτος που επισημαίνει τον κίνδυνο της ευκολίας. Η προχειρότητα στα πολιτικά όσο και στα καλλιτεχνικά, η επιπολαιότητα, η μαγαποντιτιά, η απάτη, η λογοκλοπή είναι ελαττώματα που οι πιο ευσυνείδητοι Έλληνες διανοούμενοι τα καταδίκασαν πάντοτε. Η προηγούμενη ποιητική γενιά, με την πρόφαση της ειλικρίνειας και της ακατανίκητης ανάγκης έκφρασης, είχε παρασυρθεί από την 'ευκολία' του αισθήματος, από την επιδερμική ευαισθησία και είχε προφασιστεί το άγχος της ζωής για την ατιμέλεια του ύφους. Η τέχνη ήταν τώρα για τους νέους κάτι πιο βαθύ, μια πράξη υπεύθυνη, αποτέλεσμα μιας επιμονής πιο κοπιαστικής. Τον Καβάφη, που περιφρονούσε το 'αίσθημα' και την προχειρότητα, δεν τον είχαν ακόμη ανακαλύψει οι νέοι σε αυτή του τη διάσταση. Την αγνότητα του λόγου τη συνδέαν με τη φραστική απλότητα: μόνο που, αποδοκιμάζοντας την 'ευκολία', τραβούσαν ίσια προς την ερμητική εκδοχή της αμεσότητας του λόγου, ακολουθώντας την κατευθυντήρια Μαλαρμέ-Βαλερύ. Με τον ίδιο τρόπο που στην πολιτική οι αστοί της γενιάς του Τριάντα, για να αντισταθούν στη φτήνια των κερδοσκοπών και των καπήλων, κλείνονται από αξιοπρέπεια σε μια στάση ανιδιοτέλειας και αποχής, οι λογοτέχνες τώρα, προκειμένου να διαλέξουν ένα νέο δρόμο για την ποίηση, αποφεύγουν το 'λυρισμό', την αισθηματολογία, το πρόχειρο γράψιμο και ζητούν καταφύγιο στον ελεφάντινο πύργο.

Όταν εμφανίστηκε η *Στροφή*, ο Παλαμάς έδωσε ιδιαίτερη προσοχή στο γεγονός ότι ο ποιητής της εφάρμοζε σ' αυτήν συστηματικά την αρχή της δυσκολίας. Αυθόρμητα ο Παλαμάς, περνώντας από τον ποιητή στον αναγνώστη, συσχετίζει το διάβημα αυτό του Σεφέρη με την προσπάθεια που απαιτεί αντίστοιχα το ποίημα από τον αναγνώστη. «Αλλά χρειάζεται να βοηθήση οπωσδήποτε και ο ποιητής το συνεργαζόμενο αναγνώστη ή ακροατή του», ειδοποιούσε ο Παλαμάς. «Όμως τα πράγματα εξελίσσονται, βγαίνουν από τα όρια τους. Οι αριστοκρατικοί στιχοπλέχτες της φυλής του Σεφέρη και τη βοήθεια αυτή δεν θεωρούν απαραίτητη. Είναι σαν να μην ζητούν ψήφους». (*Νέα Εστία*, 1931, και *Νέα Εστία*, ΜΣΤ', 1972, σ. 1563).

Αυτή η τελευταία λέξη, που έρχεται απροσδόκητα να μας θυμίσει έναν κόσμο δοσοληψίας περισσότερο παρά μια ανιδιοτελή σχέση ποιητή-αναγνώστη, μοιάζει, μες στην αφέλειά της, να βάζει το δάχτυλο στην πληγή του Σεφέρη. Αλλά δεν είναι η στιγμή να θίξουμε τη σχέση του Σεφέρη με το 'κοινό'. Θέλω μονάχα να υπενθυμίσω ότι ο Θεοτοκάς μιλώντας στα 1931 για τη *Στροφή*, έκανε λόγο για «δυσκολία» σε μια εντελώς αντίθετη εκτίμηση από του Παλαμά: η *Στροφή* «ξανοίγει προοπτικές προς μια τέχνη πιο έντονη και πιο μεστή, αλλά και πιο λιτή, πιο αυστηρή, πιο δύσκολη» (*Η Πρωία*, 16 Ιουνίου 1931 = Γ. Θεοτοκάς και Γ. Σεφέρης, *Αλληλογραφία*, 1975, σ. 180).

ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΕΣ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΕΣ ΖΥΜΩΣΕΙΣ

Μαρτυρίες μιας νέας συνείδησης

15 Παρά το γεγονός ότι το *Ελεύθερο πνεύμα* του Θεοτοκά δεν αναγνωρίστηκε τη στιγμή της δημοσίευσής του από πολλούς νέους σαν 'μανιφέστο', και παρά το γεγονός ότι αμφισβητήθηκε αμέσως από τους παλιότερους λογοτέχνες και από τους ιδεολογικούς αντίπαλους, το κείμενο αυτό ωστόσο δεν έχει άλλο όμοιό του, που να μας δίνει όσο αυτό μια ολοκληρωμένη αυτοσυνείδηση της νέας ομάδας λογοτεχνών, που εμφανίζονται και προδιαγράφουν με τόση ασφάλεια τον προγραμματισμό τους για το μέλλον. Για τον ιδιαίτερο αυτό λόγο χρησιμοποίησα τούτο το ντοκουμέντο σαν αφορμή για μια πανοραμική ανασκόπηση της κατάστασης των γραμμάτων, όπως την έβλεπαν τότε μερικοί νέοι, και για μια βυθομέτρηση των φιλοδοξιών της γενιάς του Τριάντα στα πρώτα της φανερώματα.

Από τη στιγμή αυτή και πέρα θα διευρύνουμε την οπτική γωνία προς την κατεύθυνση της τότε πολιτισμικής πραγματικότητας, προσκομίζοντας μαρτυρίες που έρχονται και από άλλες κατευθύνσεις, δίχως όμως να εγκαταλείψουμε οριστικά τον Θεοτοκά, εφόσον τούτος ο συγγραφέας, μαζί με τον Τερζάκη, τον Σεφέρη, τον Καραντώνη, αποτελεί μία από τις πιο εκφραστικές και από πρώτο χέρι πηγές για την ανάλυσή μας, κυρίως επειδή δεν περιορίστηκε στη λογοτεχνική παραγωγή, αλλά την πλαισίωσε και με πλούσια αρθρογραφία.

Τι εννοούμε με 'γενιά του Τριάντα'

16 Με 'γενιά του Τριάντα', στο στενότερο νόημα, μπορούμε να εννοήσουμε, κάπως φειδωλά, τους νέους που συνεργάστηκαν στο περιο-

δικό *Τα Νέα Γράμματα*, και μόνο τους νέους. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε αόριστα και γενικά από τον Θεοτοκά και καθιερώθηκε μέσα στο περιβάλλον της ομάδας του περιοδικού αυτού¹. Στο ευρύτερο όμως νόημα, και με λιγότερο μικρόψυχη διάθεση, θα περιλάβουμε στη γενιά όσους νέους ωρίμασαν ανάμεσα στο 1930 και το '40, όπως έχουμε κιόλας προειδοποιήσει (Κεφάλαιο 1).

Μένει ωστόσο αναμφισβήτητο ότι ούτε η μία ούτε η άλλη ερμηνεία μπορούν να ικανοποιήσουν, εφόσον δεν στηρίζονται σε ένα κριτήριο αντικειμενικό, 'επιστημονικό'. Αφού όμως ο όρος έχει επικρατήσει, και τη στιγμή που παίζει ένα βασικό ρόλο μέσα στη μελέτη μας, που μάλιστα επιγράφεται με τον όρο αυτό, δε μας μένει άλλο παρά να κοιτάξουμε πώς να περιγράψουμε το περιεχόμενό του, ώστε να μην προκύψουν παρερμηνείες ως προς τους στόχους μας.

Και, για ν' αρχίσουμε, πρέπει να αναρωτηθούμε τι έχουμε να αποκομίσουμε από τη χρήση του προσδιορισμού του περιεχομένου του όρου 'γενιά του Τριάντα'.

Μήπως είναι απαραίτητο να γίνει αυτό από μια ανάγκη μεθοδολογικής φροντίδας, που χάρη σε ορισμένα κριτήρια θα μας επιτρέψει να ορίσουμε τα όρια και την έκταση ενός καλλιτεχνικού φαινομένου και να το μελετήσουμε αποσπώντας το από τα ετερογενή στοιχεία; Ή μήπως είναι αναγκαίο, προκειμένου να περιχαράξουμε έναν πολιτισμικό χώρο μες στον οποίο κινούνται και εργάζονται μερικοί λογοτέχνες; Και για τους δύο λόγους, φυσικά, και γι' άλλους ακόμη· αλλά, προπαντός, επειδή με την κατά προσέγγιση έστω περιγραφή του περιεχομένου του όρου γενιά του Τριάντα γινόμαστε κάτοχοι ενός συγκροτημένου σύνολου δεδομένων, τα οποία επαυξάνουν τις επιτούτου προσλαμβάνουσες για μια πληρέστερη ανάγνωση των κειμένων της γενιάς αυτής. Κατά τρόπο ανάλογο, φυσικά, είναι απαραίτητο να έχουμε επίγνωση των ρευμάτων, των γενιών που ανήκουν έργα άλλων εποχών. Το κάθε έργο είναι σφραγισμένο και χρονολογημένο αδιαμφισβήτητα από το ρεύμα ή τη γενιά που το έβγαλε, και με τρόπο φανερό ή κρυμμένο φέρει επάνω του αυτή τη δήλωση κυριότητας. Έτσι, όπως είναι απαραίτητο να ξέρουμε το 'είδος' στο οποίο ένα έργο ανήκει, άλλο τόσο είναι απαραίτητο να διευκρινίσουμε το ρεύμα και τη γενιά όπου ανήκει. Απο κεί και πέρα τα κριτήρια που θα έχουμε αποκτήσει, θα μας επιτρέψουν να απομακρύνουμε παρείσακτα έργα από τον κύκλο των ενδιαφερόντων μας και να διαπιστώσουμε ποια άλλα έργα αποτελούν εξαιρέσεις.

Ας πάρουμε, για παράδειγμα την *Οδύσεια* του Νίκου Καζαντζάκη, ένα έμμετρο έργο 33.333 στίχων, που δημοσιεύτηκε το 1938, μέσα σε

χρόνια δηλαδή ακμής της γενιάς του Τριάντα, όταν όλα τα διακριτικά της γνωρίσματα είναι εμφανέστατα. Ο απληροφόρητος παρατηρητής θα μπορούσε να θεωρήσει το 'έπος' αυτό σαν μια παρέκκλιση από τις γενικές τάσεις της μοντέρνας ποίησης, μια αντικλίμακα ιστορική. Στην πραγματικότητα όμως δεν πρόκειται για μια πράξη τέτοιου είδους, παρά μονάχα για έργο ενός ανθρώπου μιας προγενέστερης γενιάς, εκείνης που ωριμάζει στην πρώτη δεκαετία του αιώνα, και που για οποιαδήποτε αιτία ο άνθρωπος αυτός πραγματοποίησε το έργο του με αναστολή μιας εικοσαετίας τουλάχιστον. Για να κρίνουμε δίκως παρερμηνείες το έργο και για να το διαβάσουμε με τρόπο υπεύθυνο, δεν μπορούμε παρά να ξεκινήσουμε από τη διαπίστωση αυτή.

Η λέξη 'γενιά' κυκλοφορεί ευρέως στο *Ελεύθερο πνεύμα* του Θεοτοκά. Ο όρος διαδίδεται ολοένα περισσότερο τα χρόνια εκείνα στην Ελλάδα², όσο και στην Ευρώπη. Του είχε δώσει κύρος ο Albert Thibaudet στις ιστορικές του μελέτες και ειδικά στην *Histoire de la littérature française de 1780 a nos jours*, που κυκλοφόρησε μετά το θάνατό του, το 1937³. Αναγνωρίζοντας τη χρησιμότητα του όρου, ένα πιο πρόσφατος μελετητής, ο Robert Escarpit, στο εγχειρίδιό του *Κοινωνιολογία της λογοτεχνίας* (μετάφραση Δ.Π. Ποταμιάνου, 1972), επισημαίνει όμως και του κινδύνους που προκύπτουν από μια αβασάνιστη χρήση της έννοιας αυτής, και αποτρέπει από τους πειρασμούς

1. να εφαρμοστούν οι γενιές με κυκλικότητα σε διαστήματα κανονικά,
2. να ταυτιστούν οι λογοτεχνικές γενιές με τις βιολογικές γενιές,
3. να χρησιμοποιηθεί το έτος γεννήσεως^{4α}.

Τελικά ο Escarpit συμβουλεύει να προτιμήσουμε τον όρο 'ομάδα', (*équipe, groupe*).

Στη δική μας περίπτωση, αποφεύγοντας γενικότερους ορισμούς, και αποβλέποντας στο συγκεκριμένο ζήτημα που μας απασχολεί, με την έκφραση γενιά του Τριάντα μπορούμε να σκεφτούμε μια ομάδα λογοτεχνών που παρουσιάζονται νέοι, με πρωτοποριακές φιλοδοξίες, με διάθεση να έρθουν σε ρήξη με το παρελθόν ή τουλάχιστον να διαφοροποιηθούν από αυτό και από την κατεστημένη τάξη που αποβλέπουν σε θέματα και μορφές νέες και ομοιογενείς, στηριγμένες σε εμπειρίες κοινές, βιωμένες με κάποια συγγένεια. Σ' αυτή την ομάδα νέων προσχωρούν και ληξιαρχικά λιγότερο νέοι, που όμως γίνονται δεκτοί, εφόσον συμμετέχουν στις ίδιες επιδιώξεις με τους νέους, και που οι νέοι δεν έχουν κανένα λόγο να τους αποκλείσουν. Το σύνολο

λογοτεχνών που απαρτίζουν την έτσι σχηματισμένη ομάδα, ξεκινά για να κατακτήσει το έδαφος με μια διαδικασία εξάπλωσης, όπου αυτή η καλλιτεχνική μειονότητα (ή πρωτοπορία) εκτοπίζει τους παλιότερους και πηγαίνει να αποκαταστήσει μια νέα τάξη. Φυσικά, με το πέρασμα του χρόνου, όταν οι πρωτοπόροι θα έχουν γίνει κυρίαρχοι του εδάφους και η τέχνη τους θα έχει επικρατήσει και δεν θα αποτελεί πια μια έκφραση πρωτοποριακής μιας μειονότητας, θα έχει ήδη εμφανιστεί μια νέα ομάδα. Αυτό συμβαίνει για τη γενιά του Τριάντα γύρω στον πόλεμο.

Με αυτό το ευρύτερο νόημα, που καλύπτει μια συγκεκριμένη ιστορική περίπτωση και δεν αποβλέπει σε ένα ορισμό θεωρητικό και απόλυτο (και αποκλειστικά για να συνεννοούμαστε), μπορεί να γίνει χρήση της έκφρασης 'γενιά του Τριάντα'. Χάρη σ' αυτή τη διεύρυνση του περιεχόμενου, δε μένουν έξω ούτε εκείνοι που θεώρησαν 'κλίκα' την ομάδα συγκεντρωμένη γύρω στο περιοδικό *Τα Νέα Γράμματάς*, ούτε οι ποιητές που ανήκουν στην αριστερή παράταξη και που απομονώθηκαν συστηματικά κατά τη μεταξική περίοδο. Με την περιγραφή που δίνω εδώ, μπορεί να ικανοποιηθεί και η αμφισβήτηση του όρου στην περιοριστική εκδοχή του, με τον τρόπο που η αμφισβήτηση έγινε κατά τη διάρκεια της δικτατορίας του Μεταξά από τον Β. Βαρίκα, που τιτλοφόρησε τη μελέτη του *Η μεταπολεμική μας λογοτεχνία* (1939), αποφεύγοντας στον τίτλο και στο κείμενο την έκφραση 'γενιά'. Ο Βαρίκας στην αρχή κιόλας της μελέτης του (που αποφεύγει να τη χαρακτηρίσει 'δοκίμιο', προτιμώντας το «Σχέδιο για μελέτη»), υπογραμμίζει τον «τεμαχισμό» της λογοτεχνικής παραγωγής:

Η πνευματική μας ζωή σήμερα έχει χωριστεί σε απειρία μικρών φέουδων. Το καθένα ζει τη δική του ανεξάρτητη ζωή. (1939, σ. 7)

Λίγο παρακάτω καταγγέλλει μια «ομάδα» που «φαντάζεται τον εαυτό της πνευματικό ηγέτη του έθνους» (σ. 8)¹.

Σημερινό μας ιστορικό καθήκον είναι, φυσικά (και σύμφωνα με αυτό που εννοούμε με 'γενιά'), η μελέτη όχι μόνο της μιας αυτής ομάδας, αλλά του συνόλου αυτών των ομάδων, με τη φροντίδα να διαλευκανθεί και η διαλεκτική σχέση που πραγματικά υπήρξε και επέδρασε αμοιβαία επάνω τους.

1 Ας ειπωθεί αμέσως ότι συνηθίζεται να βάζουν στην περιοχή μιας γενιάς, για λόγους βολής, ανθρώπους που δεν δέχονται πάντοτε πρόθυμα την κατάτα-

ξη αυτή. Πρβ. Γ. Σεφέρη:

Η νεότερη ποιητική γενεά αποτελείται από ανθρώπους πολύ ανόμοιους και που είτε βρίσκονται ακόμη στην αρχή είτε δε μ' ενδιαφέρουν. Έτσι όπως είναι τα πράγματα, αν ήθελε να γράψει κανείς γι' αυτήν, θα έπρεπε να αισθάνεται σε μια κίνηση ομαδική με κοινές επιδιώξεις, πράγμα που εγώ τουλάχιστο δεν αισθάνομαι διόλου. ("Μονόλογος", 1939, 1974, Α' σ. 481)

Είναι φανερό ότι δεν πέρασε από το νου του Σεφέρη η ενδεχόμενη περίπτωση να «γράψει κανείς γι' αυτήν» δίχως να ανήκει σ' αυτήν. Από το 1939 μέχρι σήμερα πέρασαν αρκετά χρόνια.

2 Τη συναντώ με το ειδικό νόημα που έχει και σήμερα στον Κλέωνα Παράσχο, Μούσα, Α', 1920, σ. 44, όπου γίνεται λόγος, σε αντιδιαστολή με τους «νέους», για «την περασμένη φιλολογική γενεά».

3 Ο Α. Τερζάκης αναφέρει το έργο στο άρθρο του "Πνευματικοί ηγέτες", *Νεοελληνικά Γράμματα*, 9 Ιανουαρίου 1937, σ. 2, και εξετάζει το όλο ζήτημα στο άρθρο του "Αναγωγή", *Νεοελληνικά Γράμματα*, 3 Απριλίου 1937, σ. 2· παραδέχεται ότι, παρά την «αυθαιρέσια», η «υποδιαίρεση σε γενεές» εξυπηρετεί τη μελέτη.

4 Κρατώντας για κριτήριο το έτος γεννήσεως, μπορούμε να τοποθετήσουμε πλάι πλάι τον Σεφέρη και το Γ. Θέμελη (γεννημένους το 1900), προξενώντας άστοχους συσχετισμούς.

α Ο Α. Αργυρίου, που αφιέρωσε πολλές προσπάθειες για να συγκεντρώσει περιοδικά του μεσοπολέμου, αξιοποίησε το πολύτιμο αυτό υλικό κυρίως σε δύο ομιλίες: "Τάσεις της κριτικής σκέψης στο μεσοπόλεμο", στο συλλογικό τόμο *Η κριτική στη νεότερη Ελλάδα*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Ι. Σχολή Μωραΐτη, 1981· και "Ερμηνευτικές προσεγγίσεις και ρυθμιστικές προτάσεις για τη λογοτεχνία", *Γράμματα και Τέχνες*, τεύχη 58 και 59, 1989 (επίσης στην ίδια Εταιρεία, στη σειρά "Έλληνες μαρξιστές", 1984). Οι διαπιστώσεις του ενισχύουν τις δικές μου.

5 Ονόμασαν 'κλίκα' την ομάδα του περιοδικού *Τα Νέα Γράμματα* όσοι θεωρήθηκαν αποκλεισμένοι από την ανθολογία σε μετάφραση *Le domaine grec* του R. Levesque, Παρίσι-Λοζάνη, 1946. Βλ. αντιδράσεις του Ι.Μ. Παναγιωτόπουλου (*Νέα Εστία*, ΜΒ', 1947, σ. 1463) και του Κλ. Παράσχου (αυτού, και τώρα στα *Προβλήματα λογοτεχνίας*, 1964, σ. 210-20).

6 Παραθέτω ολόκληρη τη σκέψη του Β. Βαρίκα:

Η λογοτεχνία μας, εδώ και λίγα χρόνια, παρουσιάζει τούτο το φαινόμενο: μια ομάδα ανθρώπων, κατά τα άλλα ίσως σοβαρών και αξιοσέβαστων, εξακολουθεί, με την επιμονή ενός πάθους που οι ψυχίατροι θα το ονομάζανε μονομανία, να φαντάζεσαι τον εαυτό της πνευματικό ηγέτη του έθνους, να παίρνει όλες τις πόζες που απαιτεί ένα τέτοιο αξίωμα, να χωρίζεται σε φανταστικά στρατόπεδα και να δίνει δονκιχωτικές μάχες, να αυτουβρίζεται και να αυτοεπεινείται, δανειζόμενη τη φρασεολογία της στην πρώτη περίπτωση από τα χαμαιτυπεία του Πειραιώς, και στη δεύτερη από τις ρεκλάμες του κινηματογράφου, και όλα αυτά με μια πράγματι εκπληκτική σοβαροφάνεια, που θα μπορούσε προς στιγμή να ξεγελάσει και τον πιο δύσπιστο παρατηρητή. Λέμε προς στιγμή, γιατί ένα κάπως προσεχτικότερο κοίταγμα εύκολα θα μπορούσε να αποκαλύ-

ψει ότι στο βάθος όλος αυτός ο θόρυβος, δεν είναι παρά μια “μεταξύ μας” ιστορία, που αποβλέπει, και πρέπει να ομολογήσουμε πως δεν το κατορθώνει πάντοτε, να εκπλήξει τους αφελείς. Η έλλειψη οποιασδήποτε γενικότερης απήχησης κάνει ώστε όλος αυτός ο θίασος να φαντάζει μπροστά στα μάτια του κοινού σαν όμιλος υπερφυσικών μπεμπέδων που εξακολουθούν, στο πείσμα της ηλικίας τους, να παίζουν τις κούκλες, και να προβάλλουν την απαίτηση, υποτιμώντας έτσι και τη νοημοσύνη των τρίτων, να τους παίρνουν οι άλλοι στα σοβαρά. (1939, σ. 8-9)

Ιδεολογικός ανταγωνισμός

17 Η 4η Αυγούστου, με την ανασταλτική της επίδραση στην ελεύθερη διαδικασία των πολιτισμικών φαινομένων, διακόπτει οριστικά το διάλογο ανάμεσα στα σοσιαλιστικά και τα φιλελεύθερα ρεύματα του αστισμού. Ο διάλογος είχε δώσει μέχρι εκείνη τη στιγμή γονιμότητα αποτελέσματα. Η 4η Αυγούστου και η υλοποίηση αυτής της κατασταλτικής πολιτικής του Μεταξά στον «Περί Τύπου» νόμο (22.2.1938), για να μην παρενοχλείται από τους αριστερούς η πορεία προς τα ελληνικά πεπρωμένα, έχει οργανικές συνέπειες για τη σοσιαλιστική παράταξη, που, απλούστατα, φιμώνεται, αλλά και για την ιδεολογία του αστισμού, που χάνει, από τη στιγμή τούτη και μέχρι την απελευθέρωση, το όφελος που της πρόσφερε ο διάλογος με τη μαρξιστική σκέψη. Η λογοτεχνία του αστισμού θα πληρώσει με παραπλανήσεις και με διανοητικούς ακρωτηριασμούς τις συνέπειες της ασύδοτης μονοκρατορίας της. Οι λογοτέχνες αυτοί, αμέριμνοι για όσα δεν έφταναν στα αυτιά τους, καλλιέργησαν το ‘πνεύμα’ και την ‘καθαρή’ τέχνη φέρνοντας σ’ αυτούς τους ίδιους τομείς αποτελέσματα πολύ μικρότερα από ό,τι θα μπορούσαν σε συνθήκες ελεύθερου διαλόγου.

Τα χρόνια ελεύθερου διαλόγου μένουν, έτσι, περιορισμένα ανάμεσα στο '30 και το '36. Αυτά τα χρόνια, ο Α. Καραντώνης τα περιέγραψε, πολύ αργότερα, με ρόδινα χρώματα', ενώ, από τη δική του πλευρά ο Θεοτοκάς, κι αυτός πολύ αργότερα, το 1958, είδε το διάστημα που προηγείται της 4ης Αυγούστου με τρόπο πληρέστερο, σαν ‘ζύμωση’, χάρη στο «ζωντανό διάλογο» ανάμεσα στις αντίθετες τάσεις².

Η ζύμωση έχει τη ρίζα της στην ορμητική διείσδυση των μαρξιστικών ιδεών, όπως είχαν σχηματιστεί στη Σοβιετική Ρωσία. Η επανάσταση και η ανατροπή της αστικής τάξης είναι το κινητήριο σύνθημα. Εναντίον αυτών των ανατρεπτικών τάσεων ο Βενιζέλος είχεβάλει τη Βουλή να ψηφίσει το «Ιδιώνυμο» (1929), που απαγόρευε τη

διάδοση των «κομμουνιστικών ιδεών» στην Ελλάδα, τιμωρώντας τους παραβάτες με φυλάκιση και εξορία. Παρ'όλο το βαρύ παρεμβατισμό του κράτους στον τομέα των ιδεών, οι μαρξιστικές ιδέες κυκλοφορούσαν ολοένα ευρύτερα³. Τα περιοδικά *Αναγέννηση* (διευθυντής ο Δ. Γληνός, 1926-8), *Πρωτοπόροι* (ιδρυτής ο Πέτρος Πικρός, 1930-1), *Νέοι πρωτοπόροι* (1931-6), ακολουθούσαν μια τακτική ταξικής πάλης στο επίπεδο της παιδείας και της λογοτεχνίας, προξενώντας μεγάλη ανησυχία στο φιλελεύθερο αστισμό⁴. Ακριβώς τότε ο Γιώργος Θεοτοκάς θα εμπιστευτεί στον Σεφέρη τους φόβους του για τη διείσδυση των αριστερών ιδεών στον ελληνικό χώρο:

Τους τελευταίους καιρούς τα κομμουνιστικά δόγματα δεν συναντούν πια καμιά σοβαρή ι δ ε ο λ ο γ ι κ ή αντίσταση στον τόπο μας, εξαιτίας της οικτρής ηττοπάθειας που κατέχει των Ψωροκώσταινα. (1931, Γ. Θεοτοκάς και Γ. Σεφέρης, *Αλληλογραφία*, 1975, σ. 63)

Η διαπίστωση αυτή αποτελεί και το αποφασιστικό ερέθισμα που ωθεί το Θεοτοκά προς τον Σ. Μελά και που τον πείθει να γίνει ο απολογητής του φιλελεύθερου ιδεαλισμού. Μόνο που, παρά την αρχική του πρόθεση να φράξει το δρόμο παράλληλα στους κομμουνιστές και στους φασίστες, τελικά ο Θεοτοκάς του περιοδικού *Ιδέα* μπαίνει στη μοιραία πορεία του ευρωπαϊκού φιλελευθερισμού, που, τον καιρό εκείνο, περνά μια έντονη ιδεολογική κρίση και ανοίγει το δρόμο στην επικράτηση του φασισμού στην Ευρώπη⁵. Αλλά αν κοιτάξουμε καλύτερα την τακτική που ακολουθεί ο Θεοτοκάς εναντίον του φασισμού, θα διαπιστώσουμε ότι γι' αυτόν ο φασισμός δεν είναι ένας κίνδυνος που εκδηλώνεται μέσα από την ελληνική πραγματικότητα, αλλά μια απειλή που ξεκινά μακριά από την ελληνική επικράτεια και που τελικά μπορεί να επιβληθεί απ' έξω και στην Ελλάδα. Αντίθετα, ο αντίπαλος, που αποτελεί γι' αυτόν μια επικείμενη απειλή όλων των αξιών του φιλελευθερισμού (το Πνεύμα, η Ιδέα), και που ενεδρεύει μέσα στον ελληνικό χώρο, είναι ο κομμουνισμός. Η μεγάλη στιγμή για το περιοδικό *Ιδέα* έρχεται, όταν ο Δ. Γληνός δημοσιεύει μια σειρά τεσσάρων άρθρων με το γενικό τίτλο «Πνευματικές μορφές της αντίδρασης» (*Νέοι Πρωτοπόροι*, Β', 1932, σ. 349-51, 398-400, 424-6, Γ', 1933, σ. 5-8, 49-53, τώρα συγκεντρωμένα στις *Εκλεκτές σελίδες*, Δ', 1975, σ. 50-94). Το τρίτο από τα άρθρα της σειράς, με τίτλο «Η επιστήμη», καταγγέλλει την καταπίεση εναντίον των φοιτητών και της ελεύθερης σκέψης.

Το τελευταίο αφορά στην τέχνη. Είναι θεμελιωμένο στην αρχή «Το έργο της τέχνης ξεκινάει από την ομάδα και σ' αυτή ξαναγυρνά», και στηρίζεται στον ορισμό:

Η τέχνη αισθητοποιεί τις ανάγκες των κοινωνικών ομάδων και τα συναισθήματα που γεννιούνται απ' αυτές και τις ικανοποιεί με τη μορφή που δίνει στα δημιουργήματά της ή απλούστερα: η τέχνη αισθητοποιεί τη συνείδηση των κοινωνικών ομάδων με τα δικά της ειδικά και τεχνικά μέσα. (*Νέοι πρωτοπόροι*, Β', 1933, σ. 7, *Εκλεκτές σελίδες*, Δ', 1975, σ. 78-9).

Η τέχνη της επαναστατημένης κοινωνίας είναι «ρεαλιστική, νατουραλιστική, θετική, πλούσια σε περιεχόμενο». Η τέχνη της τάξης που πάει στο «χαμό» της, της αστικής με άλλα λόγια, αποφεύγει την πραγματικότητα, γίνεται «φορμαλιστική και διακοσμητική». Μετά από τις δογματικές αυτές βεβαιώσεις, εξετάζει συνοπτικά τη νεοελληνική λογοτεχνία, καταδικάζει τον Σικελιανό με τη Δελφική Ιδέα, τον Καζαντζάκη με το «μετακομμουνισμό» του, τον Καβάφη με τον «αρνητικό φορμαλισμό».

Οι παρατηρήσεις αυτές του Γληνού, πολύ χαμηλότερες από τις ικανότητες του και υπαγορευμένες από την ανάγκη μιας βιαστικής παρέμβασης, διατύπωναν μερικούς σχηματικούς δογματισμούς, ενώ παράλληλα εκφράζανε μερικά συμπεράσματα για πρόσωπα και καταστάσεις· ανάμεσα στους πρώτους και στα δεύτερα ανοιγόταν ένα αγεφύρωτο κενό· αυτό το κενό ακριβώς θα έπρεπε να γεμίσει ο Γληνός, για να δώσει στη συνολική του διαπίστωση την απαραίτητη πειστικότητα και τη μεθοδολογική θεμελίωση.

- 1 Ο Καραντώνης έδινε την ακόλουθη περιγραφή στα 1954:

Οι προϋποθέσεις αυτής της αναγέννησης ήταν περίπου οι εξής: ένα αίσθημα σταθερότητας και ανόδου της ζωής, με αισιόδοξη προοπτική που την ενίσχυε μια ομαδική πίστη πως πόλεμος πια δεν θα ξαναγίνει και πως μπορούσε πια το πνεύμα να προχωρήσει ξέγνοιαστο στον απέραντο δρόμο των πεπρωμένων του. Μια επιστροφή ή και στροφή, αν θέλετε, προς τη φύση, που δεν είχε τη σημασία της φυγής, αλλά της ανακάλυψης ενός θαύματος. (1958, σ. 147)

- 2 Η μαρτυρία του Θεοτοκά είναι πολύ εκφραστική:

Ο μαρξισμός έμπαινε απότομα στη ζωή μας με τη ρωσική του φυσιογνωμία, με ένα μαχητικό πνεύμα δογματικού επιστημονισμού, αλλά και θρησκευτικής αποκάλυψης, όπου νόμιζε κανείς ότι συνυπάρχουν οι επηροές

του Λένιν και του Τρότσκι, του Τολστόι και του Γκόρκι, των ηρωικών οδοφραγμάτων του περασμένου αιώνα και της πιο μοντέρνας τέχνης. Από την άλλη μεριά, ο ιδεαλισμός των νεανικών μας χρόνων ήταν μια διαμαρτυρία και μια άμυνα εναντίον των πρώτων εκδηλώσεων του ολοκληρωτισμού, που άρχιζαν να σχηματίζονται στη Ρωσία και να προκαλούν, αντανάκλαστικά, τα φασιστικά κινήματα της Ευρώπης (1961, σ. 116).

3 Ο Α. Πανσέληνος εξηγεί σήμερα (*Τότε που ζούσαμε*, 1974, σ. 182 κ.ε.) την τραγική επίπτωση που είχε το ιδιώνυμο στην κοινωνική και πνευματική ζωή, ανοίγοντας ένα χάσμα ανάμεσα στις αντίθετες παρατάξεις, δυσχεραίνοντας έτσι το διάλογο που είχε αρχίσει για τη γενική προκοπή.

4 Για το πολιτικό και ιδεολογικό πλαίσιο των περιοδικών βλ. Α. Ελεφάντης, *Η επαγγελία της αδύνατης επανάστασης*, 1976. Για τη δράση ειδικά των περιοδικών και τη σύγκρουση των ιδεών, βλ. την ανάλυση του Τάσου Βουρνά, "Μια επισκόπηση των πνευματικών αξιών στην Ελλάδα κατά την περίοδο 1930-1936", *Επιθεώρηση Τέχνης*, ΙΕ', 1962, σ. 518-35. Για κανένα από τα περιοδικά που αναφέρω δεν κάνει λόγο ο Γ. Χατζίνης, "Περιοδικά του μεσοπολέμου", *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, Β' 1946, σ. 177-8, που περιορίζεται σε επαίνους για τα *Νέα Γράμματα*, τη *Νέα Εστία* και που μόλις αναφέρει περιοδικά σημαντικά όπως ο *Κύκλος* και *Μακεδονικές Ημέρες*.

5 Την ολισθηρότητα του δρόμου αυτού που είχε επισημάνει τότε ο Δ. Γληνός, απαντώντας σε άρθρο του Κ. Τσάτσου ("Η θέση της ιδεοκρατίας στον κοινωνικό αγώνα", *Ιδέα*, Α', σ. 361-6), όπου έδειχνε τη συγγένεια των θέσεων του φιλελεύθερου ιδεαλισμού με τη φιλοσοφία του G. Gentile ("Ο φασιστικός ιδεαλισμός στην Ελλάδα", *Νέοι Πρωτοπόροι*, τεύχος 7, 1933, σ. 213-5). Μια μελέτη για τη φασιστική κατάληξη του φιλελευθερισμού στην Ευρώπη, είναι του Ernst Nolte, *Die Krise des liberalen systems und die faschistischen Bewegungen*, Μόναχο, 1968 (μεταφρασμένο ιταλικά: *La crisi dei regimi liberali e i movimenti fascisti*, Μιλάνο, 1970).

"Το ιδεολογικό μέτωπο" του μαρξισμού

18 Δεν υπάρχει όμως αμφιβολία ότι σ' αυτή την εκρηκτική διάδοση των μαρξιστικών ιδεών στον τομέα της τέχνης, η ελληνική διάνοηση δεν μπόρεσε να αποφύγει τη σπασμωδικότητα. Ο Βάρναλης, σε μια διαδοχή άρθρων του, δημοσιευμένων στην *Αναγέννηση*, συχνά αφήνει ακάλυπτο ένα χάσμα ανάμεσα στις αμφισβητήσεις του και στις αρχές που επικαλείται. Κάποιες φορές η επαναστατικότητα του περιορίζεται σε μια αόριστη αντίρρηση ("Πόλεμος και Τέχνη", *Αναγέννηση*, Α', 1927, σ. 317-26). Άλλες φορές, ξεκινώντας από τη μαρξιστική θεωρία της τέχνης σαν έκφραση της άρχουσας τάξης και σαν προϊόν μιας επιταγής, διαμαρτύρεται για τη θέση του λογοτέχνη μέσα στην αστική κοινωνία ("Τέχνη και κοινωνικές συνθήκες", *Αναγέννηση*, Β', 1928, σ. 441-2). Εκεί που η επαναστατικότητά του απο-

κτά μια πιο αποτελεσματική θέρμη, είναι στη συγκεκριμένη καταπολέμηση αντίθετων ιδεών, όπως, λόγου χάρι, όταν κρίνει την *Τριλογία του πνεύματος* του Ε. Παπανούτσου (*Αναγέννηση*, Β', 1928, σ. 482 κ.ε.), όπου ακολουθεί δηλαδή μια μέθοδο εργασίας που είχε βρει επιτυχημένη εφαρμογή και στο *Ο Σολωμός χωρίς μεταφυσική* (1925). Στο «Μηνιαίο όργανο της προχωρημένης διανόησης» *Πρωτοπόροι* του Π. Πικρού (όπου η μελέτη του ίδιου «Πάνω στο περιεχόμενο και στη φόρμα της τέχνης», Β', 1931, σ. 327-31¹), και στο «Μηνιαίο όργανο των πρωτοπόρων της Ελλάδας», *Νέοι πρωτοπόροι*, το «ιδεολογικό μέταλλο»² πλουτίζεται, αν όχι με μια διαλεκτική που φροντίζει τις λεπτομέρειες και τη θεμελίωσή τους στην ελληνική πραγματικότητα, τουλάχιστο με κείμενα ξένα³ και ελληνικά που μαρτυρούν πιο χαρακτηριστικές θέσεις.

Πριν προχωρήσουμε στην ανάλυση βάζοντας αντιμέτωπες τις δύο αντιλήψεις της τέχνης στη συγκεκριμένη πράξη επάνω, δηλαδή στο χώρο της βιβλιοκρισίας, θέλησα να σταθώ κάπως στην ιδεολογική προϋπόθεση της μαρξιστικής αντίληψης, υποθέτοντας ότι η άλλη, του αστισμού, είναι πιο προσιτή. Για να έχουμε μια ακόμα σαφέστερη εικόνα της κατάστασης, θεωρώ ωφέλιμο να δούμε από κοντά τον τρόπο με τον οποίο έκριναν *Το φως που καίει* οι δύο αντίπαλες παρατάξεις, όταν το ποιητικό έργο του Βάρναλη ξανατυπώθηκε το 1932, στην Αθήνα.

1 Σ' αυτό το άρθρο ο Π. Πικρός, ανήσυχος για τις σχέσεις ανάμεσα στην τέχνη και το προλεταριάτο, κάνει παρατηρήσεις σαν την εξής:

Οι κούφιες 'μοντέρνες' μορφές είναι ακατάληπτες όχι μόνο στη μάζα και στους ίδιους τους σνομπ, που τρέχουν τα σάλια τους μπρος σ' έναν εξπρεσιονιστικό λ.χ. ή φουτουριστικό πίνακα. Και πολύ φυσικά. Βλέπουμε λ.χ. στα καλά καθούμενα ένα μακρουλό κεφάλι σ' ένα πορτραίτο, ένα τετράγωνο πιγούνι, ένα στραβό παράθυρο ή και ένα ολόκληρο χάος, λογής κοπής γραμμές, που ούτε σαν αίνιγμα προς λύση, ούτε και σαν γρίφος δεν στέκονται. Πώς να εμπνεύσουν αυτά τα πράγματα αφού είναι ακατάληπτα; Και πώς να μην είναι ακατάληπτα, αφού δεν λένε τίποτα. [...] Τι πάει να πει ένα μπουστό με σπασμένη σπονδυλική στήλη ή ένα πορτραίτο μ' ένα μάτι στο κούτελο; Γιατί ίσα με τέτοιους εξωφρενισμούς έχουν φτάσει οι 'μοντέρνοι'. Αν όμως η ίδια στραβιά σπονδυλική στήλη και το κεφάλι το χαμένο μέσα στους ώμους, και η χερσούκλα που βρίσκεται σε δυσαναλογία με όλο τ' άλλο σώμα, παρασταίνει ένα γνωστό ως πούμε τραπέζι με τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα, τότε η μάζα καταλαβαίνει πολύ καλά, πως αυτή είναι η έκφραση (expression) που έχει το ανθρώπιμο φρόνιμα, ο αιματορροφίτης, ο καρχαρίας. Αντίστροφα

πάλι νά λόγου χάρη όλο το κύριο πλάνο πιασμένο απ' το τεράστιο μπράτσο του εργάτη με την υψωμένη γροθιά. Είναι να μην καταλάβει η μάζα γιατί πρόκειται και να μην ενθουσιαστεί. [...] Εν εσχάτη αναλύσει, η μάζα έχει το υπέροχο ταξικό αισθητήριό της που στην ανάγκη την κάμει να βρίσκει ακόμη κι αυθόρμητα το δρόμο της. Πόσο μάλλον αν το αισθητήριο αυτό διαφωτιστεί.

- 2 Η φόρμουλα στον τίτλο άρθρου με υπογραφή «Η Συνταχτική Επιτροπή»: “Το ιδεολογικό μέτωπο. Η γραμμή μας», *Νέοι Πρωτοπόροι*, Α', 1932, σ. 152· εκεί διαβάζουμε:

Ποια θεωρία; τη θεωρία του Μαρξισμού-Λενινισμού, με φωτεινό πραχτικό παράδειγμα τη δεκαπεντάχρονη νικηφόρα εφαρμογή της στο 1/6 της γης. Ποια τέχνη; Την τέχνη κείνη που μιλάει στις μάζες ολόψυχα, δείχνοντας πάντα τη μόνη αλήθεια για το προλεταριάτο. Την τέχνη που εκφράζει τους αμδλεντους πόθους και τις νίκες των εκμεταλλευομένων προλεταρίων του άλλου κόσμου και των συνειδητών προλεταρίων της ΕΣΣΔ.

- 3 Όπως το ειδικά για την Ελλάδα γραμμένο άρθρο του Λουντατσάρσκι, *Πρωτοπόροι*, 1931, σ. 321.

“Το φαs που καίει”, “Νέοι Πρωτοπόροι” και “Ιδέα”

19 Όταν επανεκδόθηκε *Το φαs που καίει*, γράφτηκαν αρκετές κριτικές. Αλλά θα προσέξουμε μονάχα δύο απ' αυτές, που μας ενδιαφέρουν ιδιαίτερα για τις θέσεις που υποστηρίζουν και για τα περιοδικά που αντίστοιχα τις υποστηρίζουν. Του Ασημάκη Πανσέληνου (*Νέοι Πρωτοπόροι*, Α', 1933, σ. 32-3) και του Γ. Θεοτοκά (*Ιδέα*, Α', 1933, σ. 101-6).

Η μόνη έγνοια του Πανσέληνου, το 1933¹, είναι κατά πόσο ο Βάρναλης είναι προλεταριακός ποιητής. Δεν υπάρχει αμφιβολία, «είναι ένας ποιητής που ανήκει στο προλεταριάτο»· αλλά σε ποιο βαθμό ο ίδιος μπορεί να εκφράζει το προλεταριάτο και κατά πόσο μπορούν οι προλετάριοι να τον αποδεχτούν; Σχετικά με την πρώτη ερώτηση ο Πανσέληνος διαπιστώνει:

Ο Βάρναλης αν δεν είναι —και δεν είναι— ποιητής προλετάριος με τη στενή σημασία της λέξης — είναι όμως ο ποιητής που εκφράζει την αποσυνθετική πνοή που το προλεταριάτο σκορπάει σήμερα στη χώρα μας και παντού, μέσα στην αστική κοινωνία. Τη διάλυση και την αποσύνθεση αυτή της αστικής κοινωνίας, ο Βάρναλης την εκφράζει με υπέροχη μαεστρία και την υποβοηθεί. Το προλεταριάτο στο έργο του τραβάει για συμμάχους του τις μεσαίες καταπιεζόμενες τάξεις. Στη χώρα μας από τις τάξεις

αυτές τράβηξε το Βάρναλη κι αυτό είναι κάτι υπολογίσιμο και σημαντικό. Βέβαια το έργο του Βάρναλη διατηρεί τα σημάδια της ταξικής του καταγωγής. Αυτό συμβαίνει γιατί είναι έργο ζωντανό και πηγαίο. Και ως τέτοιο όμως είναι πολύ εξυπηρετικό για το προλεταριάτο, από πολλά ψεύτικα φιλολογικά κατασκευάσματα, που στη χώρα μας περάσανε για πολύ καιρό ως "προλεταριακή τέχνη". Δεν μπορεί φυσικά να 'ναι προλεταριακή τέχνη, ό,τι δεν είναι καν τέχνη.

Η απόκριση στο δεύτερο ερώτημα έρχεται αμέσως μετά:

Κι αν ο ουριανός προλετάριος ποιητής δεν θα χρησιμοποιήσει για αισθητικό πρότυπο το έργο του Βάρναλη δεν σημαίνει πως δεν έχει να ωφεληθεί πολλά απ' αυτό, κι ακόμα περισσότερο δεν σημαίνει πως το έργο αυτό δεν ανήκει στο ελληνικό προλεταριάτο. Το προλεταριάτο διεκδικεί τα καλά στοιχεία κι αυτών των αστών καλλιτεχνών της αστικής ανόδου.

Επίσης ο Πανσέληνος εξετάζει και εξηγεί τι συμβολίζουν τα πρόσωπα του έργου (ο Προμηθέας τη σκέψη, ο Χριστός το συναίσθημα, ο Μώμος την ύλη, η Αριστέα την «απόλυτη ιδέα»). Για την τέχνη του έργου, που έχει «άπειρα καλλιτεχνικά προτερήματα», ο κριτικός αναβάλλει το λόγο σε άλλη ευκαιρία.

Η κριτική του Θεοτοκά είναι, αν μπορούμε να το πούμε, αντιθετική. Καταδικάζει και τις επαναστατικές ιδέες, έτσι όπως διοχετεύονται στον ποιητικό λόγο του Βάρναλη, καταδικάζει συγχρόνως και τον ίδιο τον ποιητή, που είναι γέρος και κάθε άλλο παρά πρωτοποριακός. Τα επιχειρήματα του Θεοτοκά είναι πρόχειρα, οι στόχοι του, αντίθετα, πολύ σοβαροί.

Ο Βάρναλης, λέει ο Θεοτοκάς, «γεννήθηκε για να γίνει ένας καλός λυρικός ποιητής, δίχως εξαιρετική πνοή, ένας ποιητής της σειράς του Λάμπρου Πορφύρα».

Αλλά ο κ. Βάρναλης θέλησε να γίνει προφήτης και να σώσει την ανθρωπότητα και τα λάσπασε. [...] Με δυο-τρία παιδικά αξιώματα, που δεν έλαβε τον κόπο ούτε καν να τα αναπτύξει κάπως σοβαρά, με μερικές θορυβώδεις, δημοσιογραφικές κοινοτοπίες, με μερικά αγοραία αστεία και άφθονη χυδαιολογία, ο κ. Βάρναλης λύνει οριστικά τα πιο βαθιά και πιο περίπλοκα προβλήματα

της ανθρωπίνης σκέψης, αναποδογυρίζει σα μολυβένιους στρατιώτες τις θρησκείες, τα φιλοσοφικά συστήματα, τα πορίσματα των επιστημονικών ερευνών, καταργεί τα μεγαλύτερα πνεύματα των αιώνων. (σ. 105)

Στην παραπάνω κρίση του Θεοτοκά πρέπει να προσέξουμε ότι αυτός θεωρεί απαράδεκτη την ιδεολογία του Βάρναλη, κυρίως επειδή διατείνεται ότι έχει λύσει «οριστικά» όλα τα προβλήματα της ανθρωπότητας, επειδή, με άλλα λόγια, ο δογματισμός του Βάρναλη δεν αφήνει περιθώρια για μια περαιτέρω εξέλιξη της σκέψης και αποκλείει άλλες θεωρίες, έξω από τον ιστορικό υλισμό. Για τον Θεοτοκά, ο δογματισμός αυτός είναι μια «εύκολη» λύση, και ας μην το λέγει ρητά.

Το άλλο επιχείρημα της κρίσης του έχει μεγαλύτερη σημασία για το νόημα της πρωτοπορίας, έτσι όπως θα καλλιεργηθεί από τις δύο παρατάξεις. Ο Θεοτοκάς αμφισβητεί τον πρωτοποριακό χαρακτήρα μιας ποίησης σαν του Βάρναλη:

Η στιχουργία αυτή της επαναστατικής προπαγάνδας, η δήθεν πρωτοποριακή ποίηση, είναι ένας τραγικός ξεπεσμός των ελληνικών γραμμάτων, που ποτέ δεν βρέθηκαν σε πιο ταπεινά επίπεδα.

Παραπέρα εξηγεί:

Η καρδιά του είναι γερασμένη, κουρασμένη, τρομερά φτωχή και ξερή.

Απο αυτές τις δύο φράσεις βλέπουμε τον Θεοτοκά, στην πρώτη, να εννοεί ότι ποίηση τέτοιου είδους δεν μπορεί να 'ναι πρωτοποριακή· στη δεύτερη, να βρίσκει ότι η ποίηση του Βάρναλη δεν είναι νεανική, όπως θα άρμοζε σ' έναν πρωτοπόρο· αυτό μας αφήνει να καταλάβουμε. Το νόημα που υπολανθάνει στο κείμενο του Θεοτοκά, και που δεν βρίσκει τη σαφή του έκφραση (θα τη βρει στο επόμενο τεύχος του ίδιου περιοδικού, όπως θα δούμε) πρέπει να το συνδυάσουμε με τις επιφυλάξεις που ο ίδιος είχε διατυπώσει τέσσερα χρόνια νωρίτερα για τον Καβάφη. Ο Θεοτοκάς ανησυχούσε τότε για τις τιμές πρωτοπόρου που οι νέοι απέδιδαν ολοένα περισσότερο στον Καβάφη και που ο ίδιος τις έβρισκε ασυμβίβαστες με την ποίηση των νέων. Η ποίηση του Καβάφη είναι γεροντική, είναι το «κορύφωμα της τάσης της ελληνικής ποίησης προς το θάνατο» (1929, σ. 67). Έλεγε επίσης:

Ο κ. Καβάφης είναι ένα τέλος κι η πρωτοπορία είναι μια αρχή. Είναι δύο κόσμοι αντίθετοι και ασυμβίβαστοι. Η μόνη επίδραση που μπορεί να εξασκήσει ο κ. Καβάφης σε μια ζωντανή γενεά θα είναι μια επίδραση αρνητική (1929, σ. 65-6).

Και ο Βάρναλης, παρά τη ριζικά διαφορετική τάση της ποίησής του, είναι και μένει για τον Θεοτοκά ένας ποιητής γέρος, που δεν έχει τίποτα το κοινό με την πρωτοποριακή τέχνη.

1 Ο Α. Πανσέληνος έδωσε μια συναρπαστική εικόνα της τότε δράσης του, γενικά και σαν συντάκτη του περιοδικού *Νέοι Πρωτοπόροι*. Βλέπει την τότε ιστορία με το αίσθημα που δίνουν τα περασμένα πράγματα μέσα από τη σημερινή πείρα. Στο ίδιο βιβλίο, *Τότε που ζούσαμε*, 1974, σ. 207-8, μιλά και για τις σχέσεις του με τον Γ. Θεοτοκά, χαρακτηριστικές για το ήθος και των δυο.

‘Νιότη’

20 Στη σκέψη του Θεοτοκά η έννοια της νιότης, των νιάτων (αργότερα, μες τη δικτατορία του Μεταξά, θα ακουστεί και η ‘νεολαία’), είναι στενά δεμένη με την έννοια της πρωτοπορίας. Θα δούμε ότι το θέμα της νιότης θα αποκτήσει μια ιδιαίτερη θέση στην ιδεολογία μιας μεγάλης μερίδας της γενιάς, με επιπτώσεις καθοριστικές και στη λογοτεχνία. Ο Θεοτοκάς είναι από τους πρώτους, αν όχι ο πρώτος, που συλλαμβάνει το θέμα αυτό, δίνοντάς του πρώιμα τη θέση που αργότερα και οι άλλοι θα του προσδώσουν (*Ελεύθερο πνεύμα*). Το θέμα επανέρχεται στο άρθρο του “Νιότη”, δημοσιευμένο στο περιοδικό *Ιδέα* στα 1933 (Α’, 1933, σ. 263-5). Κύριος στόχος του είναι πάλι οι κομμουνιστές, από τις θέσεις των οποίων ο Θεοτοκάς προσπαθεί να διαφοροποιησει όσο γίνεται πιο οριστικά τις αστικές φιλελεύθερες θέσεις.

Ο Θεοτοκάς αντιδρά σε δύο κατευθύνσεις: η πρώτη είναι ο δογματισμός, που στην περίπτωση αυτή είναι για τον Θεοτοκά ένα κύκλωμα στοχασμών κλειστό, ανεπίδεκτο άλλων λύσεων. Έναν παρόμοιο τρόπο αντιμετώπισης της ζωής τον εφαρμόζουν μονάχα άνθρωποι «που δεν είναι ικανοί να σκεφτούνε απάνω στη ζωντανή, πολύμορφη και αεικίνητη πραγματικότητα, οι δάσκαλοι, που φυλακίσανε για πάντα το πνεύμα τους μες’ σε φόρμες νεκρές και σε αλύγιστες, ξεπερασμένες θεωρίες». Αυτοί οι άνθρωποι, και εννοεί τους μαρξιστές, υποστηρίζουν ότι είναι «επαναστάτες» και «πρωτοπόροι».

Η άλλη κατεύθυνση εναντίον της οποίας στρέφεται η επίκριση του Θεοτοκά είναι η «ρουτίνα», η «μετριότητα», η «στασιμότητα», ο «δασκαλισμός» του αστισμού. Ο Θεοτοκάς καταγγέλλει τώρα την «παλιά κοινωνική [...] οργάνωση», που «έπαψε να είναι δημιουργική κι άρχισε να σαπίζει».

Η ζωή είναι ακριβώς το αντίθετο από τους δύο περιορισμούς που θέτουν ο μαρξισμός και ο στάσιμος αστισμός: ξεφεύγει από το δογματισμό, που με την αρχή της υλιστικής αιτιοκρατίας προδικάζει τα πάντα δίχως να αφήνει περιθώρια για μια διαφορετική από την προκαθορισμένη έκβαση, ελευθερη. Η ζωή ξεφεύγει φυσικά επίσης και από τα σχήματα του παρελθόντος, τα νεκρά πια για πάντα. Η μόνη δύναμη, που μπορεί να συμβαδίσει με τη ζωή και να βρεθεί πέρα από τους δογματικούς περιορισμούς και από την αστική αποτελμάτωση, είναι η νιότη.

Πρέπει να εμπνεύσουμε στη νιότη το μίσος και την απέχθεια της ρουτίνας, της μετριότητας, της στασιμότητας, του δασκαλισμού. Πρέπει να της μεταδώσουμε το πνεύμα της περιπέτειας, την αγάπη του αγνώστου, του κινδύνου, των γενναίων αγώνων, των μεγάλων πραγμάτων. Να την προετοιμάσουμε ψυχολογικά να ζησει μες στις θύελλες που έρχονται, με το μέτωπο ψηλά, με το πνεύμα ελεύθερο προς όλες τις μεριές, με ζωντανές και ακμαίες τις δημιουργικές ικανότητές της. Πρέπει οι ι δ ε ς να ενσαρκωθούν σε τολμηρά έργα και γενναίες πράξεις.

Η νιότη ταυτίζεται έτσι με την έμπρακτη δημιουργικότητα, με την τόλμη μιας αλλαγής. Οδηγός της είναι το πνεύμα της περιπέτειας. Το αίσθημα της περιπέτειας, εδώ —θα το δούμε και παραπέρα— έγκειται στην τόλμη να αντιμετωπίζει κανείς το μέλλον δίχως να νοιάζεται πολύ για τις καταστάσεις που τον περιμένουν. Περιπέτεια είναι μια αλλαγή που δεν μπορεί να προεξοφληθεί· ταυτίζεται, σύμφωνα με αυτή την ερμηνεία, με την ελευθερία, και, σε ύστατη ανάλυση, με τον αντιδογματισμό¹.

Το άρθρο του Θεοτοκά στην *Ιδέα* αρχίζει με «το θαρραλέο σάλπισμα: Τόπο στους νέους». Το σάλπισμα αυτό πρέπει να ακούστηκε επανειλημμένα και κατά τρόπο αρκετά ηχηρό από το 1933 μέχρι τις εκλογές του 1936, μέσα στο χώρο του ανήσυχου αστισμού (και του Εθνικού Ενωτικού Κόμματος), αφού ο Νίκος Καρβούνης δημοσίευε στην εφημερίδα *Ριζοσπάστης*, της 26 Ιανουαρίου 1936, ένα άρθρο με τον

τίτλο "Οι αληθινοί νέοι", όπου μέσα στα άλλα υποστήριζε ότι πίσω από αυτή τη μανία για τα νιάτα βρισκόταν ο Παναγιώτης Κανελλόπουλος και το δοκίμιό του *Η κοινωνία της εποχής μας*². Η ακόλουθη περικοπή από το άρθρο θα μας δώσει μια έντονη γεύση της εποχής:

Από τους τοίχους της Αθήνας, του Πειραιά και άλλων μερών του τόπου μας, όπως και από μερικά προεκλογικά μπαλκόνια, ακούστηκαν, κατά τις τελευταίες εβδομάδες μεγάλες και επίμονες κραυγές για νέους, προς νέους, από "νέους" — όπως οι ίδιοι εβεβαίωναν με τρόπο πάρα πολύ νεανικό και μειρακιώδη, ίσως για να φαίνονται πιο πιστευτοί. "Ερχεται η νέα γενεά" για να διώξει "τα κοράκια του διχασμού". Οι νέοι, οι νέοι, που ξαφνικά ανακάλυψαν ένα φθινοπωρινό δειλινό πως είναι νέοι, κατεβαίνουν να μας σώσουν, να σώσουν τη χώρα, το έθνος, με τις παιδικές τους ανακραυγές. Και θαρρεί κανείς πως ο αγαθός και διάφανος φωτεινός χειμωνιάτικος αγέρας της Αθήνας και της Ελλάδας μαστιγώνεται από κάποιον κακόηχο και ανεπιθύμητο αντίλαλο μιανής "Τζοβινέτας" που τυραννά από χρόνια τους λαούς που κατοικούν στην αντικρινή όχθη του Ιονίου και του Αδριατικού.

- 1 Κάπως αργότερα, και μέσα στο κλίμα του Μεταξά έγραφε το άρθρο "Τα νιάτα κ' η φυλή" (*Νεοελληνικά Γράμματα*, 27 Φεβρουαρίου 1937) ο Α. Τερζάκης. Είναι φανερό η προσπάθειά του να υποστηρίξει τη δύναμη των νιάτων, υπογραμμίζοντας όμως την ίδια στιγμή και ορισμένα «φυλετικά» ελαττώματα.
- 2 Κατά μαρτυρία του Ελύτη (1974, σ. 272), ο Κανελλόπουλος με τον Κ. Τσάτσο και τον Ι. Θεοδωρακόπουλο, «ασκούσαν πάνω στους νέους μιαν αδιαφιλονίκητη γοητεία». *Η κοινωνία της εποχής μας*, δημοσιευμένο το 1932, προέρχεται από τις παραδόσεις του ακαδημαϊκού έτους 1930-1, και δεν περιέχει έκδηλες προτροπές στο πνεύμα που εννοεί ο Κ. Καρβούνης, στα τέσσερα μέρη του (Α' "Έθνος και εθνικισμός", Β' "Άτομον και ατομικισμός", Γ' "Κοινή γνώμη", Δ' "Συρμός - μόδα"). Το πρόβλημα που αντιμετωπίζει ο Κανελλόπουλος είναι οι σχέσεις του ατόμου με την κοινωνία. Το αντίτυπο που έχω υπόψη μου, προερχόμενο από τη βιβλιοθήκη του Ι. Μεταξά, έχει την αφιέρωση: «Εις τον αξιότιμον Κύριον Ιωάννη Μεταξά μετ' εξαιρέτου σεβασμού και βαθύτατης εκτιμήσεως. Αύγουστος 1932».

Πέρα από τον κομμουνισμό

21 Η δίψα προοδευτισμού ήταν πια τόσο έντονη ανάμεσα στους νέους, και οι προοδευτικές ιδέες για τους καταπιεσμένους που εξαγγεί-

λαν οι μαρξιστές είχαν πάρει τέτοιες διαστάσεις, ώστε ο προοδευτισμός να μοιάζει κάτι το ακατόρθωτο έξω από το «ιδεολογικό μέτωπο» του μαρξισμού και από το κλίμα που αυτό είχε προξενήσει. Ακόμα και ο ιδεαλιστής Θεοτοκάς όχι μόνο δεν μπορούσε να αγνοήσει τις αριστερές θέσεις, αλλά από αυτές έπαιρνε ερεθίσματα για τις ιδεολογικές θέσεις που υποστήριζε ο ίδιος στα άρθρα του (ο μαρξισμός εξάλλου με τρόπο έμμεσο θα τροφοδοτούσε και την πεζογραφία του). Ωστόσο, ανάμεσα στη δογματική υποταγή των μαρξιστών και στην άρνηση της “επανάστασης” υπήρχε μια ευρεία κλίμακα αποχρώσεων, που οι περισσότερές τους, για την ακρίβεια, συγκεντρώνονταν παράπλευρα μάλλον στον προοδευτισμό παρά στον εθνισμό. Παράλληλα με τα επίσημα όργανα των κομμουνιστών, *Πρωτοπόροι* και *Νέοι Πρωτοπόροι*, κυκλοφορούσε τότε και το περιοδικό του Α. Μελαχρινού *Ο Κύκλος* (τεύχος 1, το Νοέμβριο 1931), που φιλοξενούσε επίσης συνεργασία του Βάρναλη και του Ράντου-Σπιέρου. Από τον Ιανουάριο 1933 μέχρι τον Ιανουάριο 1934 δημοσιεύτηκε και το περιοδικό *Σήμερα* (δεκατρία τεύχη), που στέγαζε προοδευτικούς, λίγο ή πολύ μαρξιστές και σοσιαλιστές. Η μη αδιάλλακτη στάση του περιοδικού, η ελευθερία του απέναντι στο δόγμα δημιούργησαν ευνοϊκές συνθήκες για να συνεργαστούν και συγγραφείς που διαφορετικά θα έμεναν μακριά. Στη σύνταξη βρίσκουμε έτσι συντροφιασμένους σε ένα κοινό πρόγραμμα τους: Α. Θρύλο, Π. Καραβία, Κ. Λευκοπαρίδη (υπεύθυνος), Γ. Μηλιάδη, Φ. Μιχαλόπολο, Κ. Ουράνη, Κ. Πάγκαλο, Τ. Παπατσώνη, Κλ. Παράσχο.

Η σύνταξη στο πρώτο τεύχος είχε δηλώσει ότι θα αντιμετώπιζε «τα σύγχρονα ζωτικά προβλήματα με την ανησυχία που χαρακτηρίζει την εποχή μας και μ’ ένα βαθιά διεθνικιστικό πνεύμα». Το Μάιο του 1933 ανακοίνωσε μια «διαμαρτυρία» εναντίον της ναζιστικής «καταπίεσης» στη Γερμανία, συγκεντρώνοντας εξήντα πέντε υπογραφές, κομμουνιστών, σοσιαλιστών και μή. Η άρνηση όμως του περιοδικού να υποταγεί στη γραμμή των κομμουνιστών προκάλεσε διάφορες επιθέσεις του όργανου *Νέοι Πρωτοπόροι*, που χαρακτήρισε το *Σήμερα*, ούτε λίγο ούτε πολύ, σαν φασιστικό περιοδικό. Γι’ αυτό η σύνταξη του *Σήμερα* δημοσίευσε, το Σεπτέμβριο του 1933, μια “Δήλωση προς τους ‘Νέους Πρωτοπόρους’”, όπου διεκδικεί την ελευθερία των συνεργατών να είναι μαρξιστές με τον τρόπο που αυτοί νομίζουν ορθό:

Τι θέλουν να μας αποδείξουν οι “Νέοι Πρωτοπόροι”; Ότι δεν είμαστε κομμουνιστές; Αυτό το είπαμε μόνοι μας, ότι ουδέποτε είχαμε σχέση με τους Έλληνες κομμουνιστές, με τη νοοτροπία

τους και την τακτική τους. Θέλουν να μας πουν ότι δεν είμαστε ούτε μαρξιστές κατά τον τρόπο τους; Κι αυτό δεκτό. Είναι γεγονός ότι δεν βγήκαμε από την ακαδημία τους και από το περίφημο 'πατάρι' απ' όπου προέρχονται πολλοί απ' αυτούς και ο Κ. Μελάς (Σήμερα, Α', 1933, σ. 288)

Μετά από τη διάλυση του περιοδικού, ο καθένας από τους συνεργάτες τράβηξε το δικό του δρόμο. Η πορεία όμως ανθρώπων που άφηναν πίσω τους μια εμπειρία μαρξιστική και δεν ήθελαν μ' αυτό να περάσουν στο αντίπαλο στρατόπεδο, ήταν ανέκαθεν μια δύσκολη υπόθεση. Κατά τον ίδιο τρόπο που παλιότερα ο Καζαντζάκης δήλωνε ότι πέρασε στον 'μετακομμουνισμό', ο Τερζάκης αργότερα καταβάλλει προσπάθειες για να βρεθεί πέρα από την κομμουνιστική επανάσταση, όπως μπορούμε να διαπιστώσουμε διαβάζοντας το άρθρο του 'Ελεύτερα ιδανικά', του 1932 (Ο Κύκλος, Β', τεύχος 5, σ. 232-7).

Ο Τερζάκης θεωρεί «χρεωκοπημένο» το «φιλελευθερισμό», και εξηγεί τους λόγους για τους οποίους, κατά τη γνώμη του, ο μαρξισμός ξεπερνά τον ασιτισμό, που ακόμη στηρίζεται στα σαπισμένα και υποκριτικά ιδεώδη «η Οικογένεια, η Πατρίδα, κ' η Εκκλησία». Ο μαρξισμός όμως, παρασυρμένος από τον επιστημονικό υλισμό, έκανε το σφάλμα να αποκλείσει από τη θεωρία του το «συναισθηματικό παράγοντα». Μόνο χάρη στον Φρόιντ, όταν διαδόθηκαν οι θεωρίες του, μπορούσε «να εισαχθεί κι ο παραγνωρισμένος ψυχικός παράγοντας στο φωτεινό κύκλο της υλιστικής πραγματικότητας». Παρά τον εμπλουτισμό που έφερε η ψυχανάλυση όμως στο μαρξισμό, «ο μαρξισμός έμεινε στάσιμος». «Η επιστήμη τον προσπέρασε».

Αναφορικά με την ελληνική πραγματικότητα, ο Τερζάκης διαπιστώνει ότι «ως χθες ακόμη μόνος ο κομμουνισμός (και ο 'μετακομμουνισμός') απαριθμούσε οπαδούς από την τάξη των διανοουμένων. Και διαλεχτούς μάλιστα. Ο συντηρητισμός εσώπαινε σπό αναίμια ή και έλλειψη αυτοπεποίθησης». Και ξαφνικά βγήκε να μιλήσει ο Μελάς, με τον Θεοτοκά που τον ακολούθησε και που πορεύεται τώρα προς τον «εθνικοσοσιαλισμό», δίχως να υποπτευτεί ότι αυτή η ιδεολογία οδηγεί σε λύσεις όπως της φασιστικής Ιταλίας. Ο Τερζάκης δηλώνει, τελειώνοντας, ότι κοιτάζει με εμπιστοσύνη προς τη «σοσιαλδημοκρατία», «επανάσταση συγχρονισμένη και με ταχτική κοινοβουλευτική».

1 Ο Καζαντζάκης είχε δημοσιέψει την πρώτη μορφή του κείμενου Ασκητική, με τίτλο "Salvatores Dei", στην Αναγέννηση το 1927, παρουσιάζοντάς το

σαν «μετακομμουνιστικό». Το επίθετο έπιασε (βλ. και Β. Ρώτας, “Ένα μετακομμουνιστικό ‘πιστεύω’, Ασκητική”, *Αναγέννηση*, Β’, 1927, σ. 127 κ.ε.) Αργότερα ο ίδιος ο Γληνός, που είχε φιλοξενήσει το κείμενο του Καζαντζάκη στο περιοδικό του, στις “Πνευματικές μορφές της αντίδρασης” (1932, τώρα *Εκλεκτές σελίδες*, Δ’, 1975, σ. 88) στιγματίζε το «μετακομμουνισμό» μαζί με το φουτουρισμό: «μασκαρεμένη επαναστατικότητα και [...] δήθεν προεξόφληση του αύριο»...

Η ιδεολογική ζύμωση

22 Ανέφερα μέχρι στιγμής αρκετά στοιχεία που βοηθούν να αντιληφτούμε με τρόπο τεκμηριωμένο, αν και μη εξαντλητικό, τις διαστάσεις της ιδεολογικής ζύμωσης που αποτελεί την ιδεολογική προϋπόθεση όλης της μετέπειτα λογοτεχνικής δραστηριότητας. Η έννοια της ‘προόδου’ των ελληνικών γραμμάτων, η θέση των Ελλήνων λογοτεχνών απέναντι στις τάσεις και στις επιδράσεις που προέρχονται από το δυτικό πολιτισμό, οι ανάγκες ανανέωσης των ‘μορφών’, σε σχέση με τις νέες ανάγκες ανανέωσης των θεμάτων, όλα αυτά έχουν τη βαθύτερη φύτρα τους στην ιδεολογία της εποχής. Οι μαρτυρίες που προσκόμισα, δεν αντλήθηκαν από πολιτικούς λόγους ανθρώπων της δράσης, αλλά από κείμενα λογοτεχνών, και μάλιστα από τους αντιπροσωπευτικότερους, που έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων της γενιάς τους. Αργότερα, με τη φίμωση του κοινωνικού προβληματισμού, αρκετοί συγγραφείς της ίδιας γενιάς έδωσαν την εντύπωση ότι η λογοτεχνία κινείται σ’ ένα επίπεδο υπεράνω αυτών των προβληματισμών και ότι μπορεί να ζήσει άνετα δίχως αυτούς, ή μάλλον, για να σέβεται αυστηρότερα τους νόμους της και την αυτοτέλειά της, οφείλει να κάνει ακριβώς αυτό. Η φυσιολογική από άποψη επικοινωνίας ιδεών κατάσταση που κυριαρχούσε ως το 1936 στην Ελλάδα είναι ακριβώς αυτή που επιχειρώ να απεικονίσω συναρμολογώντας μερικά από τα σκόρπια γεγονότα της τότε κίνησης ιδεών.

Για να μη σταματήσω σε δικά μου μονάχα συμπεράσματα, θεωρώ σκόπιμο να προσκομίσω και εντυπώσεις ανθρώπων που, ανήκοντας σε προγενέστερες γενιές, βρέθηκαν θεατές αμέτοχοι και ανιδιοτελείς των γόνιμων εκείνων χρόνων: του Γρυπάρη και του Ξενοπούλου.

Ο Γρυπάρης απαντώντας σε μια έρευνα του Κωστή Μπαστιά (*Η Πρωία*, 4 Μαρτίου 1932, σ. 1) έπαιρνε αφορμή από τις κοινωνικές τάσεις μέσα στις οποίες βρέθηκε να ζει, για να πει:

Δέχομαι την άποψη των σοσιαλιστών, ότι αι οικονομικά συν-
θήκαι, οι όροι της παραγωγής, επιδρούν σημαντικώς και διαμορ-
φώνουν καταστάσεις και ηθικά και πνευματικάς. Αυτό μάλι-
στα νομίζω ότι είναι ο κανών. Δεν αποκλείω όμως διόλου ούτε
θεωρώ εσφαλμένη την καρλαϊκήν θεωρίαν των ηρώων.

Και ομολογούσε:

Η εποχή η ιδική μας με τις μιζερίες της, με την όλην καχεξίαν
που την εχαρακτήριζε, μας είχε τόσον απογοητεύσει, ώστε να
μην έχωμεν ενδιαφέροντα ούτε πολιτικά, ούτε κοινωνικά, αλλά
να ευρίσκωμεν διέξοδον και λύτρωσιν εις μίαν τέχνην όπου η
φόρμα κυρίως ενδιέφερε. Εκάμαμεν τέχνην διά την τέχνην.

Ο Ξενόπουλος, από τη δική του πλευρά, σε μια συνέντευξη που
έδωσε στο Μ. Σκουλούδη (*Νεοελληνικά Γράμματα*, 18 Αυγούστου
1935), ομολογούσε:

Διακρίνω να επικρατεί ένας φιλελευθερισμός. Η ελευθερία του
ατόμου είναι ίσως το χαρακτηριστικό του ιδεολογικού περιεχό-
μενου της σύγχρονης λογοτεχνίας μας.

Οι διαπιστώσεις που διατυπώνουν, πριν την 4η Αυγούστου, ο Γρυ-
πάρης, εξήντα δύο ετών, και ο Ξενόπουλος, εξήντα οκτώ, θα έπρεπε
να κάνουν πιο διστακτικούς μερικούς ανθρώπους που ακόμη σήμερα
δυσανασχετούν για την τάχα πολιτικοποίηση των μορφωτικών προ-
βλημάτων. Το ζήτημα είναι ότι αυτοί οι σποραδικοί διανοούμενοι
ζουν ακόμη με την εντύπωση που στερεώθηκε επί Μεταξά, ότι η απο-
χή από την ιδεολογία είναι το διακριτικό γνώρισμα της 'πνευματι-
κής' ζωής, δίχως να υποπτευθούν ότι όσοι επικαλούνται μια παρό-
μοια 'πνευματικότητα' είναι επειδή δεν αντέχουν στην 'πνευματικό-
τητα' της σύγκρισης και της αναμέτρησης.

Είναι πολύ σημαντικό, και με κάποιο τρόπο παρήγορο, το γεγονός
ότι ένας από τους επιφανείς εκπρόσωπους της γενιάς, ο Κ. Θ. Δημα-
ράς, θα ομολογήσει το 1965, σε μια λαθραία υποσημείωση, την εξής
αποδραματοποιημένη αλήθεια:

Η γενεά μου υστέρησε ποσοτικά στην ενεργητική πολιτική παρ-
ουσία της, για τρεις διαδοχικούς αλλεπάλληλους, λόγους: την δικ-

τατορία του Ι. Μεταξά, τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο και τα περιστατικά που ακολούθησαν στην Ελλάδα. Για τούτο ίσως οι νεότεροι επλησίασαν πρόθυμα σε κάτι που θυμίζει 'στρατευομένη πολιτική ποίησιν', κατά την επιτυχημένη έκφραση ενός λογίου του ρωμαντισμού. (*Συμποσιακά*, 1965, σ. 63)

Πρωτοπορία και κοινότητα

23 · Ο ιδεολογικός οργασμός, η επιτακτική ανάγκη ριζικής ανανέωσης των κοινωνικών δομών, με ή δίχως επανάσταση, οδηγούν σε μεθόδους που μορφοποιούνται έντονα, ανάλογα με το βασικό προσανατολισμό, ανάλογα δηλαδή με το αν εμπνέονται από τις προσδοκίες του φιλελεύθερου αστισμού ή από τον προγραμματισμό της μαρξιστικής επαναστατικότητας. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οι συνειδήσεις, που είναι ευαίσθητες σε παρόμοιες επιταγές ανανέωσης και καταβάλλουν προσπάθειες προς αυτή την κατεύθυνση, δεν έχουν, ποσοτικά, την ίδια επιφάνεια με το σύνολο της κοινότητας στην οποία ανήκουν. Από το γεγονός και μόνο ότι αυτές οι συνειδήσεις αποτελούν μια προηγμένη κατάσταση απέναντι στις συνολικές συνθήκες, μια αιχμή, δεν συμπίπτουν ποσοτικά με το σύνολο της κοινότητας. Αν πιστέψουμε ότι κανονικά η πρωτοπορία αντιπροσωπεύει τάσεις της κοινωνίας από την οποία προέρχεται (και γι' αυτό δεν υπάρχει αμφιβολία), τότε μπορούμε να αναρωτηθούμε ποια συγκεκριμένη τάση της κοινωνίας αντιπροσωπεύει. Η γενιά του Τριάντα εκφράζει μια κοινότητα; Ποια; Ή πρέπει μάλλον να πιστέψουμε ότι μέσα στη 'γενιά' χωρούν συγγραφείς που εκφράζουν πολλαπλές και διαφορετικές κοινότητες;

Η θεωρία που θεμελιώνεται στη διάκριση των τάξεων έχει έτοιμη την απόκριση: υπάρχουν πρωτοπόροι και γενικά, μερικοί λογοτέχνες που ανταποκρίνονται είτε στις ανάγκες της αστικής τάξης είτε άλλοι στις ανάγκες της εργατικής τάξης, του προλεταριάτου. Οι πρωτοπόροι και οι λογοτέχνες της αστικής τάξης είναι παρακμιακοί, επειδή η τάξη τους στο σύνολό της βαδίζει προς τον αφανισμό, βρίσκεται στην παρακμή της και 'παραμιλάει πριν πεθάνει'. Αντίθετα, οι πρωτοπόροι και οι λογοτέχνες του προλεταριάτου, της τάξης που αύριο θα επικρατήσει με την επιτυχία της επανάστασης, βρίσκονται στην ακμή των δυνάμεών τους.

Το απλοποιημένο αυτό σχήμα, που οι κομμουνιστές το υποστηρίζουν δογματικά, δηλαδή χωρίς να στηρίζονται στην εμπειρική διαπί-

στωση και σε συγκεκριμένα δεδομένα, οι εκπρόσωποι του αστισμού, όσο και να το αμφισβητούσαν, δεν μπορούσαν να το αγνοήσουν. Μπορούμε να πούμε ότι, μέχρις ενός βαθμού, το επικροτούσαν, παραδεχόμενοι ότι ο αστισμός είχε με το μέρος του τις εκλεκτές εκφράσεις της τέχνης, ενώ το προλεταριάτο τις εκλαϊκευμένες μορφές τέχνης.

Τώρα που η αδιαλλαξία της μαρξιστικής αισθητικής των χρόνων εκείνων έχει οριστικά ξεπεραστεί στο δυτικό χώρο και που οι μελέτες για τη μάζα και την επικοινωνία έχουν επεξεργαστεί ακριβώς τα θέματα αυτά, το όλο ζήτημα μπορεί να τοποθετηθεί επάνω σε ωριμότερες βάσεις.

1 Οι *Νέοι Πρωτοπόροι* του 1932 έχουν μια στήλη που επιγράφεται "Το παρωμилήτό του κόσμου που πεθαίνει".

'Ιντελιγκέντσια' και 'ελίτ'

24 Στην Αμερική και στην Αγγλία οι κοινωνικές μελέτες για την τέχνη ακολούθησαν μια πορεία αυτόνομη απέναντι στη μαρξιστική σκέψη¹· χάρη όμως στις εμπειρικές, θετικιστικές τάσεις της αμερικανικής παιδείας, τελικά οι μελέτες αυτές δεν βρίσκονται πολύ μακριά από τη μαρξιστική προοπτική, όσο κι αν κάτι τέτοιο μπορεί να φανεί παράδοξο σε πρώτη όψη. Κι αυτό επειδή, αν στη μαρξιστική σκέψη έγινε μια επεξεργασία της έννοιας 'ιντελιγκέντσια', στις καπιταλιστικές χώρες έγινε, αντίστοιχα, κάτι το παραπλήσιο αναφορικά με τις 'ελίτ'. Με 'ιντελιγκέντσια' όσο και με 'ελίτ' εννοούμε μειονότητες που δρουν και έχουν ορισμένες λειτουργίες μέσα στο σύνολο μιας συγκεκριμένης κοινότητας.

Αποφεύγοντας να θίξω προβλήματα θεωρητικά, παρά μόνο κατά το ελάχιστο μέτρο που διαφωτίζουν την εξεταζόμενη πραγματικότητα, πρέπει να διευκρινίσω ότι εκείνο που διαχωρίζει την ιντελιγκέντσια από την ελίτ είναι η διαδικασία με την οποία γίνεται η επιλογή μιας μικρής ομάδας απέναντι στο σύνολο. Εάν είναι κάπως άβολο να συγκεντρώσουμε στοιχεία για τη διαδικασία που αφορά τις ελίτ¹ (κληρονομικότητα ταξική, παράδοση, *affinités électives* κ.τ.λ.), για τη διαδικασία που αναφέρεται στην ιντελιγκέντσια μας είναι αρκετό, για να μην απομακρυνθούμε από τα χρόνια που μας απασχολούν και από τον ελληνικό χώρο, να ακούσουμε τα ίδια τα κείμενα της εποχής. Η Αλεξάνδρα Αλαφούζου στη μελέτη της "Προβλήματα της πρόλετα-

ριακής λογοτεχνίας" (*Ο Κύκλος*, Β', 1933, σ. 25-33) καταπιάνεται με τον ορισμό του προλετάριου λογοτέχνη, με άλλα λόγια του εκπρόσωπου της ιντελιγκέντσια που είναι λογοτεχνικός παραγωγός. Για να ανταποκρίνεται στις κοινωνικές ανάγκες, ο προλετάριος λογοτέχνης είναι αρκετό να «έχει προλεταριακή ψυχολογία, ταξική συνείδηση, άσχετα αν κατάγεται απ' την τάξη των προλεταρίων». Η διαδικασία επιλογής μπαίνει σε λειτουργία, τη στιγμή που ο καλλιτέχνης ξεκόβει από τη μάζα και διαφοροποιείται. Πώς;

Ο καλλιτέχνης-προλετάριος ξεχωρίζει απ' το αναγνωστικό του κοινό και με την διανοητική του καλλιέργεια. Για να συλλάβει και να εκφράζει την σε υπέρτατο βαθμό συγκεχυμένη, ολότελα ασυστηματοποίητη ψυχολογία μιας τάξης που ακόμα δεν έχει ξεκαθαρισμένη ταξική συνείδηση και κοινωνικά ιδανικά (μιλάμε για τη φαρδιά μάζα) ο καλλιτέχνης προλετάριος πρέπει ο ίδιος να αποκτήσει μια στέρεα, με επιστημονική βάση, κοσμοθεωρία, δηλαδή την μαρξιστική θεωρία που είναι η μόνη που αγκαλιάζει από όλες τις μεριές —φιλοσοφικά, κοινωνικά κ.τ.λ.— τη ζωή και τα ζητήματα της προλεταριακής τάξης. Δίχως στέρεα γνώση της μαρξιστικής θεωρίας, δίχως την υλιστική αντίληψη για τον κόσμο και την ανθρώπινη ζωή, που αποκτά ο καλλιτέχνης με επιστημονικές μελέτες, δεν μπορεί να δώσει έργο που να πλησιάζει τον τύπο τον καθαρά προλεταριακό.

Σ' αυτό τον ορισμό, όπου το σύνολο της κοινωνίας, η μάζα, ταυτίζεται με το προλεταριάτο, η Αλαφούζου μας δίνει ένα πορτραίτο του καλλιτέχνη σε μια κατάσταση 'ιδανική', όπου δεν μένουν περιθώρια ούτε για την αλλοτρίωση ούτε για τη γραφειοκρατία. Θέλω να πω: στην ηρωική αντίληψη του μαρξισμού όπου ζει η Αλαφούζου και, μαζί της, ο νεοφώτιστος μαρξισμός της Ελλάδας, δεν υφίσταται καμιά υποψία για τον κομματικό παρεμβατισμό στην εργασία του λογοτέχνη, για τη μετατροπή του καλλιτέχνη από ταξικό λειτουργό σε γραφειοκρατικό μεσολαβητή, και τελικά η υποψία δεν προχωρεί στην οδυνηρότερη για έναν προλετάριο λογοτέχνη περίπτωση, στην αλλοτρίωση, στην απομάκρυνση δηλαδή του λογοτέχνη από το σύνολο.

Για να μην αμφιβάλλουμε σχετικά με την αντιπροσωπευτικότητα των απόψεων της Αλαφούζου σε αναφορά προς το κόμμα, αναφέρω το κύριο άρθρο που οι *Νέοι Πρωτοπόροι* ανέθεσαν στην Αλαφούζου να γράψει, με τίτλο "Η θέση μας πάνω στη λογοτεχνία" (τεύχος 6, Ιούνιος

1935, σ. 121-3). Σ' αυτό το προγραμματικό κείμενο δεν γίνεται λόγος μόνο για προλεταριάτο, και, έμμεσα, για τον καλλιτέχνη (ιντελιγκέντσια), αλλά ρητά και επίσημα για «πρωτοποριακή λογοτεχνία». Τα αξιώματα που σταματούν την προσοχή μας είναι δύο. Το πρώτο:

Για να δημιουργήσει σήμερα ένα αληθινά δυνατό έργο, ο λογοτέχνης πρέπει συνειδητά να προσχωρήσει στον επαναστατικό αγώνα του προλεταριάτου για την τελειωτική απελευθέρωση της υποδουλωμένης ανθρωπότητας.

Το άλλο αξίωμα:

Αφού λοιπόν η λογοτεχνία είναι κι αυτή ένα από τα μέτωπα του μεγάλου αυτού αγώνα [ριζική αλλαγή της κοινωνικής ανθρωπίνης ζωής με το μαρξισμό], είναι νοητό πως κι αυτή πρέπει να 'ναι οργανωμένη, γιατί κανένας αγώνας δεν γίνεται κουτουρού.

Η αντίθεση μιας παρόμοιας θεωρίας με τη θεωρία 'η τέχνη για την τέχνη' αποδίδεται σύσσωμα στην «αστική παρατάξη», με το επιβαρυντικό μάλιστα ότι η ανιδιοτέλεια της αστικής τέχνης είναι ένα ψεύδος, εφόσον δεν υπάρχει ούτε «ουδέτερη» ούτε «καθαρή» τέχνη και αφού ο απώτερος σκοπός των αστών είναι «να χωρίσουν με τον απροσπέραστο τοίχο την τέχνη από τη ζωή».

1 Στον αγγλοσαξωνικό χώρο το θέμα των ελίτ κατέχει μια ιδιαίτερη θέση. Ένα δείγμα της στάθμης που παρόμοια θέματα άγγιξαν, μεταφρασμένο σε ελληνική γλώσσα είναι του Έλιοτ η μελέτη «Η τάξη και η 'ελίτ'» (μετάφραση Λ. Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου), *Ευθύνη*, τεύχος 37, 1975, σ. 32-41, που προέρχεται από τον τόμο *Notes towards the Definition of Culture*, Λονδίνο 1948. Η μελέτη γράφτηκε με αφορμή το βιβλίο του K. Mannheim, *Man and Society*, Λονδίνο 1940 (τα βιβλιογραφικά αυτά στοιχεία παραλείφθηκαν στη μετάφραση), και υποστηρίζει την ανάγκη των ταξικών διακρίσεων. Βλ. σχετικά R. Williams, *Culture and Society 1780-1950*, Harmondsworth ('Penguin'), 1968, σ. 227-38, όπου έχουμε την ιστορική τοποθέτηση της αντιμετώπισης αυτής του Έλιοτ.

Η πρωτοπορία της ελληνικής ιντελγκέντσια: «Η τέχνη από το λαό για το λαό»

25 Παρά την υπόσχεση που δίνουν οι *Νέοι Πρωτοπόροι* στον πρόλογό

τους, η Αλαφούζου δεν κάνει λόγο για «πρωτοποριακή λογοτεχνία». Αυτή η παράλειψη δεν οφείλεται σε ασυνέπεια, αλλά απεναντίας στην ίδια τη λογική της μαρξιστικής θεωρίας, που, ταυτίζοντας την πολιτική πρωτοπορία με την καλλιτεχνική, καθιστά περιττή την ιδιαίτερη συζήτηση πάνω στη δεύτερη.

Ένα πλατιά διαδομένο επιχείρημα των μαρξιστών, που κυκλοφόρησε ευρύτατα και στην Ελλάδα, έχει για αφετηρία τη διαπίστωση ότι η παρακμή της τέχνης οφείλεται στην παρακμή της τάξης με την οποία ταυτίζεται, δηλαδή της αστικής τάξης, που είναι μια τάξη καταδικασμένη να πεθάνει γρήγορα. Η προλεταριακή τέχνη, τέχνη επαναστατική, χάρη στο μόνο γεγονός ότι είναι μια τέχνη που ταυτίζεται με την ψυχολογία και τη συνείδηση των προλετάρων, μιας τάξης με άλλα λόγια γεμάτης ζωή, που τώρα επαναστατεί και πρόκειται να επιζήσει μετά από τον αστισμό, η τέχνη αυτή είναι γεμάτη ιδεολογική υγεία και δεν μπορεί παρά να είναι πρωτοποριακή όσο και η τάξη από την οποία προέρχεται. Χάρη σ' αυτή τη λογική, η μαρξιστική πολιτική πρωτοπορία ταυτίζεται αυτόματα και εξ ορισμού με την πρωτοποριακή τέχνη. Η επανάσταση, εφόσον είναι καθολική, συμπεριλαμβάνει όλες τις εκδηλώσεις, δίχως να εξαιρέσει φυσικά την τέχνη, που γι' αυτό είναι αναπόφευκτα επαναστατική και πρωτοποριακή.

Σ' αυτό το σημείο, περισσότερο από άλλες, νέες, μαρτυρίες, για να μπούμε καλύτερα στο πνεύμα της εποχής και στη διαμάχη ανάμεσα στις αντιθετικές αντιλήψεις και ιδεολογίες, μας είναι αρκετό να θυμηθούμε τις διαμετρικά αντίθετες μεταξύ τους κριτικές για *Το φως που καίει* (κεφ. 19). Η γραμμή της μαρξιστικής κριτικής είναι η επαναστατικότητα και η στενή ανταπόκριση στην προλεταριακή ιδεολογία. Ο φιλελεύθερος αστισμός, από τη δική του πλευρά, και με τη μεσολάβηση του Θεοτοκά, μιλούσε για δογματικά αποφθέγματα που προπαγανδίζονται αβασάνιστα, και κατάγγελλε την καρδιά την κουρασμένη του ποιητή, που, μέσα σ' αυτές τις συνθήκες κουρασμένης τεχνοτροπίας, δεν μπορούσε να διεκδικεί διακαιώματα πρωτοπορίας για την τέχνη του. Η πρωτοπορία ανήκει στα νιάτα, πάντοτε σύμφωνα με το Θεοτοκά (κεφ. 20).

Αφού κάναμε ένα άλμα προς τα μπροστά, στο 1935, ας κάνουμε κι ένα δεύτερο για να ρίξουμε μια ματιά στο τεύχος που οι *Νέοι Πρωτοπόροι* αφιέρωσαν στο Βάρναλη (τεύχος 2, Φεβρουάριος 1935). Δεν είναι πρόθεσή μου να επιμείνουμε σ' έναν ποιητή που ξεφεύγει από το θέμα μας· ο τρόπος όμως που ο ποιητής αυτός θεωρήθηκε επαναστάτης το 1935 αφορά άμεσα στον προβληματισμό και πρέπει να μας

απασχολήσει, έστω με συντομία.

Το τεύχος περιέχει, ανάμεσα σε άλλο υλικό, ένα χαριτωμένο αναμνηστικό άρθρο του Ν. Καρβούνη, "Όταν ο Βάρναλης φανερώθηκε στην ποίηση", και τη γνωστή μελέτη του Γληνού "Ο ποιητής Κ. Βάρναλης" (τώρα στις *Εκλεκτές σελίδες*, Β', 1975, σ. 124-37). Η τελευταία τούτη μελέτη αφορά ιδιαίτερα στην ποιητική εργασία του Βάρναλη πριν την «οριστική μεταστροφή». Για τη μετέπειτα παραγωγή ο Γληνός περιορίζεται μόνο σε λόγια επαινετικά και γενικά, καταλήγοντας στον επιγραμματικό χαρακτηρισμό: «ο Βάρναλης είναι ο μεγάλος Χάλασθης», δηλαδή επαναστάτης, όχι όμως και οικοδόμος μέσα στο χώρο της μαρξιστικής ιδεολογίας. Η μελέτη τελειώνει με το ερώτημα:

Μπορεί να είναι ο Βάρναλης ο ποιητής της μάζας; Ο ποιητής του σημερινού προλεταριάτου που μάχεται;

Και με την παρότρυνση:

Να πουλιέται φτηνά, για να τα μάθουν όλα [τα διαλεχτά κομμάτια οι προλεταριοί], να ποτιστούν μ' αυτά για να δυναμώσει μέσα τους η καταλυτική ορμή.

Το τιμητικό τεύχος γινόταν ευκαιρία και για ένα διδακτικό κύριο άρθρο, ανυπόγραφο, με τίτλο "Η τέχνη και οι μάζες". Σύμφωνα με τον αρθρογράφο, ο Βάρναλης «βρίσκεται και με τη σκέψη του και με το συναίσθημα του και με τα έργα του μέσα στην επανάσταση». Οι «αστικές φόρμες της τέχνης, οι ραφινάτες τεχνοτροπίες της παρακμής» δεν μιλούν στη ψυχή του πλήθους. Από την άλλη πλευρά, η αστική τάξη τροφοδοτεί «τη μεγάλη μάζα του εργαζόμενου λαού» «με χοντροκομμένα ανούσια, παραλυτικά της ψυχής του αναγνώσματα». Το κύριο αυτό άρθρο τελειώνει με την πρόσκληση: «Τεχνίτες του λόγου και κάθε τέχνης, ζυγώστε τα πλήθη».

Βρισκόμαστε στο 1935. Το έτος δηλαδή που θα εμφανιστούν στην Ελλάδα επαναστατικές μορφές τέχνης, όπως ο υπερρεαλισμός. Οι κομμουνιστές, απομονωμένοι τη στιγμή αυτή μέσα στην αυτάρκεια της δικής τους αισθητικής και της δικής τους έννοιας της πρωτοπορίας, δεν αποτιμούν τις κατακτήσεις της αστικής πρωτοπαρίας γι' αυτό που αξίζουν πραγματικά. Για πρωτοποριακή τέχνη έχουν να δείξουν μονάχα μια αγωνιστική ποίηση, που ο αστισμός δεν έχει

καθόλου διάθεση να της αναγνωρίσει προσόντα καλλιτεχνικής πρωτοπορίας (πράγμα που ακριβώς έκανε ο Θεοτοκάς, έστω και αν δεν εξάντλησε όλα τα αστικά επιχειρήματα). Για την ώρα η σημασία της πρωτοποριακής εξόρμησης, που συντελείται από τον Σεφέρη, τον Εμπειρικό, τον Ελύτη διαφεύγει από την προσοχή της αριστερής πρωτοπορίας. Η παράταξη αυτή, επιμένοντας θριαμβευτικά στον επικείμενο θάνατο της αστικής λογοτεχνίας, παραιτείται από κάθε σοβαρή αντιμετώπιση της αστικής πρωτοπορίας και χάνει την επαφή με τον αντίπαλο. Τη στιγμή, δηλαδή, που θα έπρεπε να ανακαινιστεί και η ίδια, δεν έχει να αναδείξει για πρωτοπόρο ποιητή παρά έναν επαναστάτη ποιητή παλαμικού τύπου. Το έδαφος που ανεπανόρθωτα θα χάσει, θα το καλύψει η αστική πρωτοπορία. Όταν ένας ποιητής σαν τον Ρίτσο θα προσπαθήσει να γεφυρώσει την απόσταση, το αριστερό μέτωπο δεν θα κερδίσει το έδαφος που ανήκει στην αστική πρωτοπορία, αλλά θα εγκαταλείψει το δικό του: ο Ρίτσος θα βρεθεί, δίχως να το υποπτευθεί, μόνος του, μέσα στον άλλο χώρο, με όλες τις στρατηγικές συνέπειες για το σύνολο των ομοϊδεατών του (κεφ. 44, 45, 51). Η Ελλάδα εξάλλου θα έχει μπει στο μεταξύ στις ιδιάζουσες συνθήκες της μεταξικής δικτατορίας.

Η κομμουνιστική πρωτοπορία, απορροφημένη από τον πολιτικό αγώνα της, έχανε την ευκαιρία, όσο ήταν ακόμη καιρός, δηλαδή πριν την 4η Αυγούστου, να δημιουργήσει μια καλλιτεχνική πρωτοπορία. Συντέλεσε στην αδράνεια της, ανάμεσα σε άλλους παράγοντες, η έλλειψη καλλιτεχνικών ταλέντων, και αυτό είναι το βασικό μειονέκτημά της: συντέλεσε όμως σημαντικά και η στροφή που έπαιρνε η κομμουνιστική αισθητική με το Πρώτο Συνέδριο των Σοβιετικών Συγγραφέων στη Μόσχα, το 1934¹.

1 Το συνέδριο αυτό είχε μεγάλη απήχηση σ' όλο τον κόσμο και έφερε ουσιαστικές συνέπειες για τη λογοτεχνική πολιτική των κομμουνιστών μέσα και έξω από τη Σοβιετική Ρωσία. Είχαν παραβρεθεί σαν Έλληνες παρατηρητές ο Γληνός (ανταπόκριση στην εφημερίδα *Νέος Κόσμος*), και ο Βάρναλης. Βλ. πληροφοριακό άρθρο στα *Νεοελληνικά Γράμματα* 14 Ιουλίου 1935, με φωτογραφίες των Gide, Pasternak, Gorki. Οι *Νέοι Πρωτοπόροι* αφιέρωσαν μια «Εκτακτη έκδοση Σεπτέμβρη», δείχνοντας μεγάλη ετοιμότητα στην αποδοχή των επισήμων θέσεων του Συνεδρίου, που καταδίκασε το 'μοντερνισμό', δηλαδή την πραγματικά πρωτοποριακή τέχνη, και καθιέρωσε τον 'κοινωνικό ρεαλισμό', τον 'socialism'. Το αφιέρωμα Βάρναλη, του επίσημου περιοδικού *Νέοι Πρωτοπόροι*, ιδωμένο μέσα σ' αυτή τη διαδοχή γεγονότων, έρχεται σαν μια πράξη του ίδιου περιοδικού, που επιβεβαιώνει για την προσήλωση των Ελλή-

νων κομμουνιστών στα νέα αυστηρά προγράμματα. Ο Βάρναλης, με άλλα λόγια, στάθηκε μια ευτυχής σύμπτωση, που ανταποκρινόταν στις περιστάσεις της στιγμής (θα είχε ενδιαφέρον, για να πλησιάσουμε τη σκέψη του Βάρναλη, να μελετήσουμε τη σειρά άρθρων που ο ίδιος έγραψε πάνω στο έργο του *Το φως που καίει*, στην εφημερίδα *Ανεξάρτητος*, το 1935). Το τι στοίχισε η 'σύμπτωση' αυτή στον Βάρναλη μένει κάτι το ανεξακρίβωτο. Βλ. σχετικά τις σκέψεις που διατύπωσε πάνω σ' αυτή την απορία και ο Α. Αργυρίου, "Πρόχειρο διάγραμμα της ποιητικής πορείας του Βάρναλη", *Ηριδανός*, τεύχος 1, 1975, ειδικά στη σ. 85.

Όσο για το αφιέρωμα που έκαναν οι *Νέοι Πρωτοπόροι* το Σεπτέμβριο 1934 στο Συνέδριο των Σοβιετικών Συγγραφέων, στις σαράντα σελίδες του συγκεντρώνει δύο λόγους του Γκόρκι που ήταν ο «κατ' εξοχήν προλεταριακός συγγραφέας», και δύο επίσημων θεωρητικών, του Ζντάνοβ και του Ράντεκ. Ο Ζντάνοβ ήταν γραμματέας της Κ.Ε. του Κ.Κ. και ανέπτυξε τη θεωρία του Στάλιν για τους συγγραφείς, τους "μηχανικούς των ψυχών", τους λίγους δηλαδή διαλεχτούς, που εμπνέουν με τα έργα τους "καλά αισθήματα" στη μάζα. Από την έκθεση του Καρλ Ράντεκ "Η κρίση του καπιταλισμού και η παγκόσμια λογοτεχνία", διαλέγονται λίγες σελίδες (σ. 395-8), ενώ η ανακοίνωση αυτή, σημαντικότερη για τη σοβιετική πολιτική, έχει μεγάλη έκταση (εφτά πραγματικά κεφάλαια), και τελειώνει με το περίφημο: «James Joyce ή σοσιαλιστικός ρεαλισμός;», όπου ο Τζόυς ήταν κάτι πολύ σκοτεινό και αμαρτωλό για συγγραφείς που τους ήταν τελείως άγνωστο το έργο του. Τα συνθήματα και οι φόρμουλες που επικράτησαν στη Σοβιετική Ρωσία, σαν αποτέλεσμα του συνεδρίου, κατοπτρίζουν πολύ σχηματικά τα ζητήματα που θίγηκαν σ' εκείνη την περίπτωση. Τα πρακτικά του συνεδρίου, περίπου εφτακόσιες σελίδες, ήταν δυσέυρετα στη Ρωσία. Μια μεγάλη επιλογή στα ιταλικά, *Rivoluzione e letteratura*, με επιμέλεια G. Kraiski και με εμπειρισταμένη εισαγωγική μελέτη του V. Strada, δημοσιεύτηκε στο Μπάρι το 1967. Η εισαγωγή τελειώνει με τα λόγια ενός 'μοντέρνου' Ρώσου ποιητή, που πέθανε σε σοβιετικό στρατόπεδο το 1928: καθήκον της σοσιαλιστικής κοινωνίας είναι να ετοιμάζει τον αναγνώστη, δεν μπορεί να προγραμματίσει, γραφειοκρατικά, τη γέννηση ενός συγγραφέα. Πρβ. παραπλήσια στάση σε σύγχρονο Έλληνα ποιητή: Μ. Αναγνωστάκης, "Συνθήματα και πραγματικότητα", *Κριτική*, Β', 1960, σ. 229-33 (=Υπέρ και κατά, Θεσσαλονίκη 1965, σ. 52-60).

Φουτουρισμός και επανάσταση

26 Η κομμουνιστική παράταξη εννοούσε, ουσιαστικά, να κάνει πρωτοποριακή λογοτεχνία με τον Βάρναλη. Νεότερους ποιητές, που να ξεφεύγουν από το σαρκασμό και τη σάτιρα, εκτός από την ειδική περίπτωση του Ράντου, που θα εξετάσουμε, δεν είχε να αναδείξει. Πριν ερευνήσουμε τις απόπειρες πρωτοπορίας σε άλλο ιδεολογικό χώρο, και εφόσον οι επαναστατημένοι κομμουνιστές είχαν την προσοχή στραμμένη προς τη Ρωσία, πρέπει να αναρωτηθούμε αν, στην περίπτω-

ση που το ήθελαν και το ήξεραν, ήταν σε θέση να εκμεταλλευτούν δημιουργικά κάποια πρωτοποριακή μέθοδο ρωσικής προέλευσης.

Η πρωτοποριακή τέχνη, όπως την εννοούμε κοινά, είχε καταδικαστεί από τη σοβιετική πολιτική το 1934. Ωστόσο δεν έπαυε να ισχύει η ποίηση του Μαγιακόφσκι, μια ποίηση επαναστατική τόσο στον κοινωνικό όσο και στον αισθητικό τομέα: ο Μαγιακόφσκι ήταν ο καθολικά επαναστατημένος ποιητής, που από το δυτικό φουτουρισμό είχε οικειοποιηθεί νέους τρόπους έκφρασης που ταίριαζαν στην επαναστατική του δράση. Με τη δική του ποιητική μέθοδο είχε οπλιστεί και ο Τούρκος Ναζίμ Χικμέτ: περίπτωση που έδειχνε ότι μια μεσογειακή εκδοχή του ρωσικού φουτουρισμού μπορούσε να έχει πρακτική εφαρμογή. Από την άλλη όμως πλευρά τα λίγα που ήταν γνωστά για το φουτουρισμό στην Ελλάδα προέρχονταν από τη φασιστική Ιταλία, προξενώντας ευεξήγητες επιφυλάξεις. Το θέμα του φουτουρισμού με τα δύο διαφορετικά κανάλια διοχέτευσής του στην Ελλάδα, μπορεί να μας βοηθήσει κι αυτό στο να ερευνήσουμε το μηχανισμό των πρωτοποριών στην Ελλάδα.

Στην Ιταλία ο Αλεξανδρινός Φ.Τ. Μαρινέττι οδήγησε την ανατρεπτική ορμή του φουτουρισμού, που ο ίδιος ίδρυσε (μανιφέστο του φουτουρισμού, 1909), προς εθνικιστικές διεκδικήσεις, με συνθήματα όπως “ο πόλεμος είναι η υγεία του κόσμου”, και άλλα παρόμοια που εκθειάζουν τη βία⁸. Τελικά, οι τάσεις αυτές οδήγησαν τον Μουσολίνι να εναγκαλιστεί το φουτουρισμό, αφού πριν ο φασισμός είχε διδαχτεί πολλά από τη θεωρία του περί βίας και εθνικισμού. Ο Μουσολίνι έγινε ο ‘πρώτος φουτουριστής της Ιταλίας’. Αλλά, όπως ήταν επόμενο, όταν ο φουτουρισμός μετατράπηκε σε επίσημη τέχνη του φασιστικού κράτους, ήταν πια μακριά από την πρωτοποριακή του λειτουργία. Εξάλλου, είχαν στο μεταξύ ωριμάσει στην Ευρώπη άλλες πρωτοπορίες (νταντά, υπερρεαλισμός), που συνετέλεσαν ώστε σύντομα να θεωρηθεί ξεπερασμένος ο φουτουρισμός. Γι’ αυτό, όταν το 1933 έγινε στην Αθήνα μια εκδήλωση φουτουριστική, με πρωταγωνιστή τον Μαρινέττι, επίσημο απεσταλμένο του ιταλικού κράτους, η εκδήλωση είχε απόλυτη αποτυχία ανάμεσα στους Έλληνες διανοούμενους. Οι σοσιαλιστές του περιοδικού *Σήμερα* χτύπησαν τον Μαρινέττι για τις σχέσεις του με το φασισμό, και επειδή ήταν πια κάτι το ξεπερασμένο:

Η φουτουριστική παρελθοντολογία με τις τρομπέτες του Εξοχώτατου Μαρινέττι ήταν ανέκαθεν κούφιο πράμα, ψεύτικο, δίχως απήχηση. (*Σήμερα*, Α’, 1933, σ. 30)

Σ' ένα επίσης ανυπόγραφο αρθράκι (αλλά γραμμένο από τον Θεοτοκά, αν δε με ξεγελά το ύφος), το περιοδικό *Ιδέα* χτυπούσε «την τυφλή και υστερική λατρεία του μηχανισμού», που εκθειάζει ο φουτουρισμός. Όσο για την ομορφιά της ταχύτητας, ο Θεοτοκάς που το 1929 την είχε θεωρήσει ταιριαστό ερέθισμα για τα νιάτα, τώρα τη γελοιοποιεί. («Χορτάσαμε από ταχύτητα και χορτάσαμε δυστυχώς πολύ γρήγορα και πολύ εύκολα», *Ιδέα*, Α', 1933, σ. 203).

Η πιο συστηματική επίθεση εναντίον του φουτουρισμού, με την ευκαιρία της επίσκεψης του Μαρινέττι στην Αθήνα, ήρθε από τον Αιμίλιο Χουρμούζιο, που με το ψευδώνυμο Αντρέας Ζεβγάς δημοσίευσε ένα φυλλάδιο τριάντα δέο σελίδων: *Ο φουτουρισμός στο φως του μαρξισμού* (1933). Η κριτική του γίνεται πραγματικά στο φως του μαρξισμού: καταγγέλλει τη συνεργασία του Μαρινέττι με τον Μουσολίνι. Ο φουτουρισμός είναι ένα προϊόν γνήσιο της κρίσης που περνά η αστική τάξη, και η προβολή του στο μέλλον είναι μια πρόφαση για να μην αντιμετωπίσει τις ευθύνες του σήμερα. Η επαναστατικότητά του είναι μόνο φαινομενική. «Η φουτουριστική ηθική δεν είναι τίποτε άλλο παρά η μάσκα της αστικής ηθικής» (σ. 11). «Έκαμε την επανάσταση της μορφής» (σ. 12), όχι της ουσίας. Όσο για την αισθητική του φουτουρισμού, την ομορφιά της ταχύτητας και της τεχνολογίας, αυτά ήταν «μπουρμπουλήθρες» (σ.22). Στο σύνολο ο Χουρμούζιος καταδικάζει το κίνημα αποφασιστικά, δίχως να το συσχετίσει καθόλου με το ρωσικό φουτουρισμό, για τον οποίο απλώς λέγει βιαστικά ότι χάρη στην επανάσταση αποκτά το «πραγματικό περιεχόμενό του» (σ. 31)¹. Ένας αστερίσκος παραπέμπει σ' ένα άρθρο του στη *Νέα Εστία* (ΙΓ', 1933, σ. 138-45), που ασχολείται με τη ρωσική μετεπαναστατική λογοτεχνία, δίχως όμως να κάνει λόγο για φουτουρισμό.

Πολλές απορίες αφήνει ένα πληροφοριακό άρθρο, γραμμένο σε γλώσσα γραφειοκρατική, με υπογραφή «Ρ» (ρο ελληνικό ή μάλλον πι λατινικό;), στα *Νεοελληνικά Γράμματα*, 21 Ιουλίου 1935, που επιγράφεται «Οι αισθητικές θεωρίες στη φασιστική Ιταλία». Αυτό το κείμενο μιλά με μεγάλη σοβαρότητα για «italianità» (γραμμένη έτσι), για αισθητικά προγράμματα που θα καταπολεμήσουν την παρακμή. Τελιώνει με το συμπέρασμα:

Ένα καθεστώς συντήρησης, πειθαρχίας και τάξης γυρεύει 'ν' απλώσει τους κανόνες του και στην τέχνη.

Διαβάζοντας αυτό το άρθρο, έχει κανείς την πολύ δυσάρεστη αίσθηση ότι ο ελληνικός φασισμός, με την «ελληνικότητα» και την τάξη, χτυπάει την πόρτα.

Ο φουτουρισμός, με αυτές τις συνθήκες, δεν μπορούσε να πιάσει στην Ελλάδα. Πώς όμως εξηγείται ότι στην Ελλάδα δεν είχε απήχηση ούτε καν ο φουτουρισμός όπως είχε διαμορφωθεί στη Ρωσία, όπου είχε γίνει ένα σώμα με την κοινωνική επανάσταση, χάρη στον ποιητή και αγωνιστή Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι; Στη Ρωσία από την πρώτη στιγμή έγινε μια εχθρική υποδοχή στον ιταλικό φουτουρισμό². Αυτό όμως δεν εμπόδισε τους Ρώσους ποιητές να αξιοποιήσουν την εμπρηστική δύναμη του φουτουρισμού, μετατρέποντας, πριν απ' όλα, το πολεμικό του μήνυμα σε "αηδία και μίσος για τον πόλεμο" (Μαγιακόφσκι).

Ωστόσο σχετικά με τον Μαγιακόφσκι, δεν βρίσκω συγκεκριμένη και ρητή απήχηση ανάμεσα στους Έλληνες κομμουνιστές ούτε πριν το 1934, οπότε καταδικάστηκαν στη Ρωσία ο Μαγιακόφσκι και η πρωτοπορία με την πρόφαση του 'φορμαλισμού', ούτε και ύστερα³. Στη θέση του όμως βρίσκω να έχει κάποια απήχηση ο Ναζίμ Χικμέτ, που αποτελεί ένα τρανό τεκμήριο για τον τρόπο με τον οποίο ο επαναστατικός φουτουρισμός, με τη μεσολάβηση του Μαγιακόφσκι, μπορεί να μετασχηματιστεί γόνιμα χάρη στη μεσογειακή ευαισθησία⁴. Οι *Νέοι Πρωτοπόροι* δημοσιεύουν το ποίημά του "Η καρδιά μου" (μετάφραση Β. Μαλέας, Α', 1932, σ. 231), και λίγο αργότερα ένα άρθρο, "Για να γνωρίσουμε τους δικούς μας: Ναζίμ Χικμέτ, Τούρκος επαναστάτης ποιητής" (με υπογραφή «Αναπληρωτής», Α', 1931, σ. 420-1). Στην παρουσίαση αυτή ο Αναπληρωτής υπογραμμίζει τον «ταξικό σαρκασμό» του Χικμέτ και το γεγονός ότι συναντιούνται σ' αυτόν ο «επαναστάτης» με τον «τεχνίτη». Μια άλλη μνεία συναντά στα *Νεοελληνικά Γράμματα* (1 Σεπτεμβρίου 1935, σ. 7, Π.Χ. Μητσόπουλος, "Η τουρκική λογοτεχνία"), όπου και πάλι βλέπουμε να συνδυάζεται η πρωτοπορία της τέχνης με την κοινωνική επαναστατικότητα του ποιητή. Ωστε λοιπόν, στις δύο αυτές προπολεμικές και πριν τη 4η Αυγούστου μαρτυρίες για το Χικμέτ, βλέπουμε ότι οι Έλληνες ορθά αποτίμησαν την προσφορά του Τούρκου ποιητή: επανάσταση και πρωτοπορία, οπλισμένες με ένα σαρκασμό εντελώς διαφορετικό από αυτόν που είχαν μάθει από το Βάρναλη⁵.

α Έπειτα από τις πληροφορίες ενός αυτόπτη, του Φώτου Γιοφύλλη ("Ο φουτουρισμός στην Ελλάδα, 1910-1960" *Νέα Εστία*, 68, 1960, σ. 846-53), και από όσα θεώρησα σκόπιμα εδώ, ο αναγνώστης θα βρει περισσότερα στοιχεία για

τις "τύχες" του φουτουρισμού στην Ελλάδα, στα ακόλουθα: Φ. Μπουμπουλί-
δης, *Νεοελληνικά μελετήματα*, Γ', *Απληχσίες του φουτουρισμού στην νεοελλη-
νική γραμματεία*, 1980· Άννα Κατσιγιάννη, "Ελληνικός φουτουρισμός", εφημ.
Η Καθημερινή, 17 και 24 Ιουνίου, 1η Ιουλίου 1982· *Το Δέντρο*, τεύχος 13, 1980.

1 Τα επιχειρήματα που χρησιμοποιεί ο Χουρμούζιος μοιάζουν υπαγορευμέ-
να από τον Α. Λουνάτσαρσκι. Πρβ. C. De Michelis, *Il futurismo italiano in Rus-
sia*. 1909-1929, Μπάρι, 1973, σ. 191 κ.ε. όπου διακρίνεται σαφώς η σκέψη του
Ρώσου επίτροπου παιδείας.

2 Βλ. λεπτομέρειες στην έρευνα που αναφέρω στην προηγούμενη σημείωση.

3 Μεταπολεμικά μεταφράστηκε ευρύτατα, αλλά πολύ αργά για να φανεί
χρήσιμος στην ελληνική πρωτοπορία. Στο άρθρο του Α. Ζεβγά (Αιμ. Χουρμού-
ζιου) που ανάφερα ("Η μετεπαναστατική ρωσική λογοτεχνία", *Νέα Εστία*,
ΙΓ', 1933, σ.138-45), ο Μαγιακόφσκι εξετάζεται πολύ βιαστικά μαζί με τους
Μπλοχ, Πάστερννακ, Μπέλι, Ζαμιάτιν. Και αυτή η αντιμετώπιση του θέματος
από το Χουρμούζιο κατοπτρίζει τις θέσεις του επίτροπου Λουνάτσαρσκι.

4 Ο Χικμέτ γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη από Πολωνίδα μητέρα και η ποίη-
σή του είναι γεμάτη Μεσόγειο.

5 Κλείνοντας την παράγραφο, θέλω να αναφέρω έναν αστερίσκο ανυπόγρα-
φο του περιοδικού *Πρωτοπορία* (πρώτη σελίδα, τεύχ. 3, Μάρτιος 1929):

Με γενικές γραμμές πρέπει να ξεκαθαριστεί και μια παρεξήγηση. Πρέπει
να τονίσουμε πως η "αριστερή" πολιτική δεν περπατεί πάντα μαζί με την
καλλιτεχνική και λογοτεχνική πρωτοπορία. Δηλαδή ο κομμουνισμός δεν
ζητάει να ενθαρρύνει τις νέες τάσεις και να ζεστάνει τα δημιουργικά
ταλέντα πιο πολύ από τα συνταγματικά κράτη ή κι από το φασισμό ακό-
μα. Μπορεί στο σοβιετικό θέατρο ν'άνοιξαν δρόμοι πρωτοποριακοί και
στη ζωγραφική να ενθαρρύνθηκαν Γάλλοι και άλλοι ξένοι πρωτοπόροι
ζωγράφοι, μα ο επίτροπος της Παιδείας Λουνάτσαρσκι έκαμε και κάνει
αγώνα τρομερό ενάντια στο φουτουρισμό και στις νέες τάσεις. Είναι συγ-
γραφέας συντηρητικός και κάνει προπαγάνδα κλασικισμού. Έπειτα ο
φασισμός έχει αγκαλιάσει το φουτουρισμό. Αδιάφορο αν μ' αυτό τον
αδυνάτισε και του 'κοψε την ορμή. Βλέπουμε λοιπόν απ' αυτά τα λίγα πα-
ραδείγματα πως τότε η αριστερή πολιτική βαδίζει μαζί με την πρωτοπο-
ρία της τέχνης και τότε όχι και πως, αντίθετα, κ' η συντηρητικότερη
πολιτική τυχαίνει να πηγαίνει μαζί με την πρωτοπορία της τέχνης. Είναι
φανερό πως οι δύο δρόμοι, πολιτικής και τέχνης, δεν πάνε πάντα μαζί.

Ξένοι 'μοντέρνοι' ποιητές

27 Ένα θέμα που είναι σκόπιμο να θιγεί προκαταρκτικά εδώ, προτού
πούμε στο ζήτημα της ανανέωσης της ποίησης, είναι η δημιουργική
παρουσία μερικών 'μοντέρνων' ξένων ποιητών στον ελληνικό χώρο.
Αν είναι πιο κοπιαστικό και επισφαλές το να καταμετρήσουμε τη
στάθμη δεκτικότητας των Ελλήνων συγγραφέων αναφορικά με τις
ξένες πηγές τους ερευνώντας τα αναγνώσματά τους σε ξένη γλώσσα,

είναι, αντίθετα, κάπως πιο άνετο να σχηματίσουμε μια ιδέα γι' αυτή τη στάθμη δεκτικότητας, παρακολουθώντας τις μεταφράσεις που θέτουν σε κυκλοφορία οι ίδιοι οι λογοτέχνες. Επιπρόσθετα η μεταφραστική εργασία, αν και υπόκειται σε περιορισμούς που όλοι μπορούν να υπολογίσουν, καθορίζει και θετικά και αρνητικά τις δυνατότητες επαφής με ξένες πηγές των Ελλήνων ποιητών που δεν έχουν την ευχέρεια να προστρέξουν στη γλώσσα του πρωτοτύπου.

Για τη διάδοση του Βαλερύ, που κορυφώνεται σ' ένα όψιμο αφιέρωμα του περιοδικού *Ο Κύκλος* το 1945 (σειρά νέα, τεύχος 1, Νοέμβριος 1945), έχουμε την κατατοπιστική *Ελληνική βιβλιογραφία Παύλου Βαλερύ* του Γ. Κ. Κατσιμπαλή, 1956. Όσο γαι τους νεότερους Γάλλους, μια πρόχειρη ανασκόπηση δείχνει τον Paul Claudel μεταφρασμένο από τον Κλ. Παράσχο ήδη στο περιοδικό *Μούσα* (1920)¹. Σχετικά με τους Γάλλους υπερρεαλιστές, είδαμε ότι οι συνθήκες πληροφόρησης που μάστιζαν την ελληνική inteligenkia, ανέθεταν αμετάκλητα στην αστική ελίτ την πρωτοβουλία να τους κάνει γνωστούς. Ο Paul Eluard, μεταφράζεται από τον Ελύτη το 1936 (Τα *Νέα Γράμματα*, Μάρτιος και Νοέμβριος 1936). Ο Aragon, που το 1932 αποτελεί την "affaire Aragon" για τους Γάλλους κομμουνιστές, μεταφράζεται από τον Νικήτα Ράντο το 1932 ακριβώς ("*Κόκκινο Μέτωπο*", *Νέοι Πρωτοπόροι*, τεύχος 7, 1932). Η ελληνική inteligenkia, αγκυροβολημένη στον κοινωνικό ρεαλισμό (κεφ. 25), δεν "πιάνει" τον Μαγιακόφσκι". Την ενδιαφέρει το άρθρο "Φόρμα και περιεχόμενο στο έργο τέχνης" του Η. Έρεμπουργκ (*Νέοι Πρωτοπόροι*, 1935, σ. 126-8), αλλά καθόλου η ποίηση, που δεινοπαθεί στο ήδη γνωστό άρθρο του Χουρμούζιου το δημοσιευμένο στη *Νέα Εστία* του 1933 (ΙΓ', 1933, σ. 138-45). Από τους Άγγλους ξεχωρίζει ο Τ.Σ. Έλιοτ, που *Ο Κύκλος* του αφιέρωσε ένα τεύχος ήδη το 1933 (Β', 1933, τεύχος 5), με μεταφράσεις και μελέτες². Το επόμενο έτος το ίδιο περιοδικό δημοσιεύει τη μελέτη του Έλιοτ "Παράδοση και προσωπικό ταλέντο" σε μετάφραση του Μ. Σπιέρου (Ν. Ράντου-Ν. Καλαμάρη, Β' 1934, σ. 361-9). Στο ίδιο περιοδικό και πάλι ο Ράντος μεταφράζει E.L. Masters (Α' 1932, τεύχος 1), έναν ποιητή, δηλαδή, που πρέπει να θύμιζε Καβάφη. Από τους μοντέρνους Ιταλούς, *Ο Κύκλος* δημοσιεύει G. Ungaretti, με παρουσίαση και μετάφραση του Γ. Σαραντάρη (Γ', 1935, τεύχος 2, σ. 56-8)³. *Ο Κύκλος* δημοσιεύει και τους νέους Ισπανούς ποιητές που ο Καζαντζάκης μετέφρασε στην Ισπανία: J.R. Jimenez, A. Machado, M. de Unamuno, P. Salinas, M. Villa, F.G. Lorca, R. Alberti, V. Aleixandre (*Ο Κύκλος*, Β' 1933· οι τελευταίοι τρεις στο τεύχος 6-7 του 1933, σ. 237-60). Ο Καζαντζάκης συμπεριλάμβανε, σαν

ανταπόδοση φιλοξενίας προς την κυβέρνηση που έμελλε να υποκύψει στο Φράνκο⁴, και τον Λόρκα και τον Αλμπέρτι, δεν ξέρω με πόση επίγνωση της σημασίας που είχαν και σαν αγωνιστές. Το μεσογειακό κλίμα του Αλμπέρτι δεν άφησε αδιάφορο τον Ελύτη⁵, ενώ η ποίηση του Λόρκα ήταν προορισμένη να αποκτήσει ολοένα περισσότερους θαυμαστές και μιμητές στην Ελλάδα⁶. Η ενεργός παρουσία του Λόρκα στην Ελλάδα ήρθε καθυστερημένα, δίχως να φέρει το όφελος που θα έφερνε τη στιγμή που σχηματιζόταν η ελληνική πρωτοπορία. Αν ο Σ. Τσίρκας και ο Θ. Σκουρλής παραβρέθηκαν στον 'όρκο' για το Λόρκα, στο Δεύτερο Συνέδριο Συγγραφέων για την Υπεράσπιση της Κουλτούρας στο Παρίσι⁷, μαζί με τους Έρεμπουργκ, Αραγκόν, Μπρεχτ, Σπένσερ, Νερούδα, R. Desnos, δίνοντας το 'παρών' τους με μια πράξη αντίστασης, αυτή η επεισοδική παρουσία Ελλήνων λογοτεχνών δεν είχε καμιά συνέπεια στα ελληνικά γράμματα. Ο Λόρκα, τελικά, μπήκε στην Ελλάδα μετά τον πόλεμο⁸.

1. Πρβ. Γ.Κ. Κατσιμπαλής, *Ελληνική βιβλιογραφία Παύλου Κλωντέλ*, 1959.
α. Συστηματικότερη έρευνα της Χριστίνας Ντουινιά (Αντί, τεύχος 252, 20 Ιανουαρίου 1984, σ. 46-49) έφερε στην επιφάνεια μερικές μεταφράσεις από τον Μαγιακόφσκι, 1932 με 1936, δημοσιευμένες σε δυσεύρετα τεύχη των περιοδικών *Νέοι Πρωτοπόροι* και *Παγκόσμιος Φιλολογική Εγκυκλοπαίδεια*. Η Χ. Ντουινιά συμφωνεί ωστόσο ότι οι μεταφράσεις αυτές δεν έδωσαν καρπούς στην ελληνική ποίηση της Αριστεράς, με εξαίρεση φυσικά τον Ν. Ράντο.

3. Για τον Ουγκαρέτι στην Ελλάδα βλ. F.M. Pontani, *Fortuna greca di Ungaretti*, Πάντοβα 1972.

4. Ο Καζαντζάκης μη βρίσκοντας εκδότη για ένα συγκεντρωτικό τόμο, είχε υποχρεωθεί να κατακερματίσει την ανθολογία του: «Επίσης μεταφράζω τα καλύτερα απ' όλους τους σύγχρονους ποιητές της. Για να μπορέσω να μείνω εδώ, είναι ανάγκη να πλασάρω σε εφημερίδες] στην Αθήνα (φυσικά χωρίς καμιάν αμοιβή, κι αν είναι δυνατόν χωρίς τ' όνομά μου)» (*Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, 1965, σ. 356).

5. Παραπέμπω στο άρθρο μου "Ο Ελύτης και η ανανέωση του ποιητικού λόγου", *Το Βήμα*, 1 Ιουνίου 1975. Εκεί παραθέτω το ποίημα του Αλμπέρτι "Στον καπετάν Αντώνη Εσπινόζα", σε μετάφραση του Καζαντζάκη, προτείνοντας το στην προσοχή των μελετητών.

6. Τελικά ο Λόρκα μπήκε στο αίμα των Ελλήνων. Μια ιδιαίτερη μελέτη για τον Λόρκα στην Ελλάδα θα είχε μεγάλο ενδιαφέρον. Το βιβλίο του Τάσου Λιγνάδη, *Ο Λόρκα και οι ρίζες*, 1964, αφιερωμένο στο θέμα, είναι γραμμένο με ευγενική φιλοδοξία και ποικίλα στοιχεία ερασιμμένα με ενθουσιασμό, δεν περιέχει όμως τίποτε το σχετικό με τον προβληματισμό που μας απασχολεί εδώ.

7. Βλ. Σ. Τσίρκας στα *Ελεύθερα Γράμματα*, 25 Νοεμβρίου 1945, σ. 5, και του ίδιου "Ο όρκος των ποιητών στον Φ.Γ. Λόρκα", *Επιθεώρηση Τέχνης*, ΙΕ', 1962, τεύχος 89, σ. 566-71. Ευχαριστώ τον κ. Σ. Τσίρκα για την πληροφορία ότι ο

μαζί του Έλληνας ποιητής, το όνομα του οποίου δεν αναφέρει στο άρθρο, ήταν ο Θ. Σκουρλής.

8 Ο Ελύτης έγραψε ένα κείμενο για το Λόρκα στα 1945 ("F. G. Lorca"), *Τετράδιο Πρώτο*, άνοιξη 1945, 1974, σ. 484-92) και μετέφρασε ποιήματά του στα 1948 ("Επτά ποιήματα", *Νέα Εστία*, ΜΓ', 1948, σ. 137-41, *Δεύτερη γραφή*, 1976, σ. 169-82). Στο κείμενό του του 1945 ο Ελύτης αφήνει να καταλάβουμε ότι από τον Λόρκα τον γοητεύει ο θίασός του La Baraca, ο συμφυρμός "λαϊκού ποιητή" με τον υπερρεαλισμό στην ποίησή του, και η αγάπη του προς την ισπανική γη «έως θανάτου».



Η ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ

Απόπειρες ανανέωσης της ποίησης

28 Είναι δύσκολο να αναπλάσουμε σήμερα με ακρίβεια το τοπίο των γραμμάτων του καιρού εκείνου με την ψυχολογία που είχαν ακριβώς οι νέοι γύρω στο 1930. Ο Θεοτοκάς είναι βέβαια μια περίπτωση πολύ συγκεκριμένη, και την εκμεταλλευτήκαμε όσο γινόταν περισσότερο. Αλλά δεν μπορεί να θεωρηθεί ταυτόσημη με όλων των νέων. Ο Κ.Θ. Δημαράς, σε «έναν πίνακα των νέων τους οποίους θα συναντούσε στον δρόμο του κάποιος που θα ξεκινούσε για τον χώρο της ελληνικής λογοτεχνίας σ' αυτά τα χρόνια», βοηθημένος, υποθέτω, και από την προσωπική του μνήμη, αναφέρει διάφορα ονόματα, σε ποικίλους σχηματισμούς¹. Η εξέλιξη, ωστόσο, που ακολούθησε από τότε και ύστερα, ξεκαθαρίζοντας τους στόχους και διαπιστώνοντας ποιοι από τους στόχους αυτούς εντάσσονται στην κοινή πορεία της λογοτεχνίας αποκτώντας μια γενικότερη δικαίωση, τροποποίησε αισθητά τον πίνακα αυτό. Μια παρόμοια αλλαγή οφείλεται, φυσικά, στη σημερινή ιστορική προοπτική. Μέσα σ' αυτή την προοπτική, αν λόγου χάρη ο Απόστολος Μελαχρινός, που δημοσίεψε το *Απολλώνιος* το 1938 (μια εκπρόθεσμη εμφάνιση, ανάλογη με την περίπτωση του Καζαντζάκη με την *Οδύσεια*, 1938), εκτοπίζεται προς τα πίσω, αντίθετα ένας ποιητής που άρχισε τη δραστηριότητά του μέσα στον Πρώτο Πόλεμο, και που είναι συνομήλικος με τον Καρυωτάκη (μονάχα ένας χρόνος του χωρίζει), ο Τάκης Παπατσώνης, συνοδεύει αρμονικά, παρά τη θέλησή του, τους νέους ποιητές στην πορεία τους.

Ο Τάκης Παπατσώνης, παρ'όλο ότι βάρανε επάνω του η κατάθλιψη της γενιάς του Καρυωτάκη, μπόρεσε να κατανικήσει την ηττοπάθεια και τον 'πόνο' της καθημερινότητας ανακαλύπτοντας τη μέθοδο της θρησκευτικής αμαρτίας. Η λύση που πρότεινε ο Παπατσώνης, ό-που έπαιζε κάποιο ρόλο και ο εξωτισμός της λατρείας δυτικού ρυθ-

μού, ήταν κάτι που δεν μπορούσε να εφαρμοστεί με ίδια αποτελέσματα και από άλλους ποιητές, και επομένως έμεινε ανεπανάληπτη. Εκείνο που πρέπει ιδιαίτερα να συγκρατήσουμε από το έργο του, για τις σχέσεις που έχει με τη μετέπειτα διέλιξη της ποίησης, είναι η ρητορική δομή των εκτενών ή σύντομων ενοτήτων του. Ο Παπατσώνης, αξιοποιώντας ορισμένα πρότυπα, έπλασε ένα λόγο παραπλήσιο με την ομιλουμένη, διαρθρώνοντάς τον σε μια κλίμακα ρητορικής αυστηρότητας, που ωστόσο δίνει την αίσθηση μιας προφορικής αυθόρμητης διατύπωσης. Για να δραματοποιήσει το λόγο του χρησιμοποιεί τρόπους ρητορικούς της παλιάς 'ομιλητικής', παράλληλα με τρόπους θεατρικούς που προέρχονται από ποιητικά πρότυπα του 17ου αιώνα. Νους με ανήσυχη περιέργεια, από τους πρώτους μεταφραστές του Έλιοτ («Ο ερημότοπος», *Ο Κύκλος*, Γ', 1933, τεύχος 5), ο Παπατσώνης δεν υπάκουσε μόνο στον Claudel, όπως λέγεται, για να διαμορφώσει την ατομική του 'ομιλητική' τέχνη².

Στο γενικότερο πλαίσιο δράσης των νέων ποιητών, ο Καβάφης και ο Καρυωτάκης είναι ουσιαστικές προϋποθέσεις, ο ένας ανερχόμενος, ο άλλος κατερχόμενος στην κλίμακα των 'επιδράσεων' πάνω στους νέους. Μερικοί νέοι που καταβάλλουν προσπάθειες στην κατεύθυνση μιας ανανέωσης, έστω και ελάχιστα γόνιμες για το σύνολο αλλά πραγματικά υπολογίσιμες μέσα στην κρίσιμη εκείνη στιγμή, είναι ποιητές που κυμαίνονται ανάμεσα στον Καβάφη και τον Καρυωτάκη: ο Αλέξανδρος Μπάρας με τις *Συνθέσεις* (1933), ο Γ. Βαφόπουλος με *Τα ρόδα της Μυρτάλης* (1931), ο Ν. Καβαδίας με το *Μαραμπού* (1933). Η σημειώσιμη αισθητική αποτίμηση αυτών των προσπαθειών μπορεί να είναι λιγότερο γενναιά από την προτίμηση που διατυπώθηκε τη στιγμή του πρώτου ξαφνιάσματος³. Το γεγονός όμως ότι οι καιροί μας έδειξαν πως δεν πρόκειται για μείζονες ποιητές, δεν πρέπει να επισκιάζει την ιστορική λειτουργία που είχε η παρέμβασή τους εκείνη τη συγκεκριμένη στιγμή γενικής αμηχανίας. Για να αναλογιστούμε καλύτερα τη διαφορά κριτηρίων από τότε μέχρι σήμερα, ας σκεφτούμε ότι ο Καβαδίας φάνταζε τότε «επαναστατημένος» ποιητής⁴.

Ένα ξεπέραςμα των διαστάσεων Καρυωτάκη πραγματοποιούν μερικοί ποιητές που η προπαίδειά τους φαίνεται να ξεφεύγει από τα συνηθισμένα ελληνικά σύνορα: ο Ντόρος, ο Ράντος, ο Σαραντάρης. Πριν τους πλησιάσουμε, πρέπει να υπογραμμιστεί η περίπτωση ότι οι ποιητές αυτοί, που με το έργο τους έκαναν ουσιαστικές προτάσεις για να νικηθεί η αποτελμάτωση του ποιητικού υλικού, εμφανίζονται σαν προσωπικότητες ωριμασμένες έξω ακριβώς από τα ελληνικά σύνορα.

Όταν αυτή η ξενική συγκρότησή τους ήρθε σε επαφή με την ελληνική γλώσσα και με όσα φέρνει μαζί της μια γλώσσα, τα αποτελέσματα μπορεί να στάθηκαν πέρα για πέρα ικανοποιητικά στο ατομικό επίπεδο, δεν μπόρεσαν όμως και να γίνουν οριστικά κτήμα κοινό για το σύνολο.

Αν μπορούμε να πούμε με κάποια ασφάλεια ότι ο Ράντος και ο Σαραντάρης, εισβάλλοντας στο χώρο της ελληνικής γλώσσας, το έκαναν με την πρόθεση να αλλάξουν την επικρατούσα κατάσταση, δεν κατέχουμε αρκετά στοιχεία για να ισχυριστούμε κάτι το παρόμοιο και για τον Ντόρο, έστω κι αν τα ποιήματα που αυτός δημοσίεψε στο Παρίσι με τον τίτλο *Στου γλιταμού το χάζι* (1930) χαρακτηρίζονται από τον Καραντάνη σαν «πρώτη εκδήλωση του καθαυτού ποιητικού μοντερνισμού»^{5α}.

Παλιότερα ο Ντόρος περνούσε για υπερρεαλιστής. Σήμερα είναι δύσκολο να του αποδοθεί αυτός ο χαρακτηρισμός.

Σε ποιήματα που δεν αποκτούν ένα δικό τους αποκλειστικό τόνο ή ήχο, ο Ντόρος συχνά εμπιστεύεται διαπιστώσεις ζωής που δεν ξεφεύγουν από την κοινοτοπία. Αλλού εκφράζει καταστάσεις που κυμαίνονται ανάμεσα στο σαρκασμό και τη συγκατάβαση. Αν προσέξουμε ποιήματα όπως «Το πιο μεγάλο χάζι» και «Στο δρόμο αρχίζουν όλα», θα το διαπιστώσουμε άνετα. Το πρώτο από τα δύο ποιήματα είναι μια μελέτη θανάτου, όπου «Το πιο μεγάλο χάζι» είναι κάτι που συμβαίνει ξαφνικά (μια «μπόρα», που την περιγράφει λεπτομερικά), και φέρνει στο τέλος, το δικό του και των άλλων, ενώ εκείνος είναι θεατής, «Σαν ξένος από άλλη γη», με αμείλικτο μάτι: «Ξεφωνιμένος σαρκασμός». Στο δεύτερο, «Στο δρόμο αρχίζουν όλα», έχουμε ένα βίωμα αρνητικό, στερητικό, που αναγγέλεται στον πρώτο στίχο, «Ξεχείλισμα κυριακάτικης περιττότητας», όπου η ανία είναι συμπτωμένη στον κυριακάτικο περίπατο:

Τ' αναιμικό αντρόγυνο της εργατιάς σέρνει ανάμεσά του ένα παιδάκι.

Με αργοκίνητη απόλαυση

Η διαδοχή των διαπιστώσεων (που δεν καταλαβαίνω αν είναι σημάδι ανεπάρκειας ή πρόθεση αποστασιοποίησης) ακολουθεί ένα ρυθμό διαλειπτικό, σπασμωδικό κάπου κάπου, με παρασιώπηση δεδομένων, που συγγενεύει με τον ερμητισμό. Μερικά σχήματα λόγου («ξημερωμένος σαρκασμός», «ψευτιά του ανέμου» κ.ά.), η εναλλαγή προ-

σώπου και χρόνου, στη σύνταξη, που προσθέτει αοριστία, μαρτυρούν μια ριζική αλλαγή στην ποιητική γλώσσα της εποχής.

Ο Ντόρος μένει, ωστόσο, μια 'περίπτωση'· μια επέμβαση στην ιστορία της ελληνικής ποίησης με προέλευση και προθέσεις άδηλες. Δεν είναι δηλαδή γνωστό κατά πόσο έχει υπόψη του την ελληνική κατάσταση, ώστε να υπολογίσει μια μελετημένη αντιμετώπισή της.

1 Παραθέτω ακέραια τον πίνακα του Κ.Θ. Δημαρά (απο την εισαγωγική μελέτη στο Θεοτοκά 1929 [1973] σ. λ'):

Δίνω εδώ έναν πίνακα των νέων τους οποίους θα συναντούσε στον δρόμο του κάποιος που θα ξεκινούσε για τον χώρο της ελληνικής λογοτεχνίας σ' αυτά τα χρόνια. Δύο έχουν πεθάνει, αλλά η ακτινοβολία τους συνεχίζεται μέσα στο κλίμα που μας απασχολεί: Πλάτων Ροδοκανάκης, 1883-1919, Μανώλης Μαγκάκης, 1891-1918. Και προχωρώ, παραλείποντας τους ελάχιστους παραδοσιακούς, οι οποίοι δεν είχαν τίποτε πιο ελκυστικό από τους πρεσβύτερους τους· Νίκος Νικολαΐδης (1884), Φώτος Γιοφύλλης (1887), Ρώμος Φιλύρας (1889), Κώστας Ουράνης (1890), Ναπολέον Λαπαθιώτης (1893), Τάκης Μπαρλάς (1894), Λίνος Καρζής (1894), Γ. Δούρας (1895), Τάκης Παπατσώνης (1895), Κλ. Παράσχος (1895), Φάνης Μιχαλόπουλος (1895), πέντε πολύ πρώιμοι: Τέλλος Άγρας (1899), Νίκος Χάγερ Μπουφίδης (1899), Α. Δρίβας (1899), Μήτσος Παπανικολάου (1900), Μαρία Πολυδούρη (1905). Ομάδες, με κάποιες επικαλύψεις, μπορεί κανείς να διακρίνει τρεις, καθαρά: γύρω στον Σικελιανό, Μπαρλάς, Καρζής, Δούρας, Παπατσώνης, Μιχαλόπουλος· γύρω στον Καβάφη, Λαπαθιώτη, Παπατσώνης, Παράσχος, Άγρας, Δρίβας· χριστιανική ροπή, Μπαρλάς, Δούρας, Παπατσώνης.

2 Οι Άγγλοι μεταφυσικοί ποιητές σαν τον John Donne (ο Παπατσώνης έφτασε άραγε σε αυτούς μέσω του Έλιοτ, που τους μελέτησε ιδιαίτερα;) έπαιξαν μεγάλο ρόλο (βλ. Σ. Ροζάνης, "Ο τρισυπόστατος Μάγος της αγωνίας", *Τιμή στον Τ.Κ. Παπατσώνη για τα ογδοντάχρονά του*, Τετράδια 'Ευθύνης', 1976, σ. 123 κ.ε.)· μια ειδική μελέτη σ' αυτή την κατεύθυνση είναι όμως απαραίτητη. Για τα περιορισμένα όρια της απήχησης που είχε ο Παπατσώνης βλ. Α. Αργυρίου στο περιοδικό *Η Συνέχεια* τεύχος 5, 1973, σ. 236.

3 Ο Α. Θρύλος, στο περιοδικό *Σήμερα*, τεύχος 1, 1934, σ. 27-8, διαπίστωνε στον Μπάρα μια καταγωγή από Καβάφη συν Καρυωτάκη, αλλά μιλούσε για «ισχυρή δόνηση» που είχε λάβει από τις *Συνθέσεις*, 1933, και τις συνδύαζε με το *Μαραμπού*, 1933, του Καββαδία.

4 Ο Καββαδίας φάνταζε «επαναστατημένος» στον επαναστατημένο Μ. Σπίερο, δηλαδή Νικήτα Ράντο, που στο περιοδικό *Νέοι Πρωτοπόροι*, 1933, σ. 279 λέγει:

Στη συλλογή αυτή [*Μαραμπού*] ολοφάνερη είναι η επίδραση του Ουράνη. Νομίζω όμως πως η συγγένεια είναι πιο πολύ εξωτερική παρά τίποτα άλλο. Ίσως γι' αυτό βλέπεις πολύ τον νέο ποιητή. Δεν επηρεάστηκε από τον Ουράνη τόσο όσο παρασύρθηκε απ' αυτόν. Παρανόησε την ποίηση του Ουράνη, κατ' εξοχήν, όπως λαμπρά την δηλοί και ο τίτλος της συλ-

λογής του, ποίηση νοσταλγίας. Μα ο Καββαδίας συγγενεύει πολύ περισσότερο με ποιητή σαν τον Καρυωτάκη ή τον Ανθή της πρώτης, και δυστυχώς, καλύτερης συλλογής του. Ο Ουράνης δεν είναι επαναστατημένος ποιητής, ο Καββαδίας, σαν τον Ρεμπώ, που επηρέασε τον Ουράνη, είναι επαναστατημένος.

- 5 Ο Καραντώνης συμπληρώνει όμως με τα εξής λόγια τη φράση του αυτή: «αλλά τα δικαιώματά της τα χάνει από το μοιραίο γεγονός ότι ο Ντόρος, μ' όλη του την πρωτοβουλία και την αίσθηση του καινούριου δεν μπόρεσε να γίνει ή δεν υπήρξε ποτέ ποιητής». (1958, σ. 163)

α Η ανατύπωση της πλακέτας *Στον γλιταμού το χάζι* (Πρόλογος Αλεξ. Αργυρίου, 'Αμοργός', 1981) αναζωπύρωσε το ενδιαφέρον για τον κατά τα άλλα άγνωστο ποιητή. Ο Α. Καραντώνης επανήλθε στο θέμα (*Νέα Εστία*, 110, 1981, σ. 1137-1144), ο Νάσος Βαγενάς διατύπωσε εύστοχους χαρακτηρισμούς ("Γύρω από τις αρχές του ελληνικού μοντερνισμού", *Η Καθημερινή*, 13, 20 Αυγούστου 1981) και μάθαμε ότι ο Ντόρος είχε δημοσιεύει επίσης ένα βιβλίο με τίτλο *Intelligence* στο Παρίσι, στα 1936, και ότι πέθανε στα 1954. Δική μου έρευνα στην Εθνική Βιβλιοθήκη Παρισιού δεν βρήκε ίχνος από τα δύο δημοσιεύματα του Ντόρου που δηλώνουν τόπο εκτύπωσης τη Γαλλία, ενώ αντίθετα βρήκε μια διατριβή, *La crise sanguine*, κάποιου Théodore Théodoridès, υποστηριγμένη στα 1934.

Γιώργος Σαραντάρης 1933, 1934, 1935

29 Ο Γιώργος Σαραντάρης, θρεμμένος με ιταλική παιδεία, μνημένος στον υπαρξισμό¹ και στον ιταλικό 'ερμητισμό', ως προς την ποιητική θεωρία, ζήτησε απεγνωσμένα να πολιτογραφηθεί στο χώρο της ελληνικής πραγματικότητας. Διαθέτοντας πνευματικές αποσκευές και μια επιχειρηματολογία των κύκλων της προχωρημένης ιταλικής νεολαίας, είχε σκοπό με αυτά να αντιμετωπίσει την ελληνική κατάσταση και να βοηθήσει στην ανόρθωσή της. Ωστόσο σ' αυτή του την ευγενική φιλοδοξία συνάντησε ένα εμπόδιο που του έμεινε σχεδόν για πάντα ανυπέρβλητο. Ο Καραντώνης, ο οποίος γνώρισε καλά τον ποιητή και μας έδωσε ένα πορτραίτο που δεν το διαπνέει πέρα για πέρα η συμπάθεια, μιλά ανοιχτά και γι' αυτό το εμπόδιο:

Μαντεύουμε μια μεγάλη και ακατανίκητη σχεδόν συγγραφική δυσκολία. Διπλή καταγωγή βρίσκουμε στην αφετηρία της δυσκολίας αυτής: την αγωνία του αληθινού καλλιτέχνη για την ουσιαστική ποιητική έκφραση, αλλά συγχρόνως και την τραγική έλλειψη γλωσσικών εκφραστικών πόρων. (*Φυσιογνωμίες*, Β', 1960, σ. 214-5).

Και πραγματικά η χαλαρή ανταπόκριση ανάμεσα στους πολύ υψηλούς στόχους, που έθετε ο Σαραντάρης στην ποίησή του, και στη στάθμη της ελληνικής γλώσσας που είχε στη διάθεσή του, στάθηκε το μεγάλο δράμα της ζωής του, τόσο μεγαλύτερο όσο σκεφτόμαστε πως δεν του ήταν πάντοτε αντιληπτό. Η πιο τρεχάμενη εκδήλωση αυτής της λειψής ανταπόκρισης του εκφραστικού οργάνου είναι μια αίσθηση κοπιαστικής προσπάθειας, που γίνεται πιο έντονη, όταν επιχειρεί στα νιάτα του να εναποθέσει σε λίγες λέξεις μια στιγμιαία έκλαμψη.

Η ανανέωση που φέρνει στο ποιητικό όργανο ο Σαραντάρης βρίσκεται στην ίδια γραμμή με το ανανεωτικό έργο που επιχειρεί στην Ιταλία ο Giuseppe Ungaretti (1888-1970): λιτότητα, αμεσότητα, μετουσίωση του υπαρξιακού βιώματος σε εκφραστικές ενότητες που έρχονται σαν φωτεινό ξάφνιασμα μες στην κυρίαρχη σιωπή. Μια ποίηση εξ ορισμού αποσπασματική. Ο Σαραντάρης εξάλλου πιστεύει στην 'καθαρή' ποίηση και στις θεωρίες που αναπτύχθηκαν στα περιθώριά της. Η ποίηση είναι μια διαδικασία για να πλησιάσει ο άνθρωπος το απόλυτο· ένα μέσο επικοινωνίας, βέβαια, όχι όμως με τον διπλανό, αλλά με το ανέκφραστο:

Ο ποιητής όμως εκδηλώνεται στους διπλανούς του. Ένας λόγος που μεταχειρίζεται τον στίχο, είναι ίσως και αυτός, πως ο στίχος είναι το πιο σύντομο μέσον επικοινωνίας του εαυτού μας με τη σκέψη μας και με τη φαντασία μας, όπως η ευθεία είναι η πιο σύντομη γραμμή ανάμεσα σε δύο σημεία.

Ας προσθέσουμε, πως ο στίχος, ακριβώς γιατί είναι το πιο σύντομο, είναι και το ειλικρινέστερο μέσο επικοινωνίας του εαυτού μας με τη σκέψη μας και τη φαντασία μας. (1938· *Ποιήματα*, 1961, σ. 4)

Οι θεωρητικές προϋποθέσεις και οι έμπρακτες εφαρμογές κατάγονται, είπαμε, από την ποιητική του Ουγκαρέττι. Η προέλευση αυτή δεν κρατήθηκε εξάλλου κρυφή. Εκτός από το γεγονός ότι ο ίδιος απάγγελλε ποιήματα του Ιταλού ποιητή, μέσα στο στενό περιβάλλον που σχετιζόταν, και όπου προσεχτικός ακροατής ήταν ο Ελύτης, ο Σαραντάρης παρουσίασε τον Ιταλό στο περιοδικό *Ο Κύκλος* το 1935 (Γ', αρ. 2, σ. 56-8), μεταφράζοντας "La morte meditata". Λίγο αργότερα ο Ν. Καλαμάρης (Ράντος) είχε καταδικάσει την ποίηση του Σαραντάρη με την κατηγορία ότι αυτή είναι τάχα «πιστή απόδοση» του Ουγκαρέττι. Η καταγγελία αυτή δεν μπορούσε να υποστηριχτεί με τόσο κατηγορη-

ματικά λόγια, αλλά παρά ταύτα ο Ράντος επανήλθε σ' αυτή, μετά από μια βίαιη αντίδραση του Σαραντάρη, για να πει συμπερασματικά:

‘Όσοι από τους αναγνώστας του ξέρουν ιταλικά μπορεί να δουν αν έχω δίκιο ή όχι όταν λέγω πως προσπαθεί να αποδώσει τον Ungaretti⁴.

Η γνώμη του Ράντου, διατυπωμένη έτσι εδώ, αδικεί τον ιταλοθρεμμένο ποιητή· ο Σαραντάρης, απλώς, βοηθήθηκε από τον Ουγκαρέττι για να βρει το δρόμο του, όπως συνέβη και με άλλους ποιητές, έστω και αν στην αφετηρία της προσπάθειάς του χρησιμοποίησε ‘σύμβολα’ και λεκτικούς συνδυασμούς που αναγράφονται και στον Ουγκαρέττι⁵. Ο Σαραντάρης κατέφτασε στην Αθήνα με μια μέθοδο συγκροτημένη, όπως μπορούμε να διαπιστώσουμε και από τα γραμμένα ιταλικά ποιήματά του. Κατά την απότομη επαφή του με την ελληνική πραγματικότητα, μια πραγματικότητα που του τραυμάτιζε την αγάπη της πατρίδας, αυτή η μέθοδος βρήκε την εφαρμογή της φέρνοντας αποτελέσματα πολύ γονιμότερα από κείνα που θα είχε δώσει ο ίδιος αν δεν είχε ανδρωθεί έξω από αυτή τη συγκεκριμένη πραγματικότητα. Έτσι βρέθηκε στην Αθήνα, όπου «βασίλευε πέρα για πέρα σχεδόν ο Καρυωτακισμός και η ακαδημαϊκή απομίμηση της ποιητικής μας παράδοσης», και ξεπέρασε την αποτελμάτωση αυτή, όπως πιστεύει ο Καραντώνης (*Φυσιολογίες*, Β', 1960, σ. 213). Στην πραγματικότητα όμως ο Σαραντάρης βρέθηκε έξω από την αποτελμάτωση που λέει ο Καραντώνης, όχι επειδή ο ίδιος την ξεπέρασε, αλλά επειδή έτυχε να είναι εφοδιασμένος με μια ξένη μέθοδο, ενός Ιταλού ποιητή που είχε ξεπεράσει ομόλογες καταστάσεις, αυτές που αντιπροσωπεύονται από το *serpuscolarismo*. Ο Σαραντάρης, χρησιμοποιώντας κατάλληλα τη μέθοδο αυτή, μπορούσε με τη σειρά του, καθώς βρισκόταν πέρα από την άγονη αμηχανία που καταπίεζε την Ελλάδα, να συγκροτήσει μια δική του θεωρία ‘χαράς’, που είναι μια μεταφυσική προέκταση της υπόστασης, μια ηθικο-αισθησιακή πληρότητα, με τελικό αποτέλεσμα την άρση του αισθήματος στέρησης⁶.

Παραθέτω ένα ποίημα που το διαπερνά αυτή η αίσθηση μη στέρησης κάτι που ήταν καινούριο για την Ελλάδα και που θα συναντήσουμε στον Ελύτη, στο Ρίτσο — όχι όμως και στον Σεφέρη. Κυριαρχεί το «παρόν» (τίτλος: “Περίπατος στο παρόν”), είναι γραμμένο στα 1934 και είναι αφιερωμένο στον Καραντώνη.

Ερωτιάρικα παιγνίδια
φιλιά και φιλιά
στήθια κοριτσιών γυναικών
κρίνα και ρόδα

Η μνήμου μου νιώθει ένα χάδι
λούζω τα μάτια
αφήνω τα χέρια
στο πιο καθαρό νερό

5

ανεβαίνω σ' ένα γαλάζιο βουνό
(μια θάλασσα κυττάζω
που με προσέχει)
φτάνω στην κορυφή
ανέλπιστον ουρανό
Και αντικρίζω τα σύννεφα

10

κι ανάμεσα στα σύννεφα τα χρόνια μου
ακέραια

15

Η σύντομη ενότητα, δίχως στίξη παραδοσιακή (οι παύσεις και οι αλλαγές τόνου δηλώνονται με κεφαλαία και μια παρένθεση), είναι ένα δείγμα γραφής που επιδιώκει ο Σαραντάρης και μας βοηθά ίσως να μπούμε στις βαθύτερες πεποιθήσεις του γύρω στην ύπαρξη. Απο την έννοια που ο ίδιος αποκαλούσε «ηδονή» (η ερωτική εμπειρία, στίχοι 1-5) ξεκινά μια ανοδική κίνηση. Μετά την τομή της μνήμης, που είναι ανώδυνη, απελευθερωμένη από τον πόνο («χάδι» 5), μετά, δηλαδή, από ένα σταμάτημα για να κοιτάξει πίσω, ο ποιητής μπαίνει στο παρήγορο υγρό, πρώτα με τα μάτια (6), κι ύστερα με τα χέρια (7-8· «αφήνω»: αίσθημα εμπιστοσύνης). Απο το «γαλάζιο βουνό», όπου τον έφερε η ανοδική κίνηση (9), του ξανοίγεται μια έκταση που δεν του στέκεται ξένη («με προσέχει» 11). Στον ουρανό, στον οποίο φτάνει δίχως να καταβάλλει προσπάθεια («ανέλπιστο»), συναντά την υγρή φύση, όχι πια στην απτή της ρευστή κατάσταση, αλλά σε μορφή σύννεφου (14). Η ζωή του, με τη χρονική μέτρησή της («τα χρόνια μου» 15), δεν έχει υποστεί κανένα ακρωτηριασμό («ακέραια» 16) και ταυτίζεται με τη στοργική υγρή ύλη («σύννεφα» 15).

Η γήινη εμπειρία «ηδονής», 1-4, επιτελείται ερήμην του τελικού προορισμού («Ερωτιάρικα παιγνίδια» 1). Ο ερωτισμός δεν είναι κα-

τευθυνόμενος, δεν αφορά σε μια συγκεκριμένη γυναίκα («στήθια κοριτσιών γυναικών» αδιάφορα 3). Θελημένη η τριμμένη μεταφορά «κρίνα και ρόδα» 4, (ανεξάρτητος πλάγιος λόγος: άλλος προφέρει τη μεταφορά, όχι ο ποιητής). Τους στίχους 1-4 τους ακούω σ' ένα τονισμένο ρυθμό κάπως γοργό, υπαγορευμένο από την απαρίθμηση (συντελεί και η επανάληψη «φιλιά και φιλιά» 2). Και από ρυθμική άποψη ο στίχος 5, «Η μνήμη μου νιώθει ένα χάδι», είναι μια ανάπαυλα, με αργό ρυθμό. Από κει και πέρα ο ρυθμός γίνεται στρωτός, με ορισμένη συχνότητα μέσα στην παρατακτική συντακτική δομή, που μαρτυρεί μια πορεία δίχως δισταγμούς και αμφιβολίες.

Αυτή η ανάγνωση έγινε εδώ υπογραμμίζοντας μερικά στοιχεία έκφρασης και περιεχομένου, που μαρτυρούν τη διάσταση του Σαραντάρη σχετικά με την ελληνική εκφραστική και θεματική της στιγμής: 'καθαρή' ποίηση στη γραμμή που ξεκινά από το Βαλερύ, και παράλληλα θέμα διανοητικό με μια αντιμετώπιση της ζωής εντελώς διαφορετική από εκείνη του καρυωτακισμού¹.

Η εμπειρία του Σαραντάρη αναπτύχθηκε σ' ένα χώρο θελημένα και επίμονα στενό, με στόχο την ένταση. Ακόμη πιο περιορισμένη και ασφυκτική φαίνεται η εμπειρία του, όταν τη συγκρίνουμε με την ευρύτητα των ενδιαφερόντων και με τη μαχητική δραστηριότητα του Νικίτα Ράντου, κοινωνικού επαναστάτη που καταργούσε τον καρυωτακισμό με μέσα εντελώς διαφορετικά.

1 Ο υπαρξισμός του Σαραντάρη έχει μία κατεύθυνση spiritualiste, που αποκλείει εφ'απτόμενες με το μαρξιστικό υπαρξισμό. Βλ. συγκεκριμένα *Συμβολή σε μια φιλοσοφία της ύπαρξης*, 1937, με επανέκδοση στα *Δοκίμια*, 1970 (βλ. ειδικά το κεφ. "Η ηδονή και η πίστη").

2 Ο Ελύτης, 1974, σ. 274-5: «Διαβάζαμε μαζί Γάλλους και Ιταλούς ποιητές, ιδιαίτερα τον Ungaretti, που το περίφημο ποίημα του "Memoria d' Ofelia d' Alba", θυμάμαι, το είχα μάθει απ' έξω στο πρωτότυπο». Η κρυφή αγάπη του Ελύτη για τον Ουγκαρέτι γίνεται φανερή και με τα ποιήματα που μετέφρασε σε συνεργασία με τον Ιταλό και δημοσίεψε στη *Δεύτερη γραφή*, 1976, (όπου και η μετάφραση "Μνήμη της Οφελίας της Αυγής").

3 Βλ. σχετικά F.M. Pontani, *Fortuna greca di Ungaretti*, Πάντοβα 1972, σ. 7-15.

4 Ο Pontani, ό.π. σ. 19, έχει υπόψη του την απολογία του Σαραντάρη, *Τα Νέα Γράμματα*, Γ' 1937, σ. 423-4. Τα σχετικά με το Ράντο, *Νέα Φύλλα*, Α', 1937, τεύχη 3 και 4, σ. 83 (όπου και η εκτίμηση του Ράντου που αναφέρω), στο δικό μου "Duo note su Ungaretti in Grecia", *Prospetti*, Ρώμη, τεύχος 28, 1972, σ. 53-4.

5 Δεν είναι επίσης ορθή η απαλλακτική φράση του Α. Καραντώνη, *Φυσιогνωμίες*, Β' 1960, σ. 213: «Δίχως ν' ακολουθήσει καμιά από τις καθιερωμένες νεωτεριστικές σχολές»...

6 Άλλη εξήγηση της “χαράς”, στον Κ. Λασιθιωτάκη, “Καπετανάκης-Σαραντάρης”, *Ευθύνη*, τεύχος 40, 1975, σ. 174-6.

7 Παρόμοια ποίηση ξάφνιασε τον Έλληνα αναγνώστη. Έτσι μοιάζει να χάνει τον προσανατολισμό του ο Γ. Θέμελης μπρός στα *Αστέρια*, 1935: «Η χρήση του επιθέτου π.χ. παρουσιάζει μια απροσδόκητη πολλές φορές σύζευξη με το προσδιορισμένο: νήπια καρδιοχτύπια, σπαρταριστική μητέρα [...]. Αυτός ο ξαφνιαστικός συνδυασμός επεκτείνεται και σ’ άλλες γενικά συζεύξεις». (*Μακεδονικές Ημέρες*, Γ’, 1935, σ. 432). Τελικά μοιάζει κατακτημένος: «Δεν την καταλαβαίνω αυτή την ποίηση, όμως ομολογώ ότι μου αρέσει».

Ο Νικήτας Ράντος και η καθολική επανάσταση

30^ο Ο Νίκος Καλαμάρης, που με το όνομα Νικήτας Ράντος έγραψε τα πρώτα ποιήματά του και με το όνομα Μ. Σπιέρος τα κριτικά του άρθρα, έφερε στην Ελλάδα και αυτός, όπως και ο Γιώργος Σαραντάρης, μια ποιητική επεξεργασμένη έξω από τα ελληνικά σύνορα. Ακόμα και μερικά θέματα μοιάζουν ακέραια εισαγμένα απ’ έξω, όπως λόγου χάρι “Το τραγούδι των λιμενικών έργων” (δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Πρωτοπόροι* το 1931, σ. 402 κ.ε.). “Το τραγούδι” δεν στηρίζεται σε αναφορές της ελληνικής πραγματικότητας, αλλά, σύμφωνα με τα συμφραζόμενα, σε ξένες καταστάσεις, στο λιμάνι της Νέας Υόρκης θα ‘λεγες πιο πολύ παρά στον Πειραιά. Πρόκειται για μια γοργή αναπαράσταση της κοπιαστικής ζωής των εργατών που ξεφορτώνουν κάρβουνο, και, από την άλλη πλευρά, της απονιάς του εκμεταλλευτή τους («η καρδιά του αφέντη»... «την έχω δει / μονάχα να διατάζει / τρώγοντας με τη χαβάνα του / τόσων άλλων τις ελπίδες», στίχοι 55-8). Το ποίημα αυτό, μαζί με άλλα, εν μέρει πρωτοτυπωμένα στα περιοδικά *Πρωτοπόροι* και *Ο Κύκλος*, κατέληξε το 1933 στη συλλογή *Ποιήματα*. Για να εννοήσουμε ωστόσο πληρέστερα τους συνειδητούς στόχους της συλλογής, που ερχόταν να αναταράξει τα τέλματα του καρυωτακισμού, είναι σκόπιμο να έχουμε υπόψη και την κριτική δραστηριότητα του Καλαμάρη, που τα ίδια εκείνα χρόνια είναι έντονη και προκλητική. Στο άρθρο “Επιστροφή στον άνθρωπο” (*Ο Κύκλος*, 1, 1931-2, σ. 132-6), λόγου χάρι, υποστηρίζει ότι «Τέχνη, άλλη από την προλεταριανή [sic] δεν μπορεί να υπάρξει» (σ. 134), και καταλήγει στο συμπέρασμα:

Σε εποχή όπου το μίσος και η ελπίδα δονούν τις βαθύτερα ανθρώπινες χορδές, αυτά τα αισθήματα θα εκφράζει η τέχνη, η ΤΕΧΝΗ [...], που βγαίνει από τα πονεμένα σωθικά του ανθρώπου σαν σπαραχτική κραυγή!

Κάτι το ανάλογο θα υποστηρίξει στο άρθρο “Προβλήματα προλεταριακής τέχνης” (*Νέοι Πρωτοπόροι*, 1932), καταδικάζοντας όμως το σοσιαλιστικό ρεαλισμό, που καταστρέφει το σύμβολο, την καλλιτεχνική εξιδανίκευση, τη φυγή.

Τον καιρό που η γενιά του Τριάντα είχε έντονες επιφυλάξεις για την ποίηση του Καβάφη (Σεφέρης, Θεοτοκάς, Δρίβας κ.ά.), ο Ράντος όχι μόνο δεν τις συμεριζόταν, αλλά ούτε και εμποδιζόταν απ’ αυτές για να δει πολύ πιο μακριά. Στο τεύχος που *Ο Κύκλος* αφιέρωσε στον Αλεξανδρινό, ο Ράντος διαπίστωνε στενές σχέσεις της ποίησης του Καβάφη με του Eliot, προλαβαίνοντας κατά κάποιο τρόπο τον Σεφέρη κατά μία δεκαετία (Γ. Σεφέρης, “Κ. Π. Καβάφης, Σ. Έλιοτ’ παράλληλοι” [ομιλία 1946] *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, Γ’, 1947, σ. 33-43). Α-φορμή του συσχετισμού στάθηκε η διαπίστωση ότι τόσο ο ένας όσο και ο άλλος εκφράζουν μια παρακαμάζουσα αστική τάξη¹. Απο την άλλη πλευρά, μια διαπίστωση οξεία και γενναία για την ευρύτητα της σαν την ακόλουθη, είναι σπάνια ανάμεσα στις βραχυπρόθεσμες φροντίδες του καιρού αυτού:

Η ποίηση προχωρεί σήμερα με τα βαριά λόγια των φουντουριστών, υπερρεαλιστών και imagist ποιητών, ή με τις πυκνές φράσεις του Κλωντέλ, του Τ.Σ. Έλιοτ και του δικού μας Καβάφη. (*Ο Κύκλος*, Β’, 1932, σ. 98)

Ο Ράντος ιδεολογικά ήταν επαναστατημένος. Ο ίδιος θεωρούσε την τέχνη του, από αυτή την άποψη, «προλεταριακή». Η επαναστατικότητα του δεν είναι μονάχα τεκμηριωμένη στα άρθρα του· έρχεται να ενισχύσει την έμπνευσή του και σε ποιήματα σαν αυτό που ήδη ανέφερα. Έτσι ο Ράντος εμφανίζει μια προσωπικότητα που με συνέπεια συνταιριάζει στη δράση της μια πρωτοβουλία πρωτοποριακή στον κοινωνικό τομέα με μια πρωτοβουλία πρωτοποριακή στον καλλιτεχνικό και ειδικά στην ποίηση. Αυτή η διπλή του ιδιότητα πρωτοπορίας επιτρέπει να γίνεται λόγος για μια καθολική επανάσταση του Ράντου στην Ελλάδα, μέσα στα χρόνια που προηγούνται άμεσα από τη δικτατορία του Μεταξά. Αν όμως η επαναστατική του ιδεολογία, θεμελιωμένη στον μαρξισμό, επιτρέπει να κάνουμε λόγο για συνέπεια στις δύο αλληλοεξαρτώμενες πλευρές της προσωπικότητάς του, η ιδεολογία τού αυτή δεν έθεσε παρωπίδες στην οπτική του γωνία, αφού δεν εμπόδισε τον ίδιο να αναγνωρίσει επιτεύγματα και στην τέχνη που κινούνταν σε κατευθύνσεις διαφορετικές από τις μαρξιστικές. Γι’ αυτό εξάλλου δεν

δίστασε να αναγνωρίσει και τις κατακτήσεις στον ποιητικό λόγο του Τ. Παπατσώνη, όπως κάνει στο άρθρο του "Ένας μεταφυσικός ποιητής" (*Νεοελληνικά Γράμματα*, 6 Οκτωβρίου 1935, σ. 3). Η ιδεολογική του αυτονομία σε ζητήματα προπάντων αισθητικά, που βιαστικά έστω διαπιστώσαμε σε αυτή τη δειγματοληψία, συντέλεσε ώστε η δράση του να μη συμβιβάζεται με την επίσημη κομμουνιστική πολιτική, ακόμη και πριν αυτή αποκτήσει μεγαλύτερη αδιαλλαξία, το 1934 (βλ. κεφ. 25). Χανόταν έτσι μια ευκαιρία για την κομμουνιστική πολιτική στην Ελλάδα να ενσωματώσει στην ιδεολογική πρωτοπορία μια μορφή καλλιτεχνικής πρωτοπορίας που της έλειπε, παραχωρώντας με αυτή την απερισκεψία στους πολιτικούς αντιπάλους τα πρωτεία της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας.

Είναι παράδοξο αστόσο ότι, ενώ οι κομμουνιστές έχαναν μια καλή ευκαιρία να μην υστερήσουν σε ένα μέτωπο για το οποίο έδειχναν ενδιαφέρον, την ίδια στιγμή ο αστικός φιλελευθερισμός καταδίκασε αμείλικτα τον Ράντο θεωρώντας τον επικίνδυνο επαναστάτη. Αυτό τουλάχιστον διαπιστώνουμε διαβάζοντας την επίθεση που επιφύλαξε στο *Ποιήματά* του ο Α. Καραντώνης στο περιοδικό *Ιδέα* ("Ένας υπερμοντέρνος λόγιος", *Ιδέα*, Β', 1933, σ. 120-6). Ο Καραντώνης δεν ανέχεται τον «κεφαλαιοκράτη» που πάει με τους προλετάριους, καταγγέλει τον ελεύθερο στίχο του («σωρός από φράσεις δίχως ρυθμό και τάξη»), τη «δημοσιογραφική πρόζα», το γεγονός ότι «το λιβάνι του το καίει μονάχα μπροστά στην εικόνα του Κάλβου και του Καβάφη», κάτι το εγκληματικό για τους δημοτικιστές. Αλλά ο Καραντώνης δυσανασχετεί προπάντων μπρός στον πρωτοποριακό χαρακτήρα της τέχνης του Ράντου σε στενή εξάρτηση με την πολιτική του ιδεολογία: «στην άκρη της λαχανιασμένης του πέννας χοροπηδούνε τρελά του υπερμοντερνισμού τα σκιάχτρα και του μαρξισμού τα ινδάλματα», λέγει ο νέος κριτικός αγανακτισμένος.

Μια άλλη κριτική για τα *Ποιήματα*, απαλλαγμένη όμως από πολιτική εμπάθεια, υποβολιμαία είτε όχι, του Γεώργιου Δέλιου (*Μακεδονικές Ημέρες*, Α', 1932-3, σ. 374-6), δείχνει ενδιαφέρον για την «περιγραφικότητα», για το σαρκασμό, αποτέλεσμα «μιας ασυγκράτητης φιλοσοφικής ανικανοποίησης», για τον «τόνο ενός εσωτερικού παραληρήματος». Αφού διατυπώσει μερικές επιφυλάξεις για ορισμένες εκδηλώσεις πολιτικής ιδεολογίας, βρίσκει τελικά ότι ο Ράντος «διατήρησε ακέραια τα δύο βασικά αυτά στοιχεία της ποίησης», τη διαμαρτυρία και την εικόνα².

Ο Ράντος εγκατέλειψε την Ελλάδα το 1936, μια χρονιά που δηλώ-

νει πολλά³, και προσχώρησε επίσημα στο υπερρεαλιστικό κίνημα της Γαλλίας μέχρι να αναγνωριστεί από τον André Breton μαζί με τους Caillols, Etienne, Péret και άλλους, σαν νους από τους «οξύτερους και τολμηρούς σήμερα»⁴. Το 1938 δημοσίευσε στο Παρίσι το θεωρητικό δοκίμιο *Foyers d' incendie* (εκδ. Denoël). Αυτή η μεταγενέστερη δράση του και το γεγονός ότι εμφανίστηκε με υπερρεαλιστικά ποιήματα στα *Νέα Φύλλα* του 1937, δημιούργησαν την εντύπωση ότι ο Ράντος ήταν υπερρεαλιστής από την πρώτη κιόλας στιγμή, με τα *Ποιήματα* του 1933. Ωστόσο ο ίδιος το 1937 είχε δηλώσει ότι «τα *Ποιήματα* του Νικήτα Ράντου δεν είναι υπερρεαλιστικά» (*Νέα Φύλλα*, τεύχος 3, 1937, σ. 57). Στόχος της δήλωσης αυτής δεν ήταν η αποκήρυξη των ποιημάτων εκείνων, αλλά μια διαπίστωση ανθρώπου που έχει πλήρη γνώση των λογοτεχνικών μεθόδων. Η παρεξήγηση που διαδόθηκε στο κοινό ότι ο πρώτος Ράντος ήταν υπερρεαλιστής οφείλεται στη σύγχυση που υπάρχει και που ο Ράντος με πίκρα διαπίστωνε το 1937: «Σήμερα νομίζουν πως δυο χτυπητές εικόνες κάνουν υπερρεαλιστικό ποίημα» (ό.π.). Πιο συγκεκριμένα νομίζω ότι μερικοί πήραν για υπερρεαλισμό μια μέθοδο γοργών εντυπώσεων (να τις πούμε πρόχειρα εξπρεσιονιστικές;) που, στην ταχύτητα της διαδοχής τους, παρασέρνουν το λόγο σε τολμηρούς συσχετισμούς, δίνοντας έτσι στον αναγνώστη μια αίσθηση παρόμοια με της συνειρμικής σύνθεσης του υπερρεαλιστικού τρόπου. Πιο ουσιαστικά, ο Ράντος καταβάλλει μεγάλη προσπάθεια, λίγο μετά το 1930, για να συγκροτήσει μια ποίηση κίνησης, χρησιμοποιώντας γι' αυτό το σκοπό ένα ανάλογο υλικό σε έντονη κίνηση, καθώς και ένα λόγο γοργά εναλλασσόμενο, σε στενή συνάρτηση με τη γενική κίνηση. Ήταν και αυτός ένας τρόπος να αντιδράσει ο νέος ποιητής στη λυρική ακινησία, στον αδρανή ναρκισσισμό που ακινητοποιεί εκείνα τα χρόνια την ελληνική ποίηση με την εντατικοποίηση της κίνησης και τη βιοτικής δραστηριότητας, με άλλα λόγια με μια πυρετώδη ζωντάνια, ο νέος ποιητής υπερνικά τον καρνατακισμό.

Στη σειρά ποιημάτων με τους ενδεικτικούς τίτλους «Βοή» (βοή ίσον ηχηρό αποτέλεσμα της δραστηριότητας), «Το τραγούδι των λιμενικών έργων», «Διαδήλωση», «Στρογγυλή συμφωνία», ο Ράντος δίνει έντονες εικόνες μιας πόλης γεμάτης κίνηση, μια νέα κοσμογονία που τραβά μαγνητικά κάθε εκδήλωση ζωής. Υπάρχουν βέβαια και ποιήματα τοποθετημένα σε τοπία υπαίθρου, και μάλιστα αυτά κατατάσσονται ανάμεσα στα πρώτα που κοίταξαν με καινούρια όραση το Αιγαίο⁵. Ο κύριος ποιητικός χώρος του Ράντου μένει ωστόσο η πόλη, η μεγαλούπολη με τις επικές της συγκρούσεις στους δρόμους και στους

δημόσιους χώρους — όχι πάντως σε κλειστές 'κάμαρες'. Η "Στρογγυλή συμφωνία" από αυτή την άποψη είναι όχι μόνο ένα παράδειγμα αντιπροσωπευτικό, αλλά και κάτι παραπάνω, καθώς συνδυάζει πολλαπλά προσόντα και επιδέχεται πολλαπλές αναγνώσεις. Όπως το δηλώνει και ο τίτλος, πρόθεση του ποιητή είναι να αποδώσει την περιστροφική κίνηση της ζωής, κυκλική, δίχως διακοπή, γύρω από την πλατεία που είναι ο ομφαλός της Αθήνας και της Ελλάδας (προς το τέλος του ποιήματος, η Ομόνοια πάει να γίνει ένα παγκόσμιο σύμβολο, «της κάθε μεγάλης πολιτείας η πλατεία», στίχος 156). Γύρω από έναν ιδεατό άξονα περιστρέφεται η κίνηση της ζωής, με ανθρακικό ρήμα «γυρίζει» σε ντόξ είδους. Ο ποιητής, με το επαναλαμβανόμενο ρήμα «γυρίζει» σε επίμονη αλλά μη ρυθμική συχνότητα, με τη διαδοχή γοργών εικόνων, που η μια ακολουθεί την άλλη σε συνειρμική συχνά αλληλουχία, εναποθέτει στη συνείδηση του αναγνώστη, αργά αργά μέσα στην ευρεία διάρκεια του ποιήματος, ένα αίσθημα ανησυχίας για το σκοπό όλης αυτής της κίνησης.

Η στρογγυλή κίνηση είναι η κίνηση του συμβολικού τροχού της τύχης, της μοίρας, της ζωής, του πείσματος για τη ζωή. Μια πρώτη νύξη στον τροχό είναι «η πλάκα του φωνογράφου» (29), που μάλιστα «σιγά γυρίζει ένα παλιό ταγκό» (30), μια δυσαρμονία μες στο παρόν («παλιό» πια ταγκό τον καιρό της τζαζ). Παραπέρα τα άτομα γίνονται σφαίρα της ρουλέτας, παιχνίδι της τύχης, δίχως αυτό να αναφέρεται ρητά (...«το πλήθος / έτοιμο να γυρίσει σα μπάλα / —ποιος δρόμος να είναι τάχα ο τυχερός αριθμός;» 43-5)· και ξανά η πλάκα του φωνογράφου.

Ο υπόγειος σταθμός, πρόσφατη κατάκτηση τότε, με τα πλήθη που μπαίνουν και καταβροχθίζονται, γίνεται κάτι το υπερκόσμιο, ο Άδης που αφανίζει τους ανθρώπους («πριν χαθούν μες στην γη» 37, «τι τους σπρώχνει κεί κάτω στη γη / μακριά από κάθε αέρα», 55-6). Η ικεσία «να μπορούσε να σταθεί όλος ο κόσμος» (58), να σταματήσουν τα πάντα, κρύβει την παράλογη ελπίδα να ελευθερωθεί ο άνθρωπος από το καταναγκαστικό τρέξιμο γύρω στον τροχό του πεπραγμένου, να ξαναποκτήσει την ψυχή του —ή μάλλον η ψυχή να ελευθερωθεί από την αναγκαιότητα της γήινης ύπαρξης και να ανέβει στις μεταφυσικές σφαίρες:

ας έρθει η σειρά των ψυχών να γυρίσουν λεύτερα
αδιάφορο αν ίσια ή κυκλωτέρα
γύρω στην πλατεία της Ομόνοιας

ας γυρίσουν σε κύκλους πελώριους 75
σε σφαίρες ασάλευτες και ξένες —
κι ο φωνογράφος ας μην παίζει ένα παλιό ταγκό

Ωραίο το όνειρο. Αλλά απόκριση είναι ένας ιλιγγιωδέστερος στρόβιλος («γυρίζουν σα σβούρα» 94), ένας άνεμος σφοδρός (97-8).

Τη νύχτα αλλάζει η Ομόνοια, «λιμνάζουν εκεί θολά τα νερά / κυκλοτερά» (108-9). Η «πλάκα» (118) ζαλίζει τα σπίτια της Ομόνοιας. Με τη ζάλη (παραίσθηση ότι όλα γυρνούν γύρω σου), με το χορό (κίνηση κυκλική) οι άνθρωποι κοιτάζουν να νικήσουν την ανία:

πόσους κύκλους χορεύει για να σκιάσει την ανία 132
της μέρας

Η ουσία του στρόβιλου αυτού είναι όμως μια αναπόδραστη ανάγκη

γιατί στην Ομόνοια
ο κάθε διαβάτης
η κάθε μηχανή 165
είτε το θέλει είτε όχι
πρέπει να πάει κυκλοτερά
δεν ενδιαφέρεται κανείς να μάθει
ποιος είναι ο λόγος των τόσων γύρων

Αν το ποίημα αυτό δεν είναι η μεταφορά στην ελληνική αστική τοπογραφία ενός ξένου προτύπου, πάω να πιστέψω ότι η πρόθεση μιας στροβιλικής κίνησης που τόσο πλούσια εκφράζει ο Ράντος σ' αυτό δεν έχει μόνο συμπτωματικές σχέσεις με το κίνημα vorticism που ο E. Pound εγκαινίασε σαν κάτι το παράλληλο με το imagism⁷. Οφείλω ωστόσο να προσθέσω ότι, παρά το γεγονός ότι το ποίημα αυτό ξεχωρίζει μες στην παραγωγή του Ράντου⁸, και παρά το γεγονός ότι μαρτυρεί ως προς τις θεωρητικές αισθητικές προϋποθέσεις μια ενημέρωση όχι κοινή, αφήνει ακάλυπτες μερικές αδυναμίες που ανήκουν στο χαμηλότερο επίπεδο του γλωσσικού οργάνου (λέξεις, εκφράσεις), που οπωσδήποτε παρενοχλούν την απρόσκοπτη ανάγνωση. Πέρα όμως από αυτές τις λεπτομέρειες, που εδώ και κει δεν αντέχουν στο φιλόδοξο γενικό σχέδιο, εκείνο που μένει είναι η πραγματικά πρωτοποριακή παρουσία του Ράντου· πρωτοπορία στη μέθοδο λόγου, πρωτοπορία στον τρόπο αντιμετώπισης της ζωής.

Η τραγική αντιμετώπιση της ζωής που διαπιστώνουμε σ' αυτό το ποίημα είναι εντελώς διαφορετική από του Καρυωτάκη — είναι ίσως πιο σωστό να πω ξένη από το ελεγειακό και σατιρικό πνεύμα του. Ο Ράντος, με την πρωτοποριακή πρωτοβουλία του, που αποτελείται από μια ώριμη συγχώνευση πρωτοποριακών τάσεων (φουτουρισμός, imagism, εξπρεσιονισμός), προτείνει μια λύση για να ξεπεραστεί το βίωμα Καρυωτάκη, όπως παράλληλα προσπαθεί να κάνει το ίδιο και ο Γ. Σαραντάρης, ξεκινώντας από άλλες προϋποθέσεις και ακολουθώντας άλλους δρόμους. Και όπως συμβαίνει στην εμπειρία του Σαραντάρη, έτσι και η εμπειρία του Ράντου έμεινε ανεπανάληπτη και παραμένει ουσιαστικά μη εκμεταλλεύσιμη^ο.

α. Του κεφαλαίου αυτού έγιναν δύο προδημοσιεύσεις: "Οι δύο πρωτοπορίες στην ελληνική ποίηση 1930 με 40", *Ο Πολίτης*, τεύχος 1, Μάιος 1976· και "Ο Ν. Ράντος και η πρώτη του λογοτεχνική δραστηριότητα", *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Α. Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης*, ΙΣΤ', 1977, σ. 453-59. Βλ. και Α. Αργυρίου, "Ο Ν. Ράντος και ο υπερρεαλισμός", ομιλία του τέλους του 1976 τώρα στον τόμο *Διαδοχικές αναγνώσεις Ελλήνων υπερρεαλιστών*, 1983, σ. 133-48. Ο ίδιος συγκέντρωσε κριτικά κείμενα του Ράντου-Κάλας: Νικόλας Κάλας, *Κείμενα ποιητικής και αισθητικής*, 'Πλέθρον', 1982, με εισαγωγική μελέτη. Μια ανασκόπηση: Μαρία Μικέ, "Η παρούσα του Ν. Κάλας στο περιοδικό 'Ο Κύκλος'", *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Α. Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης*, ΚΒ', 1984, σ. 319-55.

1 Ο Μ. Σπιέρος/Ν. Ράντος/Ν. Καλαμάρης παίρνει ως αφετηρία τη μελέτη του D.S. Mirsky, "Τ.Σ. Έλιοτ και το τέλος της αστικής ποίησης", που ο ίδιος είχε μεταφράσει, *Ο Κύκλος*, Β', 1933, σ. 214-9 και 270-7. Αργότερα ο Καλαμάρης μετέφρασε από τον Έλιοτ το "Παράδοση και προσωπικό ταλέντο" (*Ο Κύκλος*, Β', 1934, σ. 361-9). Σχετικά με τον Καβάφη και το τεύχος που *Ο Κύκλος* του αφιέρωσε (το ίδιο όπου ο Καλαμάρης δημοσίευσε τη μελέτη που μνημόνευσα), ας έχουμε υπόψη και την απάντηση του Καλαμάρη σε μια επίκριση του Α. Δρίβα. Ο Δρίβας είχε υποστηρίξει (*Ρυθμός*, Α', 1932) ότι η ποίηση του Καβάφη είναι «γεροντική» και ότι δεν μπορεί να γίνει δεκτή από νέους ανθρώπους. Ο Καλαμάρης (*Ρυθμός*, Α', 1932, σ. 218-22), τελειώνει την απάντησή του υποστηρίζοντας ότι ο Καβάφης είναι ο «πρώτος των Νεοελλήνων ποιητών».

2 Παραθέτω τις δύο τελευταίες παραγράφους:

Γι' αυτό και ανεξάρτητα από κάθε συμπάθεια ιδεολογική δεν μπορεί ν' αρνηθεί κανείς πως ο κ. Ρ. με τα "ποιήματά του" θέτει πιο ωμά και στη δική μας πραγματικότητα, ερωτήματα και προβλήματα που μπορούν πάντα να συζητηθούν με καλή πίστη. Δεν πρόκειται βέβαια να καταλήξει κανείς σε μια "λύση", αφού η κάθε εποχή προετοιμάζει και μιαν αλλαγή. Ούτε ακόμα είναι εύκολο να πούμε πως η τέτοια γραμμή που χαράζεται πρόκειται να βρει οπαδούς για να θέσει έτσι τη σφραγίδα μιας κάποι-ας οριστικής μορφής. Ειδικά η ποίηση ήταν πάντα μια διαμαρτυρία. Η

παράδοση την ήθελε με ορισμένη μορφή, με ορισμένο ρυθμό, όμως δεν της έλειψε ποτέ η διάθεση ν' απαλλαχτεί από τη στιχουργία, για ν' ανθίσει στην πρόξα, αφήνοντας απ' αυτή να ξεχειλίσει το λυρικό στοιχείο, που ήταν πάντα σαν το βαθύτερο μυστικό της. Εκείνο όμως απ' το οποίο δεν αποχωρίστηκε ποτέ, αδιάφορο αν βαρύνει την ποίηση ή επιστήμη ή το ασφυχτικό κοινωνικό στοιχείο και ο οικονομικός παράγων που ζητάει λύτρωση, είναι η εικόνα. Και στα "ποιήματά" του ο κ. Ρ., μ' όλο το βάρος της σκέψης των, μ' όλη την διαλεκτική των, από την εκφραστική του "Στρογγυλή συμφωνία" ως τις τελευταίες σελίδες, διατήρησε ακέραια τα δύο βασικά αυτά στοιχεία της ποίησης.

3 Υποθέτω ότι ο Καλαμάρης εγκατέλειψε την Ελλάδα επειδή αναζητούσε περισσότερη ελευθερία, και όχι μόνο επειδή φορούσε πορτοκαλί πουκάμισο, όπως πολύ νόστιμα μας υπενθυμίζει ο Α. Πανσέληνος (*Τότε που ζούσαμε*, 1974, σ. 238-9: «Σύλλαβαν στη Μυτιλήνη το Νικήτα Ράντο γιατί φορούσε πορτοκαλί πουκάμισο»). Ο κ. Κάλας σε σχετική ερώτησή μου, με πληροφόρησε ότι δεν ήταν αυτός ο πορτοκαλής πουκαμισοφόρος.

4 Με το όνομα που πήρε τότε ο Καλαμάρης, Ν. Calas. Βλ. Α. Breton, *Manifestes du surréalisme*, στην ελληνική μετάφραση Ελένης Μοσχονά, *Μανιφέστα του σουρρεαλισμού*, 1972, σ. 139.

5 Α. Καραντώνης, 1958, σ. 163: ...«μπορούμε να πούμε πως πρώτος εμπνέεται από το Αιγάιο, που αργότερα θα γίνει ο κύριος χώρος της ποίησής μας».

6 Εκτός από το μεσαιωνικό σύμβολο του τροχού που περνά στον πρώτο στίχο του Ερωτόκριτου, ας σκεφτούμε και το βουδιστικό σύμβολο, που έχει και το νόημα του πείσματος του ανθρώπου να πιάνεται από τη ζωή (βλ. εγκυκλοπαίδειά λεξικά). Ο Καλαμάρης που είχε υπόψη του τον Έλιοτ και τον Ε. Pound (ο τελευταίος είχε ασχοληθεί με το βουδισμό), υποπεύμομαι, δεν ήταν μακριά από παρόμοιες ιδέες.

7 Βλ. πρόχειρα *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* του Α. Preminger, και δοκίμιο του Ε. Pound στην επιλογή *The Modern Tradition* των Τ. Ellmann και C. Freidelson, Νέα Υόρκη 1965.

8 Που θεωρείται σημαντικό από το Γ. Δέλιο, βλ. εδώ σημ. 2, στο 30 και από τον εκδότη του περιοδικού *Πάλι*, τεύχος 1, [1966], σ. 2 εξωφύλλου: «Η "Στρογγυλή συμφωνία" του είναι ένα από τ' αριστουργήματα της ποίησής μας».

9 Για τον Α. Καραντώνη, 1958, σ. 164, ο Ράντος είναι «άγονος πρόδρομος». Ο Ελύτης, που ζητούσε βοήθεια στο ξεκίνημά του από τα μοντέρνα ποιητικά βιβλία, κρατούσε το φοιτητικό του τραπέζι και τα *Ποιήματα* του Ράντου (1974, σ. 271· απ' αυτό το ίδιο αντίτυπο πρωτοδιάβασα κι εγώ τον Ράντο). Μέσα στις αναζητήσεις του μάλιστα έκανε τότε κάποια απόπειρα να δοκιμάσει τη γραφή του Ράντου. Πρόσφατα έβαλε στη διάθεσή μας κάποιο δείγμα από την απόπειρά του αυτή στα *Ανοιχτά χαρτιά*, 1974, σ. 125-6. Ο τίτλος της σειράς, "14 ευκίνητα ποιήματα", δείχνει ότι ο Ελύτης είχε συλλάβει, μέσα στην πρωτοποριακή προσπάθεια του Ράντου, ακριβώς το στοιχείο της κίνησης, που υπογραμμίζω στη μελέτη μου και που, όσο ξέρω, δεν έγινε αντιληπτό στην Ελλάδα από κανένα, πέρα από τον Ελύτη. Βλ. και άρθρο μου στο περιοδικό *Ο Πολίτης*, τεύχος 1, 1976, σ. 76.

‘Πρόδρομοι’ ή ‘πρωτοπόροι’;

31 Τελικά η φαινομενικά μετριοπαθέστερη πρόταση ανανέωσης, που είχε διατυπώσει ο Σεφέρης δημοσιεύοντας μια επιλογή από την παραγωγή του με τον τίτλο *Στροφή*, αποδείχτηκε πιο κατάλληλη για μελλοντικές αναπτύξεις, και για τον ίδιο και για τους άλλους. Με γνώση των προβλημάτων του ‘μοντέρνου’ λόγου, όπου είχαν τη θέση τους και η θεωρία της καθαρής ποίησης με τον Σαραντάρη και μια ορισμένη πρωτοπορία με τον Καλαμάρη, ο Σεφέρης είχε κάνει κάτι παραπάνω απ’ αυτούς και λίγο νωρίτερα απ’ αυτούς: είχε δουλέψει μέσα στα όρια της ανοχής της ελληνικής λογοτεχνικής ιστορίας. Ήταν κάτοχος του γλωσσικού οργάνου, ήταν μαζί και φορέας της ελληνικής ποιητικής παράδοσης, πιάνοντάς την στις πιο καίριες αιχμές της. Απο την άλλη πλευρά και ο ίδιος είχε ζήσει την εμπειρία της ‘κάμαρας’ του Καρυωτάκη, ώστε όταν πρότεινε έμπρακτα τη δραπέτευση από αυτήν, η πράξη του γινόταν με όρους που μπορούσαν να τους συμμεριστούν και άλλοι ποιητές μετα-καρυωτακιοί, αφού δεν ξεπερνούσε τη στάθμη δεκτικότητας των άλλων. Όλα αυτά, φυσικά, πέρα από τις έμφυτες δυνατότητές του, δυνατότητες ποιητή σημαντικότερων διαστάσεων από του Καλαμάρη και του Σαραντάρη.

Ο Α. Καραντώνης στην *Εισαγωγή στη νεώτερη ποίηση* (1958, βιβλίο που θα αποτελέσει στη μελέτη μας απαραίτητο σημείο αναφοράς, επειδή εξιστορεί τα συμβάντα της νέας ποίησης στην Ελλάδα από τα μέσα) αποκαλεί τον Ντόρο και το Ράντο (Καλαμάρη) «σκοτεινούς πρόδρομους κι αχνούς προάγγελους μιας μοντέρνας ποίησης που πήρε σάρκα και οστά από το 1935 κι έπειτα» (σ. 162). Επιμένει στον όρο ‘πρόδρομος’. Αποφεύγει συστηματικά τον πιο δόκιμο ίσως όρο ‘πρωτοπόρος’. Διαβλέπω σ’ αυτή την προτίμηση των λέξεων μια τάση έκπτωσης στον όρο ‘πρόδρομος’, μια πρόθεση δηλαδή του Καραντώνη να μειώσει το ρόλο των ποιητών αυτών· παράλληλα ίσως να πρόκειται και για μια απόπειρα διαγραφής από το λεξιλόγιό του της λέξης ‘πρωτοπόρος’, λέξης πολύ διαδομένης στα χρόνια του, χρησιμοποιημένης βέβαια και από τον Κ. Τσάτσο (Γ. Σεφέρης - Κ. Τσάτσος, *Ένας διάλογος για την ποίηση*, 1975, σ. 38), αλλά που αυτόν τον ενοχλεί για τη μαρξιστική φόρτισή της.

Έπειτα, δεν βλέπω γιατί ο Καραντώνης δεν θεωρεί ρητά ‘προδρομικό’ έργο και τη *Στροφή* του Σεφέρη, που οπωσδήποτε είναι έργο πρωτοπορίας (πρωτοπορίας και μέσα στο έργο του Σεφέρη και μέσα στο πλαίσιο της νεότερης ποίησης)· κι αυτό ανεξάρτητα από την

μετριοπάθεια που εκ των υστέρων αποδίδει ο ίδιος πάλι στο έργο αυτό, για να το διαφυλάξει από τις κακοτοπιές της πρωτοπορίας (τη *Στροφή* «θα την τοποθετήσουμε μάλλον στην παράδοση παρά στη μοντέρνα ποίηση», 1958, σ.158).

“Στροφή”, 1931

32 Η ισχυρή επιλογή *Στροφή* τυπώνεται το 1931 σε διακόσια αντίτυπα, που φαίνονται ήδη πολλά στον ποιητή¹. Το πρωτοποριακό αυτό έργο συναντά στο στενό περιβάλλον των λογοτεχνών μια αντίσταση όχι διαφορετική από εκείνη που αντιμετώπισαν άλλοι πρωτοπόροι. Οι προσλαμβάνουσες των πιο προηγμένων κριτικών ήταν τέτοιες, ώστε να τους είναι πιο προσοιτοί οι στόχοι των ποιημάτων που πορεύονταν στην κατεύθυνση της καθαρής ποίησης και πολύ λιγότερο των ποιημάτων των ξένων προς εκείνη.

Με το ποίημα “Ερωτικός λόγος” ο Σεφέρης έχει προωθήσει ως το απροχώρητο για τα ελληνικά δεδομένα την καθαρή ποίηση — καθιστώντας έτσι μάταιη και κάθε μετέπειτα προσπάθεια άλλου συγγραφέα στην κατεύθυνση αυτή, και εννοώ τον Α. Μελαχρινό (*Απολλώνιος*, 1938). Μετρικά ο “Ερωτικός λόγος” κλείνει την πορεία του δεκαπεντασύλλαβου στην ελληνική ιστορία «μ’ ένα από τα λαμπρότερα παραδείγματα»². Ο στίχος, με τον οποίο ο Σεφέρης είχε εξοικειωθεί από παιδί, μαζί με τον Ερωτόκριτο και τις μεταφράσεις του πατέρα του³, οδηγείται από τον ποιητή ως τις πιο εκλεπτυσμένες δυνατότητες έκφρασης, για να πάψει αμέσως μετά να απασχολεί τον ίδιο. Με αυτή του την πράξη ο Σεφέρης έχει οδηγήσει την ποιητική εμπειρία της καθαρής ποίησης σ’ εκείνο το μεταίχμιο όπου ο λόγος αγγίζει ένα σημείο απροχώρητο, ας πουμε τελειότητας, δηλώνοντας ότι από το σημείο αυτό και πέρα η ποίηση πρέπει να ακολουθήσει έναν άλλο δρόμο. Τον άλλο δρόμο ο Σεφέρης τον είχε δοκιμάσει με ποιήματα όπως “Το ύφος μιας μέρας”, “Fog”, “Ρίμα”, και άλλα, σύγχρονα, αλλά δημοσιευμένα αργότερα στο *Τετράδιο γυμνασμάτων* (1940). Παράλληλα προς την απόφαση να εγκαταλείψει την καθαρή ποίηση στην εφαρμογή της, ο Σεφέρης δεν παραιτείται από τη θεωρητική υποδομή της, που γι’ αυτόν αντιπροσωπεύει ένα μέρος αναπόσπαστο των πεποιθήσεών του. Αν προχωρεί σε μια κατεύθυνση ‘μοντέρνας’ ποίησης όπου το ασύνδετο των παραστάσεων και της ομιλητικής διατύπωσης μοιάζει να αναιρεί την αισθητική πληρότητα της καθαρής ποίησης,

αυτό δεν σημαίνει ότι ο Σεφέρης επαναστατεί απέναντι στην καθαρή ποίηση, αλλά ότι αναζητεί μια νέα διατύπωση εξίσου γνήσια, που στη τάση της προς την απόλυτη ουσία της ποίησης ακολουθεί μια μέθοδο διαφορετική. Αυτές οι παρατηρήσεις επιβεβαιώνονται από τα μεταγενέστερα κριτικά κείμενα του Σεφέρη και ιδιαίτερα από το “Διάλογος πάνω στην ποίηση” (1938), το πρώτο συστηματικό θεωρητικό του κείμενο.

Τα δείγματα ‘μοντέρνας’ ποίησης στη *Στροφή* έχουν να αναδείξουν, παραμερίζοντας το “Ερωτικός λόγος” που είναι ένα τέρμα, δυνατότητες εργασίας που θα ανελιχτούν αργότερα μέσα στο έργο του Σεφέρη και θα δείξουν μεγάλη ζωτικότητα, έχοντας το προνόμιο να εκφράζουν πιστότερα τα κοινά σημεία εμπειρίας του Σεφέρη με τους άλλους συνοδοιπόρους του. Εμένα προσωπικά μου φαίνεται ότι ο “Ερωτικός λόγος” κρύβει, ανάμεσα σε διάφορες άλλες τελεσφόρες προσπάθειες, και την απόπειρα κατάργησης ενός πραγματικού, ψυχικού και κοινωνικού κλίματος ηθικής αποτελμάτωσης και τριμμένης επανάληψης, ό,τι δηλαδή μπορούμε να αποκαλέσουμε χοντρικά με τον όρο ‘καρυωτακισμός’. Όπως και να το κάνουμε, ο “Ερωτικός λόγος” εκπέμπει ένα αίσθημα μελαγχολίας στυλιζαρισμένης και αριστοκρατικής· παρά την τελειότητα της έκφρασης και την απαιτηλή δημοτική, που θέλει να μας πείσει για την αλήθεια του ‘αίσθηματος’, το ‘αίσθημα’ αυτό είναι κάτι που πάει πολύ πέρα από τον “πόνο” του Καρυωτάκη («Αισθάνομαι την πραγματικότητα με σωματικό πόνο»), όσο βρίσκεται πέρα και από το μετασχηματισμένο σε ‘καμμό’ πόνο του Σεφέρη. Στην κατεύθυνση αυτή, η «διάθεση βαρυθυμίας μελαγχολική και πονεμένη», σύμφωνα με τη διάγνωση του Καραντώνη για το σύνολο της συλλογής *Στροφή* (1931, *Ο ποιητής Γ. Σεφέρης*, 1963, σ. 28), αποτελεί τη δεσπόζουσα διάθεση του Σεφέρη, μια διάθεση που τη συμμερίζεται με τον Καρυωτάκη, και που δεν θα την αποβάλει ποτέ, επειδή είναι οργανική. Μπορώ να πω: η μέθοδος καθαρής ποίησης, εφόσον υποβάλλει σε μια διαδικασία εξευγένισης το υπαρξιακό υλικό, προσπαθεί να ξεπεράσει τη διάθεση αυτή. Αντίθετα, η άλλη μέθοδος που δοκιμάζει ο Σεφέρης, και που θα επικρατήσει, χρησιμοποιεί αυτό το υπαρξιακό υλικό δίχως τη φιλοδοξία να το εξυψώσει και να ‘καθαρίσει’, αλλά κοιτάζει να το χρησιμοποιήσει σε όλη την ταπεινότητα του, υποτάσσοντάς το σε μια εντελώς διαφορετική σημαντική.

Σ’ αυτό το σημείο ο Σεφέρης, δίχως να εγκαταλείψει το δίδαγμα του Βαλερύ, περνά στην πιο αυθόρμητη χρήση της πραγματικότητας, ήθελα να πω της καθημερινότητας, κατά τον τρόπο του Laforgue, του

ποιητή δηλαδή που είχε συγγένεια με τον Καρυωτάκη και που ο Σεφέρης θεώρησε κάποτε «έναν αδελφό δέκα χρόνια μεγαλύτερο» ([1948], 1974, Β', σ. 13).

Όπως επισημάνει, η όψη του Σεφέρη, που το 1931 είχε περισσότερες αναφορές στον κοινό χώρο της ελληνικής παιδείας, ήταν η καθαρή ποίηση, επισκιάζοντας την άλλη όψη, που ήταν πλησιέστερη στον Καρυωτάκη, και επομένως στην κοινή αντίληψη, αλλά που εμφανιζόταν με ένα κώδικα άγνωστο στους περισσότερους Έλληνες κριτικούς. Ο ίδιος ο Α. Καραντώνης, που του δημοσίεψαν ακαριαία ένα βιβλιαράκι 138 σελίδων για τη *Στροφή*, είχε πρόχειρα στηρίγματα για να αναλύσει μόνο τον "Ερωτικό λόγο", και δεν διέθετε εξίσου γερά στηρίγματα και για τα άλλα ποιήματα. "Το ύφος μιας μέρας" το πλησιάζει περιγραφικά, μένοντας σε απόσταση ασφαλείας (ό.π. σ. 25-7). Λιγότερο διστακτικά προχωρεί ο Κ. Παράσχος, που γενικά σταχυολογεί στη συλλογή τα λυρικά αποσπάσματα και που στο ποίημα "Το ύφος μιας μέρας" δεν μπορεί να αναγνωρίσει παρά το Milosz. Το ίδιο κομμάτι «έκανε πολλήν ευχαρίστηση» στο Θεοτοκά, που αναγνωρίζει ότι «σε ορισμένα γυρίσματα του περιεργου αυτού ποιήματος ο ελληνικός λυρισμός απομακρύνεται πολύ από όλα τα όρια που του είχαμε θέσει, ανανεώνει ξαφνικά το περιεχόμενό του και τους εκφραστικούς τρόπους του, εκδηλώνει απροσδόκητες πιθανότητες»¹.

"Το ύφος μιας μέρας", που πρωτοδημοσιεύεται άτιτλο, μαζί με το "Fog" και το "Γράμμα του Μαθιού Πασκάλη", θεωρούνται, τριάντα χρόνια αργότερα, από τον Τ. Σινόπουλο τα πιο «ακάθαρτα» ποιήματα του Σεφέρη της πρώτης φάσης, χάρη στα «πεζολογικά στοιχεία» που εισάγουν (*Για τον Σεφέρη*, 1961, σ. 188, 190). Ο Σινόπουλος ορθά διαβλέπει στα «ακάθαρτα» αυτά ποιήματα μια συγγένεια με το Laforgue (ό.π. σ. 189), μια προϋπόθεση για την προσέγγιση του Σεφέρη προς τον Έλιοτ, και την απομάκρυνση από το Βαλερί (ό.π. σ. 191)².

1 Που τρώμαξε από τις αντιδράσεις (*Μέρες*, Β', 1975, σ. 51), και τύπωσε τη *Στέρνα* σε πενήντα αντίτυπα εκτός εμπορίου.

2 Α. Πολίτης, "Ο δεκαπεντασύλλαβος του "Ερωτικού λόγου"", *Για τον Σεφέρη*, 1961, σ. 106.

3 Για τον Ερωτόκριτο βλ. 1974, Α', σ. 268-9. Στη σ. 365: "...«η Κυβέλη και ο Παπαγεωργίου παίζαν Οιδίποδα Τύραννο, μετάφραση Στέλιου Σεφεριάδη, σε ριμαρισμένους δεκαπεντασύλλαβους».

4 Την αξία τους όπως φαινόταν σ' ένα θαυμαστή του στα 1931, τον Α. Καραντώνη, ταυτιζόμενη στην εξίσωση λυρισμός-έρωτας, τη βλέπουμε έτσι συνοψισμένη: «Ο "Ερωτικός λόγος" είναι το μοναδικό ερωτικό ποίημα της νεότε-

ρης ποίησής μας. Γιατί στην αισθητικότερα ιδεαλιστική ατμόσφαιρά του, αντανάκλα όλο το αντικειμενικό κάλλος και την ερωτική γοητεία της Γυναίκας σαν ύπαρξης και σαν κυρίαρχης μορφής απόλυτης ζωής. Έτσι ο λυρισμός και ο έρωτας, αφού περιπλανηθήκανε και συρτήκανε στα πεζοδρόμια, στις φάμπρικες, στις αποβάθρες, στα καφενεία, στα κλειστά δωμάτια, στα δημόσια γραφεία, στα χοροδιδασκαλεία και σε όλα τα κέντρα που η θεωρία της καθαρής μορφής είναι αδύνατη, και αφού για πολύ αλληλοκυννηγήθηκαν μάταια μέσα σε μια ψεύτικη και ανέκφραστη φύση, βρήκανε πάλι τη χαμένη τους ενότητα στη μουσική των εξαίσιων στίχων της *Στροφής*» (1931, Α. Καραντώνης, *Ο ποιητής Γ. Σεφέρης*, 1963, σ. 100).

5 Οι κρίσεις αυτές είναι τώρα συγκεντρωμένες στο αφιέρωμα Γ.Σ., *Νέα Εστία*, τόμ. 92, 1972, σ. 1552-68.

6 Βλ. πώς συνοψίζει το θέμα Laforgue ο Γ.Π. Σαββίδης, 1972, σ. λγ', σημ. 3, υπενθυμίζοντας και τις διευκρινίσεις του Α.Β. Καραπαναγιώτη, *Για τον Σεφέρη*, 1961, σ. 223.

“Στροφή” και βίωμα Καρυωτάκη

33 Από τη *Στροφή* τα ποιήματα που είτε περνούσαν στο περιθώριο του βιβλιοκρατικού ενδιαφέροντος, είτε θεωρούνταν παράξενα, δηλαδή αυτά ακριβώς που ο Σινόπουλος θεωρεί «ακάθαρτα», στηρίζονται στην κοινή τότε εμπειρία του Καρυωτάκη. Αναφορικά με τη σχέση του Σεφέρη με τον Καρυωτάκη, ως προς αυτή την εμπειρία, έγινε λόγος για ‘επίδραση’. Η λέξη ‘επίδραση’ είναι στενόχωρη· δύσκολα μπορεί να περιγράψει κανείς μ’ αυτή μια αντίστοιχη εμπειρία σε δύο ποιητές που έχουν πολλά κοινά, που η ηλικία τους πλησιάζει σημαντικά, αλλά που διαφέρουν στην ποιητική πειθαρχία όσο και στην ιδιοσυγκρασία. Γι’ αυτό θα αποφύγω την παραμορφωτική αυτή λέξη. Μένει όμως, και απαιτεί κάποια εξήγηση, το ‘βίωμα Καρυωτάκη’, στην κατάσταση που το συναντάμε στον Σεφέρη.

Για κάμποσο καιρό η κριτική έδωσε να καταλάβουμε ότι ο Σεφέρης, ανήκοντας στη γενιά που πέρασε από την ‘άρνηση’ στην ‘κατάφαση’ της ζωής υπερνικώντας τον Καρυωτακισμό, ελευθερώθηκε από το βίωμα αυτό. Σαν από αντίδραση σ’ αυτή την υπερβολή εξάλλου, οι νεότεροι ανασκαλέψανε με κάποιο πείσμα τα τεκμήρια εκείνα στην ποίηση του Σεφέρη, που τον δείχνουν μέτοχο του βιώματος αυτού. Στην πραγματικότητα, με την ανατίμησή τους αυτή, οι νεότεροι κριτικοί φέρνουν στην επιφάνεια της συζήτησης κάτι που ο Σεφέρης δεν αποπειράθηκε να αποκρύψει, στα βασικά συστατικά του. Σ’ αυτό το σημείο είναι σκόπιμο να διαχωρίσουμε το βίωμα Καρυωτάκη από τον Καρυωτακισμό, που αυτός κυριότατα αποτέλεσε ένα στόχο της

καμπάνιας που άνοιξε ο Καραντώνης στα 1935². Το βίωμα Καρυωτάκη είναι κοινός κλήρος των νέων στα 1920 με 30: κάπως μποντλερικά καταραμένοι, αποτελματωμένοι στην ανία (spleen), με ελαττωμένη αντίσταση στην εχθρική πραγματικότητα (εξ ου ο 'πόνος', *Ο πόνος του ανθρώπου και των πραγμάτων*), με ναρκισσιστική κατεύθυνση του οίκτου, σπασμωδικά διχασμένοι ανάμεσα στην επιθετικότητα (σάτιρα) και στην παθητικότητα (ηττοπάθεια, ελεγεία: *Ελεγείες και σάτιρες*), δεν είχαν τη δύναμη να αντισταθούν στον πειρασμό να γράφουν για όλα αυτά, δίχως μεγάλη μέριμνα για το τελικό αποτέλεσμα. Μερικοί ποιητές, απ' όσους έχω στο νου για την περιγραφή μου, είχαν αντίληψη της εκφραστικής τους ανεπάρκειας, όπως ο Κ. Ουράνης³. Ο καρυωτακισμός είναι άλλη υπόθεση: βασικά η ευτελής εκμετάλλευση αυτού του βιώματος, με όλα τα γνωρίσματα της προχειρότητας, δηλαδή της πρόχειρης χρήσης καλλιτεχνικών λύσεων που άλλοι τις βρήκαν και άλλοι τις εφάρμοσαν από πρώτο χέρι.

Το βίωμα Καρυωτάκη, σαν προϋπόθεση ποίησης, κατά τη γνώμη μου, έχει τις ρίζες του στη συναίσθηση ότι η ύπαρξη δεν είναι μια εμπειρία αυθεντική, ότι είναι μια εκδοχή μη γνήσια της ζωής όπως την υποθέτουμε ότι πρέπει να είναι. Η αντιμετώπιση αυτής της δυσάρεστης διαπίστωσης γίνεται με παθητική αντίσταση, με την άρνηση να προσαρμοστούμε στην από μας αμφισβητημένη αυτή ζωή. Έξω από το χώρο της ποίησης, το βίωμα αυτό οδηγεί τον Καρυωτάκη στην αυτοχειρία, δηλαδή στην παθητικότερη αντίσταση απέναντι στη μια ζωή που δεν της αναγνωρίζουμε την αυθεντικότητα.

Τα δίδυμα ποιήματα του Σεφέρη "Το ύφος μιας μέρας" και "Γράμμα του Μαθιού Πασκάλη", και τα δύο του 1928⁴, και προφανώς γραμμένα όταν η εντύπωση του θανάτου του Καρυωτάκη ήταν ακόμα πρόσφατη (αν αυτό μπορεί να έχει σημασία), και από τα οποία ο ποιητής διάλεξε το πρώτο για να το ανακοινώσει στη *Στροφή* αφήνοντας στο συρτάρι του το άλλο, τελειώνουν με μια θαλάσσια παράσταση που δεν μπορώ να θεωρήσω αιγαιοπελαγίτικη⁵. Το πρώτο τελειώνει με το φασματικό καράβι του Ε.Α. Ροε (στο αφήγημα "The Narrative of Arthur Gordon Pym")⁶. Στην πρώτη έκδοση το ποίημα εμφανίζεται άτιτλο και μόνο με τη λεζάντα του Ροε.

Το ύφος μιας μέρας που ζήσαμε πριν δέκα χρόνια σε ξένο τόπο
ο αιθέρας μιας παμπάλαιης στιγμής που φτερούγισε κι εχάθη
σαν άγγελος Κυρίου
η φωνή μιας γυναίκας λησμονημένης με τόση φρόνηση και

με τόσο κόπο·
ένα τέλος απαρηγόρητο, μαρμαρωμένο βασίλειμα κάποιου
Σεπτεμβρίου.

Καινούρια σπίτια σκονισμένες κλινικές
εξανθηματικά παράθυρα φερετροποιεία... 5
Συλλογίστηκε κανένας τι υποφέρει ένας ευαίσθητος
φαρμακοποιός που διανυκτερεύει;
Ακαταστασία στην κόμαρα: συρτάρια παράθυρα πόρτες
ανοίγουν το στόμα τους σαν θηρία·
ένας απαυδισμένος άνθρωπος ρίχνει τα χαρτιά ψάχνει
αστρονομίζεται γυρεύει.
Στενοχωριέται: αν χτυπήσουν την πόρτα ποιος θ' ανοίξει; Αν
ανοίξει βιβλίο ποιόν θα κοιτάζει; Αν ανοίξει την ψυχή του
ποιος θα κοιτάζει; Αλυσίδα.
Πού 'ναι η αγάπη που κόβει τον καιρό μονοκόμματα
στα δυό και τον αποσβολώνει; 10
Λόγια μονάχα και χειρονομίες. Μονότροπος μονόλογος
μπροστά σ' έναν καθρέφτη κάτω από μια ρυτίδα.
Σα μια στάλα μελάνι σε μαντίλι η πλήξη απλώνει.

Πέθαναν όλοι μέσα στο καράβι, μα το καράβι ακολουθάει το
στοχασμό του που άρχισε σαν άνοιξε από το λιμάνι.
Πώς μεγαλώσαν τα νύχια του καπετάνιου... κι ο ναύκληρος
αζούριστος που 'χε τρεις ερωμένες σε κάθε σκάλα...
Η θάλασσα φουσκώνει αργά, τ' άρμενα καμαρώνουν κι η 15
μέρα πάει να γλυκάνει.
Τρία δελφίνια μαυρολογούν γυαλίζοντας, χαμογελά η γοργόνα,
κι ένας ναύτης γνέφει ξεχασμένος στη γάμπα καβάλα.

Η λέξη «πλήξη», που δηλώνεται ρητά, και όχι πια περιφραστικά, στο στίχο 12, είναι η μη ευφημιστική ονομασία της κατάστασης που ο ποιητής έχει δηλώσει πριν με μια διαδοχή ποικίλων παραστάσεων, που όλες τους κλίνουν ομόκεντρα στην «πλήξη». Στη διαδοχή αυτή, που μόνον επιφανειακά δηλώνει αστάθεια της προσοχής, έχουμε μια φαινομενολογία της καθημερινής ζωής, συνυφασμένη με μύριες, φαινομενικά ασύνδετες μεταξύ τους, εμπειρίες, syncopate· εμπειρίες αρνητικές. Η ζωή είναι αλλού. Γι' αυτό όλα αυτά: «Λόγια μονάχα και χειρονομίες» (11). Στο σημείο αυτό, μετά από τη βίαιη συνειδητοποίηση

ση της πραγματικότητας «η πλήξη απλώνει» (12), έρχεται η καθησυχαστική παράσταση με το καράβι όπου όλοι είναι πεθαμένοι, μια παράσταση θανάτου που σ' αυτήν αναπαύει το στοχασμό του ο ποιητής, και αφήνεται με ανακούφιση και εμπιστοσύνη. Η παραίτηση από τη ζωή, η κοινοτόπη 'ηττοπάθεια' των χρόνων εκείνων, αποκτά εδώ ένα εντελώς νέο νόημα που ξεφεύγει από τις γνωστές και τριμμένες λύσεις. Η γοητεία του θανάτου, ωστόσο, είναι τόσο έντονη και μαζί τόσο τρομακτική, ώστε να μην αφήνει πραγματικά να επαναπαύεται σ' αυτήν ο ποιητής. Με μια ονειρική τότε αυτοάμυνα (απατηλή άραγε;) ο ποιητής εξασφαλίζει την καθησυχαστική εικόνα του θανάτου, που ωστόσο τον τρομάζει, με πραγματικά καθησυχαστικές παραστάσεις που παρακάμπτουν το θάνατο: μια θάλασσα γαληνεμένη, με δελφίνια (γαλήνη και εμπιστοσύνη), με γοργόνα και ένα ναύτη που φαντάζει ζωντανός μέσα στο καράβι του θανάτου, «ξεχασμένος», διαφεύδοντας την παντοδυναμία του θανάτου. Η μη αυθεντική ζωή διαπιστώθηκε από τον ποιητή, που την κατέργησε με μια παράσταση θανάτου· αλλά τελικά ο θάνατος φοβίζει τον ποιητή· τότε ο ποιητής τον μετατρέπει, με ένα άλλοθι της θέλησής του, σε μια παράσταση ζωής⁸.

Το άλλο ποίημα, "Γράμμα του Μαθιού Πασκάλη", με την ηθική ασυδοσία που του παρέχει το φανταστικό υποκείμενο που μιλά σε πρώτο πρόσωπο, καταλήγει και αυτό σε μια παράσταση θαλασσινού χαμού:

Α! να βρισκόμουν ξυλάρμενος χαμένος στον Ειρηνικό
Ωκεανό μόνος με τη θάλασσα και τον αγέρα
μόνος και χωρίς ασύρματα-ούτε δύναμη για να παλέψω με τα
στοιχεία

20

Και σ' αυτό το ποίημα ο Σεφέρης ακολουθεί ένα ανάλογο δομικό σχήμα: διαδοχή παραστάσεων, λιγότερο ασύνδετων από το προηγούμενο ποίημα (αποτείνεται σε κάποιον, είναι "Γράμμα", με αποχρώσεις ειρωνείας εδώ και εκεί, επιτρεπτές από την αντικειμενοποίηση στο φανταστικό πρόσωπο Μαθιός Πασκάλης (νεκροζώντανος ήρωας του Πιραντέλλο), που καταλήγουν μοιραία στη συνειδητοποίηση της δυσάρεστης πραγματικότητας:

Τι αξίζει ένας άνθρωπος τι θέλει και πώς θα δικαιολογήσει
την ύπαρξή του στη δεύτερα παρουσία;

18

Μπρος στην τραυματική αυτή συνειδητοποίηση, ο ποιητής διατυπώνει μια λαχτάρα λήθης, δίχως να ομολογήσει την απώτερη συνέπεια της εγκατάλειψής του αυτής μες στον ωκεανό, δηλαδή το θάνατο. Ο θάνατος δεν αναφέρεται, αλλά είναι πιο ανεπανόρθωτος παρά στο προηγούμενο ποίημα. Η παράσταση όμως του θανάτου τρομάζει λιγότερο τη συνείδηση του Σεφέρη, μια και αναφέρεται σ' ένα φανταστικό πρόσωπο και όχι στο δικό του, όπως στο “Ύφος”.

Για να σταθούμε λίγο ακόμη στο “Ύφος μιας μέρας”: ποια είναι τελικά τα πρωτοποριακά του γνωρίσματα;

Το ποίημα σε τέσσερα τετράστιχα μακρόσυρτα, ομιλητικά, όπου οι ρίμες δένουν την άπλα του στίχου (που ο Σεφέρης έχει μάθει από τον P. Claudel — το γεγονός διαπιστώθηκε στις πρώτες κριτικές, βλ. όμως και T. Σινόπουλο⁹), αποτελεί μια απόπειρα απελευθέρωσης από τα παραδοσιακά μετρικά πλαίσια. Στη διαδοχή των παραστάσεων, για να μην πούμε των ‘εικόνων’, κυριαρχεί η ασύνδετη συστοιχία. Το λυρικό εγώ έχει διασπαστεί. Η υποχώρηση του πρώτου προσώπου τεκμηριώνεται από τη γενική τάση προς την απρόσωπη σύνταξη¹⁰. Στο στίχο 8 εμφανίζεται ένα τρίτο πρόσωπο, που γρήγορα διαλύεται σε φράσεις όπου σκόπιμα δεν χρειάζεται πρόσωπο (στίχος 11). Τη στιγμή αυτή, που συμπίπτει με ένα συνειδησιακό κορύφωμα, περνάμε στην απρόσωπη περιγραφή, αποστασιοποιημένη, του карабиού.

Στη δομή του ποιήματος, φαινομενικά ασύνδετη στη διαδοχή των παραστάσεων αλλά ουσιαστικά πειθαρχημένη στην ποιητική σύνθεση, με μια λογική που ξέφευγε από τη συνήθεια των χρόνων εκείνων, βρίσκεται μια αντιστοιχία στη λιτότητα του εκφραστικού υλικού (λείπουν εξεζητημένες λέξεις και σύνθετα επίθετα). Ενώ στην καθαρή ποίηση υπάρχει πληθώρα μεταφορών και αναλογιών (όπως λόγου χάρη και στο “Ερωτικός λόγος”), στο “Ύφος” ο Σεφέρης δε φοβάται να μεταχειριστεί το λιγότερο εξεζητημένο σχήμα σύγκρισης που είναι η παρομοίωση, με το δηλωμένο μόριο “σαν”¹¹.

Οι παράγοντες που ανέφερα, μαζί με άλλους που δεν με απασχόλησαν αυτή τη στιγμή, συντέλεσαν ώστε η *Στροφή* στο σύνολό της να αντιμετωπιστεί σαν πρωτοποριακό έργο και να καταπολεμηθεί για τις καινοτομίες της. Οι περισσότεροι κριτικοί ούτε αντιλήφθηκαν την ουσιαστική ανανέωση που η *Στροφή* έφερνε στο φθαρμένο ποιητικό λόγο, μια ανανέωση γόνιμη για τη μετέπειτα ιστορία της ελληνικής ποίησης, ούτε υποπετεύχθηκαν πίσω από τις ξένες γι' αυτούς μορφές το βίωμα Καρυωτάκη.

- 1 Το ένα είναι αλληλένδετο με το άλλο. Αφορμή μου η παρατήρηση του Γ.Π. Σαββίδη (1972, σ. μζ'-μη): «Μολαταύτα: η "Στέρνα" δεν είναι ποίημα που μπορούσε να είχε γραφτεί από τον Καρυωτάκη, ούτε ο "Ερωτικός λόγος". Δεν είναι τόσο ζήτημα διαφορετικής ποιητικής (και οι δύο εθέτευσαν στον συμβολισμό και στους "φανταζίστ", μα ο Καρυωτάκης δεν δείχνει να επηρεάστηκε και από την "καθαρή ποίηση" όπως ο Σεφέρης), αλλά ιδίως ιδιοσυγκρασίας: ο Καρυωτάκης δεν φαίνεται να είχε περιθώρια για ποιήματα παρατεταμένης όσο και εντατικής συναισθηματικής πειθαρχίας».
- 2 Α. Καραντώνης, "Η επίδραση του Καρυωτάκη στους νέους", *Τα Νέα Γράμματα*, Α', 1935, σ. 478-86. Ο Γ.Π. Σαββίδης, 1972, σ. κδ' και λβ'-ν', ξεκινώντας, με παραπομπές, από τους Β. Βαρίκα, Π. Μουλλά, κάνει μια 'περιδιάβαση', που δεν αναφέρω λεπτομερειακά εδώ, αλλά που συσταίνω στον αναγνώστη. Για τη μελέτη του Καραντώνη για τον καρυωτακισμό γίνεται λόγος παραπέρα.
- 3 Βλ. ένα γράμμα του χαρακτηριστικό στον Τ. Μαλάνο, από τη *Λισσαβόνα, Νέα Εστία*, ΝΔ', 1953, σ. 1625.
- 4 Το "Υφος μιας μέρας" γράφτηκε «στις 11 Αυγούστου ή τον Σεπτέμβριο 1928» πληροφορεί ο Γ.Π. Σαββίδης (1972, σ. λστ', σημ.1), αντλώντας την πληροφορία από το αρχείο Σεφέρη. Την ημερομηνία του "Γράμμα του Μαθιού Πασκάλη" τη δηλώνει ο ίδιος ο ποιητής στην έκδοσή του. Ο Καρυωτάκης πέθανε στις 21 Ιουλίου 1928. Την παρατήρηση για το "Γράμμα" την έκανε ο Τ. Μαλάνος, *Η ποίηση του Σεφέρη*, Αλεξάνδρεια 1951, σ. 26.
- 5 Βλ. Τ. Σινόπουλος, *Για τον Σεφέρη*, 1961, σ. 191: «Το 4ο τετράστιχο, ιδίως οι δύο τελευταίοι στίχοι στο "Υφος μιας μέρας", μας δίνουν μια γεύση θαλασσινής αρμύρας κι ανοιχτού πελάγου, μια γεύση, μια εικόνα μεσογειακή».
- 6 Ο Α. Καραντώνης (1931), *Ο ποιητής Γ. Σεφέρης*, 1963, σ. 25-7, μιλώντας αναλυτικά για το ποίημα, επιμένει στη 'φρίκη' που εμπνέει το καράβι, κάτι που εγώ δεν βλέπω. Το καράβι αυτό από καιρό κατέτρεχε το Σεφέρη· βλ. *Μέρες*, Α', 1975, σ. 69, ημέρα 16 Ιουλίου 1926, την αίσθηση του αδέσποτου που ο Σεφέρης συνδυάζει με το «ελεεινό καράβι». Βλ. και επεξεργασία της ίδιας σελίδας στο μυθιστόρημα *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, 1974, σ. 37.
- 7 Τις 'ασύνδετες' απαιριθμήσεις στο ποίημα επισημαίνει και ο Ξ. Α. Κοκόλης (*"Λέξεις-άπαξ"*· *στοιχείο ύφους*, 1975, σ. 184).
- 8 Ακόμη έχω να υπογραμμίσω την ειρωνική αποδραματοποίηση της ακαταστασίας στην «κάμαρα»: «συρτάρια παράθυρα πόρτες ανοίγουν το στόμα τους σαν άγρια θηρία», στ. 7. Και την επόμενη ενότητα με την αμήχανη πλήξη, στίχοι 9-10, που προμηνά παράταξη περιγραφών άπραγης ανίας που θα καλλιεργήσει φαρδιά πλατιά ο Γ. Ρίτσος.
- 9 «Από τη στιχουργική άποψη, στο "Υφος μιας μέρας" εισάγεται ο μακρύς άρρυθμος στίχος, τύπου Claudel, που περικλείει φράσεις ολοκληρωμένες σαν νόημα, είτε κοφτές και σύντομες, είτε ανεπτυγμένες. Οι ρίμες εδώ είναι σωστές, συχνά πλούσιες. Δεν γινόταν αλλιώς, αφού το μάκρος του στίχου απαιτούσε μια σίγουρη συνήχηση στη ρίμα, που διαφορετικά η ύπαρξή της δεν θα γινόταν αντιληπτή» (*Για τον Σεφέρη*, 1961, σ. 190-1).
- 10 Βλ. παράλληλα Γ.Π. Σαββίδη, ό.π. σ. λζ', σημ.: «Απλώς θα ήθελα να προσθέσω πως με κάποια μεγαλύτερη προσοχή μπορεί κανείς αν παρατηρήσει,

στα δύο αυτά ποιήματα του 1928, και τα πρώτα γραμματικά βήματα προς την έξοδο από το έγκλειστο εγώ: στο “Υφος μιας μέρας”, το τρίτο πρόσωπο ενικού στον ενεστώτα· στο “Γράμμα του Μαθιού Πασκάλη”, το πήγαينه-έλα από το πρώτο ενικό και τον ενεστώτα, στο πρώτο πληθυντικό (στ’ αλήθεια πρόκειται για δυϊκό) και τον παρατατικό», κτλ.

11 Στην Ελλάδα υπάρχει κάποια αοριστία στη χρήση των όρων ‘μεταφορά’, ‘αναλογία’, ‘παρομοίωση’, όπως διαπιστώνω ακόμη και στον Ε. Καψωμένο, *Η συντακτική δομή της ποιητικής γλώσσας του Σεφέρη*, Θεσσαλονίκη 1975, σ. 210-2, αν διάβασα ορθά. Κάποιος νέος θα πρέπει να γράψει μια διατριβή για τη λειτουργία αυτών των σχημάτων σύγκρισης στον Σεφέρη. Θα καταλάβουμε περισσότερα.

Η θεωρία της εσωτερικής περιπέτειας

34 Σ’ αυτό το σημείο της συζήτησης πρέπει να κάνουμε μια στάση, για να εξετάσουμε μια πεποίθηση που απόκτησε κάποτε την ισχύ ενός θεσμού και που μπορεί, για τη μεγάλη πέραση που είχε στην αρχή του αιώνα, να τιμηθεί με τον όρο ‘θεωρία’. Πρόκειται για μια θεωρία που επιδρά με πολλούς τρόπους πάνω στην αισθητική της γενιάς, τότε συστηματικά, τότε ακολουθώντας δρόμους που υπολανθάνουν και που μαρτυρούνται μόνο από κάποια επεισοδιακά αποτελέσματα.

Η καθαρή ποίηση και το απόλυτο, η ανάγκη της περιπέτειας, ο εσωτερικός μονόλογος, αργότερα, με κάποιο τρόπο, ακόμη και ο υπερρεαλισμός, είναι μέθοδοι τέχνης που στηρίζονται στο δεδομένο ότι υπάρχει ένας αόρατος δυναμισμός που κυβερνά τον εσωτερικό κόσμο, και ότι αυτός ο δυναμισμός βρίσκεται σε δυσαρμονία με την εξελικτική καταναγκαστική πορεία του εξωτερικού κόσμου. Αν προσέξουμε από αυτή τη σκοπιά, θα δούμε ότι και η επίμονη τάση του Θεοτοκά να καταπολεμήσει το μαρξισμό εξηγείται με τον περιορισμό της ‘πνευματικής’ ελευθερίας που ο ίδιος διαβλέπει στον εξωτερικό μηχανιστικό κόσμο, όπου ο ιστορικός υλισμός έχει σχηματοποιήσει το παρόν και το μέλλον σύμφωνα με απαραβίαστους νόμους της επιστήμης. Στην παντοδυναμία του αντικειμενικού κόσμου, όπως τον έχει ταξινομήσει ο ιστορικός υλισμός, πολλοί λογοτέχνες της γενιάς του Τριάντα αντιτάσσουν έναν κόσμο που είναι αυτοτελής και ανεξάρτητος από την υλική αναγκαιότητα, τον κόσμο του ‘πνεύματος’, και σε ένα στρώμα πιο κρυφό τον εσωτερικό κόσμο του ατόμου.

Παρ’ όλο που ο αιώνας είναι αρκετά προχωρημένος, ο φρουδισμός δεν έχει ακόμη διαποτίσει τις συνειδήσεις, δεν έχει γίνει κοινό απόκτημα των μορφωμένων στην Ελλάδα, ώστε να αποτελέσει ένα πολιτι-

σμικό δεδομένο κοινόχρηστο, ένα κοινό τόπο της παιδείας, όπως θα γίνει αργότερα. Τον καιρό που σχηματίστηκαν οι πεποιθήσεις συγγραφέων σαν τον Σεφέρη και τον Θεοτοκά, ο εσωτερικός κόσμος δεν είναι ρυθμισμένος σύμφωνα με τις θεωρίες της ψυχανάλυσης, αλλά κατά τις θεωρίες του Μπερζόν ή από την απήχησή τους: θεωρίες που αν κάποτε δεν μοιάζουν εντελώς ασυμβίβαστες με το φρϋδισμό, μες στον ελληνικό χώρο δεσπόζανε στη σκέψη των συγγραφέων μέχρι τη φάση κατά την οποία αυτές αντικαταστάθηκαν. τελειωτικά από το φρϋδισμό.

Ο Μπερζόν είχε κάνει την απόπειρα να συμβιβάσει τον ιστορικό υλισμό με το 'πνεύμα', καταλήγοντας όμως σε απόψεις που υποστηρίζουν τη δημιουργικότητα του ανθρώπου σε βάρος του αντικειμενικού κόσμου, του υποταγμένου στον ντετερμινισμό, στο νόμο δηλαδή του μηχανιστικού καταναγκασμού. Οι επιδιώξεις να προστρέξει κανείς σ' ένα όργανο ανώτερο από την *intelligence*, την *intuition*, είχαν σαν συνεπακόλουθο την υπερτίμηση των διανοητικών πράξεων που διαφεύγουν κατά τη διάρκεια της σχηματοποίησης της κοινής γνωσιολογίας, και των δημιουργικών πράξεων του ατόμου, όπως η καλλιτεχνική δημιουργία. Με την 'ενόραση' (με αυτή τη σύνθετη λέξη μεταφράστηκε τα χρόνια εκείνα ο όρος *intuition*), ο άνθρωπος συλλαμβάνει και τη συνεχή δημιουργία της συνειδήσής του, και την πιο αυθεντική πραγματικότητα, που δεν ανήκει στον αντικειμενικό εξωτερικό κόσμο, αλλά βρίσκεται μες στη συνείδηση του ατόμου. Μόνο η ενόραση έχει τη δύναμη να συλλάβει την εξέλιξη της πραγματικότητας στη 'διάρκεια' της (*durée*), στο ακατάπαυστο 'γίγνεσθαι' της.

Ο εσωτερικός κόσμος, η εσωτερική ζωή, η εσωτερικοποίηση της αντικειμενικής πραγματικότητας, όλες αυτές οι διαδικασίες που ακολουθούν μια κατεύθυνση από τα έξω προς τα μέσα —είναι 'εσωστρεφείς' (και αυτός νεολογισμός της εποχής)— υπερτιμώντας τον εσωτερικό κόσμο, υποτιμούν, με αυτή και μόνη την πράξη τον εξωτερικό κόσμο. Το "Ύφος μιας μέρας" που μόλις διαβάσαμε, δείχνει ακριβώς, με τις ασύνδετες παραστάσεις του εξωτερικού κόσμου, να εφαρμόζεται μια εκμετάλλευση ποιητική των ευτελών λεπτομερειών της καθημερινής ζωής. Ο ποιητής δεν πιστεύει στην ακεραιότητα του εξωτερικού κόσμου· αντικαθιστά την πλατιά εμπεριστατωμένη και συνεχή περιγραφή με τη διαλείπουσα παρουσία ασήμαντων αποσπασμάτων της αντικειμενικής πραγματικότητας. Αν υπάρχει κάτι που παρουσιάζει μονιμότερη διάρκεια στη συνείδηση του, αυτό ανήκει στον κόσμο του φανταστικού: το βρικολακισμένο καράβι του θανάτου.

Οι θεωρίες του Μπερξόν ήρθαν να ενισχύσουν την ποιητική του απόλυτου, της καθαρής ποίησης, όπως την είχε επεξεργαστεί ο Βαλερί. Ο Βαλερί, όσο και ο ερμηνευτής του Α. Thibaudet (που αφιέρωσε μια μελέτη στις θεωρίες του Μπερξόν), επηρεάστηκαν ως τις ρίζες της σκέψης τους από τον Μπερξόν — που από μια άλλη πλευρά επηρέασε και τον Προυστ, που 'εφάρμοσε' τη θεωρία της 'διάρκειας' στον εσωτερικό μονόλογο.

Εάν εδώ κάνουμε μια παρέκβαση σε ονόματα και σε θεωρίες, δεν είναι για να υποστηρίξουμε μια επίδρασή τους σε ευθεία γραμμή και με ίσα αποτελέσματα σε όλους ανεξαιρέτα τους λογοτέχνες της γενιάς του Τριάντα. Αν ο Σεφέρης μελετά το *Valéry* του Thibaudet (Σεφέρης 1974, Α', σ. 481), και αν ο Θεοτοκάς παροτρύνει τον Σεφέρη να διαβάσει Μπερξόν στα 1932¹, δεν σημαίνει ότι και αυτοί οι λογοτέχνες όσο και άλλοι, για τους οποίους δεν διαθέτουμε ούτε καν σποραδικά τεκμήρια τέτοιου είδους, έχουν υποστεί μια επίδραση μονοκόμματος, που να είναι το αποτέλεσμα μιας συστηματικής μελέτης των δύο Γάλλων στοχαστών και κριτικών. Πρόκειται για ιδέες που κυκλοφορούν, αδέσποτες πια, και διαποτίζουν τον πολιτισμικό χώρο, μέχρι του σημείου να αποτελέσουν μέρος των δεδομένων που δεν συζητούνται· όλοι μπορούν να αναφερθούν σ' αυτές δίχως εξηγήσεις. Κάτι το παρόμοιο συμβαίνει αργότερα με τις θεωρίες του Φρόντ.

Είναι αναμφισβήτητη διαπίστωση ότι ποιητές, πεζογράφοι, αφηγηματογράφοι, ημερολογιογράφοι, δοκιμιογράφοι περνούν από μια πνευματική εμπειρία που εξαρτιέται από τη θεωρία της εσωτερικής περιπέτειας και που μπορώ να την περιγράψω περίπου με τον ακόλουθο τρόπο.

Η συνείδηση του λογοτέχνη ζει σε μια ακούραστη κατάσταση ενάργειας, παρακολουθώντας όσα συμβαίνουν, με πάντα ανοιχτά και άγρυπνα τα μάτια της ψυχής, κρατώντας υπό επιτήρηση πριν απ' όλα την πιο πρόχειρη ύπαρξη γι' αυτόν, τον ίδιο εαυτό του. Παρακολουθεί τον εαυτό του με πάθος, αλλά, αν είναι δυνατό, σαν θεατής, ανά πάσα στιγμή· τη στιγμή που φροντίζει για τον εαυτό του στην καθημερινή λάτρα, τη στιγμή που πηγαίνει περίπατο, τη στιγμή που έρχεται σε επαφή με συνανθρώπους, τη στιγμή που απολαμβάνει ένα έργο τέχνης είτε τον έρωτα είτε την καλλιτεχνική δημιουργία πλησιάζουν, χάρη στην έντασή τους, περισσότερο σε καταστάσεις απόλυτες, σκοτεινές και ανεξιχνίαστες, που ο άνθρωπος αδυνατεί να κατανοήσει και να συλλάβει με μόνη τη διάνοια και το ορθολογικό γνωσιολογικό όργανο. Ο θεατής γίνεται θεατής του εαυτού του για να

παρακολουθήσει, εμπειρικά και απροκάλυπτα, τη δημιουργική του δράση στο 'γίγνεσθαι' με την απεγνωσμένη προσπάθεια να συλλάβει κάτι από το μυστήριο που πάνω της δεσπόζει. Αυτό το ασύλληπτο, το ανεπανάληπτο, αυτό το κάτι που, παρά τις μύριες αντίξοες δυνάμεις που παρεμβάλλονται, πλησιάζει το Απόλυτο, γίνεται στα μάτια του η πιο πολύτιμη ουσία ζωής. Μόνο αυτό είναι αυθεντική ζωή, όλα τα άλλα είναι μονάχα σκιά ζωής, απατηλό ομοίωμα.

Παγιδευμένος στη διαδοχή των αλλαγών, εναργής παρατηρητής των φευγαλέων μεταπτώσεων, πως ο συγγραφέας μπορεί να απομονώσει κάτι το συμπαγέστερο, το εκτενέστερο, το διαρκέστερο από την αλήθεια που εκλάμπει μια στιγμή και πάει ύστερα να εξαφανιστεί μέσα στις άλλες στιγμές που τη διαδέχονται αλλεπάλληλες; Πώς η γνησιότητα μιας στιγμής ζωής μπορεί ν' αποσπαστεί από την ολική, ασταμάτητη ροή, δίχως να αλλοιωθεί, να χάσει την αυθεντικότητά της; Η ποίηση, γέννημα μιας αστραπιαίας λάμψης, μαρτυρία ανεπανάληπτη αυθεντικής ζωής, πώς μπορεί να παραταθεί, δίχως να διατρέξει τον κίνδυνο να κιβδηλοποιηθεί;

Σήμερα δεν έχει νόημα να δώσουμε μια αποτίμηση αυτής της 'θεωρίας' ζωής και τέχνης. Απλώς προσπαθώ να την ανασυνθέσω με συντομία, ώστε να γίνουν πιο κατανοητές μερικές μορφές τέχνης που κατ'άγονται κατευθείαν από αυτή: η μέθοδος καταθέσεως των εμπειριών στο ημερολόγιο^ο οι διαδοχικές απόπειρες, μακριά από τους κινδύνους του δογματισμού, για να πλησιάσει κανείς ένα διανοητικό θέμα, δηλαδή το δοκίμιο^ο ο αντίκτυπος της ζωής πάνω στον ψυχισμό, ο εσωτερικός μονόλογος — και φυσικά, η ποίηση με τις διαλείψεις της². Η απογραφή των παλμών της εσωτερικής ζωής καταλήγει στο 'ημερολόγιο', στο 'τετράδιο'. Καθώς συνέβαινε με τον Gide, ο Σεφέρης προστρέχει στο ημερολόγιο για να ασφαλίσει μέσα σ' αυτό οποιοδήποτε υλικό θεωρεί απαραίτητο να διασώσει από την καθημερινή άχαρη ζωή. Μερικές σελίδες πήγαν κάποτε να διοχετευθούν σε μυθιστόρημα (*Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, 1926), άλλες έγιναν ποιήματα, που, στην αριμότερη ζωή του Σεφέρη, πήραν την ονομασία των ναντικών ημερολογίων, *Ημερολόγιο καταστρώματος Α', Β', Γ'*³. Μερικές αφορμές για στοχασμό και προβληματισμό ακολούθησαν την πορεία προς το δοκίμιο.

Η 'θεωρία' της ημερολογιακής παρακολούθησης της εσωτερικής περιπέτειας δεν αντέχει στη σύγκρουση με αντιλήψεις για την τέχνη που προϋποθέτουν την ψυχανάλυση ή το μαρξισμό. Με την ψυχανάλυση έχει ένα μόνο κοινό, ότι παραδέχεται την ύπαρξη ενός εσωτερικού 'continuum': στη θεωρία όμως της εσωτερικής περιπέτειας το 'con-

tinuum' αυτό συμπίπτει με μια απόλυτη αξία που βρίσκεται τόσο βαθιά ώστε να φαίνεται υπερβατή· αντίθετα στην ψυχανάλυση το 'continuum' αποτελείται από το υποσυνείδητο, κάτι που ανήκει στο άτομο, και που βρίσκεται σε σύγκρουση με τη συνείδηση. Από την ημέρα που οι ποιητές θα προστρέξουν στην ψυχανάλυση μέσω του υπερρεαλισμού, θα πάψουν να γράφουν ημερολόγια· πόσο ασυμβίβαστη είναι η λογοτεχνική δράση του Ελύτη, λόγου χάρη, με τη γραφή ενός ημερολογίου!

Ως προς το μαρξισμό, ας πω μονάχα ότι η μπερζονικής προέλευσης συνειδητοποίηση του εσωτερικού κόσμου είναι εντελώς διαφορετική από τη συνειδητοποίηση που συνεπάγεται ο μαρξισμός, και που βασικά είναι συνειδητοποίηση του εαυτού μας σε σχέση με την κοινωνία, και όχι μια πράξη σολιψιστικής ενδοσκοπήσης.

1 Γ. Θεοτοκάς - Γ. Σεφέρης, *Αλληλογραφία*, επιμέλεια Γ.Π. Σαββίδη, 1975, σ. 115-6.

α Για το 'είδος' 'ημερολόγιο' της εποχής αυτής, βλ. Δ. Τζιόβα, "Εισαγωγή" στον τόμο Γ. Θεοτοκάς, *Τετράδια ημερολογίου* (1939-1953), 'Εστία', [1987], σ. 9-22.

2 Ο Σεφέρης από νωρίς μίλησε για 'διαλείψεις' και για 'χάσματα', συνδυάζοντάς τα τελικά το 1965:«πόσο λίγο ξέρουμε να διδαχτούμε από τα έργα που μας άφησαν· από τα χάσματα του Σολωμού, από τις διαλείψεις του Κάλβου»... (1974, Β', σ. 174).

3 Ο προσδιορισμός «καταστρώματος» στον τίτλο *Ημερολόγιο καταστρώματος*, δίνει και τις διαστάσεις του χώρου όπου λειτουργεί η εποπτεία του ημερολογιογράφου Σεφέρη. Στα 1944 ο ποιητής πιστεύει τα εξής, που δεν ξέρω πόσο αληθεύουν αναδρομικά, αναφερόμενα στην προπολεμική του εμπειρία: «Το κατάστρωμα δεν είναι δικό μου, καθόλου δικό μου, είναι μια κινούμενη πλατεία, όπου πέρασα κι εγώ αλλά και πολύς κόσμος, και ο αγέρας, και η βροχή, και τ' ανθρώπινα σώματα, και εκείνος "ο άνθρωπος που πηγαίνει κλαίγοντας", που ήθελες καλά και σώνει ένα βράδυ να είναι εγώ, ενώ δεν είναι καθόλου εγώ αλλά μια εικόνα, κάμποσο grotesque, πολλών ανθρώπων που έτυχε να συναντήσω στο κατάστρωμά μου» (1974, Β', σ. 355).

Πάλι το βίωμα Καρνωτάκη και η απόρριψή του

35 Ο Καρνωτάκης πήρε απάνω του όλα τα αμαρτήματα μιας εποχής. Συνηθίσαμε να του αποδίνουμε πολλά χαρακτηριστικά από κείνα που αποτελούν την ποιητική ατμόσφαιρα, τη βασικά ρομαντική, των ετών που συμπίπτουν με την ποιητική δραστηριότητά του. Έτσι, για μας, καρνωτακισμός, μαζί με διάφορα άλλα, είναι και σεληνόφως

και Pierrot Lunaire: θέματα που διαδόθηκαν στην ευρωπαϊκή κουλτούρα με συμμετοχή και του Λαφόργκ, και που, κυκλοφορώντας ευρύτατα, έφτασαν και στην Ελλάδα, ακόμη και στις επιθεωρήσεις της και στη μικρασιατική διακόσμηση¹. Ο κρυφός σπαραγμός, η διάσπαση της προσωπικότητας, ο οίκτος για την ατομική του κατάσταση, δηλαδή τα βασικά αισθήματα που συγκεντρώνονται στον Πιερότο, είναι θέματα που συναντάμε στο Ρώμο Φιλύρα και που ξανασυναντάμε στον Καρυωτάκη². Το σύμπλεγμα του Πιερότου ανήκει βασικά στο τραγικό εκείνο συναίσθημα της μη αυθεντικότητας, για το οποίο έγινε λόγος (κεφ.33)³.

Με 'καρυωτακισμό', ωστόσο, ο Καραντώνης στη μελέτη του "Η επίδραση του Καρυωτάκη στους νέους" (*Τα Νέα Γράμματα*, Α', 1935, σ. 478-86) δεν εννοούσε ακριβώς όσα μνημόνευσα μέχρι τώρα (δίχως να εξαντλήσω όλο το φόρτο εμπειρίας που περικλείνει ο όρος), αλλά κάτι το διαφορετικό, που μπορούμε να συνοψίσουμε με την ακόλουθη περίληψη.

Ο Καρυωτάκης στάθηκε ένας «γνήσιος και ουσιαστικός ποιητής». Οι μιμητές του

πιστέψανε αφιλοσόφητα στη γονιμότητα της καινούριας αισθητικής, βασισμένης κυριώτατα στην ασταμάτητη κλάψα και στο ανακάταμα δημοτικής και καθαρεύουσας [...], παρασυρθήκανε όλοι τους ά β ο υ λ α και υστερικά σε μια πλαστή κι αξιοθρήνητη εσωτερική ζωή, σε μια μελοδραματική και κακόφωνη αυτοδιαπόμπευση, σε μια συνειδητή ηθική μαλάκυνση, πνίγοντας μέσα τους κάθε δυνατό και αυθόρμητο αίσθημα, κάθε ελεύθερη κίνηση της ψυχής τους, κάθε δημιουργικό και γόνιμο ενθουσιασμό, κάθε ανθρώπινη αξιοπρέπεια.

Οι νέοι που κατά τον Καραντώνη κρύβουν όλες αυτές τις αναξιοποίητες δυνάμεις μέσα τους, είναι κάτι το θετικό, και θα περίμενε κανείς από τον Καραντώνη να υποδείξει με ποιο τρόπο ορθότερο θα έπρεπε αυτές να αξιοποιηθούν. Ο Καραντώνης, ωστόσο, δεν υποδεικνύει στους νέους κάποιο συγκεκριμένο τρόπο για να πάνουν να είναι «κλαυποπούλια του καρυωτακισμού». Περιορίζεται στο να καταγγείλει την

άχαρα μικροαστική και πρόχειρη σαν ατημέλητη κουβέντα, που η μόνη της πρωτοτυπία είναι μια επιδειχτική, επιπόλαιη και ασυνειδητη ερωτοτροπία με την καθαρεύουσα.

Εκείνο που ενοχλεί τον Καραντώνη είναι, σε συνδυασμό με τα κλαψουρίσματα, η χρήση της καθαρεύουσας, τίποτα παραπάνω, θα 'λεγε κανείς. Κι επίσης τον ενοχλεί ο Γιάννης Ρίτσος, στον οποίο και διαπιστώνει τα γνώρισματα που χαρακτηρίζουν τον καρυωτακισμό, με την περιοριστική εκδοχή που δίνει ο ίδιος. Ωστόσο τον Ρίτσο δεν τον ογοράζει ηλίθιο, αλλά τον εννοεί, μεταφέροντας στη μελέτη του κάποιες εκφράσεις ιδικές του, που τις απαριθμεί μαζί με άλλα δείγματα με την πρόθεση να τα στηλιτεύσει (ό.π. σ. 485)¹.

Στο τέλος του σωτήριου εκείνου έτους 1935, ο Καραντώνης, κάνοντας ως διευθυντής του περιοδικού *Τα Νέα Γράμματα* τον απολογισμό "Η λογοτεχνία μας το 1935", (Β', 1936, σ. 162-7), μετά από τη μνεία μερικών καρυωτακικών (όμως «πρέπει να εξαιρέσουμε κάποιους στίχους του Γ. Ρίτσου» και κάποιων άλλων), έφτανε στην ακόλουθη διαπίστωση:

Και όμως, επισκοπώντας το ποιητικό 1935, δεν μπορούμε να πούμε πως δεν υπάρχει τόπος και τρόπος να φανερωθεί και να διαμορφωθεί ο τύπος του νέου ποιητή.

Τα ονόματα που φέρνει στην επιφάνεια είναι των: Σεφέρη, Σαραντάρη, Ελύτη, Α. Μάτσα, Εμπειρίκου.

Περισσότερο από πριν γίνεται τώρα φανερό ότι η εμφάνιση ενός «νέου τύπου ποιητή» δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί παρά με το ξεπέραςμα του καρυωτακισμού, που τον καταλάβαιναν όχι μόνο σαν ένα κλαυθυρισμό σε μεικτή γλώσσα, αλλά και σαν κάτι το πιο περίπλοκο και ολοκληρωμένο που αγκαλιάζει μια συγκροτημένη εποχή. Είδαμε κιόλας ότι ποιητές όπως ο Ράντος και ο Σαραντάρης απέβλεπαν σε μια ποίηση που, αν και όχι προγραμματικά, στην πράξη και στο αποτέλεσμα ήταν αντικαρυωτακική. Είδαμε και ως ποιο σημείο ήταν αντικαρυωτακικός ο Σεφέρης του 1931. Αντικαρυωτακική αποβαίνει εξ ορισμού μια νέα καλλιτεχνική πρωτοπορία που εμφανίζεται στην Ελλάδα, και που δρα καταβάλλοντας ανάδυνες προσπάθειες να κάνει θόρυβο με τα κλαπατσιμπαλα του γαλλικού υπερρεαλισμού.

1 Αν ο Πιερότος πέρασε και στα κεντήματα μαξιλαριών στην Ελλάδα (θα άξιζε πάντως να μελετηθεί το θέμα αυτό σε όλη την ελληνική του περιπέτεια), δεν σημαίνει ότι η αντοχή του δεν ήταν τόσο μεγάλη, ώστε να επιζήσει και μέσα στον υπερρεαλισμό. Αρκεί να θυμηθούμε την ταινία *Les enfants du para-*

dis του M. Carnet, με σενάριο του υπερρεαλιστή J. Prévert, γυρισμένο στο τέλος της κατοχής. Μες στην κατοχή ο R. Queneau είχε γράψει τον *Pierrot mon ami* (1942).

2 Η γραμμή του Πιερότου που περνά από τον Φιλύρα στον Καρυωτάκη δεν ξέφυγε από τον Τ. Άγρα που είπε (1933): «Ο Καρυωτάκης (ο Καρυωτάκης των *Ελεγείων*) edιάβασεν ακόμη τον Ρ. Φιλύρα — άλλον κι αυτόν τραγικών ποιητήν. Αλλά τον Ρ. Φιλύρα του Πιερότου» κτλ. (Κ. Καρυωτάκης, *Άπαντα*, 1938, σ. LXXX). Βλ. και Κ. Στεργιόπουλο, *Οι επιδράσεις στο έργο του Καρυωτάκη*, 1972, σ. 166-7.

3 Ο αναγνώστης πρέπει να λάβει υπόψη και τη σωστή διευκρίνιση του Β. Βαρίκας: «Με τον όρο καρυωτακισμό θα πρέπει να εννοήσουμε περισσότερο μια ορισμένη στάση απέναντι στη ζωή, παρά σύνολο αισθητικών κανόνων ή εκφραστικών τρόπων. Η στάση αυτή υπήρξε λίγο-πολύ κοινή σε όλους τους συγγραφείς που εκδηλώθηκαν μετά τον πόλεμο. Αν τη χαρακτηρίζουμε με τον όνομα του Καρυωτάκη, αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι αυτός υπήρξε ο καλύτερος εκφραστής της» (Βαρίκας, 1939, σ. 72 σημ.).

4 Τη μικρή εκτίμηση που είχε η γενιά του Τριάντα για την καρυωτακική γραμμή τη διαπιστώνουμε και σε μια διάκριση (αρκετά ενδιαφέρουσα κατά τα άλλα), που ο Δ.Ν. Νικολαρεΐζης έκανε το 1947 στη μελέτη του «Η παρουσία του Ομήρου στη νέα ελληνική ποίηση»: «Δύο είναι οι επιρροές που εκπορεύτηκαν από την κίνηση του συμβολισμού: η μία του ελάσσονος και η άλλη του μείζονος τόνου· η πρώτη κατάγεται από τον Λαφόργκ — και είναι μια παράδοση που εύκολα εκφυλίζεται σε ελεγειακή θνησιμότητα· η δεύτερη από τον Μαλλαρμέ — και είναι μια παράδοση μεγάλων αγώνων για μια συμπυκνωμένη, υποβλητική, σοφά σχεδιασμένη και άφθαρτη ποίηση. Και οι δύο αυτές επιρροές έγιναν αισθητές στην πρώτη μεταπολεμική ελληνική γενεά: η μια για τον Καρυωτάκη, που το έργο του μοιάζει να το απειλεί φιλολογικός θάνατος, και η άλλη στον Γιώργο Σεφέρη, που άνοιξε νέους δρόμους στην ελληνική ποίηση και είναι σήμερα από τις κεντρικές μορφές της» (*Δοκίμια κριτικής*, 1962, σ. 210).

Ο αφανισμός του καρυωτακισμού: ο υπερρεαλισμός

36 Αν πραγματικά κάθε νέο δημιουργικό έργο που έρχεται να προστεθεί σ' ένα λογοτεχνικό σύστημα επιβάλλει μια ανακατάταξη σε ολόκληρο το σύστημα, τότε αυτό συμβαίνει ασφαλώς και ακαριαία τη στιγμή που παρουσιάζονται στην Ελλάδα κείμενα γονιμοποιημένα από τον υπερρεαλισμό. Ο γαλλικός υπερρεαλισμός δεν άσκησε απλώς επίδραση σ' ένα ή δύο ή τρεις συγκεκριμένους ποιητές· έκανε κάτι παραπάνω: γονιμοποίησε νέες καταστάσεις, λειτουργώντας σαν μια μέθοδος που αποδέσμευσε τελεωτικά από το μέχρι τότε ισχύον καθεστώς. Γι' αυτό, χάρη στην εφαρμογή του υπερρεαλισμού, η ελληνική ποίηση, όποια και αν ήταν αυτή, μπήκε σε μια νέα φάση· τίποτα δεν μπορούσε να τη σταματήσει. Ο πιο γόνιμος τρόπος πραγ-

μάτωσης της θεληματικής ή άθελης εφαρμογής δεν ήταν ο ορθοδοξότερος τρόπος του Εμπειρικού είτε ο πιο προκλητικός του Εγγονόπουλου, αλλά αναρίθμητων άλλων που άντλησαν από τον υπερρεαλισμό εκείνο που τους εξυπηρετούσε στην προσπάθειά τους να αποδράσουν από την προηγούμενη κατάσταση, που δεν τους ικανοποιούσε πια. Σ' αυτή την κατηγορία ελεύθερης και δογματικά αδέσμευτης εφαρμογής του υπερρεαλισμού ανήκει ο ίδιος ο Ελύτης, περίπτωση ποιητή που ξεχωρίζει ανάμεσα στις άλλες.

Από όσα είπα μέχρι τώρα, γίνεται φανερό ότι ο εγκλιματισμός του αρχικού γαλλικού ρεύματος στον ελληνικό χώρο δραστηριοποίησε νέες δυνατότητες δημιουργίας, αλλά συγχρόνως υποβλήθηκε σε διάφορες τροποποιήσεις. Καταρχήν το ρεύμα, που είχε γεννηθεί σαν καθολική επανάσταση, μετατράπηκε, περνώντας στην Ελλάδα, σε κάτι άλλο, σ' ένα δραστηριοποιό ερεθισμό της ποίησης (και της ζωγραφικής), και τίποτα παραπάνω. Πιο συγκεκριμένα η μεταφύτευση του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα έγινε καθυστερημένα, σε σύγκριση με άλλες ανατολικές χώρες' την παραμονή της δικτατορίας, μια στιγμή που έτσι και αλλιώς δεν ευδόκασε την κοινωνική επανάσταση.

Ο υπερρεαλισμός γεννήθηκε σαν διττή επανάσταση, κοινωνική και ατομική. Στόχος του η απελευθέρωση του ανθρώπου στο ατομικό και το κοινωνικό επίπεδο. Υπακούει στην ανάγκη της δράσης όσο και στην ανάγκη του ονείρου, με τον απώτερο σκοπό «να αποδοθεί στον άνθρωπο η δύναμή του». Η επανάσταση γίνεται με οδηγούς τον Μαρκ και τον Φρόυντ, τους θεωρητικούς ηγέτες της κοινωνικής και της ατομικής απολύτρωσης. Στη Γαλλία, μες στο υπερρεαλιστικό ρεύμα προξενήθηκε μια πρώτη ρήξη, βάζοντας σε κίνδυνο τον παράλληλο διπλό στόχο, όταν η Μόσχα πήρε μια στάση άκαμπτη απέναντι στα θέματα της τέχνης (το Συνέδριο Σοβιετικών Συγγραφέων το 1934 επέβαλε, όπως είδαμε, σαν επίσημη τέχνη το «σοσιαλιστικό ρεαλισμό»), και κατά συνέχεια μέσω της Τρίτης Διεθνούς καταδίκασε τους υπερρεαλιστές που εφάρμοζαν έναν ανεξάρτητο μαρξισμό. Ο Μπρετόν, για να κρατήσει στη ζωή την υπερρεαλιστική επανάσταση, κοίταξε να μετριάσει την πολιτική στάση του κινήματος. Αυτό όμως δεν τον εμπόδισε να μείνει μαρξιστής, όπως μπορεί κανείς να διαπιστώσει διαβάζοντας το υπερρεαλιστικό μανιφέστο του 1938².

Όταν το υπερρεαλιστικό κύμα φτάνει στην Ελλάδα, φτάνει ακρωτηριασμένο, μόνο σαν ατομική επανάσταση, απελευθέρωση των υποσυνείδητων δυνάμεων, επιβολή του ονείρου, ενώ το πρόγραμμα της κοινωνικής επανάστασης μένει στο σκοτάδι. Το υπερρεαλιστικό κί-

νημα δεν έφτασε στην Ελλάδα με φορείς τους εξ ορισμού πολιτικούς πρωτοπόρους, δηλαδή τους επαναστατημένους μαρξιστές, αλλά με φορείς τους αστικούς εκπροσώπους της κουλτούρας. Παρά το γεγονός ότι στα προμεταξικά χρόνια οι αριστεροί πρωτοπόροι θα είχαν μπορέσει να εκμεταλλευτούν επικερδώς τη διττή επανάσταση του υπερρεαλισμού, αυτό δεν συνέβη ούτε πριν το 1934 ούτε μετά, μάλλον από έλλειψη πληροφόρησης και πραγματικής καλλιτεχνικής πρωτοβουλίας παρά για άλλο λόγο³. Πριν το 1934 (Συνέδριο Σοβιετικών Συγγραφέων και δόγμα του “σοσιαλιστικού ρεαλισμού”), στα 1932, έχουμε μόλις μια μνεία του Αραγκόν, και τη μετάφραση του ποιήματός του “Κόκκινο μέτωπο”, καμωμένη από το Νικήτα Ράντο. Ο Eluard μεταφράζεται, λίγο πριν και λίγο μετά το πραξικόπημα του Μεταξά, από τον Ελύτη (*Τα Νέα Γράμματα*, Μάρτιος και Νοέμβριος 1936, σ. 232-6 και 854-60). Αλλά, καθώς ο κομμουνιστής αυτός ποιητής μεταφέρεται στην Ελλάδα από λογοτέχνες τουλάχιστον αδιάφορους για την κοινωνική του επανάσταση, παρουσιάζεται σαν πρωτοπόρος όχι στα δύο μέτωπα, όπως πραγματικά ήταν, αλλά μονάχα στο μέτωπο της καλλιτεχνικής, ατομικής απελευθέρωσης⁴.

Παρά τα στοιχεία αυτά, που προσκομίζονται εδώ, και παρά την αντίδραση του κοινού απέναντι στον υπερρεαλισμό, αντίδραση εμπνευσμένη από κακοήθεια και διάθεση χλευασμού, δεν έλειψε κάποιο αμύδρo ενδιαφέρον και για την πολιτική θέση του υπερρεαλισμού, αφού ο Κ. Μπαστιάς, σε μια συνέντευξη που πήρε από τον Εμπειρικό για λογαριασμό της εφημερίδας *Η Καθημερινή* (30 Μαρτίου 1936), έθετε ρητά το ερώτημα και ο Εμπειρικός απαντούσε⁵. Ο Εμπειρικός δίνει πληροφορίες, μιλώντας σε πρώτο πρόσωπο πληθυντικού και ταυτιζόμενος με ορισμένους υπερρεαλιστές της Γαλλίας («Κατ’ αρχήν προσεχωρήσαμεν εις το κομμουνιστικόν κόμμα, αλλ’ απεχωρήσαμεν»), δεν αποφαινεται όμως για την προσωπική του στάση όσον αφορά στην κοινωνική επανάσταση· φαίνεται διστακτικός⁶.

Μερικούς μήνες μετά τη συνέντευξη του Εμπειρικού, μετά την 4η Αυγούστου, αν υποθεθεί πως οι πρώτοι αστοί οπαδοί του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα είχαν ποτέ βρεθεί μπρος στο δίλημμα να ασπαστούν ή όχι και την κοινωνική επανάσταση, ολοκληρώνοντας έτσι τη σχέση τους με τον υπερρεαλισμό, βρίσκονται πια, εκείνη τη στιγμή, απαλλαγμένοι από αυτή τη δυσάρεστη θέση, εφόσον οι νέες πολιτικές συνθήκες του τόπου τους δεν επιδέχονται παρόμοιες επαναστάσεις. Έτσι ο ελληνικός υπερρεαλισμός, οπλισμένος μόνο με την ονειρική επανάσταση, έμεινε ανενόχλητος σε όλο το διάστημα του ελλη-

νικού φασισμού. Μόνος εχθρός για τη διάδοσή του στάθηκε κατά βάθος η αδιαφορία των πολλών και η δυσπιστία των λίγων, των καθαρολόγων της ποίησης.

1 Στις σλαβικές λογοτεχνίες τις στραμμένες προς το Παρίσι τον καιρό που στη Ρωσία επικρατούσε ο κοινωνικός ρεαλισμός, ο υπερρεαλισμός έφτασε εγκαίρως. Για να αναφερθώ σε μια χώρα σχετικά κοντινή στην Ελλάδα, παραπέμνω στη διατριβή της Hanifa Kapidzic-Osmangic, *Le surréalisme serbe et ses rapports avec le surréalisme français*, Παρίσι, 1968. Στη Σερβία έπαιξε μεγάλο ρόλο ο ποιητής M. Ristic, που το 1925 συνεργαζόταν στο περιοδικό *La Révolution Surréaliste*. Το 1932 η υπερρεαλιστική ομάδα της Σερβίας διώκεται για τα μαρξιστικά της φρονήματα και διακόπτεται το κίνημα.

2 "Pour un art révolutionnaire indépendant", αναδημοσιευμένο από τον M. Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, Παρίσι, 1964, σ. 471-6, και A. Breton, *Manifestes de Surréalisme*, Παρίσι.

Το κείμενο αυτό του Μπρετόν θεωρήθηκε κάποτε γραμμένο σε συνεργασία με τον Τρότσκι, το όνομα του οποίου δεν εμφανιζόταν, και έτσι πέρασε στον τόμο L. Trotsky, *Letteratura, arte, libertà*, Μιλάνο 1958, και στην αντίστοιχη γαλλική έκδοση. Δεν παρουσιάζεται όμως και στην ελληνική, Λεόν Τρότσκι, *Λογοτεχνία και επανάσταση*, μετάφραση Λ. Μιχαήλ, 1971, με το εξής δικαιολογητικό του επιμελητή: «Δεν περιλάβαμε [...] το μανιφέστο των Αντρέ Μπρετόν και Ντιέγκο Ριβέρα "Για μιαν ανεξάρτητη επαναστατική τέχνη", που, όσο κι αν είναι επηρεασμένο από τις απόψεις του συγγραφέα, δεν γράφτηκε από τον Τρότσκι, καθώς παρατηρεί ο Μισέλ Λεκέν», σ. 7.

3 Βλ. την παράγραφο "Ο σουρεαλισμός και οι χαμένες ευκαιρίες της αριστεράς", στο άρθρο μου "Οι δύο πρωτοπορίες στην ελληνική ποίηση 1930 με 40", *Ο Πολίτης*, τεύχος 1, 1976, σ. 77. Στο άρθρο μου αυτό αγνοώ τα σχετικά με τον Αραγκόν που δημοσιεύτηκαν στα τεύχη 6 και 7, 1932, του περιοδικού *Νέοι Πρωτοπόροι*, επειδή τα σχετικά τεύχη έλειπαν από το σώμα που είχα υπόψη μου· και υπήρχαν αντίθετα στο σώμα που χρησιμοποιήσε η Φ. Αμπατζοπούλου στο περιοδικό *Ηριδανός*, τεύχος 4, 1976, σ. 36-7.

4 Πολύ αργότερα, σε διαφορετικές πολιτικές συνθήκες, έξω από ορισμένους φόβους, ο Ελύτης εκδηλώνει ενδιαφέρον για την πολιτική του υπερρεαλισμού. Αυτό διαπιστώνουμε στις παρατηρήσεις που διατυπώνει στα γραφόμενα του Μ. Αυγέρη ο Ελύτης (*Τα Νέα Γράμματα*, τεύχος 5/6, 1945, σ. 347-62). 'Ήμαστε όμως στα πρόθυρα των Δεκεμβριανών («Νοέμβρης 1944», δηλώνει προνοητικά ο Ελύτης), και το άρθρο τυπώθηκε σ' ένα τεύχος που εξαιτίας των Δεκεμβριανών καθυστέρησε στο τυπογραφείο (βλ. Μ. Ρερί, *Τα Νέα Γράμματα*, Ρώμη 1974, σ. 74, από πληροφορία του Γ.Κ. Κατσίμπαλη).

5 Αυτή η σημαντική για την ακρίβεια και την πληροφόρηση συνέντευξη έμεινε ανεκμετάλλευτη μέχρι τη στιγμή που τη χρησιμοποίησα σε άρθρο μου στο περιοδικό *Ο Πολίτης*, τεύχος 1, 1976, σ. 77.

6 Τριάντα χρόνια αργότερα, σε μια συνέντευξη του 1967, που πήρε η Α. Σκαρπαλέζου (*Ηριδανός*, τεύχος 4, 1976, σ. 14), ο Εμπειρικός εξηγεί κάπως σαφέστερα τη στάση του ανεξαρτησίας, και την προσήλωσή του σε μια απροσ-

διόριστη κοινωνική ελευθερία: «Είμαι ελευθερόφρων καθολικής ελευθερίας». Το «παλαιότερα είχα απόλυτα προσχωρήσει στο μαρξισμό» δεν βλέπω πώς μπορεί να ερμηνευτεί.

Υπερρεαλισμός υπέρ και κατά: α', κατά

37 Εκείνο που περισσότερο ενοχλούσε τους καθαρολόγους της ποίησης ήταν το δόγμα της 'αυτόματης γραφής'. Η ποιητική δραστηριότητα που κινητοποιείται ερήμην της καλλιτεχνικής εποπτείας, το «πάρτε γραφική ύλη, κι ύστερα καθίστε σ' ένα μέρος όσο το δυνατόν πιο ευνοϊκό για την πνευματική σας αυτοσυγκέντρωση» κ.τ.λ.¹, που είχε παραγγείλει ο Μπρετόν, μαζί με άλλα προκλητικά συνθήματα, τους φαίνονταν μια καταφανής καταπάτηση όλων των κανόνων της καθαρής ποίησης.

Αν παραμερίσουμε τις ανόητες και ασύστατες επιθέσεις εναντίον των υπερρεαλιστών, θα προσέξουμε ότι οι υπόλοιπες, σοβαρότερες, επιφυλάξεις μπορούν να αποδοθούν:

Π ρ ώ τ ο ν, στη συντηρητική ιδεαλιστική στάση του παρατηρητή. Είναι περιπτώσεις σαν του Κ. Τσάτσου, όπως διαγράφεται στο 'διάλογο' με το Σεφέρη (ο Τσάτσος το 1938 καταδικάζει, δίχως να ονομάζει ρητά τους υπερρεαλιστές, την «πρωτοποριακή κίνηση», επειδή χαλαρώνει τον ειρμό του ποιητικού λόγου, «ώστε το έλλογο νόημα να γίνει εντελώς ανύπαρκτο»²), και σαν του Ε. Παπανούτσου³.

Δ ε ύ τ ε ρ ο ν, στην πεποίθηση ότι μόνο οι αρχές της καθαρής ποίησης είναι ορθές. Εδώ τα επιχειρήματα μπορούν να μοιραστούν σε δύο ομάδες: σ' αυτούς που απορρίπτουν τον υπερρεαλισμό επειδή είναι «εύκολη ποίηση» (Σεφέρης)· και σ' αυτούς που υποστηρίζουν ότι, αν ο Ελύτης είναι πραγματικός ποιητής, δεν σημαίνει τίποτε για τη δικαίωση του υπερρεαλισμού, αφού ο Ελύτης δεν είναι πραγματικά υπερρεαλιστής (Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος).

Καταρχήν οφείλω να υπενθυμίσω ότι το πρώτο θεωρητικό κείμενο για το γαλλικό υπερρεαλισμό, χάρη στο οποίο μπορούσαν να πληροφορηθούν όσοι στην Ελλάδα δεν διέθεταν μια ενημέρωση αμεσότερη, είναι του Δημήτρη Μεντζέλου, "Ο υπερρεαλισμός κι οι τάσεις του"⁴, ένα κατατοπιστικό άρθρο που το θυμόταν αργότερα με ευγνωμοσύνη ο Ελύτης (1974, σ. 269). Είναι απίστευτο, αλλά μετά απ' αυτό, δεν ήρθε κανένα άλλο άρθρο να διασαφηνίσει στο ελληνικό κοινό ποιες ήταν οι επιδιώξεις του υπερρεαλισμού και ποια η μέθοδός του⁵. Η ακατάστατη διαμάχη, που άργησε να έρθει και αυτή, είχε περισσότε-

ρο το νόημα μιας σύγκρουσης ανάμεσα σε όσους ήθελαν μια επαναστατική ανανέωση, με πρωτοβουλία των νέων, και σε όσους τη φοβότουσαν και την απέτρεπαν.

Όταν ο Σεφέρης έδινε τον καταδικαστικό χρησμό «εύκολη ποίηση», διευκρίνιζε και σε ποια ποίηση συγκεκριμένα αναφερόταν:

Με 'υπερρεαλισμό' εννοώ τη σχολή που πρεσβεύει τον απόλυτα απρόσωπο χαρακτήρα της έμπνευσης και την 'αυτόματη γραφή'. Όσο επιμένει φανατικά στην ορθοδοξία της θέσης αυτής, μου φαίνεται πως είναι αδύνατο να κριθεί σα σχολή, με κριτήρια αισθητικά. (1938, στο 1974, Α', σ. 476).

Και στα 1939, με το συμπέρασμα «Ο καθарός υπερρεαλισμός είναι εύκολη ποίηση», έκλεινε μια σημείωση που αφορά στη «δύσκολη τέχνη». (1974, Α', σ. 485). Ωστόσο σ' αυτή την επιγραμματική θανατική καταδίκη δεν πρέπει να μας διαφύγει το επίθετο «καθάρος» για τον υπερρεαλισμό, που, νοερά, οδηγεί στην αυστηρά εφαρμοσμένη μέθοδο της αυτόματης γραφής, εκείνη που παρασέρνει τον υπερρεαλισμό έξω από το χώρο όπου ισχύουν «κριτήρια αισθητικά».

Μια στάση επιφύλαξης και ψυχολογικής δυσφορίας επήρρησε και ο Καραντώνης, παρά το γεγονός ότι, κατά τη μαρτυρία του Ελύτη (1974, σ. 276), είχε χανέψει σε μια νύχτα τα θεωρητικά κείμενα που ο ποιητής του είχε δανείσει για να τον μυήσει. Δεν θα περιμέναμε βέβαια να υμνεί πρόθυμα τον Εμπειρικό στο ανακεφαλαιωτικό και πρώιμο χρονικό «Η λογοτεχνία μας το 1935» (*Τα Νέα Γράμματα*, Β' 1936, σ. 167), όπου μονάχα διαμαρτύρεται επειδή δεν έγινε σοβαρή συζήτηση για τον υπερρεαλισμό με την ευκαιρία της δημοσίεψης του βιβλίου *Υπνικάμινος*. Αλλά δεν μπορώ να παραγνωρίσω ότι τα παραπέρα γεγονότα μιλούν καθαρά: συνεργασία του Εμπειρικού δεν έγινε δεκτή στο περιοδικό που ο Καραντώνης διηύθυνε, *Τα Νέα Γράμματα*, πριν από το 1937 («Από την Ενδοχώρα», τεύχος 5, σ. 345-9), και του Εγγονόπουλου πριν το 1944 («Επτά ποιήματα», τεύχος 2, σ. 69-78)⁶. Κατά τα άλλα είναι σφαλερή η εντύπωση ότι τάχα *Τα Νέα Γράμματα* υποστήριξαν τη λογοτεχνική πρωτοπορία⁷. Το περιοδικό που ονειρευόταν ο Ελύτης με τον Εμπειρικό, τον Ράντο και τον Δημαρά, «με καθαρά φροϋδικές και υπερρεαλιστικές τάσεις» δεν έγινε ποτέ (Ελύτης 1974, σ. 283). Η συνεργασία του Ελύτη στο περιοδικό *Τα Νέα Γράμματα*, σύμφωνα με όσα σήμερα καταγράφει στα απομνημονεύματά του ο ίδιος, ήταν ένας συμβιβασμός, κάτω από την πίεση της ανάγκης. Αν τελικά βγήκε ένα περιοδικό τολ-

μηρό, και μάλιστα το ίδιο εκείνο 1935, αυτό είναι *Το 3ο Μάτι* (αρ. 1, Οκτώβριος 1935), με αρχική σύνταξη του Δ. Πικιώνη, Ν. Χατζηκυριάκο-Γκίκα, Σ. Καραντινό και εκτελεστικό διευθυντή το Στρατή Δούκα². Δημοσιεύονται ποιήματα Σαραντάρη, Δρίβα, Ράντου, Ν.Γ. Πεντζίκη. Μεταφράζεται κομμάτι από το *Ulysses* του Joyce. Παρ' όλο το γεγονός ότι στο πρόγραμμά του *Το 3ο Μάτι* δήλωνε έμμεσα την ισότητα παράδοσης και πρωτοπορίας στάθηκε πολύ πιο τολμηρό μέσα στη σύντομη ζωή του, από τα *Νέα Γράμματα* προς την κατεύθυνση της πρωτοπορίας. Παράλληλα, πρέπει να το υπογραμμίσουμε και αυτό, στάθηκε πολύ πιο εύστοχο στην ανάδειξη της περασμένης παράδοσης: αντί να εγκωμιάζει τον Π. Γιαννόπουλο και τον Κ. Παλαμά, όπως έκαναν τα *Νέα Γράμματα*, προτείνει την ανάγνωση του Μακρυγιάννη και του *Ερωτόκριτου*. Το *3ο Μάτι* δε λειτούργησε ωστόσο σαν όργανο του υπερρεαλισμού· έδρασε όμως αποδοτικά σε μια κατεύθυνση χειραφέτησης παράλληλη και ενισχυτική αναφορικά με τον υπερρεαλισμό, σε μια στιγμή που τα άλλα περιοδικά αδιαφορούσαν ή τον καταπολεμούσαν.

Στην κατηγορία συγγραφέων που κράτησαν στάση επιφυλακτική για τον υπερρεαλισμό, επειδή κατά τη γνώμη τους δεν συμβιβάζεται με τα αιτήματα της ποίησης, ορθότερα της 'καθαρής' ποίησης, ανήκει και ο Κλέων Παράσχος.

Ο Παράσχος υποστηρίζει ότι από την πρώτη στιγμή επισήμανε την αδυναμία του υπερρεαλισμού να εφαρμόσει πραγματικά την αρχή της αυτομάτατης γραφής· να αφήσει δηλαδή την τύχη να κυβερνήσει πέρα ως πέρα την καλλιτεχνική δημιουργία (1940, *Έλληνες λυρικοί*, 1953, σ. 249-60). Εξάλλου

δεν μπορεί να μεταφερθεί στην τέχνη —εκτός αν η τέχνη γίνει άμορφη και 'τυχαία', απλός αυτοματισμός, και πιστεύω ότι και οι πιο ορθόδοξοι υπερρεαλιστές δεν στέργουν, στο βάθος, να είναι τούτο μόνο η ποίησή τους— αυτούσιος ο ψυχικός κόσμος μας και μάλιστα που πλάτυνε τόσο η περιοχή του, γιατί το βιούμενο, επειδή είναι ψυχολογική ροή καθαρή, υπερεκχειλίζει απείρως τη λέξη, που όσο και αν τη σπάσουμε κι αν την 'αλογοποιήσουμε' και την καταντήσουμε σκέτο φθόγγο, πάλι κρατά μερικά στοιχεία λογικά, από τα οποία είναι το 'βιούμενο' ολότελα απαλλαγμένο (ό.π., σ. 258)³.

Τέλος, για να συμπληρώσω τη σύντομη τούτη εικόνα των επιφυλάξεων που επρόβαλαν μερικοί επικριτές του αδιάλλακτου υπερρεαλισμού

(του υπερρεαλισμού που στηρίζεται στην αυτόματη γραφή, κάτι, ας το προσθέσουμε, που ήταν ξεπερασμένο πια στη Γαλλία όταν άρχισε να προξενεί πολεμικές στην Ελλάδα), ας αναφέρω και ένα θεωρητικό κείμενο Γάλλου υπερρεαλιστή που ο Σεφέρης μετέφρασε για *Τα Νέα Γράμματα* (Δ', 1938, σ. 549-57), επειδή έμοιαζε να βάζει τα πράγματα στη θέση τους. Το κείμενο "Η έμπνευση", κεφάλαιο παρμένο από το βιβλίο του R. De Renéville, *L'expérience poétique*, δημοσιευμένο τον ίδιο χρόνο, έχει για αφετηρία τη διαπίστωση: «Ο Α. Μπρετόν συστηματοποίησε μια ιδέα που είχε βέβαια διατυπωθεί από τότε που υπάρχει και σκέπτεται η ανθρωπότητα» (σ. 551), και καταλήγει σε συμπεράσματα που επαναφέρουν τον υπερρεαλισμό στη θεωρία της απόλυτης ποιητικής ουσίας, αυτής δηλαδή που βρίσκεται στη βάση και της 'καθαρής ποίησης'¹⁰.

1 Α. Μπρετόν, *Μανιφέστα του σουρεαλισμού*, μετάφραση Ε. Μοσχονά (1972): όλη την περικοπή καλυπτότερα την είχε μεταφράσει και ο Α. Καραντάβης, 1958, σ. 99.

2 Παραπέμπω στον τόμο Γ. Σεφέρης-Κ. Τσάτσος, *Ένας διάλογος για την ποίηση*, επιμέλεια Α. Κούσουλας, 1975, σ. 6. Στο ζήτημα του υπερρεαλισμού ο Τσάτσος επανήλθε το 1944 με το άρθρο του "Νόημα και αλληλουχία στη νέα μας ποίηση" (ό.π. σ. 191-9), που δεν τροποποιεί τη θέση του και δεν μας απασχολεί εδώ. Το 1960 επανήλθε ξανά σύντομα στο θέμα, σε μια πρόσθετη σημείωση σε άρθρο του 1938 (*Δοκίμια αισθητικής και παιδείας*, 1960, σ. 100, ξανατυπωμένο ό.π. σ. 38-9), για να καταδικάσει, αφού πρώτα διαπιστώσει ότι «παρanoiήθηκαν» τα «φιλοσοφικά κείμενά» του, όσους παρακινούνταν από «τη μανία τους να παίξουν, άσση θυσία, το ρόλο των επαναστατών απέναντι σε κάτι το καθιερωμένο».

3 Ε.Π. Παπανούτσος, "Ο υπερρεαλισμός", στο 4αυγουστιάτικο περιοδικό *Το Νέον Κράτος*, Δ', 1940, τεύχος 32-3, σ. 588-93. Ο Παπανούτσος κάνει λόγο για τον υπερρεαλισμό γενικά στην τέχνη, δίχως να αναφέρεται στην ελληνική πραγματικότητα. Στις θέσεις του Παπανούτσου, που υποστηρίχθηκαν και σε μια διάλεξη, απάντησε ο Ελύτης με ένα κείμενο, σήμερα στον τόμο του 1974, σ. 370-2.

4 *Ο Λόγος*, 1931, σ. 204-6, 257-9, 278-80. Το άρθρο αυτό, στο σπάνιο περιοδικό που διηύθυνε ο Α. Τερζάκης, αναδημοσιεύτηκε, από αντίτυπο σε κατοχή του Α. Αργυρίου, στο περιοδικό *Ηριδανός* τεύχος 4, 1976. Στην επιλογή κριτικών κειμένων που συγκέντρωσε στο τεύχος αυτό η Φ. Αμπατζοπούλου, "Κριτική διαμάχη (1931-1935)", περιλαμβάνονται και μερικά άλλα βασικά κείμενα. Σχετικά με τον Δ. Μεντζέλο, που πέθανε 23 ετών το 1933 (βλ. επιστολή Α. Τερζάκη, *Νέα Φύλλα*, 1, 1937, σ. 82: «Προσωπικά για μένα, ο Δ. Μεντζέλος μένει η πιο φωτεινή φυσιογνωμία που γνώρισα στη ζωή μου». Βλ. και αγγελία θανάτου του στο τέλος της μελέτης του "Ο εσωτερικός μονόλογος", *Ο Κύκλος*, 2, 1933, σ. 163-8), πρέπει να προσθέσω ότι πίστευε δυνατά στην ανανεωτι-

κή λειτουργία του υπερρεαλισμού, όπως αντιλαμβάνομαι από τη διαπίστωση του: «en Grèce on n'a pas d'André Breton» κ.τ.λ. (D. Mentzelos, "L'activité littéraire de la jeunesse grecque", *Les Balkans*, Γ', 1932, σ. 27).

5 Δικαιολογείται η παρατήρηση του Καραντώνη: «Σ' αυτό είναι βέβαια αρκετά υπεύθυνοι οι Έλληνες οπαδοί του υπερρεαλισμού, που αδιαφόρησαν για τη διάδοση και την εξάπλωση της κοσμοθεωρίας του, κοιτάζοντας μόνο πώς να επωφεληθούν από τη νέα ποιητική και πνευματική πείρα που έφερε» (1958, σ. 85). Και ο Κ. Παράσχος αντίστοιχα: «Οι Έλληνες υπερρεαλιστές δεν έχουν τη χρειαζούμενη θεωρητική κατάρτιση για να γράψουν μια ερμηνεία ή μια απολογία ή μια εισαγωγή στον υπερρεαλισμό» (1940, *Έλληνες λυρικοί*, 1953, σ. 256).

6 Ας μην ξεχνάμε ωστόσο ότι ο Καραντώνης μετάφρασε *Supervielle* στο *Υπερρεαλισμός*, Α', [1938]. Στα 1958, σ. 85, παραδέχεται ότι ο υπερρεαλισμός «έφερε μια βαθύτατη αλλαγή στην αισθητική της εποχής μας» κ.ο.κ.ε. Αλλά στα 1965, όταν ανακαλύπτει τη μελέτη του J. Charprier για τον Βαλερύ, δεν μπορεί να συγκρατήσει τον ενθουσιασμό του για μια άποψη που περιορίζει τις δυνατότητες του υπερρεαλισμού (Α. Καραντώνης, "Η καθαρή ποίηση και ο υπερρεαλισμός", *Νέα Εστία*, 78, 1965, σ. 1556-61), και μεταφράζει μαζί με άλλες περικοπές και τούτη: «Και στις δύο περιπτώσεις, πρόκειται για μια αποτυχία. Οι υπερρεαλιστές δεν θα μπορούσαν ποτέ να ξεφύγουν από κάθε λογική. Και ο Βαλερύ δεν θα μπορούσε ποτέ να ξεφύγει από κάθε τι το τυχαίο. Εκεί, το υποσυνείδητο κυλάει, διαφωτιζόμενο μέσα σε μια συνειδητή μορφή. Εδώ δεν είναι ποτέ ολοκληρωτικά αποκλεισμένο από τη συνείδηση» (σ. 1559-60). Ο Καραντώνης υπενθυμίζει ότι τις θέσεις αυτές είχε υποστηρίξει ο ίδιος ήδη στα 1940, στη μελέτη του για τον Ελύτη, *Τα Νέα Γράμματα* (Καραντώνης, 1940).

7 Βλ. και Massimo Peri, *Τα Νέα Γράμματα*, Ρώμη 1974, σ. 49

8 Το τολμηρό αυτό περιοδικό, στο πρόγραμμά του κτύπας, μιλάει μια γλώσσα που μπορεί να ταυτιστεί άνετα με τα αιτήματα της γενιάς του: ευκολία, δυσκολία, ημιμάθεια, ποιότητα, τόλμη. Το 'τρίτο' μάτι χρειάζεται «για να βγεις από τα 'τετριμμένα'». Από τα γράμματα του Σ. Δούκα στο Ν.Γ. Πεντζίκη (*Μαρτυρίες και κρίσεις*, 1972) γίνεται φανερό ότι ο Δούκας ήταν 'καλλιτεχνικός παραγωγός' με γενναίες πρωτοβουλίες. Συνεργός του, ο Ν.Γ. Πεντζίκης· προμηθευτής ιδεών και υλικού από τη Γαλλία και κύριος προωθητής, ο Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας. Για την εμφάνιση του περιοδικού ο Χατζηκυριάκος είχε υποδείξει το *Cahiers d'Art*, που έβγαζε στο Παρίσι το Μυτιληνιός Ε. Τερίαδε, (ό.π., σ.33). Το περιοδικό τυπωνόταν από τον τυπογράφο-ποιητή Α. Μελαχρινό (ό.π. σ.54), αλλά δεν γινόταν δεκτή η συνεργασία του.

9 Βλ. και άλλο σύγχρονο κείμενο του Παράσχου, "Η απόλυτη τέχνη", *Προβλήματα λογοτεχνίας*, 1964, σ. 189-95. Πρβ. επίσης το δοκίμιο του *Η καλλιτεχνική δημιουργία*, [1945], όπου, σ. 24, επανέρχεται στο θέμα της θεληματικής τέχνης.

10 Αρκεί να διάβασουμε το σύντομο, αλλά ενδεικτικό ακόλουθο απόσπασμα: «Η θεωρία της έμπνευσης που μπορεί στην εποχή μας να συναγάγει κανείς από τον υπερρεαλισμό, διδάσκει την κατάργηση των λεγομένων συνειδητών ιδιοτήτων, με το σκοπό να ξαναβρούμε μια πνευματική κατάσταση απόλυτη, που σαν έννοια μοιάζει να κατάγεται από την εγγειανή αντίληψη του 'Ανωτάτου Πνεύματος'» (σ. 551-2). Ας μην ξεχνάμε ότι, όταν ο Σεφέρης διαλέγει

και μεταφράζει το κεφάλαιο αυτό για να υποβαθμίσει έμμεσα το υπερρεαλιστικό κίνημα στην Ελλάδα, βρίσκεται πέρα από την καθαρή ποίηση και έχει εξοικειωθεί με τον Έλιοτ.

Υπερρεαλισμός υπέρ και κατά: β', υπέρ

38 Μπορεί κανείς να αναρωτηθεί, με κάποια απορία, ποια τάχα διάδοση είχε ο καθарός υπερρεαλισμός στους αθηναίους κύκλους, ώστε να προξενήσει μια τόσο μεγάλη αντίδραση και να υποχρεώσει μερικούς υπεύθυνους λογοτέχνες να πάρουν θέση υπέρ ή κατά. Μέσα στη συγκεχυμένη κίνηση που σημειώθηκε τότε, τι νόημα έχει λόγου χάρη η αναδημοσίευση από την εφημερίδα *Πρωία* στο περιοδικό *Τα Νέα Γράμματα*, που δεν είχε ξεκαθαρισμένη στάση απέναντι στον υπερρεαλισμό, ενός άρθρου με τίτλο "Συμφιλίωση με τον συρρεαλισμό" του Ι.Μ. Παναγιωτόπουλου; Ο Παναγιωτόπουλος, σαν το Μήτσο Παπανικολάου, διάβαζε με ενδιαφέρον και ικανοποίηση τον Ελύτη (για Εμπειρικό δεν έκανε λόγο ανοιχτά): αφού πρώτα καταδίκασε όσους «μεταχειρίζονται το υποσυνείδητο σα λαμπρή ασπίδα ασυδοσίας» (κάτι το ανάλογο εννοούσε ο Σεφέρης με το «εύκολη ποίηση»), έλεγε ότι ο Ελύτης «απιστεί στα διδάγματα» του ορθόδοξου υπερρεαλιστή, αφού είναι γνήσιος ποιητής!

Η κατάφαση πάλι του Μήτσου Παπανικολάου απέναντι στον υπερρεαλισμό ήταν μια πράξη δίχως δισταγμούς, και πήγαινε στην ουσία, δηλαδή στα κείμενα, συγκεκριμένα στα κείμενα του Ελύτη, αποφεύγοντας να σκοντάψει σε αδιάλλακτες θεωρητικές προκλήσεις του υπερρεαλισμού ("Ο ποιητής Ο. Ελύτης", *Νεοελληνικά Γράμματα*, 16 Απριλίου 1938, σ. 7 και 14). Μπροστά στο αποτέλεσμα, την ανανέωση του λόγου, ο Παπανικολάου παραμερίζει την εφαρμογή του υπερρεαλισμού από μερικούς, οι οποίοι, «για να είναι περισσότερο σουρεαλιστές», «έψαξαν να βρουν καινούργιες και εξεζητημένες λέξεις, πο», γυμνές από ποίηση, κάνουν, σχεδόν, κομική εντύπωση», και δείχνει ποια ανανέωση φέρνει ο υπερρεαλισμός στον Ελύτη:

Οι λέξεις του Ελύτη είναι οι πιο απλές, οι πιο καθημερινές, οι λέξεις της κουβέντας. Κι έτσι έπρεπε να είναι. Δεν είναι δυνατό να φανταστεί κανείς το υποσυνείδητο με λεξικά στη διάθεσή του για να βρίσκει τις λέξεις του. Μα οι καθημερινές λέξεις του Ελύτη, όχι μόνο παίρνουν χίλιες σημασίες, όχι μόνο αντηχούν γεμάτες μουσική, μα έχουν ακόμα τη σπάνια δύναμη να μας

δίνουν, με το δέσιμό τους σε φράσεις, εικόνες που κλείνουν όλη τη συγκίνηση κι όλη την ομορφιά κάποιων ονείρων.

Ωστόσο στην κρίση του Παπανικολάου, και στην προηγούμενη, του Παναγιωτόπουλου, ο αναγνώστης θα πρόσεξε ότι γίνεται λόγος για τον υπερρεαλισμό με σημείο αναφοράς τον Ελύτη (που θα δούμε παρακάτω πόσο υπερρεαλιστής ήταν), και όχι τον Εμπειρικό, που το 1935 είχε εμφανιστεί ως ο πιο άδολος απόστολος των υπερρεαλιστικών παραγγελμάτων. Εξάλλου ο Ελύτης, που για ένα μεγάλο διάστημα, μες στην αοριστία της πληροφόρησης, πέρασε για φανατικός υποστηρικτής του υπερρεαλισμού, κράτησε βέβαια μια στάση ενιαία και συνεπή απέναντι στον ευατό του, αλλά δίβουλη ως προς τον υπερρεαλισμό. Ο ίδιος, όταν πια οι εμπειρίες των χρόνων εκείνων ήταν μια μακρινή ανάμνηση, εξήγησε με συντομία και σαφήνεια σε μια ανυπόγραφη “Αποκλειστική συνέντευξη” το διχασμό του:

Άσχετα με το βιοθεωρητικό του περιεχόμενο, που με γοήτευε κι εξακολουθεί πάντοτε να με γοητεύει, ο υπερρεαλισμός, σαν τρόπος έκφρασης, εστάθηκε για μένα δίκοπο μαχαίρι. Απο το ένα μέρος με βοήθησε αφάνταστα να κατανικήσω τη φυσική συστολή που χαρακτήριζε την πρώτη μου νεότητα και ν’ αξιοποιήσω τ’ αποθέματα τόλμης εκφραστικής που έκλεινα μέσα μου. Από το άλλο όμως, μ’ εμπόδιζε ν’ ακριβολογήσω συναισθηματικά και ν’ αντιληφθώ το ποίημα σα μονάδα ιδανική όπου και η πιο παραμικρή λέξη ή πρέπει να λειτουργεί οργανικά, ή πρέπει να εξοβελίζεται. Στο γενικό ισολογισμό παρ’ όλα αυτά, νομίζω ότι το κέρδος υπήρξε μεγαλύτερο. (*Το Βήμα*, 31 Οκτωβρίου 1965).

Η πυκνή και σαφής αυτή ομολογία, καμωμένη σε μια περιστασιακή ευκαιρία (τα τριάντα χρόνια της εμφάνισής του στα γράμματα), συνοψίζει τις σημαντικότερες τάσεις, συγκλίνουσες και αποκλίνουσες, του Ελύτη απέναντι στον υπερρεαλισμό.

1 Το κείμενο του Ι.Μ. Παναγιωτόπουλου πρωτοδημοσιεύεται στην *Πρωία*, 12 Οκτωβρίου 1938, σ. 2. Αναδημοσιεύεται στο περιοδικό *Τα Νέα Γράμματα*, Ε', 1939, σ. 125-34 (μαζί με άλλο κείμενο του ίδιου), και καταλήγει στον τόμο του ίδιου *Τα πρόσωπα και τα κείμενα*, Α', 1943, σ. 82-95.

Υπερρεαλισμός και “Υψικάμινος”

39 Τα κείμενα που στην Ελλάδα ανταποκρίνονται πιστότερα στο κήρυγμα του υπερρεαλισμού είναι όσα βρίσκονται συγκεντρωμένα στη συλλογή *Υψικάμινος* του Ανδρέα Εμπειρίκου. Το βιβλιαράκι κυκλοφόρησε σε διακόσια πενήντα αντίτυπα και «εξαντλήθηκε όχι από ενδιαφέρον, αλλά διότι εθεωρήθη βιβλίο σκανδαλώδες, από ένα παράφρονα», αναθυμάται πικραμένος ο Εμπειρίκος στα 1967¹.

Αλλά δεν είναι σωστό ένας υπερρεαλιστής να παραπονιέται επειδή το έργο του σκανδάλισε· η φύση του υπερρεαλιστικού δόγματος, από μόνη της, έχει για αρχικό σκοπό να προκαλέσει, να προξενήσει μια έντονη αντίδραση, που είναι, μαζί, και συνειδητοποίηση μιας νέας κατάστασης και ξεπέραςμα της προηγούμενης. Πρόκληση, οπωσδήποτε, και ηρωική πράξη αποτελεί η *Υψικάμινος* μέσα στα ελληνικά δεδομένα του 1935.

Πριν απ’ όλα, τα κείμενα αυτά εφαρμόζουν τον υπερρεαλισμό στη βασική αρχή του· δεν αποβλέπουν σε μια αισθητική δικαίωση. Παραιτούνται από κάθε παραδοσιακή φόρμα. Το γεγονός ότι τα κείμενα αυτά δεν κινούνται στη σφαίρα της αισθητικής το συμπεραίνουμε (πέρα, φυσικά, από την άμεση πληροφορία που μας δίνει το αισθητήριό μας) από την περίπτωση ότι άλλα κείμενα του Εμπειρίκου, σύγχρονα αλλά δημοσιευμένα αργότερα, όπως λόγου χάρη εκείνα της *Ενδοχώρας*, εντάσσονται άνετα και επικερδώς στην αισθητική εμπειρία. Η *Υψικάμινος*, αντίθετα, θέλει να είναι απλώς ‘ζωή’ μεταθετημένη στο λόγο. Ζωή και λόγος εδώ είναι αξίες ομόλογες.

Οποιοδήποτε κείμενο της συλλογής κι αν διαβάσουμε, αλλά κυρίως τα κείμενα που απομακρύνονται περισσότερο από τη συνηθισμένη διατύπωση, θα συναντήσουμε δύο βασικά στοιχεία λόγου, τη λέξη και τη συντακτική δομή. Η διάσπαση του λόγου είχε αρχίσει ήδη με το φουτουρισμό, που ανεξαρτητοποίησε τις λέξεις ελευθερώνοντάς τις από τα συμφορζόμενα και καταργώντας τη λογική αλληλουχία που μέχρι τότε τις συνδύαζε. “Parole in libertà” ζητούσαν οι Ιταλοί φουτουριστές. Ήταν η πρώτη απόπειρα απόλυτης κυριαρχίας της απομονωμένης και αυτεξούσιας λέξης. Στον υπερρεαλισμό, όπως τον εφαρμόζει ο Εμπειρίκος στο *Υψικάμινος*, η λέξη δείχνει την ηγεμονική της αξία μέσα σε μια σύνταξη που δεν απαλλάσσεται ωστόσο από τη γενική διάταξη του λόγου². Έχουμε έτσι μία διατύπωση που παραβιάζει το νόμο του κανονικού λόγου· οι λέξεις διεκδικούν την ανεξαρτησία τους απέναντι στη συνηθισμένη λογική που αποβλέπει στο ‘νόημα’,

υποτάσσονται όμως στην αφηρημένη και αυστηρή λογική της συντακτικής δομής. Διαβάζοντας τα πιο υπερρεαλιστικά κείμενα της συλλογής, βρίσκουμε ότι η 'νοηματική' σχέση μιας λέξης με την άλλη είναι τόσο χαλαρή, ώστε η επόμενη λέξη να σβήνει την προηγούμενη αντί να την ενισχύει, συνθέτοντας ένα δίκτυο 'ασύμβατων' νοημάτων. Αν σ' ένα λογοτεχνικό κείμενο η λέξη αποκτά 'ποιητικότητα' χάρη στη σχέση της με άλλες λέξεις, χάρη στα συμφραζόμενα, εδώ αυτή η σχέση πάει να καταργηθεί. Για να συνδέει τις λέξεις μεταξύ τους μένει η άλλη σχέση, της συντακτικής δομής, μια γραμματική σχέση, απογυμνωμένη από το συνηθισμένο προορισμό της, που είναι η τακτοποίηση των λέξεων σε μια διαδοχή που παράγει κάποιο νόημα⁶.

Η λέξη που επαναστάτησε και πήγε να κυριαρχήσει δεσποτικά, με τη χαλάρωση της σχέσης της μες στα συμφραζόμενα, αν από άποψη καθαρά πρακτικής επανάστασης πέτυχε το σκοπό της, από αισθητική άποψη, και κρίνοντάς την έξω από το πλαίσιο της υπερρεαλιστικής θεωρίας, ήταν μια αποτυχία. Αυτό το αποτέλεσμα άφηne όμως αδιάφορους τους πρώτους υπερρεαλιστές, εφόσον ο αισθητικός στόχος δεν ήταν μέσα στις προθέσεις τους.

Τελικά η λέξη ξαναβρήκε την ποιητική της λειτουργία, όταν εξασφάλισε και πάλι μια ορισμένη με τις υπόλοιπες σχέση, διαφορετική από την παραδοσιακή, αλλά συνεπή προς την ποιητική αναγκαιότητα. Σ' αυτή τη δεύτερη κατεύθυνση, της πραγματικής ενίσχυσης της λέξης ως μονάδας ενός συνόλου που αποτελεί συμφραζόμενα, και μετά την επαναστατική αποδυνάμωσή της, συναντάμε τα κείμενα που ο ίδιος ο Εμπειρικός προόριζε για τη συλλογή *Ενδοχώρα*⁸.

Η επαναστατικότητα των κειμένων που περιέχει η *Υπικάμινος* ποικίλλει σε ένταση και τρόπους από το ένα στο άλλο σε τέτοιο βαθμό, ώστε να μην είναι δυνατό εδώ να θιγεί σ' όλες τις εκδηλώσεις της, ενώ, από την άλλη πλευρά, δεν είναι σωστό να σχηματοποιηθεί μέσα σε λίγους ορισμούς. Όλα τα κείμενα της συλλογής δεν είναι ομοιογενή. Θα σταματήσουμε όμως σ' εκείνα που παρουσιάζουν περισσότερο ενδιαφέρον για της δική μας μελέτη. Για τη διάσπαση του λόγου, βρίσκω ότι ένα πρόσφορο παράδειγμα αποτελεί το κείμενο "Τα σπιρούνια των κοριτσιών και η ταχύτης των υδάτων", που στηρίζεται σε μια διάταξη προτάσεων τέτοια, ώστε να λείπει μια εποπτευούσα συντακτική δομή που καθορίζει μια έστω σχηματικά οργανωμένη διαδοχή:

Η σημασία των λωστών εκορυφώθη μετά το πέρασμα των τρωκτικών. Καμιά πλεούμενη πόλις δεν καθορίσθη περισσότερο από

το λίκνισμα των εναυσμάτων. Κατάστηθα πέφτουν τα φιλά κι όταν περνούν οι πέρδικες κι όταν περνούνε τ' άλογα των λογισμών και των φρεάτων. Οι Φαρισαίοι πέθαναν. Το βαθουλό κελάιδισμα δεν θα φθαρή. Οι λόχμες και τα κρύσταλλα ανήκουν και σε μας και στις παρθένες. Μέλπουν εδώ και οι καλλίτερες γυναίκες. Αμφίστομα τα κράσπεδα των ενιαυτών δημιουργούν τα ρόπαλα. Η οριζόντια λέξη δεν φαρμακώθηκε. Υπάρχουν όλα και οι βαρύτιμοι δεσμοί της οικουμένης παρατηρούνε πάντοτε τα πάντα.

Σ' αυτό το κείμενο, απόσπασμα δίχως αρχή (η έναρξή του δεν είναι μια αρχή), δίχως τέλος, δίχως καμπύλη τόνου (ο τόνος του είναι γραμμικός), σε σύνταξη παρατακτική, οι λέξεις, στην εκρηκτική παντοδυναμία της ανεξαρτησίας τους, τελικά είναι αποδυναμωμένες. Εδώ διαπιστώνω περισσότερο από αλλού την εξάλειψη από τη μνήμη μου, καθώς διαβάζω, της μιας λέξης από την επόμενη. Αντί η μια λέξη να ενισχύει την άλλη, την εξοντώνει.

Άλλα κομμάτια μαρτυρούν περισσότερη συνοχή· φανταστική στο "Πικραγκάθι", αφηγηματική στα "Χειμερινά σταφύλια", λογική στα "Τριαντάφυλλα στο παράθυρο". Το τελευταίο εξαγγέλλει και μια ομολογία πίστεως:

Σκοπός της ζωής μας δεν είναι η χαμέρπεια. Υπάρχουν απειράκις ωραιότερα πράγματα και απ' αυτήν την αγαλματώδη παρουσία του περασμένου έπους. Σκοπός της ζωής μας είναι η αγάπη. Σκοπός της ζωής μας είναι η ατελεύτητη μάζα μας. Σκοπός της ζωής μας είναι η λυσιτελής παραδοχή της ζωής μας και της κάθε μας ευχής εν παντί τόπω εις πάσαν στιγμήν εις κάθε ένθερμον αναμόχλευσιν των υπάρχόντων. Σκοπός της ζωής μας είναι το σεσημασμένον δέρας της υπάρξεώς μας.

Το κομμάτι αυτό, που αποτελεί μια ισχυρή αντίδραση στον καρνωτακισμό χάρη στην πίστη που δείχνει στη ζωή και την ύπαρξη, είναι γραμμένο σε καθαρεύουσα¹.

Το ζήτημα της χρησιμοποίησης της καθαρεύουσας από τον Εμπειρικό επιδέχεται πολλαπλές ερμηνείες. Ο Νίκος Εγγονόπουλος λόγου χάρη, για τη δική του καθαρεύουσα, είπε ότι δεν ήταν αποτέλεσμα κάποιας επιλογής και ότι απλώς τη μεταχειρίστηκε στην ποίηση όπως τη μεταχειρίζεται στην καθημερινή του ζωή². Μπρος στην

καθαρεύουσα που ο Εμπειρικός χρησιμοποιεί στο *Υγικάμιнос*, δεν μπορώ να μην έχω υπόψη μου ότι γενικά η καθαρεύουσα είναι μια γλώσσα 'υψηλού ύφους', είναι εμφατική. Η έμφαση χρειάζεται στον Εμπειρικό για να ενισχύσει τις λέξεις του, ώστε να αναδείξουν όλη τη δύναμή τους. Πολύ συχνά, όχι όμως και στο παράδειγμα που διαβάσαμε, η εμφατική αυτή γλώσσα βρίσκεται σε σύγκρουση με το καθιερωμένο περιεχόμενο της καθαρεύουσας, αυξάνοντας τον αιφνιδιασμό του απροειδοποίητου αναγνώστη, ο οποίος γίνεται έτσι δέκτης ενός κειμένου σε καθαρεύουσα που δεν του παρέχει όμως τις έννοιες που είναι συνηθισμένες να συναντά συνδεδεμένες με αυτήν. Για να μείνουμε στο δέκτη, ας προσθέσω ότι η καθαρεύουσα μπορεί να προξενήσει σ' αυτόν μια αίσθηση αποστασιοποίησης. Σε άλλες συνθήκες η αποκτημένη μέσω της καθαρεύουσας αποστασιοποίηση μπορεί να οδηγήσει σε επίπεδο συνεννόησης ειρωνικό. Ειρωνεία όμως δεν υπάρχει αναγκαστικά στον Εμπειρικό· στο κομμάτι του που μόλις διαβάσαμε, λόγου χάρη, πάντως όχι.

Μη μπορώντας να εισχωρήσουμε στα κριτήρια που ώθησαν τον Εμπειρικό προς την καθαρεύουσα, και σε ποια αποτελέσματα αποβλέπει με τη χρήση της κατά τη στιγμή της επαφής του κειμένου με τον αναγνώστη, δεν μας μένει παρά να παραδεχτούμε την προέλευση της καθαρεύουσάς του ως υλικού, όπως ήδη έπραξαν ο Γ.Π. Σαββίδης,⁵ που κάνει λόγο για «ανάπλαση της γλώσσας των εφημερίδων», και ο Α. Αργυρίου, που προσθέτει άλλο έντυπο υλικό, «επιστημονικά συγγράμματα, η επίσημη γλώσσα» (*Ηριδανός*, αρ. 4, 1976, σ. 24). Αυτές όμως οι αυτονόητες και μη αμφισβητήσιμες διαπιστώσεις δεν μπορούν να μας πουν γιατί ο Εμπειρικός θεωρεί σκόπιμη τη χρήση της καθαρεύουσας στην ποίησή του σε ορισμένες στιγμές, όπως στο *Υγικάμιнос*, ενώ σε άλλες θεωρεί σκόπιμη τη δημοτική, καθώς κάνει σε πολλά ποιήματα της παράλληλης συλλογής του, *Ενδοχώρα*. Μήπως, όταν είναι ορθοδοξότερος υπερρεαλιστής, μιλάει καθαρεύουσα, και όταν είναι λιγότερο υπερρεαλιστής και περισσότερο ποιητής, όπως στην *Ενδοχώρα*, μιλάει δημοτική; Πρέπει να πιστέψουμε ότι το υποσυνείδητο του Εμπειρικού, καθώς είπαν στ' αστεία μερικοί, μιλάει καθαρεύουσα. Τότε θα πρέπει να πάρουμε για δεδομένο ότι η δεσπόζουσα γλώσσα στον Εμπειρικό είναι η καθαρεύουσα. Είτε, μήπως, η χρήση της καθαρεύουσας είναι ένα μέρος της επιτήδευσης που του αναγνώριζαν οι πρώτοι του αναγνώστες;⁶

Πέρα από το ζήτημα της καθαρεύουσας στον Εμπειρικό, που ξαναεμφανίζεται και στο έργο του Εγγονόπουλου με προέλευση όμως

που δεν παρουσιάζει τις ίδιες δυσκολίες ερμηνείας, εκείνο που πρέπει να συγκρατήσουμε από την όλη προσπάθεια του Εμπειρικού είναι τα αποτελέσματα που έφερε. Στο χώρο της έκφρασης η διάσπαση του λόγου από τη μια πλευρά απελευθέρωσε τις λέξεις, με την προσδοκία ότι έτσι θα αποκτούσαν τη χαμένη δυνάμη τους, ενώ από την άλλη έδινε περισσότερη σημασία στις συντακτικές δομές (εκεί που δεν ισχύει η παρατακτική σύνταξη). Στο χώρο των βιωμάτων έγινε επίσης μια ριζική αλλαγή, που μπορούμε να την εντάξουμε γενικότερα στον αντικαρυωτακισμό¹.

Το γεγονός ότι ο Εμπειρικός θεμελιώνει την ποιητική λειτουργία στις φροϋδικές θεωρίες και καταβάλλει προσπάθεια να ανελκύσει στην επιφάνεια της γλωσσικής έκφρασης τα εσωτερικά κοιτάσματα με όσο γίνεται πιο χαλαρό έλεγχο του κριτικού λογικού, πρέπει να μας οδηγήσει στη σκέψη ότι, σε παρόμοιες συνθήκες, μια καρυωτακική στάση απέναντι στη ζωή δεν μπορεί πια να επιβιώσει. Ο άνθρωπος που μελετά και εφαρμόζει την ψυχαναλυτική μέθοδο, επάνω του ή πάνω σε άλλους, αδιάφορο, προσπαθεί να παραμερίσει κάθε αίτιο που προξενεί αισθήματα στέρησης, δηλαδή το βίωμα που κυβερνά τυραννικά την ύπαρξη του Καρυωτάκη. Όλοι οι δρόμοι που διαλέγει ο Εμπειρικός, περνώντας από το όνειρο ή από την κατάργηση της λογοκρισίας, οδηγούν σε μια αντιμετώπιση της ζωής που είναι το ξεπέρασμα του καρυωτακικού πλέγματος — και της καρυωτακικής στέρησης.

Με τον ψυχικό και υπαρξιακό κόσμο που φέρνει στην επιφάνεια της λογοτεχνικής έκφρασης, ο Εμπειρικός πετυχαίνει και κάτι άλλο: το ίδιο εκείνο που βοήθησε και τον Ελύτη να περάσει σ' έναν ποιητικό χώρο που καταργεί τα πνιγικά σύνορα της ελληνικής παράδοσης. Ο υπερρεαλισμός, εξήγησε ο Ελύτης, με το να στερεώνεται σ' ένα υλικό ανθρώπινων βιωμάτων προσκολλημένων στην ύπαρξη και απομακρυσμένων από από την παιδεία, και επομένως με το να παραμερίζει τη λογοτεχνική παράδοση, γκρέμισε τον τοίχο που υψωνόταν ανάμεσα στην αναγεννησιακή κληρονομιά της Δύσης και στην ελληνική κουλτούρα, που είχε μείνει ξεκομμένη από τα επακόλουθα της Αναγέννησης και των πολιτισμικών ρευμάτων που αβίαστα τη διαδέχτηκαν.

1 Α. Σκαρπαλέζου, ««Μάχομαι για την απελευθέρωση του έρωτα». Συνέντευξη με τον Α. Εμπειρικό», *Ηριδανός*, τεύχος 4, 1976, σ. 15.

2 Εκφραστική ή περιγραφή της λειτουργίας της λέξης ως «μονάδας», ανεξαρτητοποιημένης και από τη συντακτική δομή της (ενώ εγώ διακρίνω στον Εμπειρικό μια σχέση υποτέλειας μεταξύ λέξης και συντακτικής δομής), που

μας έδωσε ο Αλέξανδρος Αργυρίου (Αργυρίου, 1963): «Η ουσία αυτού του 'αποδιοργανωμένου λόγου' που αποστρέφεται και τις μικρότερες συνειρμικές ενότητες, όσες μόνες τους δημιουργούνται, τείνει στην ανάδειξη της λέξης ως 'μονάδας', ασύνδετης και αποκομμένης και από τις προηγούμενες και από τις επόμενες. Με την οριακή αυτή βλέψη επιδιώκεται, κάθε λέξη να ξυπνά, μέσα στο 'παγκόσμιο ασυνείδητο', τον αρχικό της εννοιολογικό πυρήνα, τις μεταγενέστερες κατακαθίσεις, τις καθημερινές της δολιοφθορές, και να 'επιβάλλει' την ακουστική της αξία. Αυτό το απόλυτο ανιχνεύεται σε μικρό ποσοστό μέσα στην *Υψικάμινο* (μα και σε κάθε άλλη απόπειρα αυθεντικής υπερρεαλιστικής γραφής). Περισσότερο επισημαίνουμε (κάτω από ένα λόγο που αντιτίθεται στην καλλιτέπεια, στη συμμετρία, στην κοσμιότητα, κάποτε) την υλική βάση των πραγμάτων, έστω εκείνων των ολίγων που σώθηκαν από ένα σύνολο δυσανάλογα μεγάλο». Στο θέμα της λέξης στον πρώτο Εμπειρικό, με μια ανάλυση του κείμενου "Ελονοσία", αφιερώνει ο Αργυρίου τη μελέτη του για τον Εμπειρικό "Ένα ποιητής του αυτοσχεδιασμού", *Ηριδανός*, τεύχος 4, 1976, σ. 18-28 (>Α. Αργυρίου, Διαδοχικές αναγνώσεις Ελλήνων υπερρεαλιστών, Γνώση 1983, σ. 89-114). Για τη σχέση στην οποία βρίσκονται οι λέξεις στο *Υψικάμινος* ο Αργυρίου λέγει εδώ ότι είναι 'αθροιστική' («ο κόσμος του αναπαράγεται αθροιστικά», σ. 27). Τον ίδιο χαρακτηρισμό χρησιμοποίησε ο Καραντώνης (1940, σ. 50-1, «σύνθεση αθροιστική») για τον Ελύτη. Εγώ θα έλεγα 'παρاراتακτική'.

α Ο Γιώργης Γιατρομανωλάκης, ξεκινώντας από προσεγγίσεις άλλων κριτικών και από τις δικές μου, προχωρεί σε μια σημαντική εξέταση της *Υψικάμινου* (*Ανδρέας Εμπειρικός, ο ποιητής του έρωτα και του νόστου*, 'Κέδρος', 1983, σ. 43-75). Σ' αυτήν παραπέμπω τον αναγνώστη, με την παράκληση να διαγράψει το όνομά μου από τη σημ. 10 της σ. 49, που είναι ξένο από την περίπτωση. Όσο για την υποταγή «στην αφηρημένη και αυστηρή λογική της συντακτικής δομής», που επισημαίνω και που ο Γ. Γιατρομανωλάκης αναφέρει, μου φαίνεται ότι επιβεβαιώνεται από τα λεγόμενα του ίδιου στο τέλος της σ. 47.

β Βλ. Γ. Γιατρομανωλάκη, ό.π. σ. 77 και την καταληκτική κρίση του για την *Ενδοχώρα*: «Η *Ενδοχώρα* είναι το υψηλότερο σημείο της ποιητικής παραγωγής του Εμπειρικού και περιέχει τα αρτιότερα, τα περισσότερο ολοκληρωμένα ποιήματα» (ό.π., σ. 106).

3 Η καθαρεύουσα του Εμπειρικού, και αργότερα του Εγγονόπουλου, στάθηκε ένας από τους λόγους ακοδομαιονίας του υπερρεαλισμού μέσα στον κύκλο του περιοδικού *Τα Νέα Γράμματα*, που ήταν ορθόδοξα δημοτικιστικό, με φανερό υποστηρικτή τον Καραντώνη και αφανή τον παλαμικό Γ.Κ. Κατσίμπολη. Ήδη στα 1933 ο Καραντώνης ήταν ενοχλημένος από τους νέους που είχαν σε εκτίμηση τους μη δημοτικιστές Κάλβο και Καβάφη (βλέπε εδώ κεφ. 30). Η καθαρεύουσα στην υπερρεαλιστική και γενικά τη νέα ποίηση ενοχλούσε και τον Αιμ. Χουρμούζιο. Ξεκινώντας από μια κριτική του για τον Ρίτσο, ο Χουρμούζιος ασχολήθηκε σε τρεις συνέχειες με το θέμα αυτό στην εφημερίδα *Η Καθημερινή* (13, 20 και 27 Σεπτεμβρίου 1937). Στην τελευταία από τούτες τις επιφυλλίδες πληροφορεί ότι έλαβε πολλά γράμματα αναγνωστών πάνω στο θέμα αυτό και τη νέα ποίηση. Στην πρώτη κάνει τη διαπίστωση: «Μάλλον ο υπερρεαλισμός, ο οποίος στην Ελλάδα εστηρίχθη περισσότερο σ' εντυπωσιακά μορφικά σχήματα που ηννοούνται από την καθαρεύουσα παρά από τη δημοτική, υπήρξεν ο κύριος ένοχος για τη γλωσσική στροφή που διαρκώς γίνεται

εμφανεστερη στα ποιητικά πρωτίστως έργα της νέας γενεάς».

4 «Πρέπει να πω πως είναι, απλούστατα, η γλώσσα που μιλώ». (Ν. Εγγονόπουλος, *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν*, 1966, σ. 162).

γ Η κατ' αναλογίαν ερμηνεία που μου υπαγόρευσε η διαίσθηση επιβεβαιώνεται τώρα από τα λόγια του Εμπειρικού κατά τη διάρκεια μιας φροντιστηριακής συνάντησης στο Πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης, στα 1973: «Όπως μιλώ, γράφω» (Γ. Κεχαγιόγλου, «*Εις την οδόν των Φιλελλήνων*» του Α. Εμπειρικού, *Πολύτυπο*, 1984, σ. 58). Τα ίδια σε απομαγνητοφώνηση της Ελένης Καλοκύρη, «Συζήτηση στη Θεσσαλονίκη», *Χάρτης*, 17/18, «Αφιέρωμα στον Α. Εμπειρικό», 1985, σ. 640.

Η χρήση της καθαρεύουσας συνέχισε να προκαλεί απορίες στους μελετητές δίχως να βρίσκει πειστικές εξηγήσεις. Ο Οδυσσεάς Ελύτης, λ.χ., σωστά παρατηρεί: «Η καθαρεύουσα —το καταλαβαίνει ο καθένας αυτό— ειδικά για τον υπερρεαλιστή τον Έλληνα, προσφέρεται σαν ένα επί πλέον «κλαβιέ» που τον διευκολύνει στην προσπάθειά του να παίζει, κυριότατα να συμπαραθέτει —όπως ένας ζωγράφος τα φαναχτά ή αντιθετικά χρώματα— εκφραστικούς τύπους διαφορετικών στρωμάτων και προελεύσεων, έτσι, σαν ένα είδος collage που κατά την περίπτωση προσδίδει τότε σοβαροφάνεια, τότε σπανιότητα, τότε χιούμορ, στα κείμενά του». (Αναφορά στον Ανδρέα Εμπειρικό, Θεσσαλονίκη, *Εγνατία*, 1978, σ. 46-47). Ο Γιώργος Κεχαγιόγλου, αναφερόμενος σε ένα κείμενο της ωριμότητας, προσθέτει με παρατηρητικότητα ότι «πολύ περισσότερα είναι τα σημεία όπου η λόγια καταγωγή συνδέεται μάλλον με τη 'μη λογοτεχνική' γλώσσα», και ότι «τα παραδείγματα δείχνουν, νομίζω, ότι η κύρια πηγή του λόγιου γλωσσικού στρώματος του κειμένου δεν είναι μια συγκροτημένη λόγια λογοτεχνική παράδοση» («*Εις την οδόν των Φιλελλήνων*» του Α. Εμπειρικού, ό.π. σ. 59 και 60). Ένας άλλος παράγοντας, μου φαίνεται, συνίσταται στην παλαμική δημοτική που ο Εμπειρικός χρησιμοποίησε πριν στραφεί προς τον υπερρεαλισμό: ένας λόγος παραπάνω για να αποστρέφεται την ακαμψία της ορθόδοξης δημοτικής.

5 Σαββίδης 1972, σ. νδ': «Και από κοντά η γλωσσική αποδέσμευση από τη λογοτεχνική δικτατορία του αδιάλλακτου και ήδη συμβατικού δημοτικισμού. Με πρωτεργάτη βέβαια τον Καβάφη, μα και κύριους συνεργάτες τον εκκεντρικό Παπατσώνη και το βιτριολικό Καρυωτάκη, δημιουργήθηκαν οι προϋποθέσεις για την ανάπτυξη της υψηλής ρητορικής του Εμπειρικού: από τη δαιμονική ανάπλαση της γλώσσας των εφημερίδων που χαρακτηρίζει τα κείμενα της *Υψικάμινος* έως τη σοφά τεχνουργημένη και χορδισμένη, μακροπερίοδη και λυγερή και ευφρόσυνη καλλιέπεια των *Γραπτών*».

6 Σαν γνώμη ενός συγχρόνου, ας έχουμε υπόψη τη βιβλιοκρισία του Γ. Δ(έλιου), *Μακεδονικές μέρες*, Γ', 1935, σ. 330: «Εκείνο που κάνει αμέσως εντύπωση και που βρίσκεται σε αντίθεση με ό,τι αποτελεί τη βάση της τεχντροπίας του υπερρεαλισμού, είναι η επιτήδευση».

7 Για 'αντίδραση' στον Καρυωτάκη κάνει λόγο ο Σαββίδης, 1972, σ. ν'. Έναν ανάλογο εύστοχο χαρακτηρισμό δίνει ο Νάνος Βαλαωρίτης («Η διπλή μοναξιά ενός παγκόσμιου ποιητή», *Ηριδανός*, τεύχος 4, 1976, σ. 17 >Α. Εμπειρικός *Υψίλον*, 1989, σ. 31): «Ο κόσμος του ο ποιητικός είναι ένας όμνος στην ύπαρξη, στη ζωή, στο σφρίγος, στον έρωτα, στη σεξουαλικότητα, στον αισθησιασμό, στην έκπληξη. Ποτέ δεν πλήττει καρυωτακικά ο Εμπειρικός,

είναι πάντα γεμάτος θετικότητα». Αντίστοιχα, σ' ένα επικήδειο σημειώμά του για τον ποιητή, ο Καραντώνης υπογραμμίζει: «Με την ποίησή του, είτε στη ζωή ο Εμπειρικός το μεγάλο ΝΑΙ, θετικά, αποφασιστικά, στρογγυλά, καταναγαστικά, υπερήφανα και σεμνά, με τόλμη αισθησιακή αλλά και με υγεία και ρώμη ρητορικού λόγου» κ.τ.λ., *Νέα Εστία*, ΚΗ', 1975, σ. 1196.

Η ποίηση του Ελύτη και ο υπερρεαλισμός

40 Η *Υψικάμινος* σε ορισμένα σημεία της είναι και μένει η γνησιότερη εμπειρία του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα. Ό,τι άλλο έγινε, αποτελεί ή παράγωγο της είτε, ορθότερα, γονιμοποίηση της επανάστασης που έφερε ο υπερρεαλισμός στον τόπο αυτό. Με τον υπερρεαλισμό μοιάζει να γίνεται μια ενθαρρυντική πράξη κατάργησης του περασμένου καθεστώτος και μια αποφασιστική απόπειρα επιστροφής στην ακεραιότητα της ποιητικής πράξης. Ο υπερρεαλισμός, με την ευκαιρία που τώρα προσφέρει, να ξεκινήσει δηλαδή και πάλι η ποίηση, η ελληνική ποίηση, από το μηδέν, ξανοίγει δυνατότητες αναπαρθένεψης του λόγου με τρόπο αντίστοιχο μ' εκείνον του Σεφέρη, αλλά με την τόλμη της ρήξης με το παρελθόν. Ο Ελύτης, που αναζητούσε απεγνωσμένα κάποιον τρόπο ανανέωσης του ποιητικού οργάνου, δοκιμάζοντας διάφορους δρόμους (Ungaretti - Σαραντάρη, Ράντου κ.ά.), με την αποκάλυψη του υπερρεαλισμού βρήκε την πιο αποδοτική μέθοδο για τη δική του ιδιοσυγκρασία, ώστε να καταπολεμήσει τη «φυσική συστολή» του.

Ο Ελύτης, αντίθετα από τους νέους που δημοσίευαν δίχως φειδώ τα προϊόντα της συγκίνησής τους, ύστερα από μια εφηβική έξαρση με δημοσιεύσεις ψευδώνυμες στο παιδικό περιοδικό *Η Διάπλασις των Παίδων*, πέρασε σε μια φάση αναζητήσεων και πειραματισμών, με μια αίσθηση ευθύνης που απέκλειε κάθε εκδοχή δημοσιότητας. Ο Α. Καραντώνης, ενδεικτικά, θυμάται «τετράδια με λογής ασκήσεις»¹. Τα ποιήματα, που παίρνει την απόφαση να δημοσιεύσει ο Ελύτης ύστερα από πιέσεις του Σαραντάρη και του Καραντώνη στο περιοδικό *Τα Νέα Γράμματα*, το Νοέμβρη 1935, δεν μπορούμε να ξέρουμε με ποια κριτήρια προτιμήθηκαν από τη σύνταξη του περιοδικού βρίσκονται πάντως σε απόλυτη συνέπεια με τα μετέπειτα δημοσιευμένα. Τα έξι βραχύλογα κομμάτια «Του Αιγαίου», το «Κλίμα της απουσίας», η «Δεύτερη φύση» είναι βέβαια κάτι το αρκετά νέο, αλλά δεν περιέχουν τίποτα που να προξενεί επιφυλάξεις στη σχετικά συντηρητική σύνταξη του περιοδικού: είναι γραμμένα στη δημοτική, είναι συνεπή στις διδαχές της

καθαρής ποίησης· δεν έχουν πάντως τίποτα το υπερρεαλιστικό. Η τακτική υποστήριξης του υπερρεαλισμού που ανέπτυξε αργότερα ο Ελύτης, νέος πρωτοπόρος διψασμένος για κάτι πιο καινούριο και συγκλονιστικό, δημιούργησε την πλανερή εντύπωση ότι το ξεκίνημά του έχει κάποια εξάρτηση από τον υπερρεαλισμό. Ο ίδιος σήμερα αναγνωρίζει ότι τα ποιήματά του εκείνα είχαν για κύριο βοήθημα το μόνο μοντέρνο ποιητή που ταίριαζε στην ιδιοσυγκρασία του, τον Eluard². Ίσως με το να υποδεικνύει ένα και μόνο πρότυπο γαλλικό, ο Ελύτης εκφράζει την προσωπική του ευγνωμοσύνη συγκεντρώνοντάς την σε ένα όνομα, ενώ η ποιητική που εφαρμόζε είχε πολλαπλά πρότυπα, εξίσου μοντέρνα, λόγω χάρη, μαζί με άλλα, και το θαλασσινό μεσογειακό Ραφαέλ Αλμπέρτι, με ναύτες και περιβόλια, θάλασσες και πουλιά σε μια σύνταξη εικονογραφική κινημένη με μια τόλμη ανάλογη με αυτή που δοκιμάζει και ο Ελύτης³. Τα πρώτα ποιήματα, που δημοσιεύτηκαν στα 1935 και γράφτηκαν ένα χρόνο πριν, ανήκουν σε μια γραμμή παραγωγής του Ελύτη που τείνει στο επίγραμμα, στην καλλιγραφική ελλειπτική γραφή. Μέσα στη βραχύπνοση έκταση που, με πρόθεση αυστηρού αυτοελέγχου, διαγράφει το ποίημα, οι λέξεις προσφέρονται με ένα 'στακάτο' που δεν επιδέχεται επιτάχυνση κατά την ανάγνωση. Μια συστολή κυριεύει τη διατύπωση. Ο ποιητής νιώθει άνετα μόνο μέσα στον αυτοπεριορισμό, μέσα στην αυστηρή δομή. Όσο πιο αυστηρή είναι η πειθαρχία, τόσο περισσότερη άνεση βρίσκει η συστολή του Ελύτη. Αν είχε γράψει πέντε χρόνια νωρίτερα, θα είχε γράψει 'παντούμ' σαν τον Σεφέρη, και τριακόσια χρόνια νωρίτερα σονέτα σαν του Χορτάτση⁴.

Τα πρώτα αυτά κείμενα, παρά τις μαρτυρίες άμεσων βιωμάτων που παρέχουν εδώ και κει, βασικά είναι ποιήματα εμπνευσμένα από την ποίηση· φέρουν, μ' άλλα λόγια, το πιο χτυπητό γνώρισμα της καθαρής ποίησης, το να ερεθίζεται δηλαδή ο ποιητής περισσότερο από την ιδέα της ποίησης παρά από τα βιώματα της ύπαρξής του. Το ακόλουθο ποίημα σημειώνει μια ακραία περίπτωση προς αυτή την κατεύθυνση, καθώς συνταιριάζει μια πειθαρχημένη δομή με μια συμβολολογία της καθαρής ποίησης (κυρίαρχο υποκείμενο — θέμα ή αφηρημένη ερμητική 'ώρα').

Η ώρα ξεχάστηκε βραδιάζοντας
Δίχως θύμηση
Με το δέντρο της αμίλητο
Προς τη θάλασσα

Ξεχάστηκε βραδιάζοντας	5
Δίχως φτερούγισμα	
Με την όψη της ακίνητη	
Προς τη θάλασσα	
Βραδιάζοντας	
Δίχως έρωτα	10
Με το στόμα της ανένδοτο	
Προς τη θάλασσα	

Κι εγώ — μες στη Γαλήνη που σαγήνευα.

Διακρίνονται βιώματα υπαρξιακά («θύμηση» 2, «έρωτα» 10, «Γαλήνη» 13), και επανέρχεται τρεις φορές ρυθμικά η υπομνηστική σκηνογραφία «προς τη θάλασσα» (4, 8, 12). Οι επανερχόμενες αντιστοιχίες είναι πρόδηλες: «Δίχως θύμηση» 2, «Δίχως φτερούγισμα» 6, «Δίχως έρωτα» 10· «Με το» 3, «Με την» 7, «Με το» 11. Οι αντιστοιχίες αυτές θα έλεγαν λίγα από μόνες τους, αν δεν τις έσπαζε το «Η ώρα ξεχάστηκε βραδιάζοντας» 1, που επαναλαμβάνεται κλιμακωτά προοδευτικά ακρωτηριασμένο: «Ξεχάστηκε βραδιάζοντας» 5, «Βραδιάζοντας» 9. Τα στερητικά κυριαρχούν, και αυτά σε επανερχόμενες συστοιχίες: «Δίχως» 2, 6, 10· «α-μίλητο» 3, «α-κίνητη» 7, «αν-ένδοτο» 11, για να βρουν την εξουδετέρωσή τους στο μονόστιχο αντίβαρο, που είναι το απροσδόκητο αποκορύφωμα, «Κι εγώ — μες στη Γαλήνη που σαγήνευα» 13.

Ας περάσουμε τώρα στο νοηματικό περιεχόμενο του ποιήματος, που αποτελεί τη δεύτερη ενότητα, σε θέση που να δεσπόζει και να δικαιολογεί το γενικό τίτλο των τριών ενοτήτων στο «Κλίμα της απουσίας» (η 'απουσία' κοινός τόπος της καθαρής ποίησης, ας μην το ξεχνάμε), και ας σταματήσουμε στο γεγονός ότι, απέναντι στο τρισυπόστατο ομοίωμα της 'ώρας' («δέντρο» 3, «όψη» 7, «στόμα» 11), με τις αρνητικές αξίες της (που ορίζουν τα διαδοχικά «αμίλητο» 3, «ακίνητη» 7, «ανένδοτο» 11), ο ποιητής αντιτάσσει το ανάστημά του με μια έκφραση αδιαμφισβήτητης θετικής κυριαρχίας. Τελικά, η «ώρα» που ξεχάστηκε, του έδωσε τη δυνατότητα να βγει νικήτης από την αφηρημένη αυτή αναμέτρηση. Η ποίηση της απουσίας του περασμένου καιρού ηττήθηκε, και παρά την επιβίωση της μορφής της στη σύνθεση του ποιήματος αυτού, εξουδετερώνεται χάρη στον τελευταίο στίχο. Σ' άλλα ποιήματα, η «Γαλήνη», που εδώ βγαίνει νικήτρια μέσα από μια βιβλιακή διαλεκτική, γίνεται «μοίρα», και η δύναμη του νέου και

καλού που της αντιστέκεται γίνεται παντοδυναμία και εκστατικός θρίαμβος.

Η συμβατική στην κλασική και καθαρή ποίηση 'ώρα' εξακολουθεί να αποτελεί πρόφαση ποίησης για τον Ελύτη και στο μεγάλο ποίημα "Διόνυσος". Στην ενότητα α', εμφανίζεται εμφαντικά στο στίχο 7, ύστερα από μια προεργασία σκηνοθετική-συντακτική, χτισμένη με προσδιορισμούς του τρόπου («με δάδες», «με γαλάζιους σταλακτίτες», «με χλωρές επαύλεις», «με τις υδρίες», «με τους πέπλους»), σε στίχους που συχνά το δεύτερο μισό τους χωλαίνει εξαιτίας των πλατιών προσδιορισμών με τις αναφορικές προτάσεις τις εισαγόμενες με το «που». Με το "Διόνυσος" (*Τα Νέα Γράμματα*, Ιούλιος-Αύγουστος 1936) περνάμε σε μια άλλη κατηγορία σύνθεσης, που είναι αντίθετη με κείνη που πυκνώνεται στο επίγραμμα, και τείνει στον ορμητικό εκτεταμένο στίχο. Η συστολή που διέκρινε τα 'επιγράμματα', τώρα εγκαταλείπεται αφήνοντας να ξεχυθεί ασύστολα ένας λόγος που σε άλλα ποιήματα δίνει την εντύπωση της μέθης. Ο εμβληματικός τίτλος "Διόνυσος" εξάλλου δεν έχει μπει άδικα. Και 'διονυσιακή' μπορεί πρόχειρα να χαρακτηριστεί αυτή η σύλληψη, καθώς 'απολλώνια' η άλλη⁵, η επιγραμματική. Αυτές οι δύο τάσεις θα προχωρήσουν παράλληλα στην παραγωγή του Ελύτη, επικοινωνώντας κάποιες σπάνιες στιγμές, μέχρι να συγχωνευτούν αρμονικά στην ωριμότερη φάση της δημιουργίας του, που ήδη ωστόσο προμηνύεται από τα ποιήματα του 1939 "Η θητεία του καλοκαιριού", και εκδηλώνεται στη συνέχεια στα δεκαοκτώ ποιήματα του *Ήλιος ο πρώτος*. Η αρχή όμως γίνεται στο ποίημα "Επέτειος", που θα δούμε από κοντά.

Το "Διόνυσος", με την κατακτητική του άπλα, θεωρήθηκε σαν το ποίημα που δείχνει χειροπιαστά την επίδραση του υπερρεαλισμού στον Ελύτη⁶. Και πραγματικά το κείμενο αυτό, που γράφεται μετά τη μύηση του ποιητή στον υπερρεαλισμό, χάρη σε βιβλία που ενθουσιώδως του δάνεισε ο Εμπειρικός, μαρτυρεί την κατάρρευση του δισταγμού του Ελύτη, αυτό που ο ίδιος αποκάλυψε «συστολή», και την τάση του να αφήσει το λόγο του να ξεχυθεί ελεύθερα. Υποτίθεται ότι το υπερρεαλιστικό επαναστατικό κήρυγμα ανατινάξει το φράγμα του αυτοέλεγχού του και αφήνει να ξεχυθούν έξω, με όλη την κρυφή και συμπίεσμένη δύναμή τους, τα κοιτάσματα του υποσυνείδητού του. Αυτό όμως στην πραγματικότητα δεν συμβαίνει —τουλάχιστον στο μέτρο που τείνουν να πιστέψουν οι περισσότεροι. Το "Διόνυσος" είναι ένα ποίημα που προσπαθεί να αποδεσμευτεί από τους αυτοπεριορισμούς της καθαρής ποίησης, είναι όμως πολύ μακριά από την αυτό-

ματη γραφή. Ο δαίμονας της αρχιτεκτονικής, της κλειστής αυστηρά περιχαρακωμένης δομής δεσπόζει και εδώ. Η θεωρία της αισθητικής ασυδοσίας που αναπτύσσει το κείμενο αθροιστικά, σε μια παράταξη προτάσεων, λίγο ή πολύ δεμένων μεταξύ τους από μια σχέση (λογική, ψυχική, αισθητική ή άλλη), είναι εντελώς ξένη από τη δομή των επτά ενοτήτων που αποτελούν το “Διόνυσος”. Καταρχήν ο προκαθορισμένος αριθμός επτά, που ο Ελύτης καθιερώνει από το “Επτά νυχτερινά επτάστιχα” και ύστερα, και που θριαμβεύει στην επίποκη αριθμητική του *Το άξιον εστί*: κατά δεύτερο λόγο η σύνθεση του κάθε κομματιού, που διαρθρώνεται σε μια συντακτική δομή κάθε άλλο παρά στηριγμένη στην παράταξη. Ανέφερα την περίπτωση του α’ με το υποκείμενο που παρουσιάζεται μόνο όταν φτάσουμε στο στίχο 7 («οι ώρες έρχονται»). «Με βήμα τελετουργικό», 9, λέγει ο ποιητής: τόσο τελετουργικό, προσθέτω, ώστε ο Ελύτης το προετοίμασε με έξι ρυθμικούς ομοιόμορφους πλατείς στίχους.

Άλλο αντιπερρεαλιστικό στοιχείο είναι η εμμονή στο αφηρημένο θέμα του “χρόνου”, που και εδώ φανερώνεται με το συμβατικό σύμβολο του “ώρα”. Η καθεμιά από τις επτά ενότητες του “Διόνυσος”, μνημονεύει ρητά σε κάποιο σημείο την «ώρα». Το δεύτερο την υπαινίσσεται με την ομόλογη περίφραση «εσπερίων παρθένων» (στίχος 2), που θυμίζει Κάλβο. Η μνεία απουσιάζει μονάχα από το ε’ αλλά εδώ θα έπεφτε πολλή, ύστερα από τις τέσσερις φορές που επαναλαμβάνεται στο προηγούμενο, το δ’.

Ο Ελύτης δεν αισθάνθηκε άνετα περνώντας από τον επιγραμματικό χρηστικό λόγο στις στιχουργικές εκτάσεις του “Διόνυσος”. Το βλέπουμε προπαντός στο α’, όπου στους στίχους 2, 3, 5, 6, μετά το πρώτο ‘ημιστίχιο’ («Και με γαλάζιους σταλακτίτες» 3, «Μαζί με υδρίες των όρθρων» 5, «Και με τους πέπλους των ξεχθένιστων ελπίδων» 6),μπολιάζει μια αναφορική πρόταση, με την αναφορική αντωνυμία ‘που’, πρόταση εμβόλιμη σαν σύλληψη και αφαιρεσίμη (θεωρητικά) δίχως μεγάλη ζημία για την οικονομία του συνόλου. Οι εμβόλιμες αναφορικές αυτές προτάσεις, βρίσκουν βέβαια αντιστοιχία στους στίχους 8 και 9 («οι ώρες έρχονται που αγάπησαν τις ώρες μας» 8 και 9), και στην πράξη είναι αδιανόητο να αφαιρεθούν (και όχι μόνο για την αντιστοιχία!), δείχνουν όμως μια οργανική αδυναμία στη σύνθεση του α’, που δεν τη συναντούμε εύκολα σε άλλα ποιήματα του Ελύτη.

Πέρα από αυτές τις λεπτομέρειες που αφορούν στη διατύπωση, τα επανερχόμενα θέματα του “Διόνυσος” ανήκουν στη προσωπική θεματολογία του Ελύτη: με το κλασικό ‘ακαδημαϊκό’ θέμα της ώρας, που

στην ποίηση του Ελύτη ανανεώνεται και γίνεται μια θαυμάσια πρόφαση έμπνευσης, συμπλέκονται εκθαμβωτικές εικόνες, μνήμες εκρηκτικές από το ελληνικό καλοκαίρι. “Γήινα θρίμματα ευτυχίας”, ορθότερο να τα αποκαλέσουμε με λόγια του Ελύτη (“Αιθρίες”, Ι, 7), καθώς προέρχονται από μια άμεση ανθρώπινη εμπειρία που θέλει να ξέρει μονάχα την ευτυχία και να παρασιωπεί τον πόνο, την οδύνη, να διαγράφει τη μνήμη και να ζει μέσα σ’ ένα χαρούμενο παρόν. Χαρά της άμεσης απόλαυσης της ζωής, απαλλαγμένη από τους δρόμους που η απόλαυση ακολουθεί, και με αναφορά μονάχα τις στιλπνές και ιλαρές εικόνες-απόσταγμα, αισθήσεις αγνές που βγαίνουν από την ηδονική εκμετάλλευση της ανθρώπινης φύσης, αλλά που δεν φυλάγουν τίποτα από την αθλιότητα της ανθρώπινης ηδονής, αυτά είναι τα ουσιαστικά αντικείμενα της ποίησης του Ελύτη, που ξεχύνονται σαν καταρράχτης στο “Διδόνυσος”. Μέσα σε ένα τόξο διαρθρωμένο σε επτά ενότητες, από τις οποίες το α’ έχει τα γνωρίσματα της αρχής και το ζ’ του τέλους, σύμφωνα με το πρότυπο του Βαλερύ, ο ποιητής απολαμβάνει τη φύση των εικόνων του, δίνει προσταγές στη φύση, αισθάνεται να θριαμβεύει, «χτυπώντας τις παλάμες μας ώσπου ν’ ακούσ’ η Γη κι ανοίξει όλα τα πέταλα των μυστηρίων της» (ζ’, 6). Ο θρίαμβός του δεν έχει φτάσει ακόμα στην ‘ύβρη’ του «Ένα και δύο: τη μοίρα μας δεν θα την πει κανένας / Ένα και δύο: τη μοίρα του ήλιου θα την πούμε’ εμείς»⁸, αλλά πορεύεται σταθερά προς αυτή.

Η απολλώνια διάθεση για το επίγραμμα, και η διονυσιακή για μια πνοή λυρική και ορμητική αποτελούν, μπορούμε να πούμε, τις δυο ακραίες διαθέσεις όπου πολώνεται η ποιητική πράξη του Ελύτη. Μια τρίτη διάθεση, που ήδη την έχουμε επισημάνει παραπάνω, βρίσκεται εκεί που οι δύο αντιθετικές διαθέσεις επικοινωνούν και συγχωνεύονται. Αυτό δεν συμβαίνει μόνο στην ωριμότερη πραγματοποίηση των ποιημάτων “Η θητεία του Καλοκαιριού” (1939), αλλά και μερικές σπάνιες φορές ακόμη και νωρίτερα, συγκεκριμένα στο “Επέτειος” (*Τα Νέα Γράμματα* 1936) και στο “Ελένη” (*Τα Νέα Γράμματα* 1937). Τα δυο αυτά μάλλον εκτενή ποιήματα, και η ωριμότερη έκφραση της ίδιας κατάστασης που συναντούμε στα ποιήματα της σειράς “Η θητεία του Καλοκαιριού”, έχουν αρκετά κοινά σημεία μεταξύ τους, και όσον αφορά στη μορφική δομή και όσον αφορά στην ψυχική διάθεση που τα διανέμει. Κατά πρώτο λόγο η πρόφαση για τη γραφή τους διαφαίνεται με τρόπο πιο συγκεκριμένο, ώστε τα ποιήματα αυτά να μοιάζουν «πιο προσिता στην κοινή αίσθηση», καθώς λέγει ο Α. Καραντώνης (1940, σ. 75) για τα δύο πρώτα. Είναι λιγότερο ερμητικά. Η σύνταξη,

με το να είναι πλησιέστερη στη ροή του κοινού λόγου, ξεφεύγει από την πύκνωση της επιγραμματικής διατύπωσης, ενώ παράλληλα περιφρονεί το διονυσιακό *garius* της τάχα 'αυτόματης γραφής'. Από αυτή την άποψη, αν ο Ελύτης έγραψε ποτέ αυθόρμητα, δηλαδή με ελαττωμένο αυτοαναγκασμό και δίχως ένα προγραμματισμένο διάγραμμα, αυτό έγινε στον ομαλό λόγο των ποιημάτων αυτών. Όσο για την ψυχική διάθεση, η διάθεση που μένει ουδέτερη ή ασύλληπτη για τον αναγνώστη στα συλλαβιστά επιγραμματικά συνθέματα και στα ορμητικά 'διονυσιακά' αναπτύγματα, εδώ κατασταλάζει σε μια «αβρή μελαγχολία» (ο χαρακτηρισμός είναι του Καραντώνη, 1940, σ. 75). Γενικά πιστεύω ότι η σειρά των ποιημάτων "Επέτειος", "Ελένη", "Η θητεία του Καλοκαιριού", με κορύφωμα το "Η τρελή ροδιά", αποτελεί μια κατηγορία που ανταποκρίνεται φυσικότερα και πιο ισόρροπα στην ποιητική ουσία του Ελύτη, πέρα από τα δελεαστικά λασκαρίσματα προς το ένα ή το άλλο άκρο. Η μελέτη αυτών των ποιημάτων, σε σχέση με τα υπόλοιπα, με στόχο τη μορφή (δομή, στίχος, εικόνα), όσο και την ψυχική διάθεση, θα δώσει αποκαλυπτικά αποτελέσματα, όταν κάποτε την αναλάβει κανείς. Για την ώρα, στην ιστορική τούτη μελέτη μας, το μόνο ποίημα που μας αφορά είναι το "Επέτειος".

Το "Επέτειος" εμφανίστηκε στο περιοδικό *Τα Νέα Γράμματα* του Ιουλίου-Αυγούστου 1936, τοποθετημένο όχι τυχαία από τον Ελύτη στο κέντρο του δημοσιεύματός του στο περιοδικό, ανάμεσα στο "Ωρίων" και το "Διόνυσος". Αν προσέξουμε τώρα το "Επέτειος", μέσα στις ίσες αποστάσεις από τα δυο άκρα, θα δούμε να συσπειρώνονται τα γνωστά από άλλα ποιήματά του θέματα, αλλά καθαρμένα από τα βιβλιακά ερεθίσματα και μελετήματα της καθαρής ποίησης, σε μια οργάνωση του λόγου, όπου οι εικόνες αποκτούν μεγαλύτερη ακτινοβολία, με την ανεξίτηλη ένταση της επιγραμματικότητας, ενώ παράλληλα η ροή του λόγου, συγκρατημένα ορμητική (όσο αφήνει ο μελαγχολικός τόνος), εξασφαλίζει μια συνεκτική αλληλουχία πολύ πιο πειστική παρά στο "Διόνυσος". Η καταγωγή του ποιήματος από ένα ιδιαίτερο επεισόδιο προσδίδει μια γεύση 'αιγαιοπελαγίτικη' πολύ πιο συγκεκριμένη παρά σε ποιήματα άλλης κατηγορίας.

Όσα παρατήρησα, με αναγκαστική συντομία, αφήνουν να πιστέψουμε ότι αν η αυτόματη γραφή ενήργησε με κάποιο τρόπο πάνω στην ποιητική πράξη του Ελύτη, αυτό δεν έγινε με την πολυμήχανη σύνταξη του "Διόνυσος", με την αρχιτεκτονική δεοντολογία και τη βαλερική μυθολογία που το διακρίνει, αλλά με τη φυσική ροή λόγου, όπου οι εικόνες εκπορεύονται από μια οργανική ανάγκη, του "Επέτειος".

Τώρα, αν το “Επέτειος” και τα ποιήματα της γενεαλογίας του, με όλα τα χαρακτηριστικά που τα διακρίνουν μέσα στη συνολική παραγωγή του ποιητή και από τα οποία μόνο ελάχιστα επισήμανα εδώ, αποτελεί το λιγότερο βιασμένο Ελύτη, τον πιο αυθεντικό, αυτό είναι δύσκολο να το πούμε, και θα είναι παρακινδυνευμένες όλες οι εικασίες στις οποίες θα καταλήγαμε⁹.

1 Καραντώνης 1958, σ. 192.

2 Η πληροφορία στο περιθώριο αντίτυπου ποιημάτων που κατέχα.

3 Βλ. ένα παράδειγμα ποιημάτων του Ραφαέλ Αλμπέρτι, σε μετάφραση Νίκου Καζαντζάκη, *Ο Κύκλος*, τεύχος 6-7, 1933, σ. 237-60. Με το κείμενο αυτό ασχολήθηκα σε άρθρο μου, *Το Βήμα*, 1 Ιουνίου 1975.

4 Ο Ελύτης δυσπιστεί για την εύκολη ποίηση όσο και ο Σεφέρης. Αν και δεν επιχείρησε πολύπλοκους στιχουργικούς σχηματισμούς σαν τον Σεφέρη, στην αφετηρία του, ωστόσο, επεδίωξε άλλους μορφικούς περιορισμούς, καθώς στο ποίημα που εξετάζουμε σ’ αυτή την παράγραφο. Ο ποιητής δημιουργεί μόνος του ορισμένους περιορισμούς που αφορούν στη “φόρμα” για να τους αντιμετωπίσει και υπερνικήσει. Το αποκορύφωμα αυτής της οικοδομικής φορμαλιστικής επιδίωξης είναι *Το άξιον εστί*. Ο Ελύτης, σ’ αυτή τη μοιραία του πορεία, σημείωνε σ’ ένα χειρόγραφο του: «Από κει και πέρα δεν έμενε παρά η τεχνική, που την πρόσεξα εξεπότηδες τόσο πολύ, με την πεποίθηση ότι [...] είναι δυνατόν η μοντέρνα εμπειρία να περάσει στην κλασική της περίοδο, όχι με την επιστροφή της στους περιορισμούς των παλαιών, αλλά με τη δημιουργία νέων περιορισμών, που θέτει ο ίδιος ο ποιητής για να τους υπερνικήσει και να επιτύχει έτσι, ακόμη μια φορά, ένα στερεό οικοδόμημα». Η περίπτωση του Ελύτη δεν αποτελεί μια εξαίρεση στην ιστορία του αιώνα μας. Ποιητές σαν τον Λόρκα και τον Έλιοτ, μέσα σε αυτό το πνεύμα, πλησίασαν παλαιότερους ποιητές του τόπου τους αναζητώντας σε αυτούς ακριβώς τα ίδια αυτά στοιχεία. Πιο συγκεκριμένα: ο Λόρκα μελέτησε τον Gongora, και ο Έλιοτ την ελισαβετιανή ποίηση. Στην ποίηση του 17ου αιώνα αυτοί οι μοντέρνοι ποιητές αναζητούσαν την προσποίηση της απλής διατύπωσης, σε συνδυασμό με μορφικούς αυτοπεριορισμούς. Όλη η ποίηση μπαρόκ στηρίζεται κατά μεγάλο μέρος σ’ αυτή την προσπάθεια δημιουργίας αυτοπεριορισμών προς υπερνίκηση. Ας σκεφτούμε, για τον ελληνικό χώρο, τα τέλεια ποιήματα του Χορτάτση, εφάμιλλα με τα σύγχρονα άλλων γλωσσών. Για την ανάγκη δυσκολίας στην τέχνη που αισθάνθηκε η γενιά, βλ. κεφ. 14.

5 Τη διάκριση την κάνει ο Καραντώνης (1958, σ. 202) χρησιμοποιώντας τους ίδιους όρους: «Δύο ποιητικοί τόνοι, γενικά, συναλλάσσονται στους “Προσανατολισμούς”. Ένας τόνος παιδακισμού του λόγου, αναβρυστικός, καλπάζων, διονυσιακός, μια εκρηκτική έμπνευση, που σ’ αυτήν οφείλουμε το ωραιότερο υπερρεαλιστικό παραλήρημα της γλώσσας μας, τα δύο μακρόστιχα ποιήματα του Ελύτη “Διδόνυσος” και “Οι Κλεψύδρες του Αγνώστου”, καθώς και την κάπως πλαστικότερη “Τρελή Ροδιά”. Κι ένας τόνος συγκρατημένου λυρισμού, ήπιος, εκστατικός, απαλοποιώντας ήρεμα με τις χορδές των στίχων, τόνος

απολλώνιος — ο συνήθης τόνος του Ελύτη». Η διάκριση αυτή δεν είχε γίνει από τον ίδιο τον Καραντώνη στη μελέτη του του 1940 για τον Ελύτη.

6 Το “Διόνυσος” εντάσσεται στην ανθολογία “Λογοτεχνία του υπερρεαλισμού (1930-1960)” του τεύχους 4, 1976, σ. 62-5, του περιοδικού *Ηριδανός*. Αλλά σ’ αυτό το χαρακτηρισμό, που έχει διαδοθεί από καιρό, συντέλεσε η μελέτη του Καραντώνη, 1940, που θεωρεί το ποίημα αυτό, μαζί με τις “Κλεψύδρες του αγνώστου”, γραμμένο κάτω από την επίδραση της αυτόματης γραφής: «Πραγματικά, το σουρρεαλιστικό όραμα [...] και προπαντός η αυτόματη γραφή, του δώσανε τρόπο να χρησιμοποιήσει μια ελαστικότητα προσωπική τεχνική που επέτρεψε στη φαντασία του να λειτουργήσει σε όλη της την πληρότητα και τη ρυθμική πολλαπλότητα» (σ. 66-7). Ο Καραντώνης αποφεύγει να προσδιορίσει ακριβώς τη λειτουργία της αυτόματης γραφής σ’ αυτά τα ποιήματα, αλλά αφήνει να πιστέψουμε ότι στάθηκε αποφασιστική, στενή, και ενισχύει έτσι την παρεξήγηση ότι αυτά είναι γραμμένα με αυτόματη γραφή. Τα κομμάτια του “Διόνυσος”, που ξεχωρίζει και αντιγράφει ο Καραντώνης το 1940, είναι το β’ και το δ’. Το β’ έχει ένα θέμα αβέβαιο με φόρτο μπαρόκ· το δ’ αποτελεί την αρχή ενός κομματιού που μένει ασυμπλήρωτο (μετά από τρεις παρομοιώσεις εισαγόμενες με ‘σαν’, και δύο χρονικά ‘σαν’, δεν συμβαίνει τίποτα). Κατά τη γνώμη μου το ε’ είναι πλουσιότερο και πιο απρόσκοπτο. Άλλος μελετητής, ο Τ. Μαλάνος, δίνει τον παρακάτω χρησμικό χαρακτηρισμό για το “Διόνυσος”, όπου διακρίνονται και σοβαρές επιφυλάξεις: «Βλέπει [κανείς] κιόλας τι πήρε και τι αρνήθηκε απ’ τον υπερρεαλισμό ο Ελύτης. Είναι το κατ’ εξοχήν αντιπροσωπευτικό του ποίημα, δείγμα κ’ επιτυχία του τρόπου του» (*Κριτικά δοκίμια*, Αλεξάνδρεια 1940, σ. 52).

7 Ο Ελύτης επεξεργάζεται το θέμα ‘χρόνος’ και στο ποίημα “Ωρίων”. Βλ. και β’, στίχο 2.

8 *Ήλιος ο πρώτος*, XIII. Για ‘ύβρη’ έκανε λόγο ο Γ.Π. Σαββίδης, 1972, σ. νζ’.

9 Μια ματιά στο ποίημα επιβάλλεται. Το γεγονός ότι αποφεύγει τις δομικές φροντίδες του “Διόνυσος” δεν σημαίνει ότι είναι απαλλαγμένο από αρχιτεκτονική και συμμετρία (βλ. λ.χ. το δεύτερο, τρίτο και τέταρτο «Έφερα τη ζωή μου ως εδώ», που το ακολουθούν διαδοχικά οι αναλογίες [που είναι κατηγορηματικός προσδιορισμός]: «Άσπρο μέτρημα μελανό άρθροισμα», στίχος 17, «Χαρακιά πικρή στην άμμο που θα σβήσει» 32, «Πέτρα ταμένη στο υγρό στοιχείο» 47). Ας προσθέσω στα πεταχτά ότι αυτό είναι το πιο σεφερικό ποίημα του πρώτου Ελύτη (βλ. και την τελική εικόνα «μορφή από αλάτι / Λαξεμένη με κόπο», που έχει κάτι από τα αγάλματα του Σεφέρη). Ο ίδιος ο Ελύτης υπενθυμίζει (1974, σ. 271) ότι η *Στροφή* τον βοήθησε στην αφετηρία του. Πρβ. και βαλερικά επιγραμματικά κείμενα του Σεφέρη με αντίστοιχα του Ελύτη.

Ο Ελύτης· πώς τον αντιμετώπισαν μερικοί κριτικοί

41 Απο όσα έχουμε εκθέσει μέχρι τώρα νομίζω ότι φαίνεται καθαρά πως ο Ελύτης, χάρη στον υπερρεαλισμό, ελευθερώθηκε από την εγκράτεια της επιγραμματικότητας· αλλά αυτό δεν λειτούργησε για τον

ίδιο και σαν μια πρόφαση για να αποδράσει από τις αρχιτεκτονικές δομές της καθαρής ποίησης· κι έτσι συνέχισε την αυτοπειθαρχία μιας μεθοδικής δυσκολίας. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο εργασίας οδήγησε την ποίησή του προς μια γόνιμη παραγωγή εικόνων, που όλες είναι παράλληλα στραμμένες προς μια ψυχεδελική αίσθηση της ζωής.

Όταν ο Καραντώνης το 1940 έκανε την απόπειρα να δώσει μια γενική αποτίμηση της εργασίας του Ελύτη, με την ευκαιρία της συγκεντρωτικής έκδοσης *Προσανατολισμοί*, ανάμεσα σε γενικότερες σκέψεις για την ποίηση και τον υπερρεαλισμό, εκείνα που υπογραμμίζει σαν γνωρίσματα του Ελύτη είναι: 1^ο η εικόνα («ταχυδακτυλουργική ισορροπία πλήθους αυτόνομων και βραχύλογων εικόνων», 1940, σ. 67), 2^ο, ο «εξαναγκασμός» της φαντασίας του μέσα στον ελεύθερο στίχο, αλλά, προπαντός, 3^ο, η «σουρρεαλιστική ελληνική φύση», το «αιγαιοπελαγίτικο νησί» (σ. 77). Σ' αυτό το σημείο ο Καραντώνης υπαινίσσεται το «δόγμα» του Αιγαίου αναφέροντας σαν πρωτεργάτες τους Σεφέρη, Ελύτη, Αντωνίου, Μυριβήλη, Κ. Πολίτη, Θεοτοκά· στην περίπτωση του Ελύτη, όμως, κάνει τη διάκριση ότι το τοπίο αυτό είναι το ομόλογο με μια ψυχική κατάσταση, με τη χαρά. Για καρυωτακισμό ο Καραντώνης δεν κάνει πια λόγο σ' αυτή του τη μελέτη. Ωστόσο το πορτραίτο που βγαίνει από το άρθρο είναι ενός κατ' εξοχήν αντικαρυωτακικού ποιητή. Για την ποίηση του Ελύτη, λέγει ο Καραντώνης:

η φύση αποσπασμένη από τους άξονες της ακινησίας της κι από τον άμεσο υποκειμενισμό του ποιητή, ξετυλίγεται οργανικά και θεαματικότερα, σαν όραμα καταπληκτικό, σαν αποτέλεσμα μαγικής μέθης, επάνω σε αλλεπάλληλες ενότητες εναλλαγών και κινήσεων, ενώ ο ποιητής παραμένει αθέατος και ακίνητος, σιωπηλός και ανέκφραστος, σαν να μην είναι ο ίδιος η πηγή της ποιητικής αυτής ενέργειας που μεταμορφώνει τη φύση σε πλατιά και εκτεταμένη ανθρώπινη πραγματικότητα. Δεν έχει κανείς παρά να διαβάσει 'απνευστί' τις "Κλεψύδρες του Αγνώστου" ή τον "Διόνυσο" για να σχηματίσει τη θαμπωτική εντύπωση πως η φύση πήρε ύπαρξη οντόλογική και ξετυλίγει μπροστά του τα πλατιά σφαιρικά τμήματα της επιφάνειάς της καλώντας τον σε μια ευφρόσυνη και αισιόδοξη ζωή που πολλαπλασιάζει τις δυνάμεις του, τα φυσικά του συναισθήματα και την ποιητική 'δεκτικότητα' της αισθητικής του, (1940, σ. 78).

Έχουμε, λοιπόν, μια αισιόδοξη αντιμετώπιση της ζωής, που λειτουργεί σαν εξουδετέρωση της ακινησίας και του υποκειμενισμού. Μετά τον πόλεμο, ο Καραντώνης θα επανέλθει αναδρομικά στο θέμα και θα μιλήσει απροκάλυπτα για τη νίκη της νιότης, της χαράς, του φωτός, χάρη στον Ελύτη, και ενάντια στον Καρυωτάκη:

‘Όλοι οι Προσανατολισμοί, με κατακλείδα τον παιάνα της “Τρελής ροδιάς”, είναι μια θριαμβευτική εξόρμηση για την κατάκτηση, για την προβολή μιας οργανικής υγείας, για τον εξοβελισμό των φαντασμάτων του καρυωτακισμού που κρατούσαν δέσμιους τους νέους. (1958, σ. 202-3)

Επίσης ο Ελύτης, από τη δική του πλευρά, κοιτάζοντας πίσω, προς το παρελθόν του, δήλωσε:

Δεν στρέφομαι εναντίον του Καρυωτάκη που αυτός, ανέβηκε τη σκάλα με δεξιοτεχνία και θάρρος κι αν έπεσε, ήτανε από μια κακή εκτίμηση της σημασίας που μπορούσε να έχει η πτώση του. Βεβαιότατα όμως στρέφομαι εναντίον του γενικού αυνανισμού που ακολούθησε. (1974, σ. 272)

Αν σήμερα ένας μελετητής της νεοελληνικής ποίησης, ο Γ.Π. Σαββίδης, πιστεύει ότι πιθανότατα θα χρειαστεί η λέξη «αντίδραση» για να ορίσουμε τη στάση του Ελύτη σε σχέση με τον Καρυωτάκη¹, και ένας άλλος λίγο νωρίτερα είχε διατυπώσει ορισμένες επιφυλάξεις για την ορθότητα της ‘αποτίναξης’ του καρυωτακισμού από τον Ελύτη², και παρά τις απορίες που προξενεί η προβολή της καλοκαιρινής θωριάς του Ελύτη, δεν είναι σωστό να παρασυρόμαστε εύκολα σε εικασίες και συμπεράσματα. Ωστόσο, μετά από όσα έχουμε παρατηρήσει μέχρι τώρα, μπορούμε να κάνουμε μερικές ανακεφαλαιωτικές διαπιστώσεις ακόμα.

Εκείνο που διαπιστώνουμε είναι ότι ο Ελύτης, μέσα από διαδικασίες αποκλίσεων και επιλογών, με τη συμπαράσταση της γόνιμης φύσης του, σχημάτισε μια εικονοποιία ελληνική που αναιρούσε τη φθαρμένη από τον καρυωτακισμό οδύνη. Το τοπίο, σαν εικονογραφική πηγή, λειτουργεί με ένα τρόπο διαφορετικό σ’ αυτόν από ό,τι στο παρελθόν. Λειτουργεί όχι σαν πίνακας που πλαισιώνει ένα θέμα (όπως λόγου χάρη στο Σικελιανό), αλλά σαν απόθεμα εμπειριών από το οποίο ο ίδιος αντλεί λέξεις αντικειμένων που υποβάλλουν στον ανα-

γνώστη αντικρίσματα 'ελληνικά', βιώματα 'ελληνικά'. Ο χειρισμός του υλικού αυτού στηρίζεται στην κίνηση, σαν αντίδραση στην ακινησία του ναρκισσικού Καρυωτάκη. Καταδικάζει την ακινησία και ανατρέπει θεληματικά και αποφασιστικά τις αισθήσεις οδύνης. Η χαρά, ο θρίαμβος της χαράς αποτελούν το ερέθισμα και το σκοπό της λυρικής συγκίνησης. Αν ο Καρυωτάκης αυτοκτονεί από ανικανοποίηση, ο Ελύτης γίνεται ο ποιητής της ικανοποίησης και της ζωής.

Από την άλλη όψη της κακοτυχιάς
Θα παίξουμε τον ήλιο μας στα δάχτυλα
("Γέννηση της μέρας")

Νιάτα, χαρά, υγεία: θέματα που μετά την 4η Αυγούστου θα μετατρέπονταν σε συνθήματα πολιτικής εξυγίανσης, όπως σε όλα τα αυταρχικά καθεστάτα. Αν η πολιτική κηδεμονία του Μεταξά προξένησε βαθιές ζημιές στην εξέλιξη των Ελλήνων, στην εξέλιξη του Ελύτη η ζημία στάθηκε ακόμα μεγαλύτερη. Πριν απ' όλα, τα συνθήματα ηθικής εξυγίανσης που διατυμπάνισε ο Μεταξάς, δίνουν σήμερα την αίσθηση στον πληροφορημένο αναγνώστη ότι βρίσκουν ανταπόκριση και επιβεβαίωση στην εξαγγελία χαράς και νεότητας που διατύπωσε η ποίηση του Ελύτη. Οφείλω όμως να προλάβω παρανοήσεις, προσθέτοντας ότι σε μια περίπτωση ενσυνείδητου ποιητή σαν του Ελύτη, που είχε κιόλας αρχίσει την αντίδρασή του στο γεροντισμό και την κακομοιριά πριν την 4η Αυγούστου, δεν έχουν βάση ζητήματα πολιτικής επίδρασης με τρόπο μηχανικό. Εκείνο που τον ζημίωσε στον παραλληλισμό της δικής του υγείας με την υγεία του Μεταξά, δεν ήταν τελικά η τραγική σύμπτωση, αλλά η έλλειψη εναλλακτικής λύσης στον ιδεολογικό τομέα. Ο Ελύτης, σαν τόσοι άλλους λογοτέχνες της γενιάς του, δεν ανήκει απλά στο φιλελεύθερο αστισμό (ήταν πάντοτε περήφανος για το βενιζελισμό του, πεισμένος καλόπιστα ότι επρόκειτο για φιλελευθερισμό), είναι από τους ανθρώπους που, όταν ο Μεταξάς φίμωσε σύσσωμη την αντιπολίτευση και έπαψαν αυτοστιγμεί να ακούγονται γνώμες διαφορετικές από τις κυβερνητικές, ενώ παράλληλα σταματούσε ο ιδεολογικός εκπολιτιστικός διάλογος σταματώντας και την πνευματική εξέλιξη του τόπου, έμεινε και αυτός θύμα της ιδεολογικής αποτελμάτωσης, δίχως να υποπτεύεται τη συμφορά του τόπου του. Αν κυκλοφορούσαν ιδέες διαφορετικές ή αντίθετες από τις επίσημες, κάποιο ερέθισμα, δεν γίνεται αλλιώς, θα άγγιζε τη συνείδηση του Ελύτη, θα ράγιζε τα κρύσταλλα της ακοής

του. Τότε και η μονοδιάστατη διάθεσή του θα αποκτούσε αναγκαστικά και άλλες διαστάσεις εγκαίρως. Ότι αυτό μπορούσε να συμβεί αβίαστα μας το τεκμηριώνει εκείνο που πραγματικά συνέβη, με εικοσιπενταετή καθυστέρηση, στον καλοπροαίρετο αλλά αχώνευτο διακομματισμό του *Το άξιον εστί* (1959).

Νέες γενιές κριτικών διατύπωναν άλλυτες απορίες για την εμμονή του Ελύτη στο σύνθημα χαρά - νιάτα - υγεία. Παρά το γεγονός ότι δεν προσπάθησαν να εξηγήσουν πώς τους δημιουργήθηκαν αυτές οι απορίες, οι λόγοι πραγματικά δεν λείπουν και δεν οφείλονται αποκλειστικά σε μια όξυνση της πολιτικής ευαισθησίας που αποδίδουν οι παλιότεροι στους νεότερους^{3α}.

Ο πρώτος Ελύτης δεν είναι μόνο "Του Αιγαίου", με γλάρους και ναύτες και μελτέμια. Το "Ωρίων" είναι μια προσπάθεια να σταματήσει «η κακία της μνήμης» (ζ'), μια άσκηση του πνεύματος προς την «αταραξία» (δ'), προς τη «Γαλήνη» (ε'). Πέρα από τη θεματογραφική και εינוνογραφική σκηνοθεσία, που προέρχεται κατευθείαν από Ungaretti- Σαραντάρη, η βασική διάθεση, παρά το διαστημικό κενό όπου αιωρείται, είναι μια διάθεση στέρησης και άτολμης ελπίδας. Η ελπίδα μέσα στο προπολεμικά ποιήματα του Ελύτη είναι μια έννοια που επανέρχεται με συχνότητα. Μα, αν είναι γεμάτος χαρά, πώς πάει ο νους του στην ελπίδα; Η διαγραφή απ τη μνήμη των μη εποικοδομητικών γεγονότων («θα ξεριζώσεις την κακή καρποφορία της θύμησης», "Μορφή της Βοιωτίας"), είναι και αυτή μια άσκηση συστηματική για να προσεγγίσει ο ποιητής την ευδαιμονία — μια ευδαιμονία που δεν την κατέχει στην πραγματικότητα.

Παρ' όλα αυτά τα σημάδια επίπονης πορείας προς τη χαρά, εκείνο που έκανε μεγαλύτερη εντύπωση στους σύγχρονούς του τη στιγμή που το ανακάλυπταν, και αυτό κατά τρόπο ευεξήγητο μες στον πνιγρό αέρα του παρατεινόμενου καρυωτακισμού, ήταν ο θρίαμβος της χαράς. Ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, λόγου χάρι, θαύμαζε τον Ελύτη: «Νιάτα, φως, ρώμη και μαστοριά συχνά ανεγάρδιαστη είναι τα θεμελιακά του στοιχεία»⁴. Κατά τρόπο ανάλογο άλλοι, γνωστοί και άγνωστοι αναγνώστες, γνωστοί και άγνωστοι ποιητές έμειναν βαθιά εντυπωσιασμένοι από τα στοιχεία εκείνα της ποίησης του Ελύτη, που μες στις τότε συνθήκες αντιπροσώπευαν μια εσωτερική, βαθιά ανάγκη. «Ήταν ένας ποιητής που τον περίμεναν όλοι», είπε αργότερα ο Καραντώνης (1958, σ. 195). Ήταν επομένως διάχυτες λίγο πολύ σε όλα τα περιβάλλοντα των ελληνικών γραμμάτων οι προσλαμβάνουσες για να γίνει αποδεκτός δίχως επιφυλάξεις και για να αποτελέσει ένα

πρότυπο προς απομίμηση, ο Ήλιος και Ξέγνοιαστος Ελύτης, και να περάσει απαρατήρητος ο υπόλοιπος Ελύτης.

1 Ο Γ.Π. Σαββίδης, 1972, σ. ν', λέγει ακριβώς: «Αν, προκειμένου για τον Ρίτσο ή τον Σεφέρη, μπορούμε να μιλούμε για "επίδραση" του Καρυωτάκη, με την καθιερωμένη σημασία του όρου, για τον Ελύτη και τον Εμπειρικό θα μας χρειαστεί πιθανότατα η λέξη "αντίδραση", με διαφορετικές ίσως αποχρώσεις στην κάθε περίπτωση».

2 Αναφέρομαι στον Α. Αργυρίου, "Σημειώσεις πάνω στη ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη", *Επιθεώρηση Τέχνης*, Ζ', 1958, σ. 183: «Σ' ένα βαθμό ο Ελύτης έπεσε θύμα των κριτικών του, που δεν ανέσυραν ό,τι πιο μόνιμο και πιο ουσιαστικό αίσθημα διέθετε. Αν χρειάστηκε να αποτινάξουμε το πνεύμα του Καρυωτάκη, ποιος φταίει αν μερικοί νόμισαν ότι απαιτείται να αποτινάξουμε και τον ανθρώπινο παραγμό, όταν η ζωή δεν είναι μόνο θάυμα και νεανική μέθη, αλλά και θάνατος και απελπισία και απόγνωση, για ό,τι γύρω μας και μέσα μας είναι περιορισμός;» Ο Α. Καραντώνης, στον οποίο δεν αναφερόταν ανοιχτά ο Αργυρίου, απάντησε: *Επιθεώρηση Τέχνης*, Ζ', 1958, σ. 411-3. Ανταπάντησε ο Αργυρίου από το ίδιο περιοδικό, Η', 1958, σ. 56-9.

3 Ο πιο σκληρός και ωμός χαρακτηρισμός προέρχεται από έναν ευαίσθητο γνώστη της ποίησης, τον Γιάννη Δάλλα: «Μια χονδρική σχηματοποίηση, που πιθανόν να αδικεί, μπορεί να σημειώσει την εξής πορεία: η τεχνητή αισιοδοξία της τεταρταυγουστιάτικης νεότητας, του φουσκώνει κ' εκείνου το λάφυρα, κατόπι ο πόλεμος του παρέχει — αλλά με μια αισθηματική διαχείριση — το θέμα της αντραγαθίας (είναι ο καιρός που, μετά το *Τρίτο μάτι* ανακαλύπτεται απ' τους ανθρώπους του *Τετραδίου* η 'νεοελληνική ελληνικότητα' του Μακρυγιάννη και το Θεόφιλου) και παρακάτω — με μίαν αισθητική επεξεργασία — γειτονεύει την παθητική αντίσταση της κατοχής με μια βυζαντινίζουσα εκδοχή θεανθρωπικού δράματος» ("Η περιπέτεια του μοντέρνου ποιητικού λόγου", *Κριτική*, Α', σ. 169).

α Μια απόπειρα διέδωξης στη θεωρία ζωής και ποίησης του Ελύτη, χρήσιμη για να ξεπεραστεί η αρνητική αποτίμηση της στάσης του ποιητή, γίνεται στη «κριτική μελέτη» μου *Οδυσσέας Ελύτης*, 'Ερμής', 1984.

4 *Τα πρόσωπα και τα κείμενα*, Α', 1943, σ. 82. Τα ίδια στοιχεία κάνουν εντύπωση στον Τ. Μαλλάνο, που ωστόσο τα αντιμετωπίζει με πνεύμα διαφορετικό: «Ο Ελύτης ως ποιητής βρίσκεται έξω από κάθε δράμα. Η ποίησή του είναι η ίδια η νιότη, η ανάλαφρη, η ξένοιαστη και μεθυσμένη, που δεν έκλαψε ή που έκλαψε μονάχα από χαρά, και που δεν έχει καμμιάν ακόμα ρυτίδα» (*Κριτικά δοκίμια*, Αλεξάνδρεια 1940, σ. 51).

Το "Μυθιστόρημα" του Σεφέρη: κληρονομιά κι ανανέωση στον ποιητικό λόγο

42 Στα 1935 δημοσιεύεται το *Μυθιστόρημα* του Σεφέρη, ένα έργο που

θεωρήθηκε σταθμός στη νέα ελληνική ποίηση. Παρά το γεγονός ότι κυκλοφόρησε σ' ελάχιστα αντίτυπα, μόλις εκατόν πενήντα, και παρά το γεγονός ότι από την πρώτη στιγμή δεν υπήρξε βολικό ανάγνωσμα, αποτέλεσε ένα έργο από το οποίο όσοι θέλαν πήραν ό,τι χρειαζόνταν, και το οποίο, σαν πραγματικός σταθμός, προξενούσε καινούριες ανάγκες σ' όλο το ποιητικό σύστημα της Ελλάδας του 1935.

Το *Μυθιστόρημα*, όπως είπα παραπάνω, δεν υπήρξε βολικό ανάγνωσμα. Ακόμα και ο πλησιέστερος κριτικός στον Σεφέρη ο Αντρέας Καραντώνης, στην πρώτη ανάγνωσή του (*Τα Νέα Γράμματα*, 1936 > *Ο ποιητής Γ. Σεφέρης*, 1963) μπόρεσε να πιάσει μόνο ελάχιστα πράγματα —σημαδιακά όμως για τη στάθμη δεκτικότητας του καιρού εκείνου—, τα στοιχεία δηλαδή που αποτελούσαν, σχετικά με τις τότε συνειδητοποιημένες ανάγκες, απόκτημα νέο. Άλλοι κριτικοί, ακόμα και πολύ αργότερα, έδειξαν τη δυσανασχέτησή τους για τη δυσκολία που παρουσιάζει η προσπέλαση του έργου, όπως ο Τίμος Μαλλάνος (*Η ποίηση του Σεφέρη*, Αλεξάνδρεια 1951, σ. 25-52), που μάλιστα επιχείρησε να δώσει ένα διάγραμμα, μια 'πλοκή' του ποιήματος¹, και να διαπιστώσει ότι η αλλαγή που γίνεται στο *Μυθιστόρημα* οφείλεται στην επαφή με το έργο του Έλιοτ. Ο Καραντώνης στα 1936 είχε αρκестεί σε λίγα πράγματα, αν σκεφτούμε όσα η κριτική ανακάλυψε διαδοχικά στα επόμενα χρόνια (έστω και αν λάβουμε υπόψη ότι η κριτική γενικά δεν αφιέρωσε ούτε τότε ούτε αργότερα μια μονογραφία στο *Μυθιστόρημα*, όπως αντίθετα έγινε με την *Κίχλη*). Ο Καραντώνης έκανε τότε λόγο για «θάνατο», για «ελληνική απαισιοδοξία» (ό.π., σ. 109), για το '22, για «έλλειψη ιδανικών», προσέχοντας όμως να εξηγήσει ότι όλα αυτά τα καταθλιπτικά στοιχεία ηττοπάθειας δεν έχουν στον Σεφέρη τίποτα από τη νοσηρότητα του 'καρυωτακισμού'. Αντίθετα η εικόνα, «ο ρυθμός των εικόνων», το ελληνικό νησί στην άνυδρη σκληράδα του («βράχοι και πεύκα», σ. 118), η εντάφια σοβαρότητα», όλα αυτά είναι κάτι το διαφορετικό, άσχετο από τη «διαβρωτική νοσηρότητα και τη μούχλα του καρυωτακισμού» (σ. 125). Στη «μυθολογία» του Σεφέρη ο Καραντώνης βρίσκει ότι έχει σημαντική θέση ο καταποντισμός του '22, ένα κλειδί για τη διείσδυση στο ποίημα, κλειδί που στους μετέπειτα ερμηνευτές έτεινε να επισκιάσει άλλα βιώματα μέχρι να προξενήσει, μετά τον πόλεμο, την αντίδραση του Σεφέρη και τη συνακόλουθη μείωση της σημασίας². Καμιά νύξη στον Όμηρο, που θα μπει μέσα στην επιχειρηματολογία του Καραντώνη μονάχα μετά την ωραία μελέτη του Δ. Νικολαρείζη «Η παρουσία του Ομήρου στη νέα ελληνική ποίηση» (*Νέα Εστία*, Χριστούγεννα 1947).

Υπογραμμίζω την ανεπάρκεια της τότε κριτικής για να δείξω πόσο απροετοίμαστη ήταν, ενώ η ελληνική ποίηση ήταν αντίστοιχα πολύ πιο έτοιμη, σε θέση να αφομοιώσει αρκετά από τα νέα στοιχεία της εικονοποιίας και της νησιώτικης σκηνης του Σεφέρη (όπως εξίσου συνέβαινε εξάλλου και με την ποίηση του Ελύτη).

Σε σχέση με "Το ύφος μιας μέρας", το *Μυθιστόρημα* αποτελεί μια παλινδρόμηση ως προς τη σύνθεση των παραστάσεων. Αν μες στο "Το ύφος μιας μέρας", ο Σεφέρης πραγματοποίησε μια σύνθεση που δεν φοβάται την ασύνδετη αλληλουχία και που καταργεί τους αυστηρούς νόμους της καθαρής ποίησης (κεφ. 33), στο *Μυθιστόρημα* επιστρέφει σ' αυτούς τους νόμους (κεφ. 34), τους τροποποιεί ριζικά όμως με διάφορες ενέργειες, όπως με την καθοδήγηση της προσοχής σε ελληνικά τοπία (που ωστόσο δεν απαντούν σε όλες τις ενότητες του ποιήματος), καθώς και με την αίσθηση προφορικού λόγου, που πετυχαίνει με μια δομή ρητορική μες στην οποία τοποθετεί το υλικό του με τέτοιο τρόπο, ώστε ο δημιουργικός μετασχηματισμός της καθαρής ποίησης να επισκιάζεται και να μην αναγνωρίζεται εύκολα. Ο Σεφέρης μπόρεσε έτσι, με αυτή τη νέα μέθοδο, να εκμεταλλευτεί άνετα κάποιο υλικό χαρακτηριστικό της καθαρής ποίησης, όπως το βύθισμα και την απουσία, δίχως πια να μπορεί να το αναγνωρίσει ο απροετοίμαστος αναγνώστης.

Το θέμα του βουλιάγματος, με τη δόκιμη παράδοση του "Cimetier marin" της *Cathedrale engloutie*, του "Il porto sepolto", που αποτελούν και τα φιλολογικά προηγούμενα, το εκμεταλλεύεται ο Σεφέρης τώρα με τρόπο επαναληπτικό, δίχως η επανάληψη αυτή να του αφαιρέσει τίποτα από την τραγική του υποβολή, και καταφέρνοντας να το καταστήσει ένα από τα κύρια συστατικά της ψυχολογίας-εικονοποιίας του, ενισχύοντάς το μάλιστα με την υποσυνείδητη αναφορά που συνδυάζει τη θανατηφόρα αυτή κίνηση με το διαχωρισμό του πάνω κόσμου από τον κάτω κόσμο.

Το θέμα της 'απουσίας', από την άλλη πλευρά, επανέρχεται σταθερά στο Βαλερύ και διαδίδεται σαν κοινός τόπος πια στη δυτική ποίηση (πρβ. και το "Κλίμα της απουσίας" του Ελύτη). Ο Σεφέρης το εκμεταλλεύεται πληθωρικά (δίχως ο πληθωρισμός να τον οδηγήσει στον ευτελισμό), είτε αναφέροντας την απουσία περιφραστικά («Οι φίλοι μας έφυγαν» Ε', «αποχωρισμό» Ζ', «χωρίς ανθρώπους» Η', «ούτε το φίλο που έφυγε» Θ'), είτε χρησιμοποιώντας το ομόλογό της και πιο διαβρωτικό αίσθημα, τη στέρηση («περασμένη μας ευτυχία» Β', «ο τόπος μας είναι κλειστός» κ.τ.λ. Ι', «χωρίς πατρίδα» ΙΣΤ', όλο

το Η'), όχι μόνο εκεί όπου τα αισθήματα αυτά συμπυκνώνονται σε μια λεκτική διατύπωση που εντοπίζεται με την πρώτη ματιά, αλλά και σε κομμάτια που μεταδίδουν με τρόπο διάχυτο το ίδιο αίσθημα. Το αίσθημα στέρησης, από την άλλη πλευρά, είναι διάχυτο σε όλο το ποίημα και είναι συνδυασμένο σε όλη την έκτασή του με την τραυματική διαπίστωση, που είχε ήδη κάνει ο Καρυωτάκης, ότι ο κόσμος όπου ζει δεν έχει τίποτα το ηρωικό. Αυτή η ίδια στέρηση ηρωισμού, που βασάνισε οδυνηρά τον Καρυωτάκη, υπολανθάνει μέσα στο *Μυθιστόρημα*, σε συνδυασμό με άλλα αισθήματα, όπως της μη αυθεντικότητας (και στον Καρυωτάκη υπάρχει αναπόκριση ακόμα και σε μορφικές αντιστοιχίες. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο Σεφέρης διαπιστώνει πως οι καιροί του δεν είναι ηρωικοί και δεν έχουν τίποτα το κοινό με την ομηρική εποχή, που ωστόσο και εκείνη όπως και το '22 αποτελούν επεισόδια του ανθρώπινου δράματος, της ανθρώπινης οδύσειας. Αν σε εποχές ηρωικές ήταν δυνατό να γράψουν οι Έλληνες μια *Ιλιάδα*, μια *Οδύσεια*, τώρα σε χρόνια υποχώρησης, όταν ανατρέπονται τόσα πολλά πράγματα στον κόσμο, δεν μπορούν οι ποιητές να έχουν παρά συντρίμια ποιημάτων. Το *Μυθιστόρημα* αποτελείται από είκοσι τέσσερα τμήματα, αντίστοιχα με τις κδ' ραψωδίες του Ομήρου, είναι όμως ανεπανόρθωτα αποσπασματικό: ό,τι μπορεί σήμερα να δώσει η διαλείπουσα και χασματική, αντιηρωική ποίηση του 'μοντέρνου' ανθρώπου. Ένα έπος από την ανάποδη³. Το πόσο υποφέρει ο Σεφέρης από αυτή την ανατροπή των αξιών, το βλέπουμε και στην εφιαλτική εμμονή με την οποία ξαναζει, όσο γίνεται, επεισόδια του ομηρικού έπους, με σκηνές εμπνευσμένες από τον αρχαίο μύθο. Αυτό γίνεται σε συνθήκες τόσο έντονου βιώματος, ώστε ο Σεφέρης μια ταυτίζεται με τον Ορέστη (ιστ'), μια με τον Έκτορα (ιζ'), μια με την Ανδρομέδα (κ')^{4α}, μιλώντας σε πρώτο πρόσωπο, μέσα από το προσώπειό τους. Οι μονόλογοι αυτοί δεν είναι εμπνευσμένοι από κανένα αίσθημα επικό.

Το αρχαίο έπος εξάλλου είναι αδύνατο να ξαναζηήσει· η αράγιστη ενότητα της ραψωδίας συντρίβεται στα χέρια του σύγχρονου ποιητή, γίνεται μια διαδοχή αποσπασματικών κομματιών. Ο τόνος χάνει την έμφαση της αδιστακτης αυτοποποίησης. Ο λόγος είναι τώρα υποτονικός, είναι αντι-ηρωικός όπως αντιηρωικά είναι τα πρόσωπα του δράματος.

Εξάλλου ο Σεφέρης το υπαινίσσεται στην αρχή του έργου αναγγέλλοντας το «πανάρχαιο δράμα» (α'), και το δηλώνει στο τέλος (κδ')⁵:

αυτό το δράμα παίζεται με «αδύναμες ψυχές» (οι ηττημένοι) της «θάλασσας» και της «αγάπης», ανθρώπους δίχως ιδιαίτερη ποιότητα («Εμείς που τίποτε δεν είχαμε»). Πρόκειται για μια ανώνυμη ιστορία ανθρώπων μετρίων⁶⁸. Θα πει συγκαταβατικά για τους συντρόφους, στο κομμάτι που επιγράφεται “Αργοναύτες” (δ’):

Είτανε καλά παιδιά οι συντρόφοι, δε φωνάζαν
ούτε από τον κάματο ούτε από την δίψα ούτε από την παγωνιά,
είχανε το φέρσιμο των δέντρων και των κυμάτων
που δέχονται τον άνεμο και τη βροχή
δέχονται τη νύχτα και τον ήλιο
χωρίς ν’ αλλάζουν μέσα στην αλλαγή. 10

Και ξανά, σε πρώτο πρόσωπο πληθυντικού, σ’ έναν απόλογο όπου περιλαμβάνει τον ευατό του:

Τη ζωή που μας έδωσαν να ζήσουμε, τη ζήσαμε. 15
(ιε’)

Στο Δ’ είχε πει τον πιο βαρύ λόγο, τελειώνοντας επιγραμματικά:

Κανείς δεν τους θυμάται. Δικαιοσύνη⁷.

Ποιό άλλο τέλος ταιριάζει σε ανθρώπους που δεν είναι ήρωες;

Ξεχαστήκαμε και είπαμε πως δε χάνεται η ζωή τόσο εύκολα
πως έχει ο θάνατος δρόμους ανεξερευνήτους
και μια δική του δικαιοσύνη. (κα’) 5

μια δικαιοσύνη διαφορετική από την προηγούμεν, που την επικαλείται σαν κορυφαίος ενός χορού ηττημένων, τώρα, ο ποιητής (σε πρώτο πρόσωπο του πληθυντικού), μπορεί να υπάρξει; Τώρα που ο ‘κανονικός’ θάνατος είναι προβληματικός («θα μπορέσουμε να πεθάνουμε κανονικά;» κβ’ τέλος). Το ζήτημα της δικαιοσύνης, εξάλλου, σε σχέση με την άχαρη ζωή των μέτριων ανθρώπων που διψούν για ‘γαλήνη’, και θα ‘πρεπε να έχουν δικαίωμα σ’ ένα θάνατο ‘κανονικό’, απασχολεί τον Σεφέρη με τρόπο ρητό στις δύο ενότητες που εύκολα ξεχωρίζουν (δ’, κα’), αλλά δουλεύει και διασταυρώνεται με άλλα νοήματα επίσης σ’ άλλα σημεία του ποιήματος. Στο β’, λόγου χάρη:

[] μονάχα οι χαρακιές στου πηγαδιού το στόμα
μας θυμίζουν την περασμένη μας ευτυχία: 5
τα δάχτυλα στο φιλιατρό, καθώς έλεγε ο ποιητής.

το άγγιγμα ενός παλιού λείψανου προκαλεί το συνειρμό της φιλολογικής ανάμνησης του Ιερομόναχου του Σολωμού (*Η γυναίκα της Ζάκυνθος*), που με τα δάχτυλα στο φιλιατρό, δεν βρίσκει ούτε ένα 'δίκαιο' να μετρήσει (η παραπομπή δηλώνεται από τον ίδιο τον ποιητή).

Μες στο «πανάρχαιο δράμα», που επιχειρεί να αναστήσει ο Σεφέρης, βρίσκει τη θέση του και ένα άλλα αίσθημα που επιδεινώνει την οδύνη του, την αίσθηση της μη αυθεντικής ζωής: η υποψία δηλαδή ότι αυτό που ζει ο ποιητής δεν είναι η πραγματική ζωή, ότι η ζωή βρίσκεται αλλού και ο ίδιος είναι καταδικασμένος να μένει έξω και να στερείται το μέγα αγαθό. Και αυτό το συναίσθημα το είχε δοκιμάσει ο Καρυωτάκης⁸. Στο ε', όταν ο Σεφέρης λέγει

Οι φίλοι μας έφυγαν
ίσως να μην τους είδαμε ποτές, ίσως
· να τους συναντήσουμε όταν ακόμη ο ύπνος 15
μας έφερνε πολύ κοντά στο κύμα που ανασαίνει
ίσως να τους γυρεύουμε γιατί γυρεύουμε την άλλη ζωή,
πέρα από τ' αγάλματα

περιγράφει ρεαλιστικά σχεδόν αυτό το συναίσθημα: που επανέρχεται δεσποτικά στο αμέσως επόμενο κομμάτι, το στ', όπου «το θολό τζάμι» (στίχος 3) αποκτά άλλες νοηματικές διαστάσεις στο δεύτερο μέρος. Και εδώ, πάλι ο ποιητής συσχετίζει την «άλλη ζωή» με τα «μάρμαρα»:

Το περιβόλι με τα συντριβάνια που ήταν στο χέρι σου
ρυθμός της άλλης ζωής, έξω από τα σπασμένα
μάρμαρα και τις κολόνες τις τραγικές
κι ένας χορός μέσα στις πικροδάφνες 10
κοντά στα καινούρια λατομεία,
ένα γυαλί θαμπό θα τό 'χει κόψει από τις ώρες σου.
Δε θ' ανασάνεις· το χώμα κι ο χυμός των δέντρων
θα ορμούν από τη μνήμη σου για να χτυπήσουν
πάνω στο τζάμι αυτό που το χτυπά η βροχή 15
απο τον έξω κόσμο.

Το στ' ολόκληρο παλινδρομεί στην ατμόσφαιρα του Βαλερύ (του "Ερωτικός λόγος", πήγα να πω), και είναι γεωγραφικά τοποθετημένο στη Δύση («Μ.Ρ.» ίσον Μορίς Ραβέλ), με επίμονο θέμα το «θολό τζάμι» (στίχος 3), «γυαλί θαμπό» (στίχος 12), «τζάμι» (στίχος 15). Δεσπόζει το διαχωριστικό, διαφανές φράγμα-σύνορο, το τζάμι ακριβώς. Αλλού λείπει η διαχωριστική γραμμή και ο ποιητής βασανίζεται να τη μαντέψει. Το ίδιο αυτό συναίσθημα συνδυάζεται με τον ύπνο (μη-ζωή) στο γ', «Ξύπνησα με το μαρμάρινο τούτο κεφάλι στα χέρια», και στο ιε':

Κάτω από το πλατάνι, κοντά στο νερό, μέσα στις δάφνες
ο ύπνος σε μετακινούσε και σε κομματιαζε
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.

(ιε', 8 - 14)

Με αυτές τις παραστάσεις, ο άλλος κόσμος, η άλλη ζωή, ο ύπνος, εξάδελφος του θανάτου, δημιουργούν μια άλλη απορία στον ποιητή γύρω από τη διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στην αυθεντική ζωή και στη μη αυθεντική. Από το ιε' εξάλλου και πέρα ο θάνατος γίνεται θέμα μόνιμο, εκτοπίζοντας τα θέματα της στέρησης, και γίνονται μόνιμα τα αγάλματα και τα μάρμαρα (κ', κβ', στο κγ' τα μάρμαρα παύουν να είναι εφιαλτικά).

Με τη σχηματική αναφορά σε ορισμένες έννοιες, καθώς διαβάζω σήμερα το *Μυθιστόρημα*, δεν επιχειρώ άλλο παρά να ξεχωρίσω μερικά βιώματα κοινά με τη γενιά του Καρυωτάκη και παράλληλα μερικά ζητήματα ποιητικής μεθόδου που ανήκουν στην προγενέστερη ιστορία της λογοτεχνίας, με πρωτεργάτη τον Βαλερύ. Η απόπειρά μου αποβλέπει, καθώς είναι φανερό, στο να ξεκαθαρίσω από τη μια πλευρά ποια είναι τα παραωχημένα συστατικά που γίνονται αποδεκτά από τον Σεφέρη του 1933-1934, ακόμη κι εκείνα που διέφυγαν από την αρχική και την όψιμη κριτική, ώστε να είναι πιο ευκολοδιάκριτα· από την άλλη πλευρά, να επισημάνω τα καινούρια συστατικά που έρχονται να ενσωματωθούν, εξαγοράζοντας και μεταμορφώνοντας τα προηγούμενα'.

Καταρχήν η φύση και η οικονομία της εικόνας. Δίχως να αντιμε-

ταπίσω εδώ το ζήτημα της εικόνας στον Σεφέρη από γραμματολογική και υφολογική άποψη, αν δηλαδή πρόκειται για παρομοίωση, ή μεταφορά ή γενικότερα για μετωνυμία, αλλά παίρνοντας την εικόνα σαν ψυχολογική παράσταση που ο Σεφέρης χρησιμοποιεί σαν υλικό για την παρομοίωση, τη μεταφορά και τη μετωνυμία, διαπιστώνω τα εξής: οι εικόνες είναι σχεδόν στο σύνολό τους αντλημένες από μια ομοιογενή εμπειρία, που βρίσκει ανταπόκριση σε κοινές, κάποτε καθημερινές εμπειρίες του Έλληνα, αποκτώντας έτσι επιπλέον και το χρίσμα της 'ελληνικότητας'. Η εικόνα αναφέρει κάτι το συγκεκριμένο, ποτέ αφηρημένο. Δεν είναι αυτοτελής σαν στιγμιαία 'περιγραφή', αλλά μέρος οργανικό μιας ευρύτερης σκηνοθεσίας όπου δρουν ορισμένα πρόσωπα. Θέλω να πω ότι η παράσταση των εικόνων αποτελεί μέρος ενός συνόλου που είναι στημένο στο σκηνικό απέναντι στον αναγνώστη-θεατή σε μια διάταξη πολύ αυστηρά προσδιορισμένη.

Ο αναγνώστης, τη στιγμή που έρχεται σ' επαφή με το κείμενο, βρίσκεται μπρος σε μια κινηματογραφική οθόνη (ας μου συγχωρεθεί η αγοραία παρομοίωση). Κοιτάζει όχι μόνο το υλικό που του βάζει μπρος ο ποιητής, αλλά επιπλέον την προοπτική που του επιβάλλει ο ποιητής. Υπάρχει μια πολύ συγκεκριμένη, απαραβίαστη οπτική γωνία, που ο ποιητής εξασφαλίζει στην κάθε μία ενότητα του έργου χρησιμοποιώντας για σκοπιά την ενεστωτική παρουσία ενός εγώ ή ενός εμείς, ρητού ή υπονοούμενου. Το πρόσωπο που δεσπόζει στη θέα όλου του ποιήματος είναι το πιο αναμφισβήτητο και άμεσο, το πρώτο πρόσωπο, σαν μονάδα είτε σαν ομάδα άσχετο. Κατά τρόπο ανάλογο, το ρήμα, που εξαρτιέται από το υποκείμενο είναι βασικά στην οριστική και κυριότατα στον ενεστώτα και στον αόριστο-παρατατικό (σε μόνιμη αντιδιαστολή με τον ενεστώτα). Το σκηνικό από τη μια πλευρά, ο αναγνώστης-θεατής σαν υποκείμενο ενός ρήματος βασικά στον ενεστώτα (ιδιαίτερα στα τοπία, ζ', ι', ιβ', ή στους μονόλογους αρχαίων προσώπων, θ', ιστ', κ'), συψτελούν αποφασιστικά στο να δεσμεύσουν τον αναγνώστη και να τον αναγκάσουν σε μια συμμετοχή συμπάσχουσα, μπρος στο 'θέαμα'".

Μια και έγινε λόγος για σκηνικό, σκηνοθεσία, μονόλογο μυθικών προσώπων, στοιχεία που ανήκουν στη θεατρική παράσταση, εδώ έχει τη θέση του και ένα στοιχείο στο οποίο στηρίζεται η θεατρική παράσταση, ο ρητορικός λόγος σε μια πολύ συγκεκριμένη δομή. Η κάθε μια ενότητα του έργου, στο ξετύλιγμά της μέσα στο χρόνο που της έχει ορίσει ο ποιητής, χαράζει μια καμπύλη που ακολουθεί τη διαδικασία του δράματος. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, η δομή του λόγου του

Σεφέρη, βασικά ρητορική, στο γνωστό πειστικό και εμπιστευτικό τόνο που τον διακρίνει¹⁰, ακολουθεί μια σύνταξη ομαλού προφορικού λόγου. Ο Σεφέρης, που τελικά εγκατέλειψε την καθαρή ποίηση όπως τη βλέπουμε στο "Ερωτικός λόγος", που εγκατέλειψε και τη σπασμωδική ασύνδετη διατύπωση όπως στο ποίημα "Το ύφος μιας μέρας" (δύο μεθόδους, δηλαδή, κατά τρόπο αντίθετο εξίσου απομακρυσμένες από τη στρωτή και αδιάλειπτη ομιλία της καθημερινής ζωής), στο *Μυθιστόρημα* κατόρθωσε να δώσει σάρκα σε ένα λόγο που ακολουθεί το σκελετό της ορθόδοξης συντακτικής δομής: κάτι που είναι απαραίτητο για την πειστικότητα των συμφραζομένων και που, σαν σκελετός, επιτρέπει να συγκολληθούν συμπαγή επάνω του όλα τα υλικά της ποίησής του, ακόμα και εκείνα που διαφεύγουν από την κατανόηση του αναγνώστη και που θα κινδύνευαν να τον απομακρύνουν. Αυτή η πειστική και καθησυχαστική συντακτική δομή, σε συνδυασμό με άλλους γραμματικούς τύπους που εκφράζουν αμεσότητα συμμετοχής, αποτελεί ένα από τα θεμελιακά στοιχεία στην ποίηση του Σεφέρη.

Πέρα από τα στοιχεία που υποβοηθούν το σκηνοθετικό στήσιμο της ποίησής του, ο Σεφέρης προωθεί την πρόθεσή του να μεταδώσει την ποιητική του ουσία με τρόπο συγκεκριμένο, δημιουργώντας 'εικόνες', όπως είδαμε, στέρεα στηριγμένες στην υλική υπόσταση του ανθρώπου. Σ' αυτή την κατεύθυνση αναθέτει ιδιαίτερη λειτουργία στην αφή. Συγκεκριμένο είναι το αντικείμενο που στο διάστημα μέσα κατέχει τρεις διαστάσεις: τις διαστάσεις αυτές ο άνθρωπος τις συλλαμβάνει με την όραση από κάποια απόσταση μέσα στο διάστημα. Η αφή όμως τις συλλαμβάνει αγγίζοντας το συγκεκριμένο αντικείμενο, θέτοντας σε άμεση επαφή ένα μέρος του κορμιού, όπως το χέρι, με το συγκεκριμένο αντικείμενο. Παρατηρήθηκε από τον ποιητή Τάκη Σινόπουλο (*Για τον Σεφέρη*, 1961, σ. 186) ότι η λέξη 'αγγίζω' «είναι μια λέξη-κλειδί του αισθησιασμού του». Οι λέξεις που εκφράζουν την αίσθηση της αφής, με κυριολεξία, συνωνυμία, επωνυμία, μετωνυμία ή περιγραφή, γίνονται συχνότερες στο *Μυθιστόρημα* και κορυφώνονται στο «Ο βασιλιάς της Ασίνης», όπου η αφή γίνεται όργανο του προσωπικού ηθικού δράματος του ποιητή.

Στο *Μυθιστόρημα* έχουμε κάμποσες περιπτώσεις όπου η αφή παίζει πρωτεύοντα ρόλο, σε συνδυασμό με τη μνήμη και το παρελθόν, όπως στο Β' (αλλά και στο Γ', και στο Δ' «νερά που αφήνανε στα χέρια / τη μνήμη μιας μεγάλης ευτυχίας», Η' «χωρίς αφή», όλα κομμάτια που βρίσκονται συγκεντρωμένα στην αρχή του *Μυθιστόρημα*, και δεν συναντιούνται πιο πέρα):

[...]· μονάχα οι χαρακιές στου πηγαδιού το στόμα
μας θυμίζουν την περασμένη μας ευτυχία: 5
τα δάχτυλα στο φιλιατρό, καθώς έλεγε ο ποιητής.
Τα δάχτυλα νιώθουν τη δροσιά της πέτρας λίγο
κι η θέρμη του κορμιού την κυριεύει
κι η σπηλιά παίζει την ψυχή της και τη χάνει
κάθε στιγμή, γεμάτη σιωπή, χωρίς μια στάλα. 10

Ας προσθέσουμε ότι αυτό το ποίημα στηρίζεται σ' ένα βίωμα επανά-
κτησης περασμένης ζωής ('χαμένου χρόνου') με τη μεσολάβηση ενός
λείψανου του παρελθόντος, που ο ποιητής προσπαθεί να γνωρίσει μέ-
σω της αφής.

Φιλιατρό εδώ, τα αγάλματα αλλού, η χρυσή προσωπίδα στο "Ο βα-
σιλιάς της Ασίνης": αντικείμενα που, μας βάζουν, μέσω της αφής, σε
επικοινωνία με την περασμένη ζωή, και που σε μια αγχώδη, κρυφή λα-
χτάρα μας υποβάλλουν την αυταπάτη ότι μπορούμε να επικοινωνή-
σουμε με την πραγματική ζωή της οποίας αυτά τα αντικείμενα είναι
μήνυμα: μια περασμένη ζωή που ίσως είναι και η μόνη αυθεντική ζωή,
την οποία εμείς μάταια αναζητούμε στους δικούς μας καιρούς, στην
καθημερινή μας μέτρια ύπαρξη. Εξάλλου μέσα στον 'καημό' του Σεφέ-
ρη έχουν μια ιδιαίτερη θέση όλα αυτά τα αντικείμενα, και χωριστά τα
αγάλματα" (ομοιώματα ανθρώπων που δεν υπάρχουν πια, απολιθώμα-
τα περασμένης ζωής), που μαζί με το θαλάσσιο τοπίο, σκηνικό του πα-
νάρχαιου δράματος, αποτελούν τα υλικά σημάδια της περασμένης ζω-
ής των Ελλήνων, και, σε μια ιδεατή ταύτιση, της περασμένης ζωής του
ίδιου του Σεφέρη. Μέσα σ' αυτή την αντιδικία, από τη μια πλευρά έ-
χουμε τη σημερινή ζωή, μέτρια και μη αυθεντική, και από την άλλη,
πέρα από το «τζάμι», όλη την άλλη ζωή, την περασμένη και αυθεντι-
κή που μαρτυρούν τα αγάλματα και τα θαλασσινά τοπία. Από την άλ-
λη πλευρά είναι όλο το παρελθόν, όλη η ιστορία. Το παρελθόν, σ' αυτή
την αλγεινή επαφή του Σεφέρη με τον κόσμο, όλο το παρελθόν, αρχαί-
ο, πρόσφατο, ομαδικό, ατομικό, συσσωρεύεται πέρα από ένα σύνορο
και συμπέζεται εκεί επίπεδο, μέχρι να εξουδετερωθούν οι εσωτερικές
χρονικές αποστάσεις που το κλιμακώνουν μέσα στο χρόνο. Τότε τα ο-
μηρικά ακρογιάλια, το '22 και οι φίλοι που έφυγαν πήζουν σε μία και
μόνη μνήμη, αφήνοντας στον ποιητή έναν απέραντο καημό.

Όλα αυτά τα υλικά καταταγμένα θεματογραφικά σε ομάδες, από
μας, αυτή τη στιγμή, εκδηλώνονται εδώ και κει στο *Μυθιστόρημα*, κά-
ποτε συγκεντρωμένα στην αρχή ή στο τέλος του έργου και ενεργούν

σαν υπολανθάνοντα ερεθίσματα που γίνονται αντιληπτά διαλειπτικά. Μερικά από αυτά αποτελούν 'έμμονες μεταφορές', καθώς λένε οι ειδικοί, στοιχειοθετώντας την κυριαρχούσα 'μυθολογία' του ποιητή.

Ας προσέξουμε τώρα τι λέγει ο ποιητής για το ποίημα *Η έρμη χω*ρα του Έλιοτ στα "Σχόλιά" του (εκδ. 1965, σ. 136):

Ολόκληρο το έργο είναι πλεγμένο με αλληλουχίες εννοιών, ή με ιδέες που ξεκινούν από μια λέξη ή από μια φράση, κάνουν τον κύκλο τους για να ξανασυναντηθούν σε μια φράση, μια λέξη ή και σ' ένα επιφώνημα. Η λέξη εδώ δεν είναι κάτι που χάνεται μόλις μεταδώσει το νόημά της ή τον αισθηματικό της τόνο, αλλά κάτι που δρα ως το τέλος του ποιήματος. Ο αναγνώστης μπορεί να παρακολουθήσει το μοτίβο της στέγνιας, του άγονου έρωτα, του θανάτου που δεν καταλήγει στη ζωή, της θύμησης και της επιθυμίας, να φανερώνονται, να χάνονται, να συμπλέκονται, να συμπληρώνονται με τις σπασμένες τους εικόνες, γύρω από την κεντρική φωνή του Τειρεσία, που κι αυτή περνά από ένα πλήθος διακυμάνσεις και μεταβολές.

Οι παρατηρήσεις αυτές του Σεφέρη για ένα έργο δομικής σύνθεσης ανάλογης με του δικού του, μας κάνει να περάσουμε στο ζήτημα των 'επιδράσεων' του Έλιοτ επάνω του.

Ειπώθηκε ότι η μέθοδος χάρη στην οποία οργανώθηκε και πήρε μορφή και τόνο όλο το ποιητικό υλικό του Σεφέρη στο *Μυθιστόρημα*, όσο αναφέραμε καθώς και το υπόλοιπο, ακολουθεί τη μέθοδο και την πράξη του Έλιοτ, ποιητή που ο Σεφέρης ανακάλυψε, κατά δική του μαρτυρία, το 1931 στο Λονδίνο. Για την 'επίδραση' αυτή, που την αισθάνονται διάχυτη στο έργο του Έλληνα οι διαβασμένοι αναγνώστες του, ακούστηκαν πολλά, αλλά ασαφή ως προς το μέτρο και τον τρόπο με τον οποίο έγινε δεκτή και υλοποιήθηκε. Ο Τ. Μαλάνος, λόγου χάρη, που πρώτος έθιξε το θέμα πιο συστηματικά, στο κεφάλαιο "Κάτω απ' τον αστερισμό του Έλιοτ", καταλήγει στο ελάχιστο κατατοπιστικό συμπέρασμα:

Ό,τι μπορούμε να υποστηρίξουμε τώρα είναι, ότι η γνωριμία κ' η επαφή του Σεφέρη με το έργο του Έλιοτ έπαυε αποφασιστικό ρόλο στη διαφοροποίηση της σκέψης του, καθώς και στην αλλαγή σκοπιάς, απ' όπου θ' ατενίσει στο εξής τα πράγματα και την ύπαρξη. Πάντως κάτω από την επίδρασή του, θα στρέψει το βλέμ-

μα του απ' το ατομικό στο γενικό, κι απ' το εκτός χρόνου στο άμεσο. Γι' αυτό, εξάλλου, και η νέα του ποιητική αντίληψη, με το να λάβει συγκεκριμένη μορφή κάτω απ' τον αστερισμό του Έλιοτ, σημαδεύεται με δικά του σημάδια. (*Η ποίηση του Σεφέρη*, Αλεξάνδρεια, 1951, σ. 24).

Στο χώρο των 'επιδράσεων' Έλιοτ-Σεφέρης δεν είναι σπάνιος ο κίνδυνος να καταγράψει κανείς στις οφειλές του δεύτερου περισσότερα από το θεμιτό, προπαντός όταν η αναζήτηση γίνεται με κάποιο ενθουσιασμό¹². Για να φτάσει ο ερευνητής σε κάπως θετικά αποτελέσματα, μένουν δύο δρόμοι, που θα πρέπει να τους ακολουθήσει με καλή πίστη και τεκμηριωμένη δουλειά. Πριν απ' όλα πρέπει να ευχόμαστε μια έρευνα εμπεριστατωμένη, αλλά όχι σχολαστική, που να διαχωρίζει τους παράγοντες που οφείλονται στον Βαλερύ (και στον Λαφόργκ), από τους παράγοντες που οφείλονται ασφαλώς στον Έλιοτ¹³. Η άλλη έρευνα είναι μάλλον γραμματολογική: να ερευνηθούν οι αντιστοιχίες ύφους σε μεγάλες και μικρές ενότητες έκφρασης (επιτόνηση, σύνταξη, μετωνυμίες) στους δύο ποιητές, αφού, βέβαια, θα έχει ξεκαθαριστεί το ποσοστό οφειλής στους κοινούς άλλους πιστωτές τους. Παρόμοιες μελέτες του Σεφέρη όπως και άλλων Ελλήνων και μη, εκτός από τον άμεσο στόχο, κινδυνεύουν όμως να μην εξυπηρετούν τελικά ούτε την ιστορία ούτε την αισθητική αξιολόγηση. Εκείνο που μένει και είναι αδιαμφισβήτητο, σύμφωνα με τα σημερινά κριτήρια, είναι ότι, μαζί με το 'καημό' του αυθεντικού στη ζωή, συνυφασμένο με τη γαλήνη και τη δικαιοσύνη, την ψηλάφηση του αντικειμενικού κόσμου, το *Μυθιστόρημα* αποτελεί ένα ζωντανό οργανισμό πλήρη και αυτοτελή, μια συνειδητοποίηση της ζωής και της τέχνης από τις πιο γενναίες που γνώρισε ο δυτικός πολιτισμός ανάμεσα στους δύο μεγάλους πολέμους.

1 *Η ποίηση του Σεφέρη, Κριτική μελέτη*, Αλεξάνδρεια 1951. Η περίληψη που κάνει ο Μαλάνος, με τη βοήθεια 'στηριγμάτων', όπως αποκαλεί τα σημεία που περιέχουν περισσότερη 'σαφήνεια', βρίσκεται στις σελίδες 33-4. Ο ίδιος ειδοποιεί: «Φυσικά, η περίληψη τούτη είναι φοβερά σχηματική και απέχει από την ουσία του ποιήματος τόσο, όσο και ένα ζωντανό σώμα από το σκελετό του τον ίδιο», σ. 34-5.

2 Ένα ιδιωτικό γράμμα του Σεφέρη στον Μαλάνο στάθηκε αφορμή δυσαρέ-

σκειας του πρώτου, καθώς ο Μαλάνος δημοσίευε περικοπές του στο βιβλίο *Η ποίηση του Σεφέρη*, 1951, σαν αυτή: «Το γεγονός που μ' επηρέασε περισσότερο από όλα τα άλλα είναι η μικρασιατική καταστροφή». Ο Σεφέρης, 1974, Β', σ. 354-5, υποχρεώθηκε να το δημοσιεύει ακέραιο, δείχνοντάς μας ότι τη φράση που απομόνωσε ο Μαλάνος την ακολουθούσαν τα λόγια «Ένα άλλο γεγονός που μ' επηρέασε σημαντικά (θέλω να πω εξαιρετικά, βασικά) είναι τούτος ο πόλεμος και η δοκιμασία του τόπου μου και των ανθρώπων μου σε τούτη την καταιγίδα. Αλλά δεν ξέρω καθόλου αν θα μου μείνει καιρός για να βγω από τούτη την κρίση, να ισορροπήσω, και να την εκφράσω. Αυτά, αν δεν τα πάρεις μονοκόμματα (γιατί αναγκαστικά συντομεύω και σχηματοποιώ σ' ένα γράμμα που γράφεται μόνο επειδή έχω πυρετό και μένω στο σπίτι αργός), θα σου εξηγήσουν ίσως είναι η στάση μου στα ζητήματα που μας απασχολούν τώρα. Η λογοτεχνία δεν υπάρχει για μένα —“ευτυχώς”, γιατί η λογοτεχνία δεν είναι για μένα θάλαμος, όπου να καταφύγω [...]. Κάιρο 13. 5. 1944».

Αλλά ο Σεφέρης είχε ήδη επιστήσει την προσοχή του R. Levesque πάνω στον περιοριστικό χαρακτήρα αυτής της ερμηνείας, ώστε ο Γάλλος μελετητής του πληροφορούσε το κοινό του τεύχους *Permanence de la Grèce* του περιοδικού *Cahiers du Midi*, Μασσαλία 1948 (εδώ σε μετάφραση του Καραντώνη, 1963, σ. 128): «Δεν αρέσει καθόλου στον Σεφέρη ν' αποδίδουν τη δραματική του αντίληψη για το σύμπαν στην καταστροφή και μόνο της Μικράς Ασίας. Καθώς μας βεβαιώνει ο ίδιος, το πεπρωμένο των Ελλήνων και του σύγχρονου ανθρώπου είναι “αφ' εαυτού” τόσο τραγικό και απελπιστικό, ώστε μια αιματοχυσία σαν εκείνη της Σμύρνης στα 1922, δεν είναι, στην πραγματικότητα, παρά ένα σκληρό επεισόδιο μιας πιο σοβαρής Οδύσσειας». Ωστόσο και αυτή την πληροφορία δεν μπορούμε να τη θεωρήσουμε “αυθεντική”, ύστερα από τα εξής του Σεφέρη (1974, Β' σ. 354): «Με τον Λεβέκ κουβέντιασα συχνά, και πριν από τον πόλεμο και στην αρχή της απελευθέρωσης» του διάβασα μάλιστα και σελίδες από το ημερολόγιό μου, που χρησιμοποίησε· θα ήταν ωστόσο αρκετά ελαφρύ, μου φαίνεται, να συμπεράνει κανείς πως ό,τι έγραψε για μένα ο Λεβέκ το έγραψα ή το επικύρωσα εγώ». Κατά τρόπο ανεξήγητο ο Α. Καραντώνης επιμένει ακόμη στα 1958 (1958, σ. 166-7) στη σημασία του 1922.

3 Ο Σεφέρης εμπιστευόταν στο ημερολόγιό του το Σεπτέμβριο 1925 την επιθυμία να γράψει κάποιο έργο που θα ήταν μια “Οδύσσεια” αλλά ανάποδα». (*Μέρες*, Α', 1975, σ. 15). Σχετικά με “έπος” βλ. Τ. Μαλάνο, που είχε κάνει λόγο για “έπος ελάχιστον” («Καταχρηστικός θα το έλεγα έπος ελάχιστον, αφού το περιεχόμενό του συμβαίνει να είναι κατανεμημένο σε τόσα μέρη, όσα και του ελληνικού αλφαριθμού τα γράμματα», *Η ποίηση του Σεφέρη*, Αλεξάνδρεια, 1951, σ. 26. Και στη σελ. 45 εξηγούσε: «Ο χαρακτηρισμός του έπους, που αυθαίρετα δώσαμε στο *Μυθιστόρημα*, θα μπορούσε, εν μέρει, να δικαιολογηθεί κι απ' το δραματικό του στοιχείο»). Ο Καραντώνης μίλησε αόριστα για «επική εικονογραφία» (1958, σ. 165), ενώ ο στόχος του Π. Μουλλά είναι πολύ πλησιέστερος στο πνεύμα του Σεφέρη όπως το ερμηνεύω εδώ: «Το έπος έγινε χρονικό ήττας». (*Εποχές*, τεύχος 8, 1963, ανάτυπο σελ. 5).

4 Ό,τι πρόκειται για την Ανδρομέδα, κλειδί για να διαβάσουμε το ποίημα, ο Σεφέρης το πληροφόρησε στον R. Levesque (R. Levesque, *Séferis*, 1945, σ. 135). Όρθα ο Γ.Π. Σαββίδης επισημοποίησε το ‘κλειδί’ δίνοντάς του ως τίτλο του ποιήματος στην έκδοση *Ποιήματα*, 1972.

α Αντίθετα ο Δ.Ι. Ιακώβ (Η "Ανδρομέδα" του Γ.Σεφέρη", *Διαβάζω*, τεύχος 142, 1986, σ.130-137), υποστηρίζει ότι η αναφορά στον αρχαίο μύθο δεν είναι απαραίτητη για την ανάγνωση του ποιήματος.

5 Το Α' (προοίμιο) και το ΚΔ' (επίλογος) είναι διατυπωμένα στο πρώτο πρόσωπο πληθυντικού, δηλώνοντας έτσι την ομαδικότητα του "πανάρχαιου δράματος". Ο ποιητής προτιμά το πρώτο πρόσωπο πληθυντικού, ή ρητά (Α', Β', Ε', Ζ', Θ') [από το πρώτο ενικού στο πρώτο πληθυντικού, όπως επισήμανε ο Ε. Keely, "Seferis and the 'Mythical Method' ", *Comparative Literature Studies*, ΣΤ', τεύχος 2, 1969, σ. 116 > Ε. Κήλυ, *Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση*, μετάφραση Σπύρος Τσακνιάς, 'Στιγμή' 1987, σ. 123], Ι', ΙΑ' (από το δεύτερο ενικού), ΚΑ', ΚΒ', ΚΓ', ΚΔ'), είτε με την κτητική αντωνυμία (ΙΔ', ΙΘ').

6 Το αίσθημα που τρέφει ο Σεφέρης για τους μέτριους δεν είναι επεισοδιακό. Το καλλιεργεί μέχρι να το προσωποποιήσει στον Ελπήνορα, στην *Κίχλη*. Ο Ελπήνορας είναι κάτι παραπάνω από τους μέτριους και άτυχους συντρόφους που έχει ο Σεφέρης στο *Μυθιστόρημα*: ωστόσο μας βοηθά να καταλάβουμε και εκείνους. Ύστερα από μια συνθετική μνεία του Δ. Νικολαρεΐζη (*Δοκίμια κριτικής*, 1962, σελ. 231-2), με την εξήγηση του Ελπήνορα καταπιάστηκε ο Α. Αργυρίου (*Για τον Σεφέρη*, 1961, σ. 263-73). Βλέπε και συγγένειες Ελπήνορα με τη δυτική λογοτεχνία στο Ν. Βαγενά, *Η γενεαλογία της "Κίχλης"*, (Κείμενα και μελέται νεοελληνικής φιλολογίας 94 [ανάτυπο από το περιοδικό *Παρνασσός*]), 1974 σ. 14-8. Με την ανάλυση της 'υπο-ηρωικής' φύσης του Ελπήνορα ασχολήθηκε ο Ε. Keeley, "Seferis' Elpenor, a Man of no Fortune", *The Kenyon Review*, ΚΗ', 1966, σ. 378-90, μεταφρασμένο: "Ο Ελπήνωρ του Σεφέρη: ένας άνθρωπος χωρίς μοίρα", *Κριτήριο* 1, 1965, σ. 12-21 και στον τόμο Ε. Κήλυ, *Μύθος και φωνή*, ό.π. (σημ. 5). Από την εξερεύνηση των 'πηγών' μοιάζει να απουσιάζει ο Έλιοτ. Ωστόσο και ο Έλιοτ έχει τον Ελπήνορά του, μόνο που, αντί να αντλήσει από την ελληνική παράδοση του Ομήρου, αλλά από την τη ραμναϊκή του Βιργιλίου, τον ονομάζει Φληβά (*Η έρμη χώρα*, μετ. Γ. Σεφέρη, 1965, μέρος Δ', "Θάνατος από πνιγμό"): βλ. Μ. Donker, που ταυτίζει τον Φληβά με τον Παλινούρο, "The 'Waste Land' and the 'Aeneid'", *PMLA*, ΠΘ', αρ. 1, 1974, σ. 164. Επισημαίνω την ερμηνεία αυτή για όσους αρέσκονται σε παρόμοιες αντιστοιχίες. Από την άλλη πλευρά, πάντως, ο Σεφέρης λέγει για τον Φληβά (που δεν συγκρατεί πολύ την προσοχή του) ότι «παρουσιάζεται πρώτα με το όνομα του «Καρχηδονίου Στέτσον, κι έπειτα με το όνομα του Σμυρνιού κ. Ευγενίδη (και τούτου μεσογειακού έμπορα) και δεν ξεχωρίζει ολωσδιόλου από τον Φερδινάνδο Πρίγκιπα της Νάπολης» (ο Σεφέρης στη μετάφραση του Έλιοτ 1965, σ. 139).

β Σχετικά με το θέμα Ελπήνωρ, βλ. τώρα και: Νάσος Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής*, 'Κέδρος', 1979, κεφ. τέταρτο: Γ.Π. Σαββίδης, *Μεταμορφώσεις του Ελπήνορα*, 'Ερμής', 1981.

7 Ο Α. Β. Καραπαναγιώτης, "'Μυθιστόρημα' '61" Για τον Σεφέρη, 1961, σ. 215-30, ακούει τη λέξη "δικαιοσύνη" σαν «κραυγή» (σ. 230), σαν «φωνή που σκούζει» (σ. 217). Το πνεύμα της δικής μου ανάγνωσης οδηγεί περισσότερο στο νόημα μιας διαπίστωσης, όσο και να 'ναι οδυνηρή, παρά μιας κραυγαλέας διαμαρτυρίας.

8 Πρβ. σχετικά το άρθρο μου "Ο Καρυωτάκης, ο Σεφέρης και η αίσθηση της μη αυθεντικής ζωής", *Το Βήμα*, 7.1.1973.

γ Αναλυτικότερη εξέταση του *Μυθιστόρημα* επιχείρησα στον τόμο: *Φθορά*

και λόγος: εισαγωγή στην ποίηση του Γ. Σεφέρη, 'Εστία', 1989, σ. 56-109.

9 Στο σκηνοικό αποδίδει ιδιαίτερη σημασία ο ποιητής, καθώς αυτό αποτελεί ένα μέρος ουσιαστικό της ποιητικής σκηνοθεσίας. Όταν ο Σεφέρης το 1946 διαβάει τον Καβάφη με την αίσθηση που του έδινε ο Έλιοτ ("Κ.Π. Καβάφης, Σ. Έλιοτ· παράλληλοι"), παρατηρούσε: «Ο Έλιοτ θέλει να πει [με την 'αντικειμενική συστοιχία', 'correlative relative'], φαντάζομαι, ότι για να εκφράσει τη συγκίνησή του ο ποιητής, πρέπει να βρει μια σκηνοθεσία καταστάσεων, ένα πλαίσιο γεγονότων, ένα μορφικό τύπο, που θα είναι όπως το πλαίσιο ενός στόχα-στρου· όταν οι αισθήσεις κοιτάζουν στο στόχαστρο, θα βρουν τη συγκίνηση» (1974, Α', σ. 347-8). Ο Σεφέρης χρησιμοποίησε τον όρο «σκηνοθεσία» με συγγενικό νόημα στην τρίτη έκδοση των *Δοκιμών* για να τιτλοφορήσει το γράμμα του για την *Κίχλη* στον Γ.Κ. Κατσίμπαλη, που στην έκδοση 1962, σ. 365, περνούσε με τον τίτλο "Απόσπασμα ενός γράμματος": "Μια σκηνοθεσία για την *Κίχλη*" (1974 Β', σ. 30). Αστεειεύμενος έλεγε στον παλιό του φίλο: «Έτσι [...] δεν είναι απίθανο να παχτεί κάποτε η *Κίχλη* στον κινηματογράφο».

10 Η συμπαθητική ομιλία του Ρ. Levi, *Ο τόνος της φωνής του Σεφέρη*, μετάφραση Σ. Τσίρκα, 1970, είναι αποθαρρυντική για όποιον θα ζητούσε σ' αυτήν κάτι πιο συγκεκριμένο και τεκμηριωμένο για την όψη αυτή του σεφερικού ύφους. Ο τόνος, αλλά θα ήταν ορθότερο να λέγαμε η 'επιτόνηση' της φωνής του Σεφέρη, είναι κάτι πολύ προσεγμένο από τον ποιητή, καθώς αποτελεί ένα μέρος της 'σκηνοθεσίας'. Ο τόνος είναι δικός του με τρόπο τόσο καταληρηματικό, ώστε να επιβάλλεται στον αναγνώστη κατά τρόπο αναπόδραστο.

11 Για τα αγάλματα βλ. ειδικά Α. Αγγέλου, "Η φόρτιση της λέξης στον ποίηση του Σεφέρη", *Χρονικό '72*, σ. 16-20.

12 Παρά τον ενθουσιασμό, είναι πολύ προσεκτική η μελέτη του Ε. Keeley, "Ο Έλιοτ και η ποίηση του Σεφέρη", *Κριτική*, Β', 1960, σ. 19-32 (δίχως τις υποσέλιδες σημειώσεις που έχει στο πρωτότυπο: "T.S. Eliot and the Poetry of G. Seferis", *Comparative Literature*, Θ', τεύχος 3, 1956, σ. 214-26). Ο Keeley υπενθυμίζει δύο σκέψεις του Σεφέρη αναφορικά με τον Έλιοτ: ότι δεν υπάρχει «παρθενογένεση» (1974, Β', σ. 19), και ότι υπάρχουν «πνευματικές επιμειξίες στη ζωή των εθνών» (1974, Α', σ. 19). Ο ίδιος ο Keeley επανήλθε στο θέμα των 'επιδράσεων' για να επιστήσει την προσοχή μας απέναντι σε κάποιες 'υπερβολές' στην εκτίμησή τους ("Seferis and the 'Mythical Method'", *Comparative Literature Studies*, ΣΤ', τεύχος 2, 1969, σ. 109-25, βλ. και μετάφραση: Ε. Κήλυ, Μύθος και φωνή, ό.π. σημ. 5). Αυτές είναι οι σημειώσεις ενός ευσυνείδητου μελετητή. Ωστόσο οφείλω να προσθέσω ότι το ζήτημα Έλιοτ απασχολεί ίσως σωστά από μεθοδολογική άποψη τους νεοελληνιστές· είναι όμως εντελώς ανύπαρκτο για ξένους αναγνώστες, όχι τυχαίους, που εκτιμούν το έργο του Σεφέρη και που ποτέ δεν ενοχλήθηκαν από την ενδεχόμενη 'επίδραση'. Έχω στο νου μου τον Ιταλό ποιητή Vittorio Sereni (Giorgio Seferis, "Club degli editori", Μιλάνο 1971) και την ανάλυση που κάνει ο κριτικός Luciano Anceschi, "Sereni legge Seferis", *Rivista di Estetica*, Τορίνο, ΙΣΤ', 1972, σ. 23-24.

13 Η πορεία από τους Γάλλους στον Άγγλο μοιάζει να ακολουθεί ειρυνικά τη μετάθεση του Σεφέρη στην πρεσβεία του Λονδίνου. Σημείωνε ο ποιητής: «Τώρα που διαβάζω Έλιοτ, λέω κάποτε, αν τον είχα γνωρίσει πριν γράψω τη *Στροφή*, και μου έλεγαν πως τον έχω κλέψει, τι θα μπορούσα να πω; Τίποτε. Αν γράψω τώρα, ξέρεις τι θα πουν; Πήγε στην Αγγλία, άφηκε τον Βαλερύ και έπιασε τον

Έλιοτ. Έτσι γράφεται η ιστορία» (Κυριακή, 2 Απρίλη 1933. *Μέρες Β'*, 1975 σ. 118).

Μια νέα 'κοινή' στην ποιητική γλώσσα

43 Στις ποιητικές ενότητες που ξεχωρίσαμε, η συντακτική δομή που ακολουθεί από κοντά τη φυσική ροή κάποιου προφορικού λόγου, γίνεται, από απόκτημα προσωπικό, αίτημα απαράβατο για τη νέα ποίηση¹. Παρά τις οργανικές και βαθιές διαφωνίες τους στην αντιμετώπιση της ζωής, ο Σεφέρης στο *Μυθιστόρημα* και ο Ελύτης σε ποιήματα σαν το "Επέτειος" πραγματοποιούν μια συντακτική δομή που θα μπορούσε να ακουστεί άνετα σαν προφορικός λόγος². Ας έχουμε όμως υπόψη ότι αυτή η εντύπωση έχει σαν αφορμή μια βασική αντίφαση: ενώ η διατύπωση αυτών των ποιητών διέπεται από τη μεγάλη φιλοδοξία να είναι απλή και να ακούγεται σαν καθημερινή κουβέντα, οι στόχοι τους είναι αρκετά υψηλοί και τα νοήματά τους διαφεύγουν από την τρεχάμενη αντίληψη του κοινού αναγνώστη.

Την αίσθηση απλότητας οι ποιητές αυτοί την πετυχαίνουν με το να στηρίζουν το λόγο τους σε αναφορές που ανήκουν στα εμπειρικά και ψυχικά κοινά στοιχεία και του πιο απροετοίμαστου Έλληνα αναγνώστη. Η αναφορά σε 'αντικείμενα' του φυσικού περιβάλλοντος, στην ίδια τάξη που τα συναντά στην καθημερινή ζωή ο Έλληνας, η αίσθηση της ζωής στην καταφατική της εκδοχή (Ελύτης), όσο και στην αρνητική της (Σεφέρης), η αρχαία μνήμη, τα κοινά ανθρώπινα αισθήματα, όλα αυτά τα κοινόχρηστα υλικά βρίσκουν τη θέση τους στη νέα ποίηση σε μια τάξη που φιλοδοξεί να καταργήσει τα εμπόδια της 'καλλιεργημένης' ποίησης και να αποτελέσει ένα κοινό αγαθό στη διάθεση του όποιου καλοπροαίρετου πολίτη. Η 'κοινή' γλώσσα που συναρμολογούν ο Σεφέρης και ο Ελύτης αποτελεί ένα σύστημα επικοινωνίας που, συγκροτημένο μέσα σε ένα ελάχιστο περιθώριο παρέκκλισης αναφορικά με τον πραγματικό προφορικό λόγο, δίνει μονιμότητα σε μια εικονοποιία που στην αρχή προξένησε απορία ή δυσφορία, ενώ αργότερα, όπως συμβαίνει και στη φαινομενολογία της μόδας, κύλησε προς τη συνήθεια, μέχρι να φτάσει σήμερα στη διάδοση των φτηνότερων τραγουδιών.

Η εισαγωγή της νέας 'κοινής' στο ποιητικό σύστημα του 1935 προκαλεί συνέπειες από τις οποίες δύο ξεχωρίζουν. Απο τη στιγμή που η νέα 'κοινή' κυκλοφορεί, έστω σε ένα περιορισμένο κοινωνικό χώρο,

όπως είναι η ελληνική ελίτ του 1935, όλο το ποιητικό σύστημα απαιτεί αναθεώρηση και ανακατάταξη: με μιας, όποια δουλειά γίνεται μέσα στο σύστημα αυτό χρησιμοποιώντας την παλιά γλώσσα, είναι έκπτωτη, ξεπερασμένη πριν ακόμα κοινοποιηθεί και συγκριθεί με τα δείγματα της νέας 'κοινής'. Απο τη μια στιγμή στην άλλη η μόνη παρουσία, έστω και σ' έναν ελάχιστο χώρο της κοινωνίας έργων σαν του Σεφέρη και του Ελύτη, ακυρώνει οποιαδήποτε άλλη προσπάθεια που δεν θεωρεί σαν δεδομένο την ύπαρξη της νέας 'κοινής'.

Η άλλη συνέπεια του φαινομένου ενισχύει την πρώτη. Η νέα 'κοινή' με το να επιδιώκει την απλότητα και να στηρίζεται σε βιώματα κοινότερα, δηλαδή με το να αποτελεί ένα όργανο ευρύτερης χρήσης μέσα στην κοινωνία, ανοίγει την πόρτα σε δυνατότητες επικοινωνίας, θεωρητικά τουλάχιστον, απεριόριστες: είναι ένα όργανο φύσει 'δημοκρατικότερο'.

Ο Σεφέρης και ο Ελύτης, ποιητές και ιδιοσυγκρασίες 'αριστοκρατικές', δεν ασχολήθηκαν με προεκτάσεις και εφαρμογές της νέας 'κοινής', πέρα από τις δυνατότητες που ανέπτυξαν στα ποιήματά τους. Η ύπαρξη μιας νέας 'κοινής' θελημένης από την ελίτ, θα περνούσε ανεκμετάλλευτη από την ελληνική инτελιγκέντσια, αν ένας προλεταριακός πρωτοπόρος δεν κατέβαλλε την προσπάθεια να την οικειοποιηθεί και να την υποτάξει στις ανάγκες του. Με ποιο τρόπο ο Γιάννης Ρίτσος — γιατί γι' αυτόν πρόκειται —, με ποια εσωτερική διαδικασία που μας μένει ανεξερευνήτη, κοίταξε να αποτινάξει την επαναστατική προλεταριακή γλώσσα που κληρονόμησε από τον Βάρναλη για να χρησιμοποιήσει τη νέα 'κοινή', τη 'δημοκρατικότερη' με το νόημα που είπα, μας είναι δύσκολο να το ερευνήσουμε. Οι προσπάθειες του Ρίτσου σε διάφορες κατευθύνσεις, οι όχι σπάνιες παλινδρομήσεις του, επιτρέπουν να πούμε ότι η γονιμοποίηση δεν ήταν αβασάνιστη και ότι η εξισορρόπηση των τάσεων τον παίδεψε για πολλά χρόνια.

1 Δεν έχει γίνει ακόμη μια μελέτη για την ελληνική ποίηση του 20ού αι. με αντικείμενο τη συντακτική δομή σε σχέση με τον τόνο και το περιεχόμενο, ώστε να μπορούμε να συγκρίνουμε τα ποιήματα αυτού του διαστήματος με τα ποιήματα της 'κοινής' που σχηματίζεται γύρω στα 1935. Ποια διαφορά, λόγου χάριν, υπάρχει ανάμεσα στο ποίημα "Ιερά οδός" του Σικελιανού, που δημοσιεύτηκε το 1935 στο περιοδικό *Τα Νέα Γράμματα*, και στα ποιήματα των νέων, αναφορικά με τα στοιχεία που είπαμε;

2 Ειδικά για τον Σεφέρη υπάρχει η μελέτη του Ε. Καψωμένου, *Η συντακτική δομή της ποιητικής γλώσσας του Σεφέρη. Υφολογική μελέτη* (Θεσσαλονίκη, 1975), που καλύπτει αρκετές ανάγκες.

Ο Ρίτσος και οι πρώτοι αντίκτυποι της παρουσίας του.

44 Είναι σφαλερή η εντύπωση που μερικοί έχουν για τον περιθωριακό τάχα χαρακτήρα της ποιητικής παρουσίας του Ρίτσου μέσα στην προπολεμική Ελλάδα. Το γεγονός της ευρύτατης κυκλοφορίας των ποιημάτων του (δείγμα αγγελίας στα *Νεοελληνικά Γράμματα* του 1938: η *Εαρινή συμφωνία* «κυκλοφορεί αγρίως») προξένησε την εντύπωση στην αστική ελίτ ότι ο Ρίτσος ήταν μια αμελητέα περίπτωση. Όσοι υποστήριζαν την αρχή της δυσκολίας στην τέχνη, από την ανάγκη να κατοχυρώσουν την τέχνη απέναντι στην ασυδοσία μερικών ανευθύνων, είδαν την επιτυχία του Ρίτσου σαν αποτέλεσμα μιας 'ευκολίας'. Ο Παλαμάς, που δεν είχε κρύψει τις επιφυλάξεις του για τα ποιήματα του Σεφέρη στα 1931 («κρυπτογραφικά τα λέγω»· «χρειάζεται να βοηθήσει οπωσδήποτε και ο ποιητής»)', και που παραμέριζε, το 1937, για να περάσει ο Ρίτσος («παραμερίζουμε, ποιητή, για να περάσεις»), δεν έπειθε τους οπαδούς της 'δυσκολίας'. Ωστόσο, διαβάζοντας τις κριτικές που γράφθηκαν τότε για τον Ρίτσο, διαπιστώνουμε ότι, κατά τη διάρκεια της δικτατορίας του Μεταξά, ο ποιητής δεν έβρισκε ανταπόκριση μονάχα στους ομοϊδεάτες του αναγνώστες, αλλά και σε κριτικούς που δεν ήταν ομοϊδεάτες. Επίσης, κάτι που έχει το βάρος του προκειμένου να κρίνουμε τη συμπεριφορά τη χειρότερης κριτικής, είναι ότι στις βιβλιοκρισίες που αυτή του αφιέρωσε δεν αποσιώπησε τις επιφυλάξεις της, και αυτό παρά την ιδεολογική αλληλεγγύη.

Στο να μεγαλώσει το ρήγμα ανάμεσα στην ποιητική αντίληψη της ελίτ και στα κοινωνικά αιτήματα της инτελιγκέντσας, αναστέλλοντας έτσι τη δημιουργική σύνθεση των δύο αυτών τάσεων, με αποτέλεσμα την ευρύτερη ζημιά των ελληνικών γραμμάτων, συντέλεσε η συστηματική καταδίωξη που ο Α. Καραντώνης, επίσημος κριτικός του αστισμού στο περιοδικό *Τα Νέα Γράμματα*, άσκησε σε βάρος του προλεταριακού Ρίτσου. Μονάχα μετά την εμφάνιση του ποιήματος *Η σονάτα του σεληνόφωτος* (1956), ο Καραντώνης αρχίζει να ανέχεται τον Ρίτσο. Στη βιβλιοκρισία που γράφει με την ευκαιρία αυτή, ο Καραντώνης, αφού καταδικάζει και πάλι με λίγα λόγια (ήδη γνωστά) τον Ρίτσο για την «εύκολη επικοινωνία μ' ένα πολυάριθμο κοινό αμφίβολης όμως ποιητικής αγωγής», διαπιστώνει ότι ο ποιητής τολμούσε τώρα μια «πράξη απελευθέρωσης από το παρελθόν του» (*Νέα Εστία*, ΞΓ', 1958, σ. 366-7). Όποιος έχει διαβάσει δηλώσεις μετάνοιας που ο Μεταξάς αποσπούσε από φυλακισμένους κομμουνιστές, πανηγυρικά δημοσιευμένες στον ημερήσιο Τύπο, έχει την αίσθηση διαβάζοντας τον Καρα-

ντώνη ότι αυτός, είκοσι χρόνια αργότερα και μέσα σε μια διαφορετική Ελλάδα, πανηγυρίζει για τη 'μετάνοια' του Ρίτσου με το ίδιο πνεύμα θριάμβου².

Επειδή η κριτική αντιμετώπιση του έργου του Ρίτσου αποτελεί ένα επεισόδιο σημαντικό για την κατανόηση της πολιτισμικής διαλεκτικής των χρόνων που μας απασχολούν, μας επιβάλλεται να παρακολουθήσουμε μερικές φάσεις της. Το θεωρητικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο διεξάγεται η κριτική του έργου του, μόλις εμφανίζεται η πρώτη του συλλογή, *Τρακτέρ*, ακολουθεί το ίδιο σχήμα σύμφωνα με το οποίο κρίθηκε η επανέκδοση του βιβλίου του Βάρναλη *Το φώς που καίει* (κεφ. 19). Η δυσκολία να συμβιβαστούν οι δύο ιδεολογικές σκοπιές προέρχεται από τη θεμελιακά εκ προοιμίου αντίθετη αντίληψη της σχέσης συγγραφέας-κοινό που υποστηρίζουν αντίστοιχα η intelιγκέντσια και η ελίτ. Στην περίπτωση του Ρίτσου βλέπουμε να διαγράφεται με τρόπο πιο χτυπητό η παρεξήγηση η προερχόμενη από την αντιδικία γύρω στις σχέσεις αυτές. Μπορεί να φανεί αστείο, αλλά αριστρισμός και αστισμός είναι απόλυτα σύμφωνοι ως προς τη σχέση αυτή, αναφερόμενοι στον Ρίτσο: ο Ρίτσος είναι για τις μάζες. Ο στόχος όμως στην κάθε μια από τις αντίμαχες παρατάξεις είναι φυσικά διαφορετικός, και διαφορετικό το συμπέρασμα όταν πρόκειται να αξιολογηθεί το έργο του Ρίτσου. Ο Καραντώνης επιμένει ότι ο Ρίτσος εκλαϊκεύει και κάνει προσιτές στις μάζες τις νέες μορφές τέχνης. Η διαπίστωση θα έπρεπε να θεωρείται επαινετική και να ικανοποιεί τον ποιητή, αν πραγματικά αυτή ήταν η πρόθεσή του³. Διατυπώνω αυτό το συλλογισμό, που πάσχει από παρεξηγήσεις παρεξηγήσεων, για να δείξω παραστατικά μέχρι ποιού σημείου μπορεί να παρασυρθεί ένας μελετητής στρατευόμενος στη μία ή στην άλλη κατεύθυνση τη στιγμή που γενικά επικρατεί κάποια θολούρα στο θεωρητικό οπλισμό.

Ας δούμε από κοντά πώς έχουν τα πράγματα: ο Γιάννης Ρίτσος, καθώς βγαίνει από την εμπειρία της προετοιμασίας, που τη διακρίνει μια ασυγκράτητη δίψα ανακοίνωσης των γραφτών του⁴, και δημοσιεύει τη συλλογή *Τρακτέρ* το 1934, γίνεται αντικείμενο ιδιαίτερης προσοχής από διάφορους κριτικούς, που εξετάζουν την περίπτωση του με σοβαρότητα και ευθύνη, δίχως την επείκεια που συνηθίζεται απέναντι σε πρωτόλεια νέου ποιητή.

Ο Καραντώνης, που βρίσκεται πάνω στην αντικαρυωτακική του ορμή, πάνει το θέμα *Τρακτέρ* με φαινομενικό στόχο τον καρυωτακισμό του Ρίτσου· ο Ρίτσος εξάλλου φαίνεται να στάθηκε το αποφασιστικό ερέθισμα για να συστηματοποιήσει ο Καραντώνης το δόγμα του

αντικαρυωτακισμού, αντλώντας και από αυτόν παραδείγματα (κεφ. 35). Ξεχωρίζοντας τη συλλογή του Ρίτσου για να την κρίνει (*Τα Νέα Γράμματα*, Α', 1935, τεύχος 7-8, σ. 439-41), ο Καραντώνης της αποδίδει έμμεσα μια σημασία που δεν αναγνωρίζει σε άλλους νέους που καρυωτακίζουν. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η σημασία αυτή οφείλεται στις ιδεολογικές διαστάσεις που αναγνώρισαν με την πρώτη ματιά και οι μεν και οι δε στη συλλογή. Ο Καραντώνης δεν αμφισβητεί, επιδεικτικά, την ειλικρίνεια του Ρίτσου και την «εξομολόγηση» και τους «οραματισμούς της καινούριας κοινωνίας», για να προλάβει την αναμενόμενη κατηγορία ότι είναι πολιτικά προκατειλημμένος. Στόχος του είναι η εξουδετέρωση του Ρίτσου ως ποιητή, ώστε να του αφαιρέσει την 'πρωτοποριακή' υπόσταση στο χώρο της τέχνης.

Πιο κάτω ο Καραντώνης θίγει δύο άλλα σημεία. Καταρχήν ψέγει τον καρυωτακισμό στον Ρίτσο, που «από τη φύση του επιβάλλει στους οπαδούς του την αναγωγή του σχετικού στο απόλυτο και του συγκεκριμένου στο αφηρημένο» (σ. 440)· που αναστέλλει την άμεση επαφή με τη φύση και τη ζωή, και που «παρέλυνε τις καλλιτεχνικές του δυνάμεις, ξέρανε το δέντρο της καρδιάς του»¹. Το άλλο σημείο που θίγει είναι ο παθητικός θαυμασμός του προς τον κομμουνισμό:

Ο κ. Ρίτσος δεν μεταβαίνει στον κομμουνισμό από πληθωρισμό εσωτερικής ζωτικότητας, αλλά παρακινημένος από την απελπισία των παραλυτικών που καταφεύγουνε στις θαυματουργές εικόνες.

Άλλος τρόπος αντιμετώπισης του Ρίτσου του *Τρακτέρ*, που ενδιαφέρει εδώ, προέρχεται από την αριστερά, και είναι της Αλεξάνδρας Αλαφούζου, «ξεχωριστής συνεργάτριας» ρωσικής παιδείας του περιοδικού *Νέοι Πρωτοπόροι*. Η βιβλιοκρισία (*Νέοι Πρωτοπόροι* τεύχος 1ο, Οκτώβριος 1935, σ. 434-5) προηγήθηκε χρονικά από ένα κύριο άρθρο της ίδιας στο ίδιο περιοδικό, «Η θέση μας πάνω στην λογοτεχνία» (τεύχος 6, Ιούνιος 1935, σ. 121-3) που συνοψίζει την επίσημη θεωρία του μαρξιστικού περιοδικού και συνάμα τα κριτήρια που διέπουν τη βιβλιοκρισία (κεφ. 24).

Με τη θεωρητική αφετηρία που καταδικάζει την «τέχνη για την τέχνη», την «ουδέτερη» τέχνη, υποστηρίζοντας την ένταξη της τέχνης στην «πάλη», στον «πολιτικό αγώνα» του προλεταριάτου, είναι επόμενο να ρίχνει η Αλαφούζου το κύριο βάρος της κριτικής της στην καταμέτρηση του βαθμού μαρξιστικότητας, ας πούμε, του νεα-

ρού κοινωνικού πρωτοπόρου. Η Αλαφούζου φαίνεται γενικά ικανοποιημένη από τις κατακτήσεις του Ρίτσου, που «ξεκινώντας από τον άκρο ιντιβιντουαλισμό της μικροαστικής μορφής», φτάνει «στη χαρούμενη αλήθεια του κομμουνιστικού σοσιαλισμού». Παραμερίζοντας τα πρώτα ποιήματα, που εμπεριέχουν και μια «αυτοκριτική», η οποία κάνει μάταιη μια δική της ιδεολογική κριτική, η Αλαφούζου εξηγεί ότι τα τελευταία, «δείχνουν κάπου κάπου πως ο Γιάννης Ρίτσος δεν μπήκε οριστικά στη φιλοσοφία του μαρξισμού-λενινισμού». Σ' αυτό το σημείο η κριτικός διατυπώνει μια παρατήρηση ανάλογη με του Καραντάνη: ο Ρίτσος μιλάει για τον Μαρξ σαν να πρόκειται για ένα αναπάντεχο θαύμα: «γενικά οι υπερφυσικές δήθεν ιδιότητές του κάνουν ένα είδος ειδώλου προλεταριακής λατρείας».

Η Αλαφούζου δεν σταματά όμως στο ιδεολογικό περιεχόμενο, χωρεί και στην «καθαρά καλλιτεχνική πλευρά» του Ρίτσου ψέγοντας την «ποιητική του γλώσσα, που αποτελεί και το πιο μεγάλο τεχνικό ελάττωμα στους στίχους του, παρά το πλούσιο λεκτικό του». Αποδοκιμάζει τα «αντικαλλιτεχνικά νοητικά παραφορτώματα των φράσεων, που δεν βαθαίνουν, όπως νομίζει ο ποιητής, αλλά συσκοτίζουν το κύριο νόημα», και τη «συντακτική στρουκτούρα» που «κάποτε είναι τόσο στρυφνή, τόσο σκοτεινή και μπερδεμένη, που χρειάζεται μια ορισμένη νοητική προσπάθεια από μέρους του αναγνώστη για να μπει στο νόημα». Στο τρίτο μέρος, η Αλαφούζου, με το κριτήριο «η λογοτεχνία από το προλεταριάτο για το προλεταριάτο», ανησυχεί ότι αυτά τα προσκόμματα θα καταστήσουν «απρόσιτη στις πλατιές μάζες αναγνωστών» την ποίηση του Ρίτσου, καλώντας τον «ποιητή επαναστάτη [...] να σκεφτεί επίμονα και σοβαρά πάνω [...] στις θέσεις του Λένιν» για την τέχνη, που οφείλει να προορίζεται για τις εργατικές μάζες.

Με θεωρητικές αφετηρίες διαφορετικές, αντίθετες (ο ένας καταδικάζοντας, η άλλη κοιτάζοντας να ενθαρρύνει ένα νέο ποιητή που δουλεύει για την επανάσταση), και οι δύο κριτικοί (ο πρώτος άθελά του, η άλλη εσκεμμένα) σπρώχνουν τον Ρίτσο να ξεπεράσει τον καρυωτακισμό, να δραπετεύσει από τον πνιγηρό κλειστό χώρο του μικροαστικού κακόμοιρου περιβάλλοντος.

Ένα δεύτερο κύμα κρίσεων για την ποίηση του Ρίτσου, τον βρίσκει με τα ποιήματα *Πυραμίδες* (1935), γραμμένα στα χρόνια «1930-1935», όπως ο ίδιος δηλώνει στα 1961 (*Ποιήματα 1930-1960*, 1961). Τώρα η Αλαφούζου μοιάζει απαιτητικότερη. (*ΡΙζοσπάστης*, 1-1-1936). Είναι απαράδεκτος ο «εγωκεντρισμός» αυτών των ποιημάτων:

η ποίηση αυτή δεν βρίσκεται σε μια πραγματική σχέση με τη λαϊκή μάζα και με τους αγώνες τους. Ο άξονας της ποίησης αυτής μένει πάντα ο εγωκεντρισμός, πράγμα που την αποξενώνει από την αληθινή επαναστατική διάθεση της μάζας, από τον τρόπο που μ' αυτόν σκέπτεται και συναισθάνεται η μάζα.

Η Αλαφούζου μοιάζει να ανησυχεί για τις φορμαλιστικές επιδιώξεις του Ρίτσου:

Η υπερτίμηση της φόρμας, που χαρακτηρίζει την ποίηση του Ρίτσου, αντιφάσκει και αυτή στο νόημα της επαναστατικής τέχνης, που προϋποθέτει μια αρμονική ισορροπία ανάμεσα στη φόρμα και στο περιεχόμενο, ακριβώς γιατί αυτή είναι μια από τις κύριες προϋποθέσεις αληθινής τέχνης. Η υπερτίμηση της φόρμας φέρνει τον Ρίτσο αναπόφευκτα στον εκλεκτισμό [διάβαζε εκζήτηση] που δημιουργεί ολοφάνερες τεχνικές ζημίες και ατέλειες στο στίχο του.

Η Αλαφούζου κάνοντας εδώ λόγο για 'φορμαλισμούς' δεν αναφέρεται σε κάτι που ανήκει στη νέα ποίηση, στη νέα 'κοινή', αλλά απλώς στο γεγονός ότι

συχνά ο Ρίτσος θυσιάζει στη ρίμα τη νοητική διαύγεια και τη μουσική ή πλαστική υπόσταση του στίχου.

Βρισκόμαστε, με άλλα λόγια, σ' ένα χώρο όπου το παλαμικο-βαρναλικό ιδίωμα στο οποίο βασικά στηρίζεται η διατύπωση του Ρίτσου, υπάρχει κίνδυνος να παρασύρει σε εκζήτηση, σε «εκλεκτισμό». Η κριτική της είναι όμως υπεύθυνη, σπεύδει να προσθέσει η Αλαφούζου, και δεν περιορίζεται στο να λιβανίσει το νέο ποιητή καθώς κάνουν οι αστοί⁶.

Όπως βλέπει κανείς, αν εξαιρέσουμε την επίθεση του Καραντώνη, που σκοπούσε αλλού, αλλά έσπραχνε σε μια γόνιμη κατεύθυνση τον Ρίτσο, οι άλλοι κριτικοί δεν του ζητούσαν πολλά, ούτε οι Παράσχος και Χουρμούζιος, ούτε η Αλαφούζου. Ο Ρίτσος θεωρείται από την αριστερά «προλεταριακός ποιητής», πολιτικά «πρωτοπόρος», και αυτό ικανοποιεί τις ιδεολογικές και τακτικές ανάγκες του κόμματος· δεν διατυπώνεται ούτε η παραμικρή υποψία ότι η ιδεολογική πρωτοπορία θα μπορούσε να επωφεληθεί από μια καλλιτεχνική πρωτοπορία, από

αυτήν δηλαδή που ωρίμαζε στον άλλο χώρο (κεφάλαια 25, 26)¹. Ο Ρίτσος δεν λαβαίνει κανένα ερέθισμα για ανανέωση από το κόμμα. Αρκετά αργότερα, με όση ελευθερία γνώμης σηκώνει η κατάσταση κάτω από τον Μεταξά, ο Βάσος Βαρίκας, κρίνοντας *Το τραγούδι της αδελφής* (*Κρητικές Σελίδες*, Β', 1937, σ. 439-53) θα μιλήσει με τρόπο βαρυσήμαντο από τη σκοπιά της αριστεράς, υποδεικνύοντας στον ποιητή τις επιδιώξεις που επιβάλλουν οι δυνατότητές του.

1 Μαρτυρία τώρα καταχωρισμένη μαζί με άλλες μαρτυρίες στο αφιέρωμα Σεφέρη *Νέα Εστία*, ΜΣΤ', 1972, σ. 1563.

2 *Η σονάτα του σεληνόφωτος* δεν αποτελεί μια αφηνιδιαστική αλλαγή στο έργο του Ρίτσου. Η αλλαγή όμως που τώρα είναι διατεθειμένος να λάβει υπόψη ο Καραντώνης έχει άλλο νόημα, που πάει πέρα από το κείμενο. Δεν είναι απλή σύμπτωση ότι το ποίημα του Ρίτσου έλαβε το Α' Κρατικό Βραβείο του έτους 1956.

3 Αν αυτό πραγματικά συμβαίνει, αν δηλαδή ο Ρίτσος συντελεί ώστε να γίνεται αποδεκτή από ένα ευρύτερο κοινό μια ποίηση, που όπως εμφανίζεται στο Σεφέρη και στον Ελύτη, το αφήνει ακόμη ξένο, θα έπρεπε να σκεφτούμε ότι χάρη στον Ρίτσο, με την πάροδο του χρόνου, μπόρεσαν να γίνουν αποδεκτοί από το ευρύτερο κοινό και ο Σεφέρης και ο Ελύτης. Ο Σεφέρης και ο Ελύτης άνοιξαν το δρόμο στον Ρίτσο και ο Ρίτσος άνοιξε το δρόμο στους δύο πρώτους. Αυτή η σχηματικοποίηση επιβεβαιώνει ό,τι και από αλλού φαίνεται, πως με τον καιρό ωριμάζει μια σύνθεση στον ελληνικό λογοτεχνικό χώρο.

4 Βλ. την εξέταση που κάνει ο Γ. Βαλέτας, "Οι απαρχές του Ρίτσου", *Αιολικά Γράμματα*, ΣΤ', 1976, σ. 244-57.

5 Ο Καραντώνης λέγει: «Η ψυχική αυτή απομόνωση του κ. Ρίτσου, που δεν την ταραξεί από ζωτική αντίδραση κανένας αυθόρμητος ενθουσιασμός, παράλυσε τις καλλιτεχνικές του δυνάμεις, ξέρανε το δέντρο της καρδιάς του, κι έτσι στα επαναστατικά του ποιήματα δεν ακούς το μεγαλόπρεπο και θριαμβευτικό τραγούδι ή την προφητική κατάρα του 'ξεθεμελιωτή', μα το βραχνό παραμιλητό ενός αδύναμου φανατικού που παραδομένος σε μια ηθική εξάντληση αναμασά ριμάροντας τα νεκρά συνθήματα και την αποστεωμένη επαναστατική φρασεολογία που του διδάζανε οι 'μπροστούρες'» σ. 440.

6 Αν θεωρήσουμε αστό τον Κλ. Παράσχο, δεν τον βλέπω να έχει εκφράσει ιδιαίτερο ενθουσιασμό στη βιβλιοκρισία του στη *Νέα Εστία*, Κ', 1936, σ. 954-5, όπου βάζει στην ίδια σειρά Λάσκο, Βρεττάκο και Καββαδία, και διαπιστώνει ότι ο «βερμπαλισμός είναι ακόμα κάμποσο φανερός». Ο Αιμ. Χουρμούζιος, *Η Καθημερινή*, 9.12.1935, προτιμούσε το δεύτερο μέρος, "Πόλεμος", με ποιήματα που «έχουν τεχνική, εύχη όσο κι ανεπιτήδευτη ρίμα κι αίσθημα γεμάτο ειλικρινή αγάπη προς τον άνθρωπο, ειλικρινή συμπόνια προς τις τραγωδίες και τα βουβά δράματα των ταπεινών». Αργότερα ο Χουμούζιος, *Η Καθημερινή*, 13.9.1937, αναφερόμενος στην ίδια συλλογή, θα πει ότι ο Ρίτσος «εβράδιζε με κοθόρνους», «πιο πάνω από τα ανθρώπινα», με «στόμφο ωκεάνιο». «Δεν ήταν πρωτοπόρος σ' αυτό το είδος της μεγαλορρήμονος αλλά κούφης ποιήσεως ο κ.

Ρίτσος. Ήταν μάλλον μαθητής. Ο Μανώλης Κανελλής τον είχε πάρει στο λαιμό του»... Ο Μ. Κανελλής (*Τα ρίγη της γης*, 1929, *Οι ορείχαλκοι*, 1933) είχε γράψει αληθινούς επαναστατικούς στίχους σε πενηνχτό ρυθμό.

7 Το γεγονός ότι δεν ζητούν μια παρόμοια προσπάθεια από το νεαρό ποιητή και δεν συλλαμβάνουν τη σημασία της, μπορούμε να το συμπεράνουμε και από την περίπτωση ότι η επίσημη αριστερά επιμένει στην παραωχημένη αξία του Βάρναλη, ενός ποιητή αγωνιστή, ναι, αλλά της προπερασμένης γενιάς, θεωρώντας τον, αδίστακτα, «πρωτοπόρο», χάρη στο συλλογισμό 'καθολική επανάσταση ίσον και καλλιτεχνική επανάσταση'. Βλ. ενδεικτικά το αφιέρωμα στο Βάρναλη, *Νέοι Πρωτοπόροι*, τεύχος 2, Φεβρουάριος 1935, και ειδικά το κύριο άρθρο, όπου καταδικάζονται οι «αστικές φόρμες τέχνης, οι ραφινάτες τεχνοτροπίες της παρακμής», δίχως να υποψιαστούν οι *Νέοι Πρωτοπόροι* ότι αυτές οι μορφές του αστισμού και της παρακμής αποτελούν την 'άλλη' πρωτοπορία, εκείνη που ο Ρίτσος θα υιοθετήσει ανανεώνοντας την αριστερή πρωτοπορία. Σημαντικό το γεγονός ότι ο Β. Βαρίκας, 1939, σ. 84 κ.ε., διαπιστώνει ότι η αγωνιστική ποίηση «εμφανίζεται αναίμικη σε εκπρόσωπους», και ξεχωρίζει μόνο την περίπτωση του Ρίτσου.

Η καλλιτεχνική συνειδητοποίηση του Ρίτσου

45 Ο Ρίτσος με τη θέλησή του να εκφραστεί και με τη δεκτικότητα που διακρίνει την προσωπικότητά του, δεν μπορούσε να μείνει αμέτοχος στην καλλιτεχνική επανάσταση που άρχισε να πραγματοποιείται στα χρόνια που ο ίδιος έγραφε τα ποιήματά τα συγκεντρωμένα στις συλλογές *Τρακτέρ* και *Πυραμίδες*. Σχετικά με το μορφωτικό εξοπλισμό και τα καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα του Ρίτσου κατά τα χρόνια εκείνα δεν ξέρουμε τίποτα σχεδόν. Τις οδυνηρές προσωπικές και οικογενειακές του συμφορές, ο Ρίτσος τις εξιστορεί στο ποίημα/επιστολή "Στον πατέρα μου", γραμμένο στη Σωτηρία με προορισμό το Δαφνί. Στα πρώτα ποιήματά του, όπου η επαναστατικότητα του εκδηλώνεται με ασύστολο σαρκασμό, δεν βλέπω παρά ένα εκφραστικό υλικό προερχόμενο από Βάρναλη, Καρυωτάκη (ίσως και Μ. Κανελλή, που λέγει ο Χουρμούζιος) και καθόλου Μαγιακόφσκι (κεφ. 26), ποιητή που κάτι είχε να του διδάξει σ' αυτό τον τομέα ειδικά'. Ωστόσο, ακόμα και μέσα στη θαμπή ατμόσφαιρα, όπου ο Ρίτσος ζητά βοήθεια από τον Χριστό και το Μαρξ ("Στο Χριστό", "Στο Μάρξ"), δε λείπει κάποια ανάγκη αλλαγής. Η "Ωδή στη χαρά", κλιμακωμένη σε τέσσερα μέρη, γραμμένα το καθένα σε διαφορετικό στίχο, μαρτυρεί μια σπασμωδική προσπάθεια απόδρασης από την κατάθλιψη και την κακομοιριά, που εκφράζονται με μέσα παραδοσιακά και κάθε άλλο παρά προσοδοφόρα.

Ω νιότη, ω Χαρά
 Σου σπέρνονται οι κάμποι
 μ' αστέρων σπορά,
 και λιώνει τους κάμπους
 το φως του Βορρά

(Ποιήματα 1930-1960, 1961, σ. 129)

Ο Ρίτσος δεν μπορεί πια να ικανοποιηθεί με παρόμοια παλιωμένα μέσα. Αν και με το τμήμα "Πόλεμος" μπαίνει στη στρωτή δημοσιά του δόκιμου ελεγειακού τόνου, σ' ένα μονόλογο/διάλογο που θα αποτελέσει τη βασιλική οδό της έμπνευσής του μέχρι σήμερα, διαισθάνεται ότι οι απαιτήσεις της ποίησης όπως τώρα διαμορφώνεται στην Ελλάδα, επιβάλλουν καινούρια ποιητική μέθοδο.

Βγαίνοντας από την εμπειρία των δύο πρώτων συλλογών του — γραφή, δημοσίευση, κριτικές— περνά μια μεγάλη κρίση ανανέωσης. Γύρω του συμβαίνουν πυρετωδώς πολλά στο χώρο της τέχνης, τα περισσότερα έξω από το 'προλεταριακό' περιβάλλον. Εκδίδονται περιοδικά σαν *Το 3ο Μάτι*, *Τα Νέα Γράμματα*, δημοσιεύονται πρωτοποριακά ποιήματα, μεταφράσεις μοντέρνων ποιητών (κεφ. 27). Για να ιχνηλατήσουμε τη μετάβαση του Ρίτσου προς το νέο δεν διαθέτουμε μαρτυρίες άλλες από τα ίδια ποιήματά του, αφού ο ποιητής δεν μας έχει εμπιστευτεί άλλου είδους στηρίγματα.

Πρώτη η Χρύσα Λαμπρινού (Προκοπάκη) επιχείρησε να ξεκαθαρίσει τα στάδια στην εξέλιξη του Ρίτσου διαπιστώνοντας ότι μια πρώτη αλλαγή περατώνεται κατά τη μετάβαση από το *Επτάφυος* (1936) προς *Το τραγούδι της αδελφής μου* (1937)², γεγονός που είναι γενικά αναμφισβήτητο, αλλά που δεν έχει συσχετιστεί με τα ποιήματα που ο Ρίτσος κρατά στο συρτάρι. Με βάση τη χρονολογία που ο Ρίτσος δήλωσε αργότερα, ο Κ. Κουλουφάκος εντόπισε στο 1935 την αλλαγή αυτή, με γνώμονα το ποίημα "Ο ξένος", «που δημοσιεύτηκε οκτώ χρόνια αργότερα» στη *Δοκιμασία*, 1943³. Στο 1936 τοποθετεί την ανανεωτική αλλαγή ο Γ.Π. Σαββίδης⁴, βασιζόμενος στο γεγονός ότι το έτος αυτό ο Ρίτσος εμφανίζεται με το ψευδώνυμο Κώστας Ελευθερίου στο κατεξοχήν αντίθετης παράταξης περιοδικό *Τα Νέα Γράμματα* (Β', Μάρτιος 1936, σ. 202-5), με "Τρία ποιήματα"⁵. Θα δούμε ότι πραγματικά τα σύντομα αυτά ποιήματα σημαδεύουν τη μεγάλη στροφή του Ρίτσου, μια οργανική δηλαδή αλλαγή σε όλα τα επίπεδα του 'ποιείν'. Οι γνώμες του Κουλουφάκου και του Σαββίδη συμπίπτουν απόλυτα, αν διαπιστώσουμε ό,τι δεν προσέχτηκε ως τώρα: η πρώτη ενότητα του *Ο*

ξένος, που παίρνει για κριτήριο ο Κουλουφάκος, δεν είναι άλλο παρά το πρώτο από τα “Τρία ποιήματα”, με τίτλο “Ξένος”, που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Τα Νέα Γράμματα* στα 1936⁶.

Τα “Τρία ποιήματα”, παρείσακτα εμφανιζόμενα στο περιοδικό που λίγο πριν τον είχε καταδικάσει, μόνο σ’ έναν αφηρημένο παρατηρητή μπορούν να φανούν απλώς σαν μια νόστιμη πρόκληση. Στην ουσία δηλώνουν τη γενναία απόφαση του Ρίτσου να ενταχτεί στο ίδιο ανανεωτικό ρεύμα με την αστική ελίτ, παραβλέποντας το ασυμβίβαστο της ιδεολογίας. Αποτελούν μια θέληση ανανέωσης συγκλονιστική, αν τα κρίνουμε με βάση την προηγούμενη παραγωγή του, και προμηνύουν, με το τρίτο από τα “Τρία ποιήματα”, “Ανοιξη”, που μεταγγίστηκε στο XIV της συλλογής *Εαρινή συμφωνία* (1938), την πραγματική προσχώρηση του Ρίτσου στη νέα ποίηση. Εφόσον αποδώσουμε στα “Τρία ποιήματα” την ορθή τους λειτουργία στη συνολική κλίμακα παραγωγής του Ρίτσου, τότε ο *Επιτάφιος*, στιχουργικά παραδοσιακός, μπορεί να δικαιολογηθεί μονάχα σαν αναπάντεχη αντίδραση σε ένα ακαριαίο και συγκλονιστικό επεισόδιο που βρίσκει τον ποιητή πάνω στην αμηχανία της εκφραστικής του κρίσης· το επεισόδιο, μη μπορώντας να περιμένει, αλλά απαιτώντας μια άμεση και εμπρόθεσμη από τον Ρίτσο αντιμετώπιση, κινητοποιεί αδίστακτα ένα μηχανισμό πρόχειρο, άσχετα φυσικά αν αυτός ο ξεπερασμένος μηχανισμός είχε καλό κατευόδιο και εξασφάλιζε στο ραψωδό μια πολύχρονη κατάκτηση. Όσο για *Το τραγούδι της αδελφής μου*, που γράφεται έπειτα από την 4η Αυγούστου, μετά όμως και από τα “Τρία ποιήματα” με την υψηλή στάθμη τους, μπορεί να θεωρηθεί σαν μεταβατική και διστακτική φάση, αν δεν τον θεωρήσουμε και εμείς σαν μια «παλινδρόμηση»⁷.

Τα “Τρία ποιήματα” είναι η κατάληξη της επίμονα θελημένης αντίδρασης του Ρίτσου στον ηθικό και μορφικό καρνωτακισμό, άσχετο αν κατοπινά έργα του αποδεικνύονται ευπρόσβλητα στο βίωμα αυτό. Εδώ, σε τρία ποιήματα με μονολεκτικό τίτλο, “Ξένοι”, “Γυμνοί”, “Ανοιξη”, ο Ρίτσος κλιμακώνει ένα αίσθημα αγαλλίασης, που ξεκινά με αποχρώσεις τρυφερής παρουσίας, και, περνώντας, από την αισθησιακή πληρότητα, καταλήγει σε μια ήπια αγάπη της φύσης και του ανθρώπου, μέσα σε ένα γενικό κλίμα από όπου έχει εξοβελιστεί η στέρηση.

Αν στο πρώτο, “Ξένοι”, η τεχνική δεν απομακρύνεται πολύ από *Το τραγούδι της αδελφής μου*, στα άλλα δύο ποιήματα, η τεχνική που ακολουθεί ο Ρίτσος είναι ‘αναλογική’· για να εκφραστεί δηλαδή ο ποιητής χρησιμοποιεί μια διαδοχή παραστάσεων στηριγμένων στη μεταφορά (στα τρία ποιήματα δεν έχει ούτε ένα ‘σαν’), στη λιτότητα, στην

αμεσότητα. Στο "Γυμνοί" έχουμε, λόγου χάρη:

Ένα πουλί βυθίστηκε
στην γλαυκή απεραντοσύνη
—ο στοχασμός μας. (στ. 2-4)

που βρίσκει παρακάτω τη χιαστική του αντιστοιχία:

και χαϊδέψαμε την αγάπη μας
—λευκό πουλί
καθισμένο ήμερα
στην ανάλαφρη ποδιά μας. (στ. 22-25)

Στο πρώτο δείγμα έχουμε το «πουλί» στην 'πρόταση' μιας μεταφοράς που κατευθύνεται από το συγκεκριμένο στο αφηρημένο· στο δεύτερο το «πουλί» στην 'απόδοση' μιας μεταφοράς που ακολουθεί μια αντίθετη πορεία, από το αφηρημένο στο συγκεκριμένο, προσδίδοντας έτσι στο όλο ποίημα μια αίσθηση πληρότητας. Στο ίδιο ποίημα, που δεν θυμάμαι να ξαναεμφανίζεται σε κάποια συλλογή, και που έχει σφιχτοδεμένη σύνθεση, συναντούμε εκφράσεις απλές και τολμηρές σαν αυτήν:

Μείναμε γυμνοί και πανέμορφοι
με την αόριστη επίγνωση
της ευτυχίας
που αρωμάτιζε τη σιωπή (στ. 11-12)

Το «πανεμορφοί» (9) δεν είναι ρεαλιστική απόδοση μιας αντικειμενικής κατάστασης, αλλά μια ελλειπτική διατύπωση (αισθανόμαστε σα να είμαστε πανέμορφοι). Χάρη σ' αυτή τη μετωνυμική λειτουργία της η κοινότατη λέξη αποκτά εδώ μια φόρτιση φανταστικο-συντακτική που τη λυτρώνει από τη ρεαλιστική, κοινότοπη χρήση: λεκτικές φορτίσεις που ο Ρίτσος αγνοούσε πριν, όταν δηλαδή ικανοποιόταν με 'τολμηρές' εκφράσεις σαν «Σταγόνες πέφτουν οι ώρες αργυρές / στις ανοιχτές παλάμης μου το τάσι» ("Επιστροφή", *Ποιήματα 1930-1960*, 1961, σ. 71).

Το πρώτο από τα τρία ποιήματα, "Ξένοι", δεν είναι κατά τη γνώμη μου ελάχιστο τμήμα ενός συνόλου ήδη συμπληρωμένου, το πρώτο δηλαδή από τα δεκαεφτά κομμάτια που αποτελούν το ποίημα "Ο ξέ-

νος” στη *Δοκιμασία*, με δηλωμένη χρονολογία συγγραφής το 1935. Πρόκειται μάλλον για ποίημα που γράφτηκε σε μια στιγμή έντονης προβολής στο μέλλον, σαν μια πλήρης και αυτοτελής ενότητα. Το εικάζω όχι τόσο από τις μικρές αλλαγές που βλέπω εδώ και κει, όσο από μεγάλα παρέμβλητα κομμάτια μετά από το στίχο 41 (εννέα στίχοι), και μετά από τον 43 (πέντε στίχοι). Με άλλα λόγια δεν πιστεύω ότι κατά την πρώτη δημοσίευση ο Ρίτσος έκοψε το ποίημα αφαιρώντας τους εννέα συν πέντε στίχους. Μετά την πρώτη δημοσίευση, η ‘έμπνευση’ ξαναπήρε μπρος προχωρώντας ασταμάτητα για άλλες δεκάξι ενότητες.

Βρίσκω μεγάλο ενδιαφέρον στο τρίτο κομμάτι, “Ανοιξη”, που στην ανοδική πορεία της χαράς σημειώνει ένα κορύφωμα ευδαιμονίας. Το τρίτο αυτό ποίημα, που κι αυτό εκφράζει την αμεσότητα της ποιητικής ‘δράσης’ (χρησιμοποιεί τον ενεστώτα της οριστικής), εμφανίζεται σε διαφορετική ανασύνθεση στην ενότητα XIV του δημοσιευμένου στα 1938 έργου *Εαρινή συμφωνία*. Όταν κυκλοφορήσει η *Εαρινή συμφωνία*, ο Κλέων Παράσχος θα χαιρετίσει τη «χαρούμενη, κατωμένη από εμπιστοσύνη στη ζωή, πίστη, προσδοχή» ατμόσφαιρα (*Νέα Εστία*, ΚΔ’, 1938, σ. 1218).

Το ποίημα “Ανοιξη”, όπως παρουσιάζεται αυτοτελές και απομονωμένο το Μάρτη του 1936, αντιπροσωπεύει ένα κείμενο που ανήκει διακαιωματικά στο κοινό ανανεωτικό μέτωπο της ποίησης: χαρά, υγεία, μια φύση φυτική όπως θα την εκμεταλλευτεί και ο Ελύτης, μια πύκνωση της εικόνας θεμελιωμένη στην αναλογική διαδικασία και στην αντιδιανοητική θεώρηση της ζωής, μια ήρεμη έκθεση παρατακτική (δεξιά σημειώνω τη θέση που έχουν οι κοινοί στίχοι με την έκδοση 1938, όταν απαντούν και εκεί, και τις ενδεχόμενες αλλαγές τους, με βάση την έκδοση 1961 στα *Ποιήματα*):

ΑΝΟΙΞΗ

XIV (1938)

Τα φύλλα πράσινα	1		
σαλεύουν διάφανα	2		
μπροστά στον ήλιο	3		
—χαμόγελα ιλαρά	4		
στα χείλη της Άνοιξης.	5		
Οι κραυγές της ζωής	6		7
τεντώσαν, τόξα δύναμης,	7		8
τα κλαδιά.	8		9
Η φλούδα του δέντρου	9	των δέντρων	10

χλωρή και στυλπνή	10		11
λαμποκοπά	11		12
—ριγωτό φουστάνι τσιτωμένο	12	τεντωμένο	13
στα στήθια μιας χωρικής.	13	σ' άγουρα στήθη χωρικής	14
Μέσα μου ορμούν	14		
πολύφωνα, πολύχορδα	15		
τα τραγούδια της χαράς.	16		
Οι άνθρωποι περνούν πλάι μου	17	πλάι μας	26
ωραίοι κι αγαπημένοι,	18	ωραίοι αγαπημένοι	27
ντυμένοι	19		28
τ' όνειρό μου και τη νιότη μου.	20	τ' όνειρό μας τη νειότη μας	29
Αγαπώ	21	Αγαπούμε	31
τον ουρανό και τη γή,	22		32
τους ανθρώπους και τα ζώα,	23		33
τα ερπετά και τα έντομα.	24		34
Είμαι και γώ όλα μαζί	25	Είμαστε κ' εμείς	35
		όλα μαζί	36
κι ο ουρανός κι η γή.	26		37
Το κορμί μου είναι περήφανο	27	Το κορμί μας περήφανο	38
απ' την ομορφιά της χαράς	28	απ' της χαράς την ομορφιά	39
το χέρι μου είναι παντοδύναμο	29	Το χέρι μας παντοδύναμο	40
απ' την ορμή της αγάπης.	30		41
Στη φύχτα της αγάπης	31	Μέσα στη	42
χωράει το σύμπαν.	32		43
Στο γαλάζιο γιαλό	33		
αράζουν όλα τα καϊκια	34		
της χαράς, της υγείας, της			
αλήθειας.	35		

Η φυτική φύση, σε συνδυασμό με την άνοιξη (εποχή του έτους όπου ανασταίνεται η φύση), μας οδηγεί σε ένα κόσμο ασφάλειας με ρυθμική επανάληψη (οι εποχές έχουν ένα σταθερό κύκλο), σε ένα επίπεδο βιολογικό αναπότρεπτης τάξης, παρά τη χαμηλή του στάθμη στην κλίμακα αξιών. Η μεταφορά «χαμόγελα ιλαρά» στους στίχους 1-3, είναι κι αυτή κάτω το νέο στην τεχνική του Ρίτσου και γενικότερα της εποχής. Τα «κλαδιά» (8) έχουν διπλή μεταφορά: «κραυγές της ζωής» και «τόξα δύναμης» (6-7). Οι στίχοι 1-4 και 6-8 σχηματίζουν στο σύνολό τους μια σφιχτοδεμένη παράσταση ζωής της φύσης, όπου οι μεταφορές δεν λειτουργούν σε μια κατεύθυνση, αλλά διασταυρώνο-

νται (1-4 μεταφορά από συγκεκριμένο σε αφηρημένο, 6-8 από αφηρημένο σε συγκεκριμένο), προκαλώντας μια ευχάριστη σύγχυση όπου φυσικός κόσμος και ηθικός αποτελούν μια ταυτόσημη αξία. 9-13: εδώ η μεταφορά αποτελείται από δύο πολύ συγκεκριμένα αντικείμενα όπου η φυτική φύση αποκαλύπτει την ηδονικότητά της συμψηφίζομενη με ένα ερωτικό αντικείμενο. Η μετάβαση αυτή από το φυτικό στον ανθρώπινο κόσμο συμπληρώνεται τώρα (17-20) με μια επιμειξία αγάπης για την ανθρωπότητα (που στην έκδοση 1938 τονώνεται με τον πληθυντικό του πρώτου προσώπου). Τα παρακάτω (21-30) κυλούν ευφρόσυνα με την αφελή απαρίθμηση των πραγμάτων που αγαπά (22-24), με τη μέθεξη, που δηλώνεται απερίφραστα (25-26). Η χαρά θριαμβεύει με δηλώσεις σε πρώτο πρόσωπο («το κορμί μου» 27, «το χέρι μου» 29), και με αίσθημα παντοδυναμίας του ανθρώπινου ένστικτου (2ο), που μας είναι γνωστό από τον Ελύτη, και που εδώ καταλήγει επίσης σε «ύβρη»: «Στη φούχτα της αγάπης / χωράει το σύμπαν» (31-32). Στους στίχους 33-35, αφού ο ποιητής πέρασε από τη θέα της φύσης στη συνύπαρξη με τους ανθρώπους, και από κει στο αίσθημα υπερ-ασφάλειας, αποστασιοποιεί όλο το αίσθημα σε μια συμπερασματική παράσταση με θάλασσα και γαλήνη:

Στο γαλάζιο γαλάο
αράζουν όλα τα καΐκια
της χαράς, της υγείας, της αλήθειας. 33-35

Παρά το διδακτισμό της, η μεταφορά «καΐκια / της χαράς, της υγείας, της αλήθειας», γίνεται αποδεκτή δίχως αντίσταση, ύστερα από την προεργασία τριάντα τριών στίχων. Η χαρά, εδώ σε συνδυασμό με την υγεία και την αλήθεια, είναι ένα από τα αντικαρνωτικά μοτίβα που θα διαδοθούν και από άλλους ποιητές.

Κοντοσταθήκαμε στα τρία ποιήματα του 1936, μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο έρευνας της μετάβασης από το παλιό στο καινούριο. Διαπιστώσαμε το ρόλο που «Τα τρία ποιήματα» έπαιξαν μες στην πορεία του Ρίτσου και μες στην πορεία της ελληνικής ποίησης. Τη στιγμή αυτή σχηματίζεται ανθόρμητα μια απορία. Τα τρία ποιήματα και άλλες μικρές συνθέσεις αποτελούν σπάνιες περιπτώσεις μέσα στο σύνολο του έργου του Ρίτσου, που το χαρακτηρίζει γενικά μια συγκίνηση όχι έντασης αλλά έκτασης, με παράταξη μέσα στην πλατιά διάρκειά του ισοδυνάμων (και γι' αυτό αναπόσπαστων) στιγμών. Κατά κανόνα στον Ρίτσο η αφετηρία-ώθηση δεν οδηγεί σε κάποιο κορύφωμα,

μοιάζει να παρατείνεται, διάχυτη, δίχως αλλαγή έντασης: απουσιάζει η ανάπτυξη ενός 'θέματος' και κυριαρχεί η επίπεδη διαδοχή παραλλαγών του ίδιου 'θέματος', δίχως πουθενά να πυκνώνεται και να κορυφώνεται. Μερικές φορές το ποίημα, χάρη στη διάρκεια των αθροιστικών επαναλήψεων, μπορεί να προσπελάσει τη συγκινησιακή διαθεσιμότητα του αναγνώστη. Άλλες φορές μπορεί ο αναγνώστης να κουρασθεί πριν φτάσει στο τέλος.

Με το χαρακτηριστικό αυτό της ποίησης του, που μοιάζει να 'ναι οργανικό και που μερικοί το αποκάλεσαν 'πλατειασμό', ο Ρίτσος δείχνει να μην κλονίστηκε συθέμελα από την κρίση της μοντέρνας ποίησης, που αμφισβήτησε τη δυνατότητα να ενεργοποιείται αδιάλειπτα και αδιάπτωτα η ποιητική έμπνευση. Κληρονομώντας το άγχος της καθημερινότητας από τον Καρυωτάκη, δεν έφτασε στη διασπασμένη και ασύνδετη σύλληψη αυτής της καθημερινότητας (πρβ. "Το ύφος μιας μέρας", κεφ. 33), και, αντίστοιχα, στον αποσπασματικό χαρακτήρα της ποιητικής αντίληψης. Επίσης: η παράταξη, συντακτικά, των παραστάσεων του τον εμποδίζει να δώσει μια διάταξη στο υλικό του μέσα σε μια δομική ανάπτυξη πλήρους ομιλίας, μένοντας έξω από τα οφέλη που άλλοι απέκτησαν'. Άλλο ζήτημα αν, με τον καιρό, αυτά τα χαρακτηριστικά βρήκαν μια διαχείριση πιο αποδοτική.

1 Ο αυτοσαρκασμός στο κεντρικό μέρος του *Τρακτέρ*, θέτει κάποια ζητήματα ταύτισης του ποιητή με τα διάφορα πρόσωπα που μιλούν σε πρώτο πρόσωπο. Μπορεί να γίνει η διαπίστωση ότι κάθε φορά που ο Ρίτσος πιστεύει ότι τρέχει τον κίνδυνο να παρεξηγηθεί με την αναφορά τρωτών που δεν θα ήθελε να του προσγραφούν, θέτει τον τίτλο μέσα σε εισαγωγικά. Στην πρώτη έκδοση ήταν μέσα σε εισαγωγικά μόνο δύο τίτλοι, "Επαναστάτες" και "Ηγέτες. Στην έκδοση που περιλήφθηκε στα *Ποιήματα 1934-1960* ο Ρίτσος θεώρησε σκόπιμο, προς αποφυγήν παρεξηγήσεων, να διακρίνει και άλλους τίτλους με εισαγωγικά ("Ποιητές" και "Προσωπικότητες"). Τα εισαγωγικά στο "Ποιητές", καθώς και την πρόσθετη αφιέρωση "Στον Κώστα Καρυωτάκη", διαπιστώνει και ο Γ.Π. Σαββίδης, 1972, σ. λ', με διαφορετικές σκέψεις. Η προσθήκη αυτών των εισαγωγικών στους τίτλους, που διαχωρίζουν τις 'ευθύνες' του ποιητή από τα πρόσωπα που μιλούν, δείχνει με κάποια ακρίβεια την πρόθεση αυτοάμυνας του ποιητή.

2 "Για την τριλογία του Γ. Ρίτσου", *Επιθεώρηση Τέχνης*, ΙΘ', 1966, σ. 160. Την ίδια γνώμη επαναλαμβάνει στον τόμο της *Jannis Ritsos*, Παρίσι 1968, σ. 19, και έκδ. 1973, σ. 15.

3 "Πέντε φάσεις στην ποιητική σταδιοδρομία του Ρίτσου", *Αντί*, τεύχος 23, 19 Ιουλίου 1975 σ. 27: «Ήδη από το 1935 αρχίζει να τρέπεται προς άλλες κατευθύνσεις. Το ωραιότατο ποίημα "Ο Ξένος", που δημοσιεύτηκε οκτώ χρόνια αργότερα μιλάει, ως επίτευγμα, πολύ εύγλωττα για την κατάσταση πνεύματος

του ποιητή την κρίσιμη εκείνη χρονιά του '35. Εξίσου εύγλωττο είναι και το γεγονός ότι κρατήθηκε στο συρτάρι τόσα χρόνια. Έτσι μπορούμε να πούμε πως η μετάβαση στη δεύτερη φάση δεν καθορίστηκε τόσο από εξωτερικά αίτια όσο από εσωτερικά. Η ανελευθερία της 4ης Αυγούστου απλώς επέσπευσε μια εξέλιξη που είχε αρχίσει».

4 Γ.Π. Σαββίδης, 1972, σ. λ' σημ. 1: «Η δημόσια προσχώρηση του Ρίτσου στη μη παραδοσιακή ποιητική γίνεται ψευδώνυμα (με υπογραφή: Κώστας Ελευθερίου) το 1936 στα *Νέα Γράμματα*, β', 3, σελ. 202-205, και επίσημα πια το 1937 με *Το τραγούδι της αδελφής μου*».

5 Β', 1936 σ. 202-5. Ο Γ. Ρίτσος συνεργάστηκε όχι με το όνομά του, αλλά σαν Κώστας Ελευθερίου, αφού σαν Ρίτσος δε θα γινόταν δεκτός από το διευθυντή του περιοδικού, τον Α. Καραντώνη, που ήδη τον είχε καταδικάσει. Για την ταύτιση των προσώπων δεν είναι ανάγκη να προστρέξουμε σε πληροφορίες προφορικές που πέρασαν στον Τύπο, από τη στιγμή που το πρώτο ποίημα από τα τρία, «Ξένοι», πέρασε σαν πρώτο κομμάτι του «Ξένος» στη συλλογή *Δοκιμασία* του Ρίτσου, που δημοσιεύτηκε το 1943.

α Βλ. όσα εξακριβώνει τώρα, επιβεβαιώνοντας, πέρα από όσα αφορούν το ποίημα «Ξένοι», η Αικατερίνη Μακρυνικόλα, «Έργογραφία Γ. Ρίτσου», *Αφιέρωμα στον Γ. Ρίτσο*, 'Κέδρος', 1980, σ. 751: «Το ποίημα «Ξένοι» αποτελούσε το πρώτο μέρος ενός πολύστιχου ποιήματος γραμμένου το 1935, που κυκλοφόρησε στη *Δοκιμασία* με τίτλο «Ο ξένος». Το «Ξένοι», χωρίς τον τίτλο και ύστερα από κάποια επεξεργασία, κράτησε τη θέση του μέσα στο συνθετικό ποίημα, με αριθμηση μέρους: 1. Το ποίημα «Ανοιξη», ξαναδουλεμένο και χωρίς τον τίτλο, ενσωματώθηκε στο XIV της μεταγενέστερης σύνθεσης *Εαρινή συμφωνία*».

6 Δίπλα στους έπαινους του Αιμ. Χουρμούζιου («ρωμαλέα ποιητική πνοή», *Η Καθημερινή*, 13.9.1937) και του Κ. Παράσχου (*Νέα Εστία*, ΚΒ', 1937, σ. 1275), κάνει εντύπωση για την οξύτητά του το άρθρο του Βάσου Βαρίκα «Σημειώσεις στο περιθώριο ενός βιβλίου», *Κρητικές Σελίδες*, ΓΒ', 1937, σ. 439-53. Ο Β. Βαρίκας εξηγεί γιατί, κατά τη γνώμη του, *Το τραγούδι της αδελφής μου* αποτελεί μια «παλινδρόμηση». «Με *Το τραγούδι της αδελφής μου*, βρισκόμαστε μπροστά σε μια παλινδρόμηση. Φυσικά δε θέλουμε να πούμε πως η παλινδρόμηση αυτή έχει οριστικό χαρακτήρα. Στην ουσία του *Το τραγούδι της αδελφής μου*, θα μιλήσουμε πιο κάτω γι' αυτό, δεν είναι παρά η έκφραση μιας έντονης ηθικής και ιδεολογικής κρίσης που από καιρό ωριμάζε στη συνείδηση του ποιητή και βρήκε την ευκαιρία να εκδηλωθεί μ' ένα τυχαίο δυστύχημα» σ. 444-5. Την «παλινδρόμηση» δεν τη συσχετίζει ο Βαρίκας με τα «Τρία ποιήματα», όπως κάνω εγώ σήμερα.

7 Έχει ενδιαφέρον η διαπίστωση του Β. Βαρίκα, *Η μεταπολεμική μας λογοτεχνία*, 1939, σ. 88: «Ακόμη αισθητή γίνεται η απουσία από την ποίηση των νέων περιεχτικών και συμπυκνωμένων συμβόλων, την έλλειψη των οποίων αγωνίζεται να αναπληρώσει με την μακρυγορία που αδυνατίζει αναγκαστικά την έκφραση, δημιουργεί πλατειασμούς, με όχι ευκαταφρόνητες συνέπειες για την αρχιτεκτονική των ποιημάτων του και μάλιστα ποιημάτων συνθετικών, όπως είναι όλα σχεδόν τα τραγούδια του».

Μια ερμηνεία του «πλατειασμού» δίνει η Χρύσα Λαμπρινού (Προκοπάκη) με επιχειρήματα που απηχούν τη σκέψη του Ρίτσου, υποθέτω: «Σχετικό μ' αυτή την προφύλαξη είναι και το γεγονός ότι ο Ρίτσος δεν καταλαμβάνει 'εξ εφόδου'

το αντικείμενό του επιβάλλοντας τη δική του όραση. Το κυκλώνει διακριτικά, αφήνοντας το δέκτη να το δει και να τ' ακούσει με τις δικές του αισθήσεις. Κι αυτός είναι ένας απ' τους λόγους που δημιουργείται η εντύπωση του πλαταιασμού που αποδίδεται στον ποιητή. Ένας άλλος λόγος είναι η ως την κατάχρηση χρησιμοποίηση των αλυσιδωτών παρομοιώσεων και του διαζευκτικού, που κι αυτά δε θα πρέπει να τα δούμε μεμονωμένα, γιατί ποτέ η παρομοίωση δεν γίνεται για επιφανειακά αισθητικούς λόγους· εξυπηρετεί οργανικά την αναγκαioτητα του ποιήματος». (*Επιθεώρηση Τέχνης*, ΙΘ', 1964, σ. 171). Και αναφερόμενη στην "Τριλογία" του Ρίτσου, η Λαμπρινού εξηγεί αμέσως: «Δεν πρέπει δηλαδή να παραβλέπουμε ποτέ την ψυχογραφική-θεατρική πλευρά του, ό,τι διαδραματίζεται μέσα κ' έξω απ' τα λεγόμενα, δημιουργώντας πολυποίκιλες αντιδράσεις, συνειρμούς, εσωτερικές συγκρούσεις που εκφράζονται έτσι και προπάντων προσπαθούν να καλυφθούν έτσι· γι' αυτό βλέπουμε συχνά ένα πρόσωπο, προσπαθώντας να στρέψει την προσοχή του συνομιλητή του σ' άλλο χώρο, να χρησιμοποιεί ακόμα και μια φανταχτερή ωρασιολογία που αν κάνουμε βέβαια το σφάλμα να την απομονώσουμε απ' τον κορμό του ποιήματος, δεν είναι παρά ένας κοινός τόπος, αν όχι φιλολογία» (ό.π. σ. 171-2).

Για το πώς αντιμετωπίζουν το ίδιο τραγικό σημείο του Ρίτσου όσοι δε συμμετέχουν στον ενθουσιασμό των υποστηρικτών του, αναφέρω τις απερίφραστες επιφυλάξεις του Τάκη Σινόπουλου: «Τα μεγάλα του ποιήματα, ακόμα και τα πιο καλά, έχουν ένα βασικό μειονέκτημα. Αντί να χαρίζουν μια αδιάπτωτη αισθητική χαρά, στομάνουν τον αναγνώστη με ισχυρές δόσεις φτήνιας και φλυαρίας, τον κουράζουν και του αφαιρούν τη δυνατότητα της συνεχούς συγκίνησης. Πιστεύω πως ένα απ' τα καλύτερα ποιήματα του Ρίτσου, ο "Ξένος", θα κέρδιζε αφάνταστα αν περιοριζόταν σε 7-8 σελίδες αντί για 16. Είναι τάχα απαραίτητο να εναλλάσσεται το τετριμμένο και το ανιαρό με το υψηλό και το έξοχο, να απειλείται συνεχώς η γνήσια ποιητική ουσία από τον φορτωμένο και άχρηστο λόγο; Πρέπει να σημειώσω ακόμα πως ο Ρίτσος δεν κατέχει την αρετή της συνθετικότητας. Μήτε η "Σονάτα", μήτε ο "Ξένος" π.χ. μπορούν να εκτιμηθούν για τις εσωτερικές ανταποκρίσεις των επιμέρους τμημάτων τους, για τη σφικτή δομή τους και την κλιμάκωση των επιπέδων τους. Είναι απλώς ποιήματα παραστατικά, με ένα βασικό θεματικό πυρήνα και εκτείνονται σε τούτο ή εκείνο το μέγεθος» κ.τ.λ. *Εποχές*, τεύχος 13, 1964, σ. 66).

Ο ΠΑΡΟΠΛΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑΣ

Η αναστολή της ελευθερίας και ο μονόλογος του ασπισμού

46 Οι μεταβάσεις από το καλίό στο νέο, που προσπάθησα να συλλάβω με όση ακρίβεια προσφέρουν τα κείμενα, ανήκουν όλες ανεξαιρέτως στη βιογραφία της γενιάς του Τριάντα την πριν από την 4η Αυγούστου. Την 4η Αυγούστου συμβαίνει ό,τι συμβαίνει, και η σκιά της δικτατορίας, που ήταν μετέωρη πάνω στη ζωή της Ελλάδας από καιρό, απλώθηκε μεμιάς και οριστικοποιήθηκε σε ένα φασιστικό καθεστώς. Ο αυταρχισμός, με όλες τις συνέπειες που φέρνει η απουσία μιας αντιπολίτευσης, ή και απλού αντίλογου ακόμα στις δομές όλης της Ελλάδας, δεν έχει για συνέπεια ένα αυτόματο και μηχανιστικό αντίκτυπο στη λογοτεχνία: ούτε οι αλλαγές που ακολουθούν είναι απότομες και δίχως προμηνύματα. Καταρχήν ο Έλληνας δεν ανέχεται εύκολα τον αυταρχισμό, και οι λογοτέχνες, που είναι μια πιο προηγμένη συνείδηση μέσα στο σύνολο, δεν τον ανέχονται ακόμα περισσότερο. Επομένως εκείνο που ενδέχεται να συναντήσει ο μελετητής είναι όχι 'επιδράσεις' της αυταρχικής ιδεολογίας σ' ένα ορισμένο έργο, τη στιγμή μάλιστα που παρόμοια ιδεολογία ούτε υπάρχει ούτε ήταν κωδικοποιημένη και οι περισσότεροι λογοτέχνες επιβεβαιώνουν επίσημα ότι ήταν φιλελεύθεροι ή βενιζελικοί, αλλά διαφορετικού είδους αλλαγές: αλλαγές που προέρχονται πριν απ' όλα από την άρση της ελευθερίας να αντιφρονεί κανείς με τον κρατούντα κυβερνήτη, και, κατά συνέπεια, αλλαγές που εκδηλώνονται στο έργο ανθρώπων που βασικά αδιαφορούν για το καθεστώς, αλλά που, ζώντας σ' ένα περιβάλλον όπου ο αντίλογος δεν ακούγεται, μένουν στερημένοι από όλα τα ερεθίσματα μιας πραγματικής και δημιουργικής αμφισβήτησης.

Έχει γίνει αντιληπτό, πιστεύω, ότι ο μελετητής δεν αναζητεί τεκμήρια ενοχοποιητικά για εγκληματικές 'συνεργασίες' με το Μεταξά,

αλλά συγκεκριμένες αλλαγές που επιτελούνται στο έργο των λογοτεχνών ανεξάρτητα αν αυτοί επικρίτουν ή αποδοκιμάζουν το καθεστώς. Ο Μεταξάς, εξάλλου, δεν επέβαλε το φασισμό στην Ελλάδα σαν μια τάχα 'επανάσταση', όπως έκανε ο Μουσολίνι στην Ιταλία, όπου υπήρχε κατά συνέπεια μια ιδεολογική συστηματική υποδομή, ενισχυμένη μάλιστα από έναν ιδεοκρατικό φιλόσοφο, τον G. Gentile· απλώς βρέθηκε μεμιάς στην επόμενη φάση του Μουσολίνι, στη φάση της 'τάξης' και των τακτοποιημένων εθνικών πεποιθήσεων: ο Μεταξάς ήρθε να σώσει τον τόπο από το 'διχασμό', από τον 'κομματισμό' και να εξασφαλίσει την ομόνοια ανάμεσα σ' όλους τους Έλληνες. Παρόμοια επιβολή της 'τάξης', που μπορούσε να ικανοποιεί τους απογοητευμένους από τον ελληνικό 'κομματισμό', παράλληλα με την άρση του 'διχασμού', ο Μεταξάς την επέτυχε με το πιο εύκολο μέσο, φιλμίζοντας δηλαδή την αντιπολίτευση, το φιλελεύθερο αστισμό, που ήταν μια απειλή πλησιέστερη, και τον επαναστατικό σοσιαλισμό που δεν παρίστανε, βέβαια, έναν άμεσο κίνδυνο, αλλά όμως προχωρούσε σταθερά. Αν στην αρχή της δικτατορίας ο Μεταξάς αμυνόταν εφαρμόζοντας το 'Ιδιώνυμο', δεν άργησε να επινοήσει ένα αποτελεσματικότερο νόμο, τον «περί Τύπου» (Α.Ν. 1092 της 22.2.1938, *Εφημερίς της Κυβερνήσεως*, τεύχος πρώτον, αρ. 68, σ. 447-59). Ο λεπτομερέστατος αυτός νόμος ήταν η πανάκεια για όλα τα κακά που μπορούσαν να ακουστούν.

Μόλις δημοσιεύτηκε ο νόμος, ο υπουργός τύπου Θ. Νικολούδης πληροφορούσε τους ξένους ότι, χάρη στα νέα μέτρα, η κυβέρνηση θα μπορούσε να κατευθύνει τον Τύπο προς τα εθνικά ιδεώδη και να εξαφανίσει τους ανατρεπτικούς δημοσιογράφους και την εκδοτική 'λύσσα'. Η κυβέρνηση δεν είχε ανάγκη να κοπιάσει για να επιβάλει δικές της ιδέες· της έφτανε να εμποδίζει τις αντίθετες. Ούτε είχε ανάγκη να σπρώξει τον παρεμβατισμό της ως το σημείο να υποδεικνύει στους δημοσιογράφους και τους λογοτέχνες τι να γράφουν· ήταν αρκετό να τους αποτρέπει από τον κοινωνικό προβληματισμό, στην κριτική και την πεζογραφία, και από την επαναστατικότητα στην ποίηση. Η επιτυχία της ήταν προεξοφλημένη.

Τα μαρξιστικά και φιλομαρξιστικά περιοδικά σταμάτησαν μεμιάς. Περιοδικά νεωτεριστικών τάσεων, σαν *Τα Νέα Γράμματα* και τις *Μακεδονικές Ημέρες*, συνέχισαν ανενόχλητα. *Τα Νέα Γράμματα*, όχι μόνο δεν συνάντησαν εμπόδιο, εφόσο δεν αντιπροσώπευαν κανένα κίνδυνο για τη δικτατορία, αλλά είχαν τον τρόπο να αρνηθούν τη δημοσίευση πανηγυρικών για την 4η Αυγούστου^{2α}, κάτι που άλλα

περιοδικά δεν μπόρεσαν να αποφύγουν (όπως οι *Μακεδονικές Ημέρες*, Ε', 1937, σ. 201). Η περιθωριακή υπερρεαλιστική 'δραστηριότητα', μόλις ανεκτή από Τα *Νέα Γράμματα*, δεν μπορούσε φυσικά να ενοχλήσει τον κυβερνήτη εφόσον ήταν απαλλαγμένη από οποιαδήποτε δημοκρατική πρωτοβουλία¹.

Είπα ότι μια φασιστική ιδεολογία δεν υπήρχε. Δεν υπήρχε σαν επίσημο δόγμα με συστηματική θεωρία· γιατί, από πλευράς τακτικής, κάποιιο σύνθημα, κάποιο δόγμα έπρεπε να το καθιερώσει ο κυβερνήτης. Εκτός από τα συνθήματα του συντηρητικού εθνισμού, «τα μεγάλα ιδανικά της Πατρίδος, της Θρησκείας, και της Οικογένειας», ο Μεταξάς, σύμφωνα με τα δυτικά πρότυπα του φασισμού, έθεσε σε κυκλοφορία μέχρι κόρου συνθήματα με παραλλαγές πάνω στα νιάτα, την υγεία του πνεύματος και του σώματος, τη χαρά και την εργασία, δίπλα στο πιο ελληνοπρεπές ιδεώδες του 'Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού' και της σπαρτιάτικης θεωρίας της 'πειθαρχημένης ελευθερίας'. Με τις θεαματικές παρελάσεις της Νεολαίας μερικοί φιλελεύθεροι λογοτέχνες κρυφογελούσαν, δεν έπαιρναν στα σοβαρά τέτοια καμώματα. Άλλοι φιλελεύθεροι που, κατά τη γνώμη του Μεταξά, αποτελούσαν κίνδυνο προσωπικό, σαν τον Κ. Τσάτσο τον καιρό που έγραφε το *Διάλογο* με τον Σεφέρη, πήγαιναν εξορία².

Κάναμε ήδη μια νύξη για τις συνέπειες που έφερε στο φιλήσυχο αστισμό η αναστολή της ελευθερίας· παραπέρα θα δούμε μερικές λεπτομέρειες για το πώς η αναστολή σταμάτησε δραστικά τον κοινωνικό προβληματισμό και ενθάρρυνε τη λογοτεχνική εκμετάλλευση περιθωριακών θεμάτων, την άγονη ενδοσκόπηση, την προσφυγή στο παρελθόν, τα φυλετικά ιδεώδη. Η καταναγκαστική κατεύθυνση προς αυτή τη θεματογραφία, αποτέλεσμα ενός αφανούς μηχανισμού παρεμβάσεων, δεν έδωσε αναγκαστικά αρνητικά έργα, από καλλιτεχνική άποψη, όπως το *Δαιμόνιο* του Θεοτοκά· έδωσε και άρτια σαν *Το χρονικό μιας πολιτείας*, την *Eroica*, το *Ο Βασίλης ο Αρβανίτης* πρόκειται όμως για έργα που κατευθύνουν την ευαισθησία του αναγνώστη προς χώρους άγονους για τη σαφή συνειδητοποίηση του παρόντος.

Στην ποίηση τα πράγματα ήρθαν έτσι, ώστε το δόγμα των νιάτων που διαλαλούσε ο Μεταξάς να εφάπτεται με την αντίδραση στον καρυωτακισμό. Ο αστισμός καταδίκασε τον καρυωτακισμό, οι αριστεροί καταδίκασαν την παρακμή, δίχως και οι δύο να υποπτεύονται ότι καταπολεμούν ένα και μόνο πράγμα, την καρυωτακική παρακμή, και υποστήριζαν την ανάγκη υπερνίκησης αυτών των νοσηρών ψυχικών καταστάσεων με τη στροφή προς τη δραστήρια ζωή, τα νιάτα,

την υγεία, τη χαρά. Όσο σχηματικά και να περιέγραψα τη διαπίστωση αυτή, όσο παράλογο και να φαίνεται το συμπέρασμα, ένα πράγμα είναι βέβαιο ότι με αφορμές ο καθένας διαφορετικές, ο Μεταξάς, ο Ελύτης, ο Ρίτσος συναντήθηκαν σε ένα χορό πο παϊάνιζε τα νιάτα, την υγεία, τη χαρά...

1 Οι δηλώσεις του Θ. Νικολούδη αναφέρονται στο γαλλόφωνο περιοδικό της Αθήνας *Les Balcans*, 1, 1938, σ. 118: «Les nouvelles lois, dit-il. [M. Th. Nicoloudis] donnent à l'Etat la faculté de diriger la presse dans le sens des aspirations nationales. En même temps elles permettent à l'Etat d'épurer la famille des journalistes de tout élément subversif. L'institution du cautionnement apaisera cette 'rage d'édition' qui sévissait jusqu'ici et s'opposera à la publication de journaux sans ressources définies». Τις ξενόγλωσσες αυτές ανακοινώσεις φρόντιζε και τις κυκλοφορούσε δακτυλογραφημένες ο διευθυντής του Εξωτερικού Τύπου, Γ. Σεφεριάδης.

2 Πρβ. πληροφορία του ιδιοκτήτη του περιοδικού, Γ.Κ. Κατσίμπαλη, στο Μ. Peri, *Τα Νέα Γράμματα*, Ρώμη 1974, σ. 23. Ο ίδιος Γ.Κ. Κατσίμπαλης με πληροφόρησε (Σεπτέμβριος 1976) ότι απείλησε τον Νικολούδη πως προτιμούσε να κλείσει το περιοδικό παρά να δημοσιεύει παρόμοιο κείμενο. Ο Α. Καραντώνης από την πλευρά του με πληροφόρησε ότι μονάχα μία φορά προέκυψε ζήτημα με τη λογοκρισία, όταν αυτή ανησύχησε μήπως θιγούν οι Γερμανοί από κάποιο κείμενο.

α Οι μαρτυρίες του Ανδρέα Καραντώνη για το περιοδικό του συμπληρώθηκαν κατά τη διάρκεια της παρουσίας που έκανα της μελέτης του Massimo Peri, *Τα Νέα Γράμματα*, ό.π., στο Ιταλικό Ινστιτούτο (Αθήνα 18.4.1975). Ο Α. Καραντώνης πήρε το λόγο και μεταξύ άλλων διευκρίνισε ποιο ήταν το κείμενο που είχε προκαλέσει τις ανησυχίες της λογοκρισίας. Η λογοκρισία περιοδικού Τύπου είχε ανατεθεί από τον κυβερνήτη στους Κλέωνα Παράσχο και Ειρήνη Αθηναία. Αργότερα η παρέμβαση του Α. Καραντώνη μεταγράφηκε σε ένα *Παράρτημα* του περιοδικού *Παρουσία*, με τη φροντίδα του Φώτη Δημητρακόπουλου: Massimo Peri, *Το περιοδικό 'Τα Νέα Γράμματα' Επιτάσσονται, δύο κείμενα των Mario Vitti και Α. Καραντώνη* πρόλογος και επιμέλεια Φώτης Δημητρακόπουλος, περιοδικό *Παρουσία*, παράρτημα αρ. 6, 1989.

3 Ο Ο. Ελύτης έχει την απορία, 1974 σ. 294: «Η λογοκρισία της [της Δικτατορίας] δεν ξέρω για ποιο λόγο, το πιθανότερο από άγνοια, δε μας θεώρησε ποτέ επικίνδυνους και δεν έφερε σχεδόν καμιά δυσκολία στην πολλαπλή μας δραστηριότητα». Η «δραστηριότητα» των Ελλήνων υπερρεαλιστών δεν ήταν επικίνδυνη, φυσικά.

4 Η πρόταση παρατίθεται από την Ιωάννα Τσάτσου, *Ο αδελφός μου Γ. Σεφέρης*, 1973, σ. 368: ο Κ. Τσάτσος έστειλε ένα «πύρινο γράμμα του προς τον εξόριστο Κανελλόπουλο, [όπου] ευχόνταν τη νίκη των δημοκρατικών στην κρίσιμη εκείνη στιγμή» της έκρηξης του Β' Παγκοσμίου Πολέμου.

Το 'δόγμα' της ελληνικότητας

47 Αν θέλετε να γράψετε έργα βιώσιμα, πηγαίνετε κατ' ευθείαν ν' αντλήσετε τις εμπνεύσεις σαν από τη μεγάλη αστείρευτον πηγήν που λέγεται λαϊκή ψυχή. 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. Πρέπει να κάτε όσο μπορείτε πιο κοντά στο λαό που μοχθεί, που χαροπαλεύει και ν' ακούσετε όλη την κλίμακα των συναισθημάτων του, από την ευτυχία ως την δυστυχία, από το κλάμα έως το γέλιο. (Ι. Μεταξάς, *Το προσωπικό του ημερολόγιου*, Δ', 1960, σ. 841)

Αυτή είναι η συμβουλή που έδινε ο κυβερνήτης στου Έλληνες λογοτέχνες κατά την απονομή των λογοτεχνικών βραβείων, το Μάιο 1940. Δεν υποπευδύονταν ότι οι παραγγελίες του ακολουθούσαν το ίδιο πνεύμα με τη θεωρία της ηθογραφίας, όπως την είχε διατυπώσει ο Ν. Γ. Πολίτης το 1883, τη στιγμή που μερικοί Έλληνες αισθάνονταν την ανάγκη να αμυνθούν, από φόβο για τον εμφανιζόμενο διεθνισμό στην Ελλάδα². Και στην Ελλάδα όμως του 1930, όπως και του 1880, είναι περίπλοκη υπόθεση να βρεθεί μια χρυσή τομή ανάμεσα στην εθνική παράδοση και στην ξένη επιρροή. Κάθε γενιά, κάθε συγγραφέας έχει το δικαίωμα να τοποθετεί το πρόβλημα αυτό από τη δική του σκοπιά, σύμφωνα με τις ατομικές του ανάγκες όπως έχουν διαμορφωθεί μέσα στις νέες συνθήκες της ιστορίας. Γι' αυτό δεν μένει άλλο παρά να φέρουμε στην επιφάνεια μερικές μαρτυρίες ενδεικτικές για τη συνειδητοποίηση έχοντας υπόψη πάντοτε τα γενικά αιτήματα της γενιάς.

Προκαταρκτικά ας σκεφτούμε ότι από τη στιγμή που ένας πολιτισμός αντιλαμβάνεται την ύπαρξη ενός άλλου πολιτισμού, και του αναγνωρίζει μάλιστα προσόντα που θεωρεί εκμεταλλεύσιμα, είναι ανθρώπινο να κοιτάξει πώς θα τα οικειοποιηθεί. Επίσης ας έχουμε υπόψη, στο χώρο της σύγχρονης ιστορίας της Ελλάδας, ότι ζητήματα καθαρεύουσας γύρω στο 1850, ζητήματα φυλετικού 'ελληνικού διηγήματος' γύρω στο 1880, είχαν για κύριο κίνητρο την εθνική ακεραιότητα της ελληνικής λογοτεχνίας. Στα χρόνια 1930 με 1940, όταν οι εθνικοί σοσιαλισμοί μετασχηματίζονται σε φασιστικό και ναζιστικό αυταρχισμό, γίνεται πια αναπόφευκτο να δοθεί ιδιαίτερη έμφαση στις εθνικές ιδιότητες, που βαφτίζονται ασυζητητί 'αρετές'. Στη Γερμανία αυτή η τάση θα εκτραπεί σε ρατσισμό. Στην Ιταλία θα πάρει

τη μορφή της 'italianità', με προτροπή του Μουσολίνι να καλλιεργηθούν στην τέχνη τα εθνικά ιδεώδη. Ένα δείγμα παρόμοιας παρέμβασης του φασισμού στην τέχνη της Ιταλίας, το βλέπουμε στο άρθρο "Οι αισθητικές θεωρίες στη φασιστική Ιταλία", *Νεοελληνικά Γράμματα*, 21 Ιουλίου 1935, σ. 7, που εξηγεί το νόημα της 'ιταλικότητας' αναφέροντας ακριβώς τη λέξη 'italianità' (κεφ. 26). Στην Ισπανία θα τονωθεί αντίστοιχα η 'hispanidad'.

Η ελληνικότητα παίρνει ιδιαίτερες διαστάσεις μέσα στην ιδεολογία της γενιάς του Τριάντα, με μια αρκετά περίπλοκη διαδικασία, όπου ο παράγοντας της οργανικής άμυνας αποκτά αρκετό βάρος. Αν σκεφτούμε ότι, χάρη στη γενιά αυτή, πραγματοποιείται μια από τις πιο συμπαγείς εισαγωγές ιδεών και μορφών, πρέπει να περιμένουμε ότι η άμυνα απέναντι σ' αυτή την εισβολή θα είναι ανάλογη. Οι πιο επιφυλακτικοί θα ανακινήσουν το ζήτημα της ελληνικότητας με αποκάλυπτα αμυντική τακτική, όπως έκανε ο Κ. Τσάτσος και όπως έκανε με υπερβολικό ζήλο ο Τάκης Παπατσώνης, που εμπρός στη «μίμηση των ξένων», εκείνος επικαλούνταν απερίσκεπτα το θεωρητικό του ιταλικού φασισμού, τον G. Gentile, και μετάφραζε μια περικοπή από μια φασιστική 'προκήρυξη' του του 1926:

Οι καλλιτέχναι πρέπει να προετοιμασθούν στη νέα δεσποτική λειτουργία που προορίζεται στην εθνική μας τέχνη. Περισσότερο από κάθε άλλο, οφείλουμε κατηγορηματικά να επιβάλλουμε μιαν αρχή ιταλικότητας. Όποιος αντιγράφει ξένον, είναι ένοχος προσβολής του Έθνους, ακριβώς καθώς ένας κατάσκοπος μπάτζει τον εχθρό από κρυφές εισόδους μέσα στα εδάφη της Επικρατείας. (*Η Καθημερινή*, 13 Μαΐου 1932 Γ. Θεοτοκάς και Γ. Σεφέρης, *Αλληλογραφία*, επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, 1975, σ. 192).

Από την άλλη πλευρά, οι λογοτέχνες, όχι επειδή αισθάνονταν υπόδικοι και ένοχοι για την αποδοχή των ξένων επιδράσεων, αλλά επειδή ήταν υπεύθυνοι εργάτες του λόγου, έθεταν οι ίδιοι στον εαυτό τους το αίτημα της εθνικής ταυτότητας, αμυνόμενοι και αυτοί απέναντι στους κινδύνους που ενσυνείδητα οι ίδιοι είχαν δημιουργήσει. Ήταν εν γνώσει ότι είχαν κάθε δικαίωμα να εισάγουν όποιο εκπολιτιστικό υλικό θεωρούσαν σκόπιμο για τις καλλιτεχνικές τους επιδιώξεις για να μη διακινδυνέψουν όμως την εθνική τους ταυτότητα, και να μη γίνουν ελληνόγλωσσοι αναπαραγωγοί ξένων προτύπων, ακολούθησαν αναγκαστικά μια διαδικασία διαφοροποίησης απέναντι

στους πολιτισμικούς χώρους από τους οποίους αποκόμισαν ιδέες και πρότυπα. Αυτή η διαφοροποίηση, στο επίπεδο εθνικής συνειδητοποίησης, ονομάστηκε αναζήτηση ελληνικότητας.

Η ελληνικότητα ανθρώπων που δεν ήταν 'εθνικόφρονες' με το στενότερο νόημα, αλλά είχαν μια τραγική επίγνωση της ελληνικότητάς, όπως ο Σεφέρης που είδε την ελληνικότητα σαν 'καημό της Ρωμιουσύνης', μετά από την επικράτηση του Μεταξά μοιάζει να ανανεώνεται, σε μια άτυχη σύμπτωση, με τον εθνισμό του ελληνικού φαλαγγισμού, κατά τρόπο ακριβώς ανάλογο και εξίσου άτυχο με αυτό που είχε συμβεί στο δόγμα της χαράς και της υγείας. Ανάμεσα σε λογοτέχνες σαν τον Σεφέρη και τον Ελύτη, τον Θεοτοκά και τον Κόντογλου τον Πεντζίκη, που είχαν το αυτί στημένο στο τι συμβαίνει στην 'Ευρώπη', ήταν ακριβώς και όσοι, σαν τον Κόντογλου και τον Πεντζίκη, διεκδίκησαν με περισσότερο πείσμα την ελληνική ιθαγένεια για το έργο τους, αγγίζοντας το βυζαντινό αντιφραγκισμό.

Η μέθοδος που υιοθετούν μερικοί συγγραφείς πάει αλάνθαστα προς την εκμετάλλευση των ελληνικών πηγών, των ελληνικών υλικών με τρόπο ανάλογο με τα ξένα πρότυπα που εκμεταλλεύονται τα δικά τους κοινωνικά υλικά. Έτσι ο Σεφέρης, τη στιγμή που μοιάζει πιο εκτεθειμένος στην επιρροή του Έλιοτ, μας δίνει ένα έργο ελληνικότερο από τα προηγούμενά του, το *Μυθιστόρημα*. Παράλληλα, ένας ποιητής που αισθάνεται εκτεθειμένος στην επιρροή του γαλλικού υπερρεαλισμού, ο Ελύτης, στερεώνει τα ποιήματά του σε ολοένα περισσότερες ελληνικές αναφορές.

Το θέμα της ελληνικότητας, που διαπότισε τον Σεφέρη στην ποιητική πράξη επάνω, τον βασάνισε παράλληλα και στο στοχαστικό επίπεδο, με τη θεωρητική της θεμελίωση, έτσι ώστε, στην πρώτη ευκαιρία, μόλις ο Κωνσταντίνος Τσάτσος έθιξε το θέμα της ελληνικότητας, αντιμετωπίζοντας το ζήτημα της πρωτοποριακής τέχνης ("Πριν το ξεκίνημα", *Προπύλαια*, Απρίλης 1938), ο Σεφέρης είχε ήδη συγκροτημένες ιδέες πάνω στο θέμα και μπόρεσε να περάσει στην αντιμετώπιση πάνοπλος. Η διαμάχη που άρχισε τότε πέρασε στην ιστορία σαν "Διάλογος για την ποίηση"³. Ο διάλογος αυτός που έγινε ανάμεσα σε έναν ποιητή 'εμπειρικό' που είχε διαβάσει Richards και ένα 'φιλόσοφο' ιδεοκράτη, είναι και μένει ελλιπής: για να θεωρηθεί πλήρης έπρεπε να είχε λάβει μέρος σ' αυτή και ένας τρίτος συνομιλητής, φορέας άλλου ιδεολογικού ρεύματος, ένας μαρξιστής! Έτσι, για να επαναλάβω τη διαπίστωση που με κατατρέπει, ο διάλογος, τη στιγμή που οι αριστεροί ήταν φημωμένοι, δεν μπόρεσε να ωφεληθεί από τον αντίλο-

γο και τη διαλεκτική διαδικασία που θα προέρχονταν από την αριστερή αντιμετώπιση του ζητήματος⁴.

Η στάση του Κ. Τσάτσου οφείλεται βασικά στην επιφύλαξη ενός συντηρητικού που βλέπει τις εθνικές παραδόσεις να απειλούνται από την πρωτοπορία: «στης πρωτοποριακής τέχνης τα έργα μόλις διακρίνεται η σφραγίδα της ελληνικότητας» (σελ. 12-3), και συνδυάζει τον αφελληνισμό αυτό με την ανάμειξη της «καθαρεύουσας με τη δημοτική». Ο Τσάτσος, σαν θεωρητικός, πιστεύει ότι είναι δυνατό να διατυπώσει κανείς έναν κανόνα:

Μια μελέτη ενδελεχέστερη, και ειδικά στραμμένη προς αυτό το θέμα, θα με βοηθούσε να δώσω, με το ίδιο υλικό που διαθέτω σήμερα, διατυπώσεις πιο ακριβόλογες με μεγαλύτερη τάξη. Εδώ ήθελα μόνο να δείξω την δυνατότητα να βρης ένα σύνολο από αντικειμενικά στοιχεία που προσιδιάζουν στο ελληνικό πνεύμα και που αποκλείουν αυτόματα άλλα διάφορα στοιχεία, και είναι γι' αυτά όρια και κανόνες που δίνουν ένα σταθερό πλαίσιο σε αυτό που λέμε ελληνικότητα. (σ. 61)

Η ελληνικότητα τον απασχολεί σαν κάτι που προσδιορίζει τη γνησιότητα:

Δεν θέλω τη γνησιότητα για να είναι το έργο ελληνικό· θέλω την ελληνικότητα, για να είναι το έργο γνήσιο. (σ. 62)

Οι σκέψεις του Σεφέρη συγκεκριμενοποιούνται σε διαλεκτική σχέση, φυσικά, με όσα υποστηρίζει 'ιδεοκρατικά' ο Τσάτσος· είναι όμως σε κάθε σελίδα αισθητό ότι ο Τσάτσος του πρόσφερε απλώς μια πρόφαση για να βάλει σε σειρά και να εκθέσει σκέψεις ώριμες και ήδη κατασταλαγμένες. Ο Σεφέρης στο "Διάλογο", για δεύτερη φορά τώρα μετά την κριτική του συνειδητοποίηση όταν έγραφε την πρώτη εισαγωγή στον 'Ελιοτ' (1936), επιχειρεί να αντιμετωπίσει δημόσια το θέμα της ποίησης όπως το έχει μελετήσει μόνος του. Το θέμα της ελληνικότητας, που ο Τσάτσος θίγει στο πρώτο άρθρο του, κινητοποιεί το λογισμό του προς την κατεύθυνση ενός προβληματισμού που είναι ζωτικός γι' αυτόν. Τα συμπεράσματα στα οποία καταλήγει ο ίδιος, μπορούμε να τα πάρουμε ως τα πιο βαρυσήμαντα λόγια που βρήκε η γενιά του για το ζωτικό ζήτημα της ελληνικότητας.

Με τον ίδιο τρόπο που αντιδρά στους 'κανόνες' που διέπουν «από

τα πριν» (σ. 21· εξηγώντας τη σκέψη του στη σ. 87), δεν παραδέχεται και την ύπαρξη α ρισιό μιας ελληνικότητας. Καταρχήν θεωρεί απαραίτητο να διαχωρίσει την έννοια της ελληνικότητας από το δημοτικισμό, υπενθυμίζοντας τις φιλοδοξίες των λογίων:

Είναι μεγάλος λόγος να μιλάει κανείς για την 'ελληνικότητα' ενός έργου. Μεγάλος και ωραίος. Όταν θελήσουμε όμως να καθορίσουμε τι πράγμα είναι αυτή η 'ελληνικότητα', θα ιδούμε πως είναι και δύσκολος και επικίνδυνος. Οι καθαρευουσιάνοι δεν γύρευαν τίποτε άλλο· "ελληνικότητα" ζητούσαν. Με επιμονή, με το πάθος, με τον κόπο και το μόχθο, προσπαθούσαν να καθαρίσουν το έθνος από τα στίγματα του βαρβαρισμού και ελπίζανε πως σιγά-σιγά θα φτάσουμε στη γλώσσα και στην τέχνη του Σοφοκλή και του Πλάτωνα. Άξιος ο μισθός τους! Χαλάσανε και στερέψανε τις καλύτερες πηγές του ελληνισμού. Σταματώ σε τούτο το παράδειγμα, για να μην αναφέρω τα άπειρα άλλα, τις άπειρες και πολύ βλαβερές ακρισίες που ειπώθηκαν για χάρη της 'ελληνικότητας'. Γι' αυτό λέω: επικίνδυνος· γιατί μπορεί να μας συμβεί, όπως το δείχνει η περίπτωση των λογιώτατων, να καταστρέψουμε αξίες καθαρά ελληνικές, πιστεύοντας ότι υποστηρίζουμε την ελληνική τέχνη. Αλλά μπορεί να μας συμβεί και το αντίθετο, γι' αυτό χρησιμοποίησα τη λέξη δύσκολος: να υποταχθούμε δηλαδή σε αξίες διόλου ή ελάχιστα ελληνικές, θαρρώντας πως ελληνίζουμε. (σ. 27-8)

Στην αναζήτηση των 'αξιών', που ο ίδιος πιστεύει ότι δεν διατρέχουν τον κίνδυνο να είναι «διόλου ή ελάχιστα ελληνικές», ο Σεφέρης, αποφεύγοντας να μιλήσει δογματικά, κάνει λόγο για ένα «ελληνικό ελληνισμό» (σε αντιδιαστολή με τον «ευρωπαϊκό ελληνισμό»), που μονάχα μπορεί να τον 'νιώσει', αν τον 'διστάσθαι' σε ορισμένα έργα,

μελετώντας τη βαθύτερη φυσιογνωμία του Κάλβου, στους στίχους του Σολωμού, στην αγωνία του Παλαμά, στη νοσταλγία του Καβάφη. (σ. 30)

Όταν ο Τσάτσος θα επιμείνει άγωνα στο θέμα, ο Σεφέρης θα θεωρήσει πιο φρόνιμο να εγκαταλείψει το επίμαχο ζήτημα (σ. 71). Για λογαριασμό μας, εμείς μπορούμε να αναπληρώσουμε την άρνηση του Σεφέρη να διακινδυνεύει έναν ορισμό, συμπληρώνοντας τον κατάλο-

γο των 'αξιών', των 'πηγών' θα έλεγα φρονιμότερα, σύμφωνα με τις προτιμήσεις που ο Σεφέρης εκδήλωσε αφιερώνοντας σ' αυτές εκτενέστερες ή συντομότερες μελέτες. Οι δύο πιο βαρυσήμαντες πηγές είναι ακριβώς εκείνες που υπονοούσε ο Σεφέρης μιλώντας για τις «καλύτερες πηγές του ελληνισμού» που οι καθαρευουσιάνοι «χαλάσανε»: τον Ερωτόκριτο και τον Μακρυγιάννη. Θέματα στα οποία αφιέρωσε όψιμα δύο βαρυσήμαντες ομιλίες ο Σεφέρης. Σε μια ιδεατή προέκταση τού Μακρυγιάννη, με τη μεσολάβηση του Παναγιώτη Ζωγράφου, μπορούμε να προσθέσουμε τον Θεόφιλο (κι αυτός αντικείμενο δικής του διάλεξης).

Όταν πια η γενιά του Τριάντα είχε έρθει στα πράγματα και αποτέλούσε με τη σειρά της το κατεστημένο στο χώρο των γραμμάτων, ο Βενέζης, κοιτάζοντας με περηφάνια, και με την ύστερη γνώση, τον καιρό της διαμόρφωσης, έκανε μια 'απογραφή', καθώς θα έλεγε ο Θεοτοκάς, ξεχωρίζοντας τα εξής:

Και το πιο χαρακτηριστικό είναι ότι αυτή η γενιά αναζήτησε με επιμονή την καταγωγή, τις ρίζες τις ελληνικές, για να προβάλει τις αξίες τους και να στηριχθεί απάνω τους: αγάπησε το Σολωμό, τον Κάλβο, τον Ερωτόκριτο, το κρητικό θέατρο, τον Μακρυγιάννη, τον Παπαδιαμάντη, το δημοτικό τραγούδι, τη βυζαντινή ζωγραφική, τη λαϊκή αρχιτεκτονική. [...] Αυτή η εικόνα, η καθαρά ελληνική, προκάλεσε και το ενδιαφέρον του έξω κόσμου που πάντα ζητά να βρει σε μια λογοτεχνία την ιδιομορφία της χώρας και του λαού που τη δημιουργήσε. Έτσι άνοιξε ο δρόμος για μεταφράσεις [...]. ("Η γενεά του Τριάντα", *Το Βήμα*, 12 Μαρτίου 1963)

Το τελευταίο σημείο, που θίγει τις ευνοϊκές συνθήκες που δημιουργήθηκαν για τη διάδοση στο εξωτερικό των έργων με ελληνικότητα, θέλει ιδιαίτερη προσοχή γιατί κάποια στιγμή η διαπίστωση αυτή από αποτέλεσμα έγινε αφορμή για ενισχυμένες πιθανότητες διεύθυνσης στη δυτική αγορά (ας σκεφτούμε τον Καζαντζάκη που έμαθε την τέχνη της ελληνικότητας, στην κρητική εκδοχή της, από την γενιά του Τριάντα, για να μην αναφέρουμε περιπτώσεις της ίδιας της γενιάς)⁶⁸.

1 Τον όρο 'δόγμα' συνδυασμένο με τη «νεοελληνική ελληνικότητα», χρησιμοποιεί ο Γ. Δάλλας, *Για τον Σεφέρη*, 1961, σ. 293.

2 Παραπέμπω στην ανάλυσή μου *Η ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής*

ηθογραφίας, 1974, σ. 55 κ.ε.

α Για τις σχέσεις που επισημαίνω εδώ ανάμεσα σε φασισμό Ιταλίας, Γερμανίας και Ελλάδας (ένα θέμα που ξένιζε όταν το πρωτοέθιξα), και σχετικά με τον ελληνικό φαλαγγισμό, στον οποίο αναφέρομαι εδώ, βλ. τώρα τη μελέτη, πλούσια τεκμηριωμένη, της Ελένης Μαχαίρα, *Η νεολαία της 4ης Αυγούστου, Φωτογραφίες*, 'Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, Γραμματεία Νέας Γενιάς', 1987.

3 Τα κείμενα, αναδημοσιευμένα αντίστοιχα στις *Δοκίμες* του Σεφέρη και στα *Δοκίμια αισθητικής και παιδείας*, 1960, του Τσάτσου συγκεντρώθηκαν αργότερα στον τόμο: Γ. Σεφέρης - Κ. Τσάτσος, *Ένας διάλογος για την ποίηση*, επιμέλεια Λ. Κούσουλας, 1975. Παραπέμπω σ' αυτή την έκδοση.

4 Στο διάλογο μπορούσε να είχε μπει λόγου χάρι ο Β. Βαρίκας, που χάρη στο βιβλίο του *Η μεταπολεμική μας λογοτεχνία*, 1939, μου δίνει την εντύπωση ότι, με τον τρόπο του, μπήκε στην κουβέντα, ακάλεστος, σε μια ιδεατή στρογγυλή τράπεζα. Στο διάλογο, που έγινε ερήμην των αριστερών φυσικά, ο Σεφέρης δεν ξέχασε εντελώς τους αριστερούς και τους σκέφτηκε εκεί που αναφέρεται σε ένα «φανατικό»: «Αν ένας φανατικός λ.χ. αισθάνεται την υποχρέωση να καταστρέψει ένα ποίημα γιατί είναι αντίθετο με το δόγμα της μετεμψύχωσης: δικαίωμά του. Αν όμως θελήσει να υποστηρίξει ότι το ποίημα που καταδίκασε μ' αυτό τον τρόπο είναι αντίθετο με τους απαρασάλευτους κανόνες της τέχνης, μου φαίνεται πως το ελαφρύτερο που θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε θα ήταν πως δεν ξέρει τι κάνει» (σ. 78).

5 «Νομίζω ότι θα πρέπει κάποτε να βαλθούμε να καταστρώσουμε, με ελευθερία πνεύματος, μια πλήρη απογραφή της εθνικής μας κληρονομιάς, να ξεχωρίσουμε ποια στοιχεία της είναι ουσιαστικά και ποια δεν είναι και ποια, επίσης, είναι τυχόν αρνητικά και, οπωσδήποτε, άχρηστα για το μέλλον» ([1958] 1961 σ. 133). Το 1961 (ό.π. σ. 230-1) ο Θεοτοκάς αναλογιζόταν τη συμβολή της γενιάς «στην πνευματική εξέλιξη του τόπου»: «Μια από τις προσφορές της γενεάς αυτής είναι ότι κατόρθωσε, ήδη από τα νεανικά της χρόνια, να καλλιεργήσει και να διαπλατύνει τη συνείδηση των γραμμάτων μας ώστε να χωρέσει μέσα της, αβίαστα, αρμονικά, τον Σολωμό και τον Κάλβο, τον Παλαμά και τον Καβάφη, τον Σικελιανό και τη νεότερη ποίηση του Σεφέρη και του Ελύτη. Και, ακόμα, τον Μακρυγιάννη και τον Παπαδιαμάντη».

6 Η αναζήτηση της ελληνικότητας σαν πρόβλημα, στα χρόνια 1930-1940, δεν άφησε πολλά κείμενα. Όταν ακόμα ζούσε ο Μεταξάς, ο Ν. Παππάς έγραψε το άρθρο «Η αληθινή ελληνικότητα» (α', *Η Καθημερινή*, 14 Οκτωβρίου 1940, β', 21 Οκτωβρίου 1940), που έρχεται σαν απάντηση του λογοτέχνη στη 'συμβουλή' για ελληνικότητα που είχε δώσει λίγο πριν ο ίδιος ο Μεταξάς. Κατά την αντίληψή του, υπάρχουν πολλές μορφές ελληνικότητας, και πριν απ' όλα η «ηθογραφική αντίληψη και γραφική», με «ηθογραφικά κατασκευάσματα, που μύριζαν από ένα υλικό απαθλιώσεως και κακομοιριάς», που δυσφημίζουν τον τόπο. Μια άλλη ελληνικότητα είναι η εξής: «Μεγάλη θέση, λαμπρό στάδιο για μια αληθινή ελληνικότητα, αποτελεί η κοινωνική και οικογενειακή ζωή της χώρας μας. Η νέα διαμόρφωσή των, η σταθερή πρόοδος κι εξέλιξή των, δίνουν ένα πλάτος και μια ευρυχωρία που φτάνει τα σύνορα της επικρότητας. Μέσα στους τόπους ετούτους, που ακμάζανε τόσοι πολιτισμοί, μέσα στους χώρους που φυλάσσεται η μνήμη της κλασικής Ελλάδας με ιερότητα, όλα μπο-

ρούν να πάρουν ένα πλάτος και μια ωραία μοίρα. Εν τούτοις και στον τομέα αυτό, η γραφικότης από τη μια μεριά κι η κοινωνιολογία από την άλλη, διέφθειραν την ελληνικότητα την αληθινή και τη μεταμόρφωσαν σε μια δημιουργία λογοτεχνικών τερατουργημάτων και παραγεμισμένων εγκεφαλικών περιγραφών. Δεν είναι λόγος βέβαια αν υπάρχουν ασήμαντες εξαιρέσεις». Αντίθετα από το γενικό ενδιαφέρον της γενιάς του Τριάντα για το Αιγαίο, ο Τρικελινός Νίκος Παππάς πληροφορεί ότι υπάρχουν «τρεις τομείς της ελληνικής ζωής» σαν πηγή ελληνικότητας, ο ορεσίβιος, ο πεδινός και ο θαλασσίσιος. **Κατά** συνέχεια κάνει μια ανάλυση της αναβίωσης του αρχαίου κλασικισμού στα πρόσφατα χρόνια.

Θ Α. Καραντώνης στη μελέτη του "Ο κοσμοπολιτισμός στη νεοελληνική ποίηση", *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, Γ', 1947, σ. 65-72 (αναδημοσιευμένη: *Προβολές*, Α', 1965, σ. 20-41), εφαρμόζοντας την αντιδιαστολή ανάμεσα στη γενιά του Τριάντα και την προηγούμενη, υπογράμμισε στην κοσμοπολιτική ποίηση την ανυπαρξία ελληνικότητας, αναγνωρίζοντας τα προσόντα «οργανικής ελληνικότητας» και «ελληνικότητας ουσίας και μορφής» μονάχα στη γενιά του Τριάντα. Στην εκτίμηση αυτή αντέδρασε ο Κλ. Παράσχος (*Νέα Εστία*, 1947, τώρα στα *Προβλήματα λογοτεχνίας*, 1964, σ. 214-5). Ο Καραντώνης επανήλθε επίμονα στην ταύτιση της γενιάς του με την ελληνικότητα, σε μια απάντηση του στο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλο:

Δεν είναι τάχα πολύ, δεν είναι ακρισία πρώτου μεγέθους να κατηγορεί την ποιητική γενεά του 1930 για γενεά δίχως εθνικές ρίζες, δίχως ελληνισμό, ενώ σ' αυτή χρωστάμε, μαζί με πολλά άλλα, την ανάλυση και την πολύτροπη καλλιτεχνική αξιοποίηση του Αιγαίου; Τι είναι ένας Μυριβήλης, ένας Βενέζης, ένας Θεοτοκάς, ένας Κοσμάς Πολίτης, ένας Σεφέρης, ένας Ελύτης, τι είναι ο Εμπειρικός κι ο Αντωνίου, παρά το Αιγαίο πέρα για πέρα, πνοή, χρώμα, νόημα, κύμα, παρουσία Αιγαίου; ("Πνευματικός κυτρινισμός", *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, Γ', 1947, σ. 93)

Δεν ξέρω πότε γράφτηκε το κείμενο του Μ. Αυγέρη "Η ελληνικότητα στην τέχνη", *Θεωρήματα*, 1972, σ. 30-5, όπου εξηγεί γιατί ο σοσιαλισμός δεν είναι αντίθετος στις τοπικές μορφές της τέχνης. Το «δοκίμιο» *Η ελληνικότητα*, Θεσσαλονίκη 1962, του Π. Σπανδωνίδη, παρά την έκτασή του, δεν περιέχει τίποτε το σχετικό με τον προβληματισμό που μας απασχολεί. Κείμενο όψιμο αλλά χαρακτηριστικό για τη γενιά, του Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα, "Αποκατάστασις της ελληνικότητος", *Ευθύνη*, 1975, 293-300 και 348-54, που το 1938 είχε γράψει "Περί ελληνικής τέχνης" στο μεταξικό περιοδικό *Το Νέον Κράτος*, τεύχος 5, 1938, σ. 126-32.

β Τα παραπάνω τεκμήρια, εμπλουτισμένα με άλλα ακόμη, αξιοποιήθηκαν σε μια ευρύτερη έρευνα του Δημήτρη Τζιόβα, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, 'Οδυσσεάς', 1989. Χάρη σε πλήθος στοιχείων που εξετάζονται με ιστορική μέθοδο, ο Τζιόβας προσπάθει να εξηγήσει την «Έμφαση στην ελληνικότητα σε μια περίοδο μοντερνισμού», στόχος που είναι και ο δικός μας μέσα στα στενότερα όρια ενός κεφαλαίου.

Μακρυγιάννης και Θεόφιλος

48 Τα *Απομνημονεύματα* του Στρατηγού Μακρυγιάννη, πρωτοδημοσιευμένα από τον Γιάννη Βλαχογιάννη στα 1907, στην πραγματικότητα μπήκαν σε κυκλοφορία χάρη στη γενιά του Τριάντα, και έγιναν τόσο αγαπητά, ώστε να αναγνωριστούν σαν μια από τις 'πηγές' του νέου ελληνισμού. Μια πιο προσεχτική ματιά στις όψεις του έργου που οι εκπρόσωποι της γενιάς αντιμετώπισαν με μεγαλύτερο ενδιαφέρον, θα μας δείξει ωστόσο ότι έγινε μια σημαντική αλλαγή στη σημασιοδότησή του. Σήμερα έχουμε συνηθίσει να συνδυάζουμε τον Μακρυγιάννη με μια συνείδηση δημοκρατική που δεν ανέχεται τους ελιγμούς των Φαναριωτών και των καλαμαράδων, και που πάνω απ' όλα δεν δέχεται να βλέπει «το άδικο να πνίγει τον δίκαιο». Αυτόν τον Μακρυγιάννη, που αγωνίζεται για το δίκαιο, προσέχει ο Γ. Θεοτοκάς σε μια μελέτη γραμμένη στην αρχή της Κατοχής, στα 1941, που «βρήκε τότε αρκετή απήχηση» όταν δημοσιεύτηκε στη *Νέα Εστία* (1 Οκτωβρίου), καθώς μας πληροφορεί ο ίδιος αναδημοσιεύοντάς τη (1961, σ. 186). Μέσα στην κατοχή, και όσο σήκωνε η λογοκρισία, ο Θεοτοκάς μιλούσε για το Μακρυγιάννη σαν αγωνιστή:

Η παρουσία ενός τέτοιου παιδιού στην Ελλάδα, την αυγή του 19ου αιώνα, ο χαρακτήρας του, ο τόνος της φωνής του νομίζω πως έχουν μια γενικότερη ιστορική σημασία. Όλα αυτά σημαίνουν ότι έφτασε, επί τέλους, το πλήρωμα του χρόνου, ότι το υπόδουλο γένος σχημάτισε μέσα του έναν καινούριο ανθρώπινο τύπο, που έχει προορισμό να ελευθερώσει τη γη και την ψυχή της Ελλάδας. Δεν είναι πια ούτε υποταγμένος υπήκοος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας ούτε ο φυγόδικος κλέφτης που κρύβει το πνεύμα της ελευθερίας στις σπηλιές των ψηλών βουνών, ανάμεσα στα όρνεα και τα αγρίμια. Είναι ο νέος που θαυμάζει τον Ουάσιγκτον. Είναι ο ελεύθερος πολίτης μιας πατρίδας που την ονειρεύεται δίκαιη και ευνομούμενη, ελεύθερος και συνάμα κοινωνικός, με συνείδηση των δικαιωμάτων του και των δικαιωμάτων του λαού του, με πεποίθηση στον εαυτό του, με αλύγιστη εθνική και ατομική περηφάνια. (1961, σ. 160-1)

Η ιδιότητα του «ελεύθερου πολίτη» έρχεται δίπλα στην ιδιότητα του «άδολου» πεζογράφου, με εξάιρετα χαρίσματα, που πάντα ονειρεύταν για τον εαυτό του ο Θεοτοκάς:

Διατύπωση καθαρή, άμεση, στερεή. Γεγονότα συγκεκριμένα, ζωνρά και απανωτά. Διαδέχονται το ένα τ' άλλο χωρίς λαχάνιασμα, μα και χωρίς περιστροφές και χάσιμο καιρού. Τίποτα το περιττό και, εξάλλου, τίποτα το θολό, το κυμαινόμενο ή το νοθευμένο. (1961, σ. 160)

Από τη δική του πλευρά, ο εξόριστος στην αντιστασιακή Αίγυπτο Σεφέρης, θα αποταθεί στο «ελληνικό στρατόπεδο της Μέσης Ανατολής» και στους Έλληνες της Αιγύπτου, με τα ακόλουθα δικαιολογητικά λόγια:

Στους καιρούς μας ο αγώνας, το αίμα, ο πόνος και η δίψα της δικαιοσύνης απογυμνώνει τις ψυχές από τα πρόσκαιρα ναρκωτικά και φρεναπάτες· όπου ο άνθρωπος γυρεύει από τον άνθρωπο το καθαρό, το στέρεο και τη συμπάθεια — είναι σωστό να μιλούμε για τέτοιους ανθρώπους όπως ο Μακρυγιάννης. (1974, Β', σ. 230)

Τον Σεφέρη απασχολεί, φυσικά, και «η γλώσσα, γιατί είναι το υλικό του συγγραφέα» (ό.π., σ. 259). Για να κάνει τους ακροατές του συμμετόχους της απόλαυσής του, ο Σεφέρης διαβάξει μερικές σελίδες. Οι περικοπές που διαλέγει γι' αυτό το σκοπό είναι δείγματα τόσο γραφής όσο και ανθρώπου που πασχίζει για την ελευθερία. Δεν πρέπει όμως να διαφύγει το γεγονός ότι ο Μακρυγιάννης-αγωνιστής, και όχι μόνο «άδολος» πεζογράφος, προσέχτηκε όταν οι ιστορικές συνθήκες ξαφνιάσαν και ξύπνησαν τη γενιά του Τριάντα από την κοινωνική ακηδία της. Πρωτύτερα, εκείνο που τους έκανε αγαπητό τον Μακρυγιάννη ήταν πάνω απ' όλα η γλώσσα και το ύφος. Ο Σεφέρης ανακαλύπτει τον Μακρυγιάννη ήδη στα 1926'. Η προσωπικότητα όμως του Μακρυγιάννη έχει κάποια απήχηση στο περιβάλλον της πρωτοπορίας μονάχα όταν *Το 3ο Μάτι* (τεύχος 3-4-5, Ιανουάριος-Μάρτιος 1936) του αφιερώνει δύο σελίδες — δύο σελίδες με ένα περιεχόμενο που, αν μπορώ να το αποκαλέσω ηρωικό, δεν μπορώ να το αποκαλέσω εξίσου και δημοκρατικό².

Το 1938, στα *Νεοελληνικά Γράμματα* αρχίζει η αναδημοσίευση σελίδων του Μακρυγιάννη με περιεχόμενο πολεμικό³. Προηγείται άρθρο του Δ. Φωτιάδη (3 Απριλίου 1938) που, μαζί με τα κείμενα, προκαλεί ένα γράμμα του Η. Βενέζη, "Για τον Μακρυγιάννη" (14 Μαΐου 1938). Ο Βενέζης πιστεύει ότι η γοητεία του Μακρυγιάννη οφείλεται όχι σε όσα συγκλονιστικά περιστατικά αφηγείται, αλλά στο ύφος

του, που, σε καιρούς κατά τους οποίους έχει γίνει της μόδας η πεποίθηση «ότι ουσιαστική ένδειξη της προσωπικότητας που πρέπει να αποκαλύπτεται μέσω του έργου τέχνης, είναι η έκπληξη που τούτο προκαλεί», διδάσκει την αξία του απλού και αναγκαίου λόγου:

η αξία [...] και αυτού του κειμένου είναι κυρίως στον τρόπο με τον οποίο γράφτηκε — στη λιτή, την πυκνή και απέρριπτη έκφραση, στη σοφή αναλογία με την οποία κατανέμει την ενέργεια της φράσης του, στην απόλυτη καταδίκη κάθε γραφικότητας [κ.τ.λ].

Στο να αναζητεί τη γοητεία του απλού λόγου, ο Βενέζης είχε δάσκαλο τον Κόντογλου. Η λιτότητα, η αμεσότητα έχει στενή συγγένεια με την αφέλεια των *naïfs*. Και ακριβώς με τον κατεξοχήν Έλληνα *naïf* του καιρού, τον Θεόφιλο, οι λογοτέχνες της γενιάς έβρισκαν δεσμούς⁴. Στην ομιλία του για τον Μακρυγιάννη, ο Σεφέρης έκανε λόγο για τον Θεόφιλο, σαν για μια αξία ομόλογη:

Θυμούμαι πάντα τον Θεόφιλο όταν συλλογίζομαι τον Μακρυγιάννη. Σας έλεγα πως ο Μακρυγιάννης είναι από τις πιο μορφωμένες ψυχές του νέου ελληνισμού· το ίδιο πιστεύω και για τον Θεόφιλο, αν η λέξη μόρφωση σημαίνει πνευματική μορφή. (1974, Α', σ. 238)

Το ίδιο και ο Βενέζης, στο άρθρο του του 1938, είχε συσχετίσει τον Μακρυγιάννη με τον Θεόφιλο. Η «έκθεση λαϊκής ελληνικής τέχνης» στη γκαλερί Στρατηγοπούλου, με φιγούρες Καραγκιόζη και λαϊκή αρχιτεκτονική σχεδιασμένη από τον Ν. Εγγονόπουλο, ήταν πρόσφατη (βλ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, 29 Ιανουαρίου 1938), και το ενδιαφέρον για τη λαϊκή *naïf* τέχνη είχε τονωθεί αισθητά. Λίγο νωρίτερα ο Α. Προκοπίου, στο άρθρο του “Η λαϊκή ζωγραφική στο επαναστατικό Έθνος του '21” (*Τα Νέα Γράμματα*, Γ', 1937, σ. 489-95), μιλούσε για τη λαϊκή παράδοση απ' την οποία είχε βγει ο ζωγράφος του Μακρυγιάννη. Είχε σχηματιστεί, με άλλα λόγια, μια ευμενής προδιάθεση απέναντι στη λαϊκότερη τέχνη, στην αμεσότητα των αφελών ζωγράφων, στην πρωτόγονη τέχνη⁵.

Το ρεύμα ενδιαφέροντος για τις δίχως προσποίηση ανθρώπινες πηγές ερέθισε την προσοχή για τις αντίστοιχες ελληνικές αξίες, που ανέβηκαν γι' αυτό στην εκτίμηση της γενιάς και άρχισαν να διαδίδονται στην κοινωνία. Μέσα σ' αυτό το κλίμα ενδιαφέροντος και ο

Ελύτης έγραψε μια μελέτη για τον Θεόφιλο, ενώ ζωγράφοι σαν τον Τσαρούχη δεν μπορούσαν να αποφύγουν την γοητεία του (ο Τσαρούχης είχε κάνει μαθητής στο εργαστήρι του Κόντογλου). Ο ανυποψίαστος Θεόφιλος, μέσα σ' αυτή την απορσδόκτητα σταδιοδρομία του ανάμεσα στην ανεξάντλητη σε εφευρέσεις ελληνική κοινωνία, έγινε ακόμη και ήρωας μυθιστορήματος (Νέστορας Μάτσας, *Το παραμύθι του Θεόφιλου, μυθιστορηματική βιογραφία*, 1961), και δοξάστηκε σ' ένα τραγούδι του Νταλάρα, όπου βλέπουμε πολύ καλά πού κατέληξε με τον καιρό η ελληνική ελληνικότητα ("Όλη νύχτα λέγαμε Γοργόνα-Παναγιά").

Αυτά τα θέματα που ανταποκρίνονται οπωσδήποτε και στη ζωτική ανάγκη να βρεθούν υποδείγματα γνήσιας ελληνικότητας για να στηριχτούν πάνω σ' αυτά οι λογοτέχνες προς αναζήτηση εθνικής ταυτότητας, έπεισαν *Τα Νέα Γράμματα* να θεωρήσουν επίκαιρο και το μύστη της 'ελληνικής γραμμής', Περικλή Γιαννόπουλο, και να του αφιερώσουν ένα τριπλό τεύχος (τεύχη 1-3, Δ', 1938). Ένα μικρό κομμάτι από την προκήρυξη «Η ελληνική γραμμή» είχε ήδη δημοσιευτεί στο περιοδικό *Το 3ο Μάτι* το 1936 (τεύχος 2). Ο Π. Γιαννόπουλος, με τη συστηματική μισαλλοδοξία του και την εκλεπτυσμένη και εκρηκτική ξενοφοβία του, δεν μπορεί να μη φέρει στο νου το δόγμα της ελληνικότητας μάλλον όπως το εφαρμόζει ο Μεταξάς, παρά όπως το αντιμετωπίζει η γενιά του Τριάντα. Ωστόσο αν κάποιος σπάνιος παρατηρητής δυσανασχέτησε, πρέπει να παραδεχτούμε ότι ορισμένα σημεία του ελληνοκεντρισμού του Γιαννόπουλου δεν είναι άσχετα με τις φιλοδοξίες της γενιάς του Τριάντα, και φτάνει να σκεφτούμε την έμμονή του ιδέα για το φως και το δυνατό χρώμα ("Η ελληνική γραμμή και το ελληνικό χρώμα"), όσο και το νεανικό ενθουσιασμό του για τη φύση με τη στεγνή γη και τη θάλασσα⁶.

1 «Απο τα '26, που έπεσαν στα χέρια μου τα Απομνημονεύματα, ως τα σήμερα, δεν πέρασε μήνας, δεν πέρασε βδομάδα χωρίς να συλλογιστώ αυτή την τόσο ζωντανή έκφραση. Με συντρόφεψαν σε ταξίδια και σε περιπλανήσεις, με φωτίσαν ή με παρηγόρησαν σε χαρούμενες και σε πικρές στιγμές» (1974, Α', σ. 229). Άλλη μαρτυρία, του 1949: «Τα χρόνια εκείνα (1926) διάβαζα Gide, Villon, Rabelais και ανακάλυπτα μ' ενθουσιασμό τον Μακρυγιάννη» (*Μέρες του 1945-1951*, 1973, σ. 171).

2 Τις σελίδες τις διάλεξε ο Ν.Γ. Πεντζίκης: βλ. Σ. Δούκας, *Μαρτυρίες και κρίσεις*, 1972, σ. 36, που του έγραφε: «Στο δεύτερο φύλλο είναι πιθανόν να βάλω και από τα απομνημονεύματα του Μακρυγιάννη. Θα είχες την καλοσύνη να μου υποδείκνυες κανένα απόσπασμα; [...] Έπειτα έχω τόση εμπιστοσύνη σε

σένα και μάλιστα πάνω σ' ένα βιβλίο που αγαπάς».

3 16, 23, 30 Απριλίου· 7, 14, 21 Μαΐου 1938.

4 Ο Μακρυγιάννης από αντικείμενο θαυμασμού έγινε υπόδειγμα προς μίμηση. Ο Γ. Αράγης, "Ο μακρυγιαννισμός στην αφήγηση", *Δοκίμια*, αρ. 1, 1973, 51-4, εξετάζει το 'μακρυγιαννισμό' σαν «μια ροπή (ή ένα σύμπτωμα) και όχι συγκεκριμένες επιδράσεις» στους Ν. Κάσδαγλη, Ο. Ελύτη, Θ. Βαλτινό, Μ. Κουμανταρέα. Το θέμα είναι βέβαια πολύ πιο περίπλοκο και πρέπει να αντιμετωπιστεί στο σύνολό του, έχοντας υπόψη και τον Κόντογλου, και το *Χρονικό μιας πολιτείας* και την Εύα Βλάμη. Βλ. επίσης τα κεφάλαια 52, 58.

5 Για μια κριτική αντιμετώπιση του θέματος 'Θεόφιλος' σε σχέση με την 'ελληνικότητα' της γενιάς του Τριάντα, βλ. Ν. Χατζηνικολάου, "Τέσσερεις Έλληνες ζωγράφοι του 20ού αιώνα. Θεόφιλος, Κόντογλου, Γκίκας, Τσαρούχης", *Ο Πολίτης*, τεύχος 2, 1976, σ. 47-58.

6 Για την υποδοχή που έγινε στο αφιέρωμα, δες και *Νεοελληνικά Γράμματα*, 21 Μαΐου 1938, με κείμενα των Ι.Μ. Παναγιωτόπουλου, Γ. Θεοτοκά, Α. Καραντώνη, Α. Προκοπίου.

Το «μυστηριακό ξημέρωμα στο Αιγαίο»

49 Κάποιο ρόλο πρέπει να έχει παίξει στη σημασιοδότηση του Αιγαίου η βαθμιαία πορεία των λογοτεχνών μικρασιατικής και νησιώτικης καταγωγής προς την Αθήνα, μετά το '22. Αντίθετα από τη συστολή που υπέστησαν τότε τα ελληνικά σύνορα από δημογραφική άποψη, ο λογοτεχνικός ορίζοντας, από θεματογραφική και τοπιογραφική άποψη, έβγαινε διευρυμένος'. Το άνοιγμα του αιγαίοπελαγίτικου παράθυρου είναι αποτέλεσμα μετασχηματισμών πολύ πιο σύνθετων από ένα δημογραφικό φαινόμενο, φυσικά, ώστε όποιος έχει υπόψη του και όσα ειπώθηκαν για καρυωτακισμό, Σεφέρη και Ελύτη, μπορεί μόνος του να αναλογιστεί τις διαστάσεις τους. Ένας σημαντικός συντελεστής σ' αυτή τη θέα είναι η παρουσία του Κόντογλου, του Σεφέρη, για να μην αναφέρω ονόματα ανθρώπων που πολύ νέοι ταξίδεψαν προς τη Δύση και εγκαίρως ξανάδαν με μάτια γεμάτα ξένες παραστάσεις το δικό τους τόπο, την Ιωνία, ακολουθώντας έτσι μια διαδικασία διαφοροποίησης ως προς τις ιδιότητες αυτού του επί μέρους ελληνισμού.

Εκ των υστέρων, αναδρομικά ο Α. Καραντώνης αναγνώρισε σαν ένα από τα γνωρίσματα της γενιάς το ανανεωτικό ενδιαφέρον για τη φύση:

Απο τα 1925 και πέρα, όχι πια οι μεμονωμένοι καλλιτέχνες, αλλά οι Έλληνες άρχισαν να γνωρίζουν, να ζουν και να νιώθουν αισθητικά τη φύση τους, — και ιδίως τη θάλασσα. (1958, σ. 171)

Και διαπίστωνε ότι ο Ράντος «πρώτος εμπνέεται από το Αιγαίο» (1958, σ. 163), ενώ αναφορικά με τον Ελύτη θύμιζε την παρομοίωση του Θεοτοκά, ότι εμφανίστηκε «σα μυστηριακό ξημέρωμα στο Αιγαίο» (1958, σ. 192).

Ο Σεφέρης, παρά το γεγονός ότι έκανε μια ιδιαίτερη χρήση του ελληνικού θαλασσινού τοπίου, δεν δίσταζε να εξηγήσει σε παιδιά:

Όμως γύρω στα 1930, τα πράγματα αλλάζουν. Εκείνο που χαρακτηρίζει τις αναζητήσεις των νέων, είναι ένα είδος νησιώτικης ιδιοσυγκρασίας. Οι ορίζοντες πλαταίνουν. Τα σκοτισμένα δρομάκια και οι κάμαρες μένουν πίσω. Το Αιγαίο με τα νησιά του, η θαλασσινή μυθολογία, το ταξίδι προς όλες τις κατευθύνσεις, είναι τα πράγματα που [τους] συγκινούν και που προσπαθούν να εκφράσουν. ([1941] 1974, α', σ. 167-8)

Και ο Ελύτης, πριν χρησιμοποιήσει το θέμα 'Αιγαίο' σαν ηθικό αντίδοτο, άφηνε τον εαυτό του να γοητευτεί από τις σελίδες όπου ο Θεοτοκάς στις *Ώρες αργίας* μιλούσε για το πέλαγο:

Πρώτη φορά έβλεπα να προσπαθεί κάποιος να συνειδητοποιήσει ένα πνεύμα γενικότερο που αφορούσε τη θαλασσινή φυσιογνωμία της Ελλάδας και που ένιωθα ότι —τροφοδοτημένο από τη μόνη γνήσια προσωπική μου εμπειρία— με πλημμύριζε και ζητούσε με χίλιες δυνατότητες εναλλαγής να βρει την έκφρασή του στη γλώσσα της σημερινής ευαισθησίας, στο καινούριο ποιητικό ιδίωμα. (1974, σ. 285)

Στην πελαγίσια διάσταση της ελληνικής ύπαρξης, που θα γινόταν, σε λίγο, προσόν απαραίτητο για να ανήκει ένας συγγραφέας στη γενιά του Τριάντα, γινόταν ευαίσθητος ακόμα και ο Άγγελος Τερζάκης, που την ξεχώριζε, συνδυασμένη με την υγεία, στο μυθιστόρημα του Μυριβήλη *Η δασκάλα με τα χρυσά μάτια*:

Υπάρχει στην ιδιοσυγκρασία του Μυριβήλη κάποιος διονυσιασμός φωτόχαρος, μια αίσθηση δυνατή και κυρίαρχη του υπαίθρου. [...] Μέσα από τις φλέβες της γης αναβλύζει σπιθίζοντας ο χυμός της υγείας κ' είναι αυτός ο ίδιος που σα ρεύμα μαγνητικό, συγγένεια πρωτόγονης κληρονομικότητας, μεταγγίζεται στο αίμα του καλλιτέχνη. Βρίσκω τον ωραιότερο Μυριβήλη, και τον

πιο χαρακτηριστικό, στις σελίδες αυτές που ο παλμός της φύσης περνάει αδιόρατα και μετουσιώνεται σε ρυθμό ζωής ανθρώπινης. (Ο Κύκλος, Γ', 1934, σ. 383)

Συγκέντρωσα παραπάνω μερικές μαρτυρίες για την αιγαιοπελαγίτικη ευαισθησία, άτακτες και ετερογενείς, μονάχα για να επιστήσω την προσοχή του αναγνώστη πάνω σε τούτο το θέμα, που συνδυάζει το αίτημα της υγείας με τις ανάγκες της νέας τεχνικής του λόγου τη ριζωμένη στη μυθολογία των πραγμάτων. Όσες νύξεις έγιναν πριν από αυτή την παράγραφο και όσες θα ακολουθήσουν συμπληρώνουν την περιγραφή του φαινομένου στο χώρο της ποίησης, και στο χώρο της αφηγηματογραφίας.

1 Από τότε που ο Δημοσθένης Δανιηλίδης (*Η νεοελληνική κοινωνία και οικονομία*, 1934), διατύπωσε απόψεις για τον αιγαιοπελαγίτικο συντελεστή στο σχηματισμό του νέου ελληνικού πολιτισμού, μέχρι τη στιγμή που ο Γ.Π. Σαββίδης (*Πάνω νερά*, 1973, σ. 66) διαπίστωσε το «ρηματικό δυναμισμό των παραθαλασσιών, ιδίως του ανατολικού Αιγαίου στα τελευταία πενήντα χρόνια» έχουν ειπωθεί αρκετά για τον ιδιαίτερο αυτό χώρο του Ελληνισμού, που περιμένουν ακόμα τον κατάλληλα προετοιμασμένο μελετητή.

Η ανανέωση της αφηγηματογραφίας σε σχέση με την ποίηση

50 Είναι δυσάρεστο να μην υπάρχει τρόπος να αντιμετωπιστούν σε μια αδιάσπαστη ενότητα, στο σύνολό τους, όλα τα έργα μιας ορισμένης ιστορικής στιγμής που ανήκουν όμως στα δύο παράλληλα είδη, στην ποίηση και στην αφήγηση. Δεν μένει άλλο παρά κι εμείς με τη σειρά μας, όπως γίνεται από αιώνες τώρα, να μελετήσουμε χώρια και διαδοχικά τα έργα των δύο αυτών θεμελιακών τρόπων λογοτεχνικής έκφρασης. Εκτός από τις γενικές προϋποθέσεις που εξετάσαμε, υπάρχει και το άλλο βιωματικό υλικό που χωνεύεται μέσα στα λογοτεχνικά έργα, αδιόφορο από το είδος, όπως οι ποικιλίες του θέματος που αποκαλέσαμε της υγείας, του αιγαιοπελαγίτικού σκηνηκού, της αυθεντικότητας. Θα διαπιστώσουμε ακόμη ότι συμβαίνει μια βαθιά αλλαγή στο χειρισμό των θεμάτων μετά την άνοδο του Μεταξά και στην αφηγηματογραφία επίσης, και μάλιστα με τρόπο εμφανέστερο παρά στην ποίηση. Θα ήταν προσβλητικό για τη νοημοσύνη του αναγνώστη να επιμένουμε στην αυτονόητη αλήθεια ότι ποίηση και πεζογραφία, έχοντας μια κοινή πατρότητα στις ίδιες βιωματικές προϋποθέ-

σεις (καμιά φορά και στον ίδιο συγγραφέα), θα ήταν πολύ δύσκολο να διαφέρουν σ' εκείνες τις όψεις που είναι περισσότερο δεμένες με τα γνωρίσματα της εποχής. Χρέος του μελετητή μένει, φυσικά, η ανάδειξη των χαρακτηριστικών στοιχείων αντίστοιχα στην ποίηση και στην αφήγηση, με τον απώτερο σκοπό να φανούν τα εφραπτόμενα σημεία και οι παράλληλες τάσεις.

Παρά το γεγονός που έχει προσεχτεί από καιρό, ότι η πεζογραφική γενιά του Τριάντα προηγείται σε εμφάνιση και σε ωρίμανση από την ποιητική γενιά του Τριάντα', τα ζητήματα που υποκινεί η ποίηση απαιτούν μεγαλύτερη προσπάθεια από το μελετητή. Σ' αυτό συντελεί αποφασιστικά και ο πρωτοποριακός χαρακτήρας που αποκτά η ποίηση τα χρόνια αυτά, με αλλαγές οργανικές και οριστικές στον ποιητικό λόγο, δίχως προηγούμενο για την ένταση του φαινομένου, και που, οπωσδήποτε, πηγαίνουν πολύ πέρα από τις ανανεωτικές αλλαγές που διαδραματίστηκαν στην αφηγηματογραφία κατά το ίδιο διάστημα. Αν παραμερίσουμε την ανανέωση θεμάτων στο αφηγηματικό υλικό, που συμβαδίζει με τις κοινωνικές αλλαγές, η επαναστατικότερη ανανέωση που πήγε να γίνει στην οικονομία του αφηγηματικού λόγου, ο εσωτερικός μονόλογος, αποδείχτηκε περιορισμένος σε αριθμό έργων, όχι πολλών σε σχέση με το σύνολο, και δεν επέφερε μια οριστική αλλαγή (κεφ. 62). Ο αφηγηματικός λόγος, έξω από μερικές πετυχημένες παρεκκλίσεις στην πιο πρόσφατη παραγωγή, έμεινε οπωσδήποτε πιο συντηρητικός από ό,τι η ποίηση.

Η αργή διέλιξη του αφηγηματικού λόγου σαν όργανου έκφρασης, σε σχέση με την αναδιοργάνωση του ποιητικού λόγου, και, παράλληλα, η διαφορετική επίδοση που έχουν αντίστοιχα ποίηση και αφήγηση, μεταθέτουν, προκειμένου αυτή τη στιγμή να στραφούμε στη μελέτη της πεζογραφίας της γενιάς του Τριάντα, τον άξονα της προσοχής μας περισσότερο στο 'περιεχόμενο', παρά στον άλλο φορέα της πληροφορίας, τη 'μορφή'. Εφόσον το πληροφοριακό υλικό που διοχετεύεται στην αφήγηση αποτελείται κατά κανόνα από υλικό κοινωνικό, πολύ εύκολα η προσοχή μας κατευθύνεται προς τον κοινωνικό προβληματισμό που ανακινούν τα αφηγήματα. Αυτό δεν μπορεί να γίνει σε βάρος των μορφολογικών ζητημάτων, που δεν επιτρέπεται να αμεληθούν δίχως σοβαρές συνέπειες για τη γενική πληρότητα της εργασίας μας, αλλά είναι αναπόφευκτο η έρευνα να επιμείνει στον κοινωνικό προβληματισμό — θεωρώντας ως κοινωνικό ακόμη και τον ψυχολογικό προβληματισμό, αφού και αυτός είναι μέρος της πλοκής που τοποθετείται μέσα στην κοινωνία.

Ο κοινωνικός προβληματισμός, σαν θετικός παράγοντας και σαν αρνητικός (αναστολή), μας φέρνει πολύ κοντά στην κατάσταση την πριν από την 4η Αυγούστου και στις αλλαγές που αυτή έχει υποστεί από τη μεταπολίτευση. Ο κοινωνικός προβληματισμός που αποτελεί τη ραχοκοκαλιά της αφηγηματογραφίας, ευδοκμεί μόνο σε συνθήκες ελευθερίας, ή περίπου ελευθερίας. Με υπονοούμενα, αλληγορίες και άλλες διαφυγές κυρώσεων της λογοκρισίας, η πεζογραφία δεν πάει μακριά. Ο νόμος περί Τύπου, όχι μόνο απαγορεύει να γίνει λόγος ανοιχτά για κοινωνικές αλλαγές, όχι μόνο απαγορεύει έργα προπαγανδιστικά του κομμουνισμού, αλλά αποτρέπει γενικά τον πεζογράφο να χειριστεί κοινωνικά προβλήματα. Δεν το λέγει ρητά ο νόμος περί Τύπου, αλλά θα επέτρεπε ευχαρίστως να γραφούν έργα κοινωνικού προβληματισμού που να καταλήγουν σε θέσεις αντικομμουνιστικές ή και υπέρ του αυταρχισμού· αλλά παρόμοιο έργο εγώ δεν έχω υπόψη μου κανένα, κι αυτό είναι προς τιμήν των Ελλήνων συγγραφέων, που, και αν έστω έστρεψαν την προσοχή τους αλλού, για να μην παραβούν το νόμο, δεν εξυπνέτησαν θελημένα τη δικτατορία.

1 Αναφέρω ενδεικτικά τη διαπίστωση του Α. Καραντώνη (1962, σ.9): «Αν και η *Στροφή* του Γ. Σεφέρη είδε το φως στα 1930, το αίσθημα πως έρχεται μια καινούρια λογοτεχνική γενιά, το δημιούργησαν πρώτοι οι πεζογράφοι». Το «αίσθημα» για το οποίο κάνει λόγο ο Καραντώνης ήταν πραγματικά διάχυτο στις κριτικές των πεζογραφικών έργων κατά την πρώτη εμφάνισή τους στα χρόνια 1930 κ.ε. Από την πρόσφατη κριτική δεν έχω υπόψη μου εργασίες όπου να έχουν γίνει διαπιστώσεις είτε έρευνες για να διευκρινιστούν διαφορές χρόνου στην εμφάνιση στοιχείων πρωτοπορίας κατά τη διαμόρφωση αντίστοιχα της ποίησης και της πεζογραφίας.

Προσαρμογή και δυσφορία ποιητών μπρος στην 4η Αυγούστου

51 Με αφετηρία τις κοινές καταστάσεις στην ποίηση και την αφηγηματογραφία όπως αναλύθηκαν στο δεύτερο μέρος, «Ιδεολογικές και αισθητικές ζυμώσεις», θα περιμέναμε να δούμε την ενδεχόμενη 'επαναστατημένη' ποίηση να περνά μεγάλη κρίση εξαιτίας της αναγκαστικής σιωπής που επέβαλε η 4η Αυγούστου — μια κρίση πολύ πιο συγκλονιστική παρά της αφηγηματογραφίας, αφού στο σύνολό της πρωτίτερα η αφηγηματογραφία δεν είχε αγγίσει οξύτερες επαναστατικότητα με ίδια ένταση. Κάτω από αυτές τις προϋποθέσεις, όποιος θα συμπεράινε σήμερα ότι δεν έμενε στους επαναστατημένους παρά μόνο

η απόφαση της παθητικής αντίστασης και της πνευματικής εξορίας, θα έπεφτε σε μια πλάνη. Η συμπεριφορά των ποιητών, για να περιοριστούμε σ' αυτούς, σε κάποιες περιπτώσεις επιφύλασσε εκπλήξεις που δεν τις έχουμε ακόμη πάρει υπόψη. Ας δούμε μερικές από κοντά.

Η περίπτωση του Ελύτη είναι διαφανέστατη. Με συνέπεια και αυτοπεποίθηση αρνήθηκε να υποτάξει την ποίησή του σε μια δηλωμένη ιδεολογία. Δεν αποπειράθηκε καν να επικαλεστεί, για να την προστατέψει από την κατηγορία ότι αποφεύγει τις ευθύνες, ούτε το ελαφρυντικό ότι αισθήματα χαράς εναλλάσσονται με βιώματα οδύνης και μ' αυτά εξισοροποιούνται στη γενική οικονομία της ζωής, ούτε την πρόφαση ότι η χαρά λειτουργεί στην ποίησή του σαν όνειρο. Η ποίηση του Ελύτη συνεχίστηκε αδιάπτωτη στην ίδια γραμμή από το 1934 μέχρι τα πηήματά του *Ήλιος ο πρώτος*, δίχως να βρει κανένα πρόσκομμα στην 4η Αυγούστου.

Η πορεία του Ρίτσου είναι μια διαδοχή μεταπτώσεων. Ξεκινημένος σαν 'επαναστάτης' και καρνωστακικά προσγειωμένος στη μικροαστική καθημερινότητα, ο Ρίτσος βρίσκεται απροετοίμαστος μπρος στο συγκλονιστικό κοινωνικό επεισόδιο που δίνει την αφορμή για το *Επτάφυος. Το τραγούδι της αδελφής μου*, γραμμένο στην πρώτη φάση της δικτατορίας του Μεταξά, μαρτυρεί ένα δεύτερο κλόνισμα του ποιητικού του συστήματος. Τότε το ποίημα ειδώθηκε από όσους είχαν τη διάθεση να το δουν έτσι, σαν μια εκδήλωση αντίθετη στη δικτατορία. Με όλη την κατανόηση που έχω για τις τότε συνθήκες, δεν μπορώ να δω σ' αυτό τίποτε περισσότερο από μια πράξη παθητικής αντίστασης. Η «εμπιστοσύνη στη ζωή» φάνταζε τα χρόνια εκείνα περισσότερο σαν κάτι που πάει να γίνει εγκαρτέρηση χριστιανική παρά επαγγελία δικαιοσύνης'. Όσο για τα ευφρόσυνα ποιήματα της χαράς, τα είδαμε κάπως από πιο κοντά: η "Εαρινή συμφωνία" είναι κάτι το ομόλογο με τη "Θητεία του καλοκαιριού", ως προς το αίσθημα ευεξίας.

Ο Δ. Αντωνίου, ο Α. Δρίβας, ο Ν.Γ. Πεντζίκης κράτησαν ο καθένας τους μια στάση διαφορετική απέναντι στον κοινωνικό περίγυρο, που δεν είναι ούτε παθητικής αντίστασης ούτε ανεξήγητης αμεριμνησίας: μοιάζουν περισσότερο ποιητές της εσωτερικής εξορίας. Ο Ν. Εγγονόπουλους προσπαθεί να παρασύρει τον αναγνώστη σε μια προκλητική διατάραξη της αστικής τάξης: ο υπερρεαλισμός του μοιάζει να αναζητά απεγνωσμένα τον ένοχο αναγνώστη· θα τον βρει πολύ αργότερα, ενώ η ουσιαστική επαναστατικότητα του θα έχει επισκιαστεί από την προκλητική εμφάνιση του λόγου του.

Το 1938 ο Ζήσης Οικονόμου, στο ποίημα "Σήμερα", σε αντιπαράθεση με ένα απροσδιόριστο χτες, θα πει:

Και σύ, Πράξη,
μόνε, σχετικέ κι απόλυτε δημιουργέ,
προδόθηκες·
των χειρών σου το άθυρμα
διέλυσε και διελύθη.
Κι ούτε η ορμή κι ούτε ο έλεγχός της, μπόρεσε
να κλονίσουν το κενό. στ. 29-35

Όλο το ποίημα, πρώτο της συλλογής *Η προσευχή της γης*, μέσα από την κάλυψη ενός πρώτου προσώπου που ζει σε τόπο όπου διώκεται η δική του πίστη (ο χριστιανισμός στη Ρώμη), θα μιλήσει ανοιχτά για τις χαμένες ευκαιρίες της επανάστασης:

Θαμώνες αυτού του στρατώνα,
ακούσατε:
έπαγεν ο πόλεμος·
η εν κρυπτώ μεταβολή απώλεσε τις ρίζες·
αδρανεί της πυράς η αναγέννηση? στ. 36-40

Έχοντας υπόψη αυτή την ανακεφαλαιωτική περιγραφή των τότε διαθέσεων της ποίησης στα χρόνια που είχε εδραιωθεί γερά η δικτατορία, η ποίηση του Σεφέρη, παρά τα πολλά βιογραφικά που έχουν ειπωθεί και ανασκαυτεί, αφήνει περιθώρια και για άλλες ερμηνείες. Η απώθηση της γύρω πραγματικότητας, παρά την προβαλλόμενη εδώ και κει παραδοχή του αναπόφευκτου, μέσα στην προοπτική των όσων είπα μέχρι τώρα, παίρνει και άλλο νόημα. Η βιοποριστική υπόσταση του Σεφέρη, και προ παντός η ιδιότητα του ως διευθυντή του εξωτερικού Τύπου στο υπουργείο προπαγάνδας του Μεταξά από το 1938 μέχρι τον πόλεμο, προξενεί κάποια δυσχέρεια, που κάθε άλλο παρά διαλύθηκε από το *Χειρόγραφο Σεπ.* '41, με το οποίο "ήθελε να βάλει τάξη στη συνειδήσή του" (1972, σ. 61)³. Μένοντας όμως προσηλωμένοι στα κείμενα των ποιημάτων του και προσέχοντας την αδιάπτωτη ένταση που ο Σεφέρης δημιουργεί λέγοντας και μη λέγοντας, μέσα από φράσεις που παρασιωπούν και παρά ταύτα μιλούν ανοιχτά, διαπιστώνουμε μια οργανική αμφισβήτηση των ανωμαλιών που παρουσιάζουν τα

χρόνια. Αυτή η αμφισβήτηση, που εκδηλώνεται κάποτε σαν δυσφορία, κάποτε σαν δυσκολία προσαρμογής, κυκλοφορεί και πριν το '36 στην ποίηση του Σεφέρη· συνεχίζεται όμως και μετά και κορυφώνεται σε ποιήματα σαν "Η τελευταία μέρα", που ο ποιητής απέφυγε να δημοσιεύσει στο *Ημερολόγιο καταστρώματος* το 1940. Το αίτημα δικαιοσύνης που δουλεύει μέσα του και συνειδητοποιείται διαλειπτικά στο "Μυθιστόρημα", εμφανίζεται ξανά με δραματικότερη επιμονή αργότερα (και στην *Κίχλη*). Η εσωτερική ανταπόκριση στα ακαριαία ιστορικά συμβάντα που εκδηλώνεται απερίφραστα στο *Ημερολόγιο καταστρώματος Β'*, όπως το διάβασε ο Σ. Τσίρκας (*Για τον Σεφέρη*, 1961, σ. 243-9), είναι εν δράσει και πριν, και στο "Με τον τρόπο του Γ.Σ.", φυσικά, όπου μερικοί αναγνωρίζουν μια τραυματική συνειδητοποίηση της 4ης Αυγούστου⁴, ενώ άλλοι μονάχα μια έκφραση του 'καημού της Ρωμιοσύνης'. Τον πρώτο στίχο του

Όπου και να ταξιδέψω η Ελλάδα με πληγώνει

τον επαναλαμβάνουν όλοι. Είναι δραστήρια και σε άλλα ποιήματα της ίδιας συλλογής, *Ημερολόγιο καταστρώματος Α'*, όπως στο "Άνοιξη Μ.Χ.", που υπαινίσσεται την παράδοση της Τσεχοσλοβακίας στον Χίτλερ, ή στο "Η απόφαση της λησμονιάς", όπου η Νόρα Αναγνωστάκη, μέσα στην «ατμόσφαιρα του κακού ονείρου» και στους ωραίους κύκνους που γίνονται δρεπάνια και θερίζουν ζωές, βλέπει μια φρικιαστική εικόνα του ναζισμού (*Για τον Σεφέρη*, 1961, σ. 238-42).

Με όσα αναλογιστήκαμε παραπάνω και που μου προξενούν περισσότερες από μία απορίες, βρισκόμαστε μπροστά σε ένα σχήμα που μπορούμε να συνοψίσουμε με τα ακόλουθα λόγια: από τη μια πλευρά έχουμε ποιητές με αντίθετη ιδεολογική υποδομή μεταξύ τους, τον Ελύτη και τον Ρίτσο, που, ο καθένας ανεξάρτητα από τον άλλο, παίρνουν για στόχο του ποιητικού τους κλήρου τη 'χαρά' μέσα σε συνθήκες στις οποίες ποιητές άλλων τόπων διάλεξαν άλλους στόχους. Από την άλλη, έναν ποιητή δυσκίνητο ιδεολογικά, που παραμένει 'βενιζελικός' και που περιφρονεί τον 'κομματισμό'· ο ποιητής αυτός, ο Σεφέρης, δεν κρύβει τις επιφυλάξεις του για τη στρατευμένη ποίηση και ειδικά για τον τρόπο που είναι στρατευμένοι οι κομμουνιστές. Παρά ταύτα, και δεν ξέρω κατά πόσο και παρά τη θέλησή του, ο ποιητής αυτός εκφράζει την υπαρξιακή δυσφορία της Ρωμιοσύνης στα χρόνια που ο Μεταξάς έρχεται να επιδεινώσει τον αθεράπευτο 'καημό' της. Ο Σεφέρης, μιλώντας κάποτε για «το δεσμό του ποιητή με την

εποχή του», διαπίστωνε ότι:

βλέπουμε ξαφνικά έναν αληθινό ποιητή που έχει τις πιο παράλογες ή “ξεπερασμένες” πολιτικές δοξασίες [...] να παρουσιάζει ένα έργο που, εκτός από τις ουσιαστικές αρετές του, οδηγεί, ακόμη και πολιτικά [η λέξη υπογραμμισμένη στην πρώτη δημοσίευση], πολύ καλύτερα από ένα σωρό δημόσιους ρήτορες¹.

Ο αληθινός ποιητής εκφράζει, μέσα από την καθολικότητα της τέχνης του (ίσως άλλοι προτιμούν την έκφραση: μέσα από την κοινωνική συνείδηση που υπερβαίνει τις ιδεολογικές διαφορές· κι ίσως μερικοί άλλοι προτιμούν την έκφραση: μέσα στην πολυσημία των συμφραζομένων του όπου συμπεριλαμβάνει και την εκδοχή των αντιφρονούντων —πώς να το πούμε αλλιώς;—), ο ποιητής εκφράζει, άθελα ή θελητά, αισθήματα που ωριμάζουν και σε συνειδήσεις ιδεολογικά αντίμαχες με τη δική του.

Με το να παραθέτω εδώ μερικές προσωπικές απορίες, δεν εννοώ καθόλου να επιχειρήσω μια παρέμβαση στο μεγάλο πρόβλημα στο οποίο μονάχα επεισοδιακά εντάσσονται και οι απορίες μου: απλούστατα δεν μπόρεσα να μην αναφέρω εδώ διαπιστώσεις που έκανα διαβάζοντας κείμενα ποιητικά από τα πιο σημαντικά που άφησε η γενιά, με την απόπειρα να δω τι λένε αυτά καθ’ εαυτά.

1 Στην κρίση του για *Το τραγούδι της αδελφής μου*, ο Κλ. Παράσχος έλεγε μεταξύ άλλων και τα ακόλουθα, που τελικά τα συνέδεε με κάτι το χριστιανικό: «Η “θέση στη γη” είναι η εμπιστοσύνη στη ζωή. Την ξαναδίνει στον ποιητή η τέχνη, η ποίηση και το αίσθημα ότι πέρα από το στενό φθαρτό άτομό μας, υπάρχει κάτι πιο πλατύ και άφθαρτο, η ίδια η ορμή της ζωής, της Δημιουργίας, στην οποία πρέπει με χαρά να υποταζόμαστε» (*Νέα Εστία*, ΚΒ’, 1937, σ. 1276). Την παραπλανητική εντύπωση που παίζουν τα χριστιανικά σύμβολα την προσέχει και την κατακρίνει ο Β. Βαρίκας στα 1939 (σ. 88): «Σε βάρος του επίσης θα πρέπει να καταλογιστεί και η κατάχρηση, σε ορισμένα τραγούδια του χριστιανικών συμβόλων, που όσο κι αν αγωνίζεται να πλατύνει και να ανανεώσει το περιεχόμενό τους, δεν παύουν να εκφράζουν έναν κόσμο, που βρίσκεται σ’ αντίθεση με το ιδανικό ζωής που αγωνίζεται να συγκεκριμενοποιήσει η ποίηση του Ρίτσου» (1939, σ.88). Το χριστιανικό θεματολόγιο, όπως το χρησιμοποιεί ο Ρίτσος, και που ο Βαρίκας το καταγγέλλει για το ασυμβίβαστο με το μαρξισμό (δεν μπορούσε όμως να το πει πιο ανοιχτά), κι ακόμα που το βρίσκουμε χρησιμοποιημένο με τον ίδιο τρόπο τα ίδια χρόνια και στον Ν. Βρεττάκο, είναι αγκιστρωμένο στην περασμένη ποίηση: ο Ελύτης, λόγου χάρι, το χρησιμοποιεί με τρόπο εντελώς αποδεσμευμένο από το παρελθόν, δίχως

να συμμετέχει, και μόνο 'διακοσμητικά'.

2 Ο Οικονόμου θεωρήθηκε από το Β. Βαρίκα (1939, σ. 8 κ.ε.), ποιητής επηρεασμένος από τον Καβάφη. Ωστόσο, αν το πρώτο ποίημα της συλλογής *Η προσευχή της γης* [1938] παίρνει εξωτερικά γνωρίσματα από τον Καβάφη, γίνεται για να αποκρύψει ο ποιητής μέσα σε ένα συμβατικό καθαφικό σχήμα, όπως σε μία αλληγορία, τη δήλωση ήττας της κομμουνιστικής επανάστασης πριν ακόμη γίνει, με την άνοδο του Μεταξά. Χρόνια αργότερα ένας άλλος ποιητής της κομμουνιστικής 'ήττας', ο Μ. Αναγνωστάκης, θα βρει στον Οικονόμου ένα μεγαλύτερο αδερφό που του έμαθε πολλά.

3 Ούτε και η L. Marcheselli Loukas θεώρησε σκόπιμο, στα χρόνια της απριλιανής δικτατορίας, να αντιμετωπίσει τη δυσχέρεια αυτή στη βιβλιοκρισία της στο περιοδικό *Η Συνέχεια*, τεύχος 8, 1973, σ. 379-81.

4 Όπως κάνει ο Σ. Τσίρκας, *Για τον Σεφέρη*, 1961, σ. 243, και η Ν. Αναγνωστάκη, αυτού, σ. 236. Το ποίημα χρονολογείται από τον ποιητή «Καλοκαίρι 1936», δίχως προσδιορισμό του μήνα. Τόπος δηλωμένος είναι «Α/π Αυλίζ». Το «ΑΓ ΩΝΙΑ 937» είναι ένας σκόπιμος γρίφος, όπου το 1936 δεν βρίσκεται αντιστοιχία με το 937, που μοιάζει να είναι απλά αριθμός νηολογίου. Το «ΑΓ ΩΝΙΑ» είναι μια οπτική παράσταση όπου ένα εμπόδιο κρύβει μερικά στοιχεία ανάμεσα στο «ΑΓ» και το ακέφαλο «ΩΝΙΑ». Η αμφισημία της αποσπασματικής γραφής εξυπηρετεί φυσικά τον Σεφέρη σαν δυσοίωνα έμβλημα.

5 Ότι ο Σεφέρης προβληματιζόταν πάνω στη σχέση του ποιητή με την πολιτική σκοπιμότητα δεν υπάρχει αμφιβολία. Η περιφρονητική στάση που έπαιρνε απέναντι στις θέσεις των κομμουνιστών οφείλεται περισσότερο στην αντίδρασή του, αντίδραση ανθρώπου βασικά συντηρητικού, στη δογματική, κατά τη γνώμη του, υποταγή της τέχνης στην πολιτική, και στις απλουστευμένες ερμηνείες που είχαν δώσει οι κομμουνιστές στην Ελλάδα, όταν ήταν νέος. Ο Σεφέρης είχε βασανιστεί πάνω στη σχέση ποιητής/πολιτική μελετώντας το άλλο επίπεδο του ίδιου προβλήματος, τη σχέση ποιητής/κοινωνία, τη σχέση επικοινωνίας ποιητή/κοινωνίας. Πρώτη φορά αντιμετώπισε αυτό το ζήτημα στην «Εισαγωγή» στον Έλιοτ, όπου ανάμεσα στα άλλα λέγει:

Δεν θα ήθελα να υποτεθεί ότι πιστεύω πως η ποίηση έγινε μια ιδιωτική υπόθεση. Θέλω μονάχα να παρατηρήσω πως αντί να λέμε ότι η ποίηση έχει φτάσει στο σημείο να αρνείται την επικοινωνία, είναι πολύ πιο σωστό να φιλοσοφούμε πάνω σ' έναν κόσμο όπου η επικοινωνία έγινε τόσο δύσκολη, για να υπαγορεύει μια τόσο δύσκολη τέχνη. Αν υπάρχει ένα ο που όλες του οι δυνατόιτες το σπρώχνουν προς την επικοινωνία, είναι ο ποιητής. («Αθήνα, φθινόπωρο 1936». 1974, Α', σ. 35)

Λίγο αργότερα, «Κορυτσά, Δεκέμβρης 1936», ο Σεφέρης προλάβαινε, πριν πολυγίνει λόγος για 'αλλοτρίωση', να πει ότι ο ποιητής, στον «ελεφάντινο πύργο», «δεν πάει να κλειστεί μόνος αλλά τον κλείνουν άλλοι» (1974, α', σ. 53). Οι σκέψεις αυτές γίνονται στην αρχή της δικτατορίας. Το θέμα τον απασχόλησε ξανά στο δοκίμιο «Μονόλογος στην ποίηση» (μέρος δεύτερο, «Δόγματα και τέχνη»), στο οποίο παραπέμπω. Αλλά τον απασχόλησε εντονότερα στα χρόνια των αγώνων για την απελευθέρωση, όταν βρισκόταν στην Αίγυπτο και έφταναν εκεί οι απόηχοι της γαλλικής αντίστασης, και μαζί με τα βιβλία των Γάλλων αντιστασιακών· αργότερα πάλι, στα Δεκεμβριανά. Έχουμε έτσι ένα κείμενό του, γραμμένο αγγλικά για ένα περιοδικό του Καΐρου, μεταφρα-

σμένο από το Ν(άνο) Β(αλαωρίτη) στο *Πάλλι*, τεύχος 6, 1966, σ. 2-3, όπου ο ποιητής υποστηρίζει, παρηγορητικά, ότι δεν είναι αναγκαία η εξάρτηση των ποιημάτων από την κοινωνία:

Τα κοινωνικά αυτά συμβάντα σε 'ποιηματικές' κοινωνίες δεν συμβαδίζουν αναγκαστικά με ανάλογα φαινόμενα της δικής μας ανθρώπινης κοινωνίας. Μπορεί να υπάρξουν τελείως ειρηνικά ποιήματα σε καιρούς ανθρώπινων πολέμων (π.χ. *La Jeune Parque*), ή αστικά ποιήματα σε καιρούς ανθρώπινης επανάστασης (π.χ. ο Μαγιακόφσκι), ή επαναστατικά ποιήματα σε εποχές διόλου επαναστατικές (π.χ. ο Αισχύλος). Γι' αυτό το λόγο ποιήματα δεν έχουν αληθινά 'ιδωθεί' ξαφνιάζουν τόσο συχνά τα σύγχρονα ακροατήρια και αυτά κατηγορούν τον ποιητή. Αλλά ο ποιητής είναι εντάξει γιατί ε ί δ ε — ακριβώς όπως ο Ορέστης τις Ερινύες. Ποιήματα του ίδιου είδους ανταμώνουν συνήθως σε προσδιορισμένους τόπους· έχουν τις λέσχες τους. Εδώ στηρίζομαι στη δική μου εμπειρία· μου λέει ότι ποιήματα ηρωικά ανταμώνουν σε πλοία που ταξιδεύουν σε γαλήνια θάλασσα· ποιήματα για τον ύπνο στα πεδία της μάχης· ποιήματα για βιασμούς σε άνδρα νησιά· ποιήματα για το θάνατο σε πράσινα λιβάδια το μεσημέρι· ποιήματα για την ευτυχία πάνω σε βουνοκορφές· ποιήματα για αυτο-συγκατάβαση σε σκάλες (σκεφτείτε την *Ash Wednesday*) και *Limericks* στο λουτρό.

Η ποιητική πράξη του Σεφέρη αναιρεί την τελευταία παράγραφο, εμπνευσμένη μονάχα από την επιθυμία να καταργηθούν αφελείς σχέσεις αιτιάσεως. Όταν ο ποιητής βρισκόταν ακόμη στην Αίγυπτο διάβαζε με προσοχή μια παρατήρηση του Aragon (*Les yeux d' Elsa*) για την 'ανοιχτή' και την 'κλειστή' ποίηση (βλ. και Τ. Σινόπουλο, "Το 'κλειστό' και το 'ανοιχτό' ποίημα στον Γιώργο Σεφέρη", *Βραδιά Σεφέρη*, 1972, σ. 42-45). Αμέσως μετά πρόσθετε μια περικοπή του Μαρξ, όπου αυτός εξηγεί ότι ο συγγραφέας βλέπει τα έργα του σαν αυτοσκοπό. Αυτά τα στενά δεμένα παραθέματα ήταν συνεχόμενα στις *Δοκίμες* Κάρο 1944, σε ένα "Υστερόγραφο". Χωρίστηκαν από τον Σεφέρη στην έκδοση 1962, και έτσι έμειναν το 1974 (ευτυχώς με σταυρωτή παραπομπή του επιμελητή, Γ.Π. Σαββίδη). Η έρευνα "Η τέχνη και η εποχή" του περιοδικού *Νέα Εστία* λίγο μετά τα Δεκεμβριανά, προκάλεσε μια προσεκτική και υπεύθυνη απάντηση του Σεφέρη, που ανάφερα στο κείμενό μου αποσπασματικά, και παραθέτω εδώ δίχως περικοπές:

Ο δεσμός του ποιητή με την εποχή του δεν είναι ο διανοητικός ή και ο αισθηματικός ακόμη δεσμός που συνδέει τους ανθρώπους σε μια πολιτική διαδήλωση, αλλά ένας ομφάλιος λώρος, όπως το έμβρυο με τη μητέρα του, ένας δεσμός καθαρά βιολογικός. "Είμαστε όλοι κληρωτοί της εποχής μας" έλεγε ο ίδιος ποιητής που ανάφερα παραπάνω [Auden]. Πώς να γίνει αλλιώς. Από την καρβάνια της θρεφόμεστέ. Κι αυτό εξηγεί το γιατί βλέπουμε ξαφνικά έναν αληθινό ποιητή που έχει τις πιο παράλογες ή 'ξεπερασμένες' πολιτικές δοξασίες (η ταπεινή μου γνώμη είναι πως η ποιητική πολιτική όπως και η ποιητική πρόζα είναι από τα χειρότερα πράγματα που υπάρχουν στον κόσμο), να παρουσιάζει ένα έργο που, εκτός από τις ουσιαστικές αρετές του, οδηγεί, ακόμα και, πολιτικά, πολύ καλύτερα από ένα σωρό δημόσιους ρήτορες. (1974, Α', σ. 266)



ΤΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΚΑΙ ΤΑ ΑΙΤΗΜΑΤΑ ΤΩΝ ΝΕΩΝ ΚΑΙΡΩΝ

Η χαμένη παράδοση και οι νέες ανάγκες της αφήγησης

52 Δεν υπάρχει κανένας προκαταβολικός περιορισμός στο υλικό που μπορεί να χωρέσει σ' ένα αφηγηματικό έργο. Ωστόσο ισχύει μια σύμβαση, που απαιτεί από τον αφηγηματογράφο να στηρίξει το έργο του σ' ένα μύθο· να υπάρχουν δηλαδή πρόσωπα που να δρουν σύμφωνα με μία πλοκή. Απαραίτητα στοιχεία σ' αυτή τη σύμβαση είναι ο χρόνος και η οπτική γωνία, δύο στοιχεία αποφασιστικά, που διακρίνουν το αφηγηματικό από το θεατρικό έργο, και που στην ελληνική ιστορία της λογοτεχνίας έχουν υποστεί μια απότομη αλλαγή. Η κρίση που πέρασε ο ελληνικός αφηγηματικός λόγος μεταβαίνοντας από την παλιότερη παράδοση, της βυζαντινής κληρονομιάς, στη νεότερη, την επιβλημένη από την προσαρμογή στους δυτικούς τρόπους αφήγησης, είναι από τις δραματικότερες και δεν έχει καθόλου ακόμη απασχολήσει τους μελετητές. Σχηματικά μπορούμε να διαπιστώσουμε τα ακόλουθα.

Όταν ο Έλληνας αφηγητής εγκατέλειψε την οικονομία του έμμετρου μυθιστορήματος, ο μυθικός τρόπος που κινείται στο ελληνικής καταγωγής μυθιστόρημα (μαζί και η μέθοδος έκθεσής του) δεν εξαφανίστηκε, αλλά έγινε κτήμα των υποτελών στρωμάτων παιδείας του νέου ελληνικού πολιτισμού, συγκροτώντας τα πλούσια κοιτάσματα του λαϊκού παραμυθιού. Κάτι το ανάλογο έγινε και με την εκκλησιαστικής καταγωγής αφήγηση, δηλαδή με τα μαρτυρολόγια της τουρκοκρατίας και με άλλα λατρευτικά αφηγήματα, που και τούτα ήρθαν να εμπλουτίσουν τα λαϊκά κοιτάσματα της παραμυθογραφίας. Όταν γύρω στα 1850, τη στιγμή που η λόγια αφηγηματογραφία άρχισε να συστηματοποιείται, ο καλλιεργημένος πεζογράφος της Ελλάδας βρέθηκε μπρος σε ένα υλικό εντελώς διαφορετικό από εκείνο της παλαιό-

τερης παράδοσης, μην μπορώντας να επανέλθει στο δόκιμο όργανο της παράδοσης αυτής, αναγκαστικά στηρίχτηκε στην καλλιεργημένη και δοκιμασμένη αφηγηματική μέθοδο των δυτικών προτύπων. Οι πρώτοι ώριμοι Έλληνες αφηγηματογράφοι, ο Α.Ρ. Ραγκαβής και ο Π. Καλλιγιάς, δεν δίστασαν καθόλου σ' αυτή τους την απόφαση.

Οι μορφολογικές αλλαγές που χαρακτηρίζουν τη συγκλονιστική διαφοροποίηση του ελληνικού αφηγηματικού λόγου, συνοδεύονται παράλληλα από μεταμορφώσεις που αφορούν επίσης και στο ιδεολογικό περιεχόμενο, όπως είναι πολύ φυσικό. Η ιδεολογική σημασία του νέου λογοτεχνικού είδους δεν ξέφυγε από την προσοχή των υπεύθυνων ανθρώπων της εκπαιδευτικής πολιτικής της Ελλάδας, εφόσον, αρκετά γρήγορα, ύστερα από διάφορες διαμάχες με ηθολογικά ελατήρια, η αφηγηματική τέχνη, όπως νωρίτερα και η ποιητική, πέρασε κάτω από τον έλεγχο της κατεστημένης τάξης. Αυτό συμβαίνει συγκεκριμένα το 1883, όταν το περιοδικό *Εστία* προκηρύσσει ένα διαγωνισμό για 'ελληνικό διήγημα', καλώντας τους Έλληνες στα πάτρια καθήκοντα. Ο διαγωνισμός αυτός είναι πολύ σημαντικός για πολλούς λόγους, και σημειώνει επιπλέον την καθιέρωση σαν κοινωνικό θεσμό του αφηγήματος, αναγνωρίζοντάς του επίσημα μια ιδεολογική κοινωνική λειτουργία.

Οι εμπειρίες, που συσσωρεύτηκαν στο χώρο της αφηγηματικής τέχνης μέσα στα πενήντα χρόνια που χωρίζουν τη γενιά του Τριάντα από το διαγωνισμό του 1883, δεν μπορούν να θεωρηθούν θετικές και ικανοποιητικές από τους πεζογράφους της γενιάς αυτής. Αυτοί θα ήθελαν να καταργήσουν όλο το πρόσφατο παρελθόν για να φτιάξουν έναν αφηγηματικό οργανισμό νέο και δυνατό, άξιο να ανταποκριθεί στις προσδοκίες τους. Η ανάγκη αμεσότητας, που βασανίζει τα ίδια χρόνια την ποίηση, είναι οξύτατα αισθητή και ανάμεσα στους πεζογράφους. Είναι μια ασταμάτητη δίψα αναπαρθένευσης του λόγου, αντίστοιχη με τη δίψα αναπαρθένευσης των αισθήσεων που είναι διαχυτή εκείνα τα χρόνια σε όλες τις εκδηλώσεις της τέχνης.

Αυτή την αναπαρθένευση αποζητούσε ο Φ. Κόντογλου, λόγου χάρι, μεταφράζοντας τις πρώτες σελίδες του Ροβινσώνα Κρούσω, με τον υπότιτλο "Μια δοκιμή για απλό ύφος", και σχολιάζοντας:

Δεν είναι πολύ όμορφα αφτά τα απλά λόγια; Πόσο επιτήδεια κάνει τις φράσεις του με τα λίγα μέσα που έχει στο χέρι! Εγώ να πώς το βάφτισα: Το αντρίκειο γράφημο. (*Ο Λόγος*, Κωνσταντινούπολη, Γ', 1921, σ. 635)

Τα «λίγα μέσα», το «αντρίκειο γράφημο», θα γίνουν ο στόχος και του Θεοτοκά (βλέπε το άρθρο του «Η διαύγεια», *Ο Κύκλος*, τεύχος 1, 1931, όπου δηλώνεται «φανατικός οπαδός της διαύγειας»). Λίγο αργότερα, η γενιά του Τριάντα τις αρετές αυτές θα τις ανακαλύψει στα απομνημονεύματα του Μακρυγιάννη. Αυτό το άδολο ύφος, με ή δίχως μνεία της μακρυγιαννικής λιτότητας, αν ίσως μπόρεσε να ευδοκιμήσει σε ορισμένα έργα που ήθελαν να έχουν τις ρίζες τους μέσα στο ζωντανό σώμα του λαϊκού προφορικού λόγου, δεν μπορούσε να ανταποκριθεί και στις ανάγκες ενός σύγχρονου προβληματισμού, ή στις αγγάδεις εξομολογήσεις του περίπλοκου εσωτερικού μονολόγου.

Θα συναντήσουμε ολόκληρη ομάδα έργων που μπορούν στέρεα να ακουμπήσουν στο αφελές ύφος, μια και βασικά η αφηγηματική τους πρόθεση είναι να εκθέσουν όσο γίνεται πιο αυθόρμητα ένα 'απλό' υλικό — ένα υλικό που μπορεί να μεταδίδει τραγικό μεγαλείο (όπως η *Ιστορία ενός αιχμαλώτου*), αλλά που δεν φιλοδοξεί να οργανώσει ένα ορισμένο προβληματισμό. Στην πραγματικότητα, όμως, αυτές οι ανάγκες απλής αφηγηματικής διαδικασίας, απόλυτα δικαιωμένες μες στην εποχή τους, δεν ανταποκρίνονται στο πιο φιλόδοξο αίτημα της πεζογραφίας του 1930, που είναι μια πιο σύνθετη δομή οργανωμένης αφήγησης, δηλαδή το ορθόδοξο μυθιστόρημα με τα περιβλεπτα δυτικά πρότυπα.

Πολλές φορές ακούστηκε η διαπίστωση ότι αυτή η γενιά άφησε πίσω της το μικρό νοικοκυριό του διηγήματος και έβαλε για στόχο της το μυθιστόρημα. Το γεγονός ότι η συγκομιδή σε μυθιστορήματα δεν στάθηκε, τελικά, ποσοτικά ίση με το μέγεθος της φιλοδοξίας, δεν πρέπει να μας κάνει να αμφιβάλλουμε για τη σημασία του φαινομένου: η ποικιλία των περιπτώσεων τεκμηριώνει την ευρύτητα των τάσεων, και τελικά τη ζωτικότητα του είδους. Και, πραγματικά, το μυθιστόρημα σαν έργο οργανωμένης και σύνθετης δημιουργίας αποτελεί το στόχο των πιο συνειδητών πεζογράφων. Ο Θεοτοκάς, στα 1929, σαν νέος που κυοφορούσε το μυθιστόρημά του *Αργώ*, σ' αυτό το στόχο απέβλεπε μιλώντας για «πεζογράφους», και δηλώνοντας ωμά την περιφρόνησή του για τους διηγηματογράφους (για τους διηγηματογράφους της ηθογραφίας βλέπε κεφ. 9):

Μια ματιά στη νεοελληνική πεζογραφία αρκεί για να καταλάβουμε πως οι σπουδαιότεροι πεζογράφοι μας, αυτοί που σημειώνουν σταθμό στην πνευματική εξέλιξή μας, που δημιουργούν

ρεύματα, που χαράζουν κατευθύνσεις δεν είναι καθαροί λογοτέχνες αλλά κριτικοί συγγραφείς: Ψυχάρης, Ροΐδης. Όταν τους ονομάζω αυτούς κριτικούς, δεν θέλω να υποτιμήσω την καλλιτεχνική αξία τους. Θέλω να πω ότι σ' αυτούς η κριτική διάθεση (ιδίως υπό τη μορφή της αναθεώρησης των ελληνικών πνευματικών αξιών) είναι δυνατότερη από την καθαρά δημιουργική διάθεση, την οικοδομική. (1929, σ. 38)

Τους πεζογράφους που τους χαρακτηρίζει σαν 'κριτικούς' ο Θεοτοκάς, σε άλλες ευκαιρίες τους αναγνωρίζει συγγένειες με τη δοκιμογραφία. Με παρόμοιους προσδιορισμούς ο Θεοτοκάς δεν θέλει απλά να εννοήσει μια παρέμβαση στοχασμών και παρατηρήσεων στα περιθώρια της δράσης, αλλά ένα προβληματισμό που είναι οργανικά συνυφασμένος με τη δράση και που μεταδίνεται στον αναγνώστη μαζί με τη δράση.

Ο Τερζάκης, στη μελέτη του "Το νεοελληνικό μυθιστόρημα", που δημοσιεύτηκε το 1933 στο περιοδικό *Ιδέα*, προσπαθεί να εξηγήσει αυτό ακριβώς. Αφού διαπιστώσει στην πρώτη κιόλας φράση του ότι «Νεώτερη μορφή και συνέχεια του αρχαίου έπους είναι το σύγχρονο μυθιστόρημα» (*Ιδέα*, Α', 1933, σ. 244), και ότι «Το μυθιστόρημα ανήκει κατ' εξοχήν στην εποχή μας» (σ. 245), αναλύει τα έργα που αντιπροσωπεύουν το είδος στην Ελλάδα, αρχίζοντας από το ιστορικό μυθιστόρημα. Οι αξίες που υπογραμμίζει, προπαντός όταν φτάνει στο κατώφλι των δικών του καιρών (Χρηστομάνος, Χατζόπουλος, Θεοτόκης, *Ιδέα*, Β', 1933, σ. 40 κ.ε.), αναφέρονται ανοιχτά στις φιλοδοξίες της νέας γενιάς, που κυρίως σκόπευε στο μυθιστόρημα προβληματισμού. Επίσης, το νόημα που βγαίνει από την ανάγνωση είναι ότι ο προβληματισμός αυτός δεν είναι μια εκδήλωση μετέωρη, αλλά θεμελιώνεται σε κάποιες συγκροτημένες πεποιθήσεις, δηλαδή σε μια ιδεολογία.

Μια ανάλογη αντίληψη για το μυθιστόρημα σαν υπεύθυνη έκφραση της εποχής, βλέπουμε να διατυπώνεται και αργότερα, στα 1939, από τον Β. Βαρίκα, που μάλιστα διαπιστώνει μια αντίθεση ανάμεσα στο διήγημα, έκφραση χτεσινή, και στο μυθιστόρημα, έκφραση που επιβάλλεται σήμερα σαν "επιταχτική ανάγκη":

[το μυθιστόρημα] αποτελεί σήμερα τον πιο ολοκληρωμένο τρόπο έκφρασης της εποχής μας. Το ευρύ και το πολύμορφο της σύγχρονης ζωής, το πολυσύνθετο της προσωπικότητας, η συνεχής της ροή, με το αντιφατικό των εκδηλώσεων και της ψυχολογίας,

η κίνηση των ομάδων, που της δημιουργεί μια ξεχωριστή ατομικότητα, μόνο στο μυθιστόρημα κατορθώνουν να εμφανιστούν σ' όλο τους το βάθος. (1939, σ. 53)

Η στάση του αφηγητή μπρος στην πραγματικότητα

53 Πριν ακόμη γίνει λόγος για ορισμένα υλικά και για κάποιους τρόπους που εφαρμόζουν οι Έλληνες μυθιστοριογράφοι της γενιάς του Τριάντα, πρέπει να προσθέσω ότι, δίπλα στο θεμελιακό ιδεολογικό παράγοντα και στις επιπτώσεις του πάνω στον προβληματισμό του συγγραφέα, κατέχει ιδιαίτερη θέση ο τρόπος με τον οποίο ο ίδιος ο συγγραφέας αντιμετωπίζει το κοινωνικό περιβάλλον και το συνειδητοποιεί: η συνειδητοποίηση αυτή είναι, εξάλλου, κάτι το βιολογικά συνυφασμένο με τον προβληματισμό και την ιδεολογία του συγγραφέα, και αποτελεί τη διανοητική μαγιά του καλλιτεχνικού έργου, δίχως την οποία δεν είναι δυνατόν ένας μυθιστοριογράφος να πραγματοποιήσει έργο σαν αυτό που είχαν στο νου τους ο Θεοτοκάς, ο Τερζάκης, είτε, από τη σκοπιά της κριτικής, ο Βαρίκας.

Η ψυχαναλυτική προοπτική, μέσα από την οποία συνηθίσαμε να βλέπουμε τον άνθρωπο, μας έχει εξοικειώσει με την έννοια της ρεαλιστικής αποτίμησης του περιβάλλοντος εκ μέρους ενός ατόμου. Μάθαμε πως, όταν το περιβάλλον απειλεί την ισορροπία του ατόμου, αυτό δυσανασχετεί, κοιτάζει να αποφύγει τη δυσάρεστη κατάσταση, παρακάμπτοντάς την ή εκτοπίζοντάς την, ή και, αντίθετα, κοιτάζει να ξεγελάσει τον εαυτό του ότι τάχα δεν είναι δυσάρεστη αυτή η κατάσταση, υποκαθιστώντας την με παραστάσεις καθησυχαστικές. Ο υπεύθυνος, φυσιολογικός άνθρωπος, είναι σε θέση να καταβάλει την προσπάθεια ώστε να δει κατάματα την κατάσταση, να τη δει 'ρεαλιστικά' και να επινοήσει μια διαδικασία ανάλογη με τις ικανότητές του για να καταργήσει τις δυσάρεστες πλευρές της.

Μπρος στη δυσάρεστη κατάσταση, η άλλη λύση είναι να πείσει κανείς τον εαυτό του ότι δεν διατρέχει κανένα κίνδυνο, και επομένως ότι δεν χρειάζεται να επιχειρήσει την εφαρμογή καμιάς πρακτικής ενέργειας, παρασταίνοντας έτσι στον εαυτό του ονειρικές αυταπάτες. Το όνειρο, σαν προσωρινό μέτρο ασφάλειας, δεν έχει τίποτε το ανώμαλο. Η ονειροπόληση έχει και αυτή τα δικαιώματά της, σαν εκδήλωση προσδοκίας (απο αυτήν κατάγεται η ουτοπία, ένα σημαντικό λογοτεχνικό είδος που δεν καλλιεργήθηκε στην ελληνική πεζογρα-

φία), όπως και σαν απελευθέρωση προσωρινή, παραπλήσια με εκείνη των υπερρεαλιστών. Όσοι ασχολούνται με παρόμοιες μελέτες μας πληροφορούν επίσης ότι η προσφυγή στο φανταστικό μπορεί να πραγματοποιηθεί από έναν αφηγητή προσφεύγοντας όχι μόνο προς τα μπρος (οπότεν έχουμε την ουτοπία), αλλά και προς τα πίσω. Σ' αυτή τη δεύτερη κατηγορία μπορεί να ενταχτεί το ιστορικό μυθιστόρημα, που ανασταίνει με τη φαντασία παρήγορες παραστάσεις από το παρελθόν.

Σ' αυτό το σημείο δεν είναι άσκοπη και μια αναφορά στην εμπειρία που αποκάλεσα της αυθεντικότητας και που βρίσκεται σε στενή σχέση με τις προηγούμενες εμπειρίες. Αισθανόμαστε άνετα μπρος σε μια κατάσταση που μας καθησυχάζει, επειδή δεν μας προξενεί ούτε συναισθήματα στέρησης, ούτε άμυνες φανταστικές και ονειρικές· ζούμε τότε σε μια κατάσταση που την παραδεχόμαστε για αυθεντική, πέρα από κάθε ανάγκη προσποίησης και απάτης. Όταν όμως βρίσκουμε την αυθεντικότητα στο παρελθόν και όχι στο σήμερα, και δεν μας φτάνει καν η νοσταλγία για να ικανοποιήσουμε την οπισθοχώρηση στο χρόνο, αλλά έχουμε ανάγκη από μια πληρέστερη αναπαράσταση του περασμένου παρήγορου κόσμου, όπως συμβαίνει λόγω χάρη με το ιστορικό μυθιστόρημα, τότε αυτό σημαίνει ότι τα ερεθίσματα της δυσάρεστης κατάστασης στην οποία βρισκόμαστε μας εκτοπίζουν οριστικότερα από το πραγματικό επίπεδο της ζωής προς το φανταστικό.

Δεν ωφελεί εδώ να επεκταθώ σε θεωρητικές περιπτώσιολογίες. Αν έκανα την απόπειρα να διαγράψω σε χοντρές γραμμές ένα σχήμα που η κριτική έχει το δικαίωμα να δανειστεί από την κοινωνιολογία και από την ψυχανάλυση, δεν το έκανα παρά έχοντας συγκεκριμένες περιπτώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας στο νου, ώστε να εξασφαλίσουμε κάποιο στήριγμα στην εξέταση εκείνου του μέρους της αφηγηματογραφίας που αποκάλεσα προβληματισμό και συνειδητοποίηση. Αυτό το σχήμα αγκαλιάζει τις βασικές τάσεις της πεζογραφίας στην αντιμετώπιση της πραγματικότητας: τα ρεαλιστικά έργα σαν το *Αργώ*, *Η ζωή εν τάφω*, τα ρεαλιστικά έργα που αναζητούν αυθεντικότητα σαν το *Εκάτη* και έργα που ανασταίνουν μια καθησυχαστική παράσταση, αναζητώντας είτε την αυθεντικότητα στα περασμένα όπως *Το χρονικό μιας πολιτείας*, είτε φυλετικές παρήγορες αρετές όπως *Το δαμόνιο*, και ηρωικές πράξεις απαλλαγμένες από την ευθύνη των ιδεολογικών προτιμήσεων όπως *Ο Βασίλης ο Αρβανίτης*.

Ζητήματα αφηγηματικής οικονομίας

54 Από το υποθετικό διάγραμμα, που θα μπορούσαμε να χαράξουμε για να εντάξουμε μέσα του ένα αφηγηματικό έργο, δύο καμπύλες ανάμεσα στις άπειρες άλλες, μας χρειάζονται εδώ· η πρώτη απ' αυτές αποτελείται από την εντονότερη ή χαλαρότερη στάση του συγγραφέα απέναντι στην παραγματικότητα με τον τρόπο που είδαμε στις προηγούμενες σελίδες.

Η άλλη αφορά στην αφηγηματική δομή. Αυτή η δεύτερη καμπύλη προσδιορίζεται προπαντός από τον τρόπο έκθεσης των 'γεγονότων', αυτό δηλαδή που αποτελεί 'τη δράση'· αν δηλαδή αυτά βρίσκονται σε μια ακολουθία παρατακτική, γραμμική, ή αντίθετα αν αποκτούν μια ανάπτυξη πιο σύνθετη, σε χρόνους διαφορετικούς και σε ένα παιχνίδι οπτικής γωνίας οργανωμένο συνθετικά. Για να μιλήσουμε με τα βιβλία στο χέρι: *Το νούμερο 31328 αρθρώνεται με μια διάταξη παρατακτική*. Το *Αργώ* με μια δομή σύνθετη, με εναλλασσόμενες προοπτικές. Είναι αυτονόητο ότι η παρατακτική διάταξη των γεγονότων αποτελεί μια πρωταρχική μέθοδο έκθεσης και παρουσιάζει λιγότερες δυσκολίες στον αφηγητή, ιδιαίτερα όταν μιλά σε πρώτο πρόσωπο και εξιστορεί τα καθέκαστα με χρονολογική σειρά.

Η σύνθετη δομή είναι εκείνη που μετακινεί τον αναγνώστη από τον ένα χώρο στον άλλο, από ένα πρόσωπο σε άλλο, εισχωρώντας στα αισθήματα και στις σκέψεις του ενός προσώπου, που είναι άγνωστο στο άλλο, παρακολουθώντας γεγονότα που συμβαίνουν την ίδια στιγμή σε δύο χώρους διαφορετικούς (εκείνο που ο Θεοτοκάς ονόμασε 'ταυτοχρονισμό', 1964, σ. 11, και οι Scholes και Kellogg 'παντογνωσία')· και πραγματικά ο μυθιστοριογράφος της ορθόδοξης παράδοσης γνωρίζει τις σκέψεις όλων των προσώπων του, όλα τους τα μυστικά, και τα κρατά κρυφά από κάποια μερίδα του φανταστικού πληθυσμού του.

Από αυτές τις δύο ακραίες περιπτώσεις γίνεται φανερή η σημασία που αποκτά το πρόσωπο που διηγείται. Εδώ η πιο απλή λύση είναι της αφήγησης σε πρώτο πρόσωπο: ένας μάρτυς αυτόπτης, που είναι δύσκολο να είναι παντογνώστης και να ξέρει όλα συμβαίνουν πέρα από τον άμεσο ορίζοντά του, περιγράφει μία δράση όπου πρωταγωνιστής είναι ο ίδιος ή πρόσωπα του περίγυρού του. (*Η ζωή εν τάφω, Εκάτη*)· καμιά φορά μπορεί και να μην έχει ορθή αποτίμηση των συμβάντων, να μην τα καταλαβαίνει ο ίδιος, ενώ ο αναγνώστης τα καταλαβαίνει, παρά το γεγονός ότι του τα μεταφέρει ο πρωταγωνιστής-αφηγητής (πρόχειρο παράδειγμα το *Στοργή* του Τερζάκη).

Ας προχωρήσουμε. Το πρώτο πρόσωπο μπορεί να 'ναι πραγματικό (*Η ζωή εν τάφω, Παραστρατημένοι*), όσο και πλαστό (*Το λεμονοδάσος*), δίχως γι' αυτό να είναι λιγότερο πειστικό. Ωστόσο έργα που θα μπορούσαν να ήταν γραμμένα σε πρώτο πρόσωπο, χάρη στο σκάψιμο του μέσα κόσμου που κάνουν, έργα λόγου χάρη ενός 'εσωτερικού' πεζογράφου σαν τον Ν.Γ. Πεντζίκη (*Αντρέας Δημακούδης*, 1935, *Ο πεθαμένος και η ανάσταση*, [1938] 1944), είναι απροσδόκητα γραμμένα σε τρίτο πρόσωπο, σε μια απόπειρα αποστασιοποίησης του συγγραφέα από τον πρωταγωνιστή, που δεσπόζει μοναχός του τη σκηνή.

Δίπλα σ' αυτή την αμετακίνητη σκοπιά, την καθηλωμένη σ' έναν ήρωα, που μπορεί να είναι και ο αφηγητής, έχουμε την περίπτωση όπου ο αφηγητής απαγκιστρώνεται από τον ήρωα και από άλλους ενδεχόμενους ήρωες, χρησιμοποιώντας στη γραμματική διατύπωση το τρίτο πρόσωπο· του δίνεται τότε η δυνατότητα να μετατοπίζεται από τον ένα ήρωα στον άλλο, από το ένα περιβάλλον στο άλλο, παίζοντας με το χρόνο κατά τον τρόπο που θεωρεί πιο πρόσφορο για το σκοπό του. Το τρίτο πρόσωπο προσφέρει και την ευκαιρία για μια φαινομενική αμεροληψία, ενώ το πρώτο ξέρουμε ότι κατά κανόνα μεροληπτεί.

Το πρώτο και το τρίτο πρόσωπο αποτελούν αντίστοιχες οπτικές γωνίες. Οι αγγλικής παιδείας μελετητές, που, μέχρι τώρα ανέλυσαν εξαντλητικότερα το μυθιστόρημα, όπως θα έπρεπε να το περιμένουμε, αφού το είδος αυτό έχει μεγαλύτερη παράδοση μέσα σ' αυτό τον πολιτισμικό χώρο, μιλούν για 'point of view'. Ελληνικά ο όρος μπορεί να αποδοθεί με τη 'σκοπιά', και, πιστότερα, με την περίφραση 'οπτική γωνία'. Εδώ δεν μπορεί να γίνει παρά μια νύξη γι' αυτό το μεγάλο θέμα. Προλαβαίνοντας όμως απορίες και πιθανές αντιρρήσεις, ας προσθέσω ότι δεν υπάρχει ένας 'νόμος' για την οπτική γωνία, παρά μονάχα ένα συστηματοποιημένο και ταξινομημένο σύνολο διαπιστώσεων. Γι' αυτό, αν μπορούμε να πούμε ότι η οπτική γωνία του πρώτου προσώπου είναι οπωσδήποτε άκαμπτη, ενώ του τρίτου προσφέρει πολλαπλές ευκαιρίες εκμετάλλευσης του αφηγηματικού υλικού, δεν παύει να ανταποκρίνεται στην αλήθεια και η περίπτωση ενός τρίτου της οπτικής γωνίας, από τη δυνατότητα, δηλαδή, που το τρίτο πρόσωπο ακριβώς προσφέρει.

1 Οι R. Scholes και R. Kellogg (*The Nature of Narrative*, Νέα Υόρκη 1968) στην παράγραφο "The concept of omniscience" μιλούν ταυτίζοντας την παντογνωσία του ορθόδοξου μυθιστοριογράφου με την παντογνωσία του Θεού. «Ο

Θεός ξέρει τα πάντα επειδή είναι πανταχού παρών και ταυτόχρονα» (σ. 272). Φυσικά, όπως προσθέτουν οι δύο Αμερικανοί μελετητές, ο συγγραφέας, στην πράξη, τα γεγονότα που γνωρίζει ταυτόχρονα, δεν μπορεί να τα εκθέσει παρά διαδοχικά...

Για απόψεις λεπτομερέστερες πάνω στην προοπτική, βλ. και Gérard Genette, *Figures III*, Παρίσι 1972, σ. 204 κ.ε.

α Από τότε που παρέπεμπα συνοπτικά και διακριτικά, αποβλέπτας στο καλοπροαίρετο ενδιαφέρον κάποιου αναγνώστη, στους Scholes-Kellog (στο μεταξύ βλ. και Robert Scholes, *Στοιχεία της πεζογραφίας*, μετάφραση Αριστέας Παρίση, Θεσσαλονίκη, 'Κωνσταντινίδης', 1985), όσον αφορά ένα εγχειρίδιο μεθοδικό, και στον Gerard Genette, *Figures III*, που συνόψιζε την προγενέστερη θεωρία και έδινε μια πρώτη τακτοποίηση των ζητημάτων της 'εστίασης', έγιναν πολλά στο χώρο της θεωρίας της αφηγηματολογίας. Κατ' αρχήν ο ίδιος ο Genette επανήλθε επανειλημμένως στο θέμα, ύστερα από ποικίλες κριτικές που του έγιναν, και ιδιαίτερα ύστερα από την συστηματική εμβάθυνση της Dorrit Cohn (*Transparent Minds*, 'Princeton University Press' 1978, και γαλλική μετάφραση *La transparence intérieure*, Παρίσι, 'Seuil', 1981): *Nouveau discours du récit*, 1983, και "Nouveau nouveau discours du récit", *Poétique*, τεύχος 61, 1985, σ. 101-109· και οι αναζητήσεις δεν σταματούν εδώ.

Η ειρωνική αποστασιοποίηση

55 Με όσα είπαμε συνδέεται και η 'ειρωνεία'. Η ειρωνεία είναι μια έννοια που συγγέεται εύκολα από όσους δεν έχουν ακόμη εξοικειωθεί μαζί της, και τη θεωρούν άλλοτε σάτιρα, άλλοτε σαρκασμό και άλλοτε χιούμορ. Ωστόσο οι φιλόσοφοι, ιδιαίτερα από το ρομαντισμό και ύστερα, επεξεργάστηκαν την έννοια αυτή προσδίδοντάς της μια εξήγηση που απομακρύνθηκε από την κοινή ρευστή αντίληψη. Πρόσφατα, η ενισχυμένη από τη θεωρία ειρωνεία ξαναβρήκε πρόσφορη εφαρμογή, προπαντός από μελετητές γερμανικής και αγγλικής παιδείας, στο χώρο της λογοτεχνίας, ανοίγοντας νέες δυνατότητες ανάλυσης στην αφηγηματική και στη μυθιστορηματική μέθοδο¹.

Όπως και να κοιτάξουμε την ειρωνεία, περιοριζόμενοι φυσικά στην κατεύθυνση που αφορά στην εργασία μας, βρίσκουμε ότι αυτή στηρίζεται σε μια διαλεκτική σχέση ανάμεσα σε διαφορές οπτικής γωνίας και επομένως αντίληψης: διαφορά οπτικής γωνίας, ή ορθότερα διάσταση ανάμεσα στις οπτικές γωνίες του αφηγητή, των προσώπων, του αναγνώστη: αφηγητής/πρόσωπα (που είναι και η κοινότερη διάσταση), αναγνώστης/πρόσωπα (συνέπεια της προηγούμενης διάστασης), αφηγητής/αναγνώστης (πολύ σπανιότερη). Όταν ο αφηγητής συμμετέχει στην περιπέτεια του ήρωά του, δίχως να διαχωρίζει τη

σκοπιά του από τη σκοπιά του ήρωά του, βρισκόμαστε στο σημείο μηδέν της ειρωνείας. Είναι η περίπτωση απλών αυτοβιογραφικών αφηγημάτων όπου ο αφηγητής είναι και ήρωας (*Το νούμερο 31328*). Τη στιγμή όμως που ο συγγραφέας αποσπά την περιπέτεια και τους ήρωες από τον εαυτό του, μπαίνει την ίδια στιγμή σε μια διαλεκτική σχέση απέναντί τους, που αποτελεί ακριβώς μια απόσταση ειρωνείας. Αυτό δεν σημαίνει καθόλου ότι ο αφηγητής αξιολογεί τα πρόσωπα του· απλώς τα θεωρεί δίχως φανερή μεροληψία, ακόμη και εκείνα τα πρόσωπα που, αν επρόκειτο να τα κρίνει έξω από την αφήγησή του, θα τα αποδοκίμαζε.

Την ειρωνική αποστασιοποίηση την αναγνωρίζω σαφώς στα μυθιστορήματα *Αργώ* και *Eroica*. Ο Θεοτοκάς, όταν μιλά για τον τυχοδιώκτη πολιτικό Σκινά, ή όταν περιγράφει το ηρωικό πάθος του κομμουνιστή Μανόλη Σκυριανού, παρακολουθεί 'αμερόληπτα' τα πρόσωπα αυτά, δίχως να τα κρίνει, δίχως να τα αποδοκίμαζει, παρά την προσωπική του γνώμη, που μένει θεληματικά έξω από το κείμενο. Αναφέρει και την περίπτωση της *Eroica*, όπου ξέρουμε, αντίθετα, ότι ο συγγραφέας θα μπορούσε να μεροληπτεί θετικά, δηλώνοντας τη συμπάθειά του για τον Λοΐζο, και όμως κρατά μια απόσταση απέναντι στον ήρωα αυτό, απόσταση που είναι βασικά ειρωνική με το ιδιαίτερο νόημα που είπαμε: παρά το γεγονός ότι ο Πολίτης είναι, συγκινησιακά, ο πιο φορτισμένος μυθιστοριογράφος της γενιάς, πετυχαίνει, σε μια περίπλοκη διαδικασία, να αποστασιοποιεί και τον κυριότερο ήρωα και τους άλλους, συμπεριλαμβανομένου και του Παρασκευά, που είναι ο αφηγητής στα μικράτα του (κεφ. 71). Η απόσταση αφηγητή/προσώπου, που αναπαράγεται στην απόσταση αναγνώστης/πρόσωπο, είναι μια κατάκτηση των μεγάλων μυθιστοριογράφων του περασμένου αιώνα και τη συναντούμε επίσης στα ελληνικά μυθιστορήματα που φιλοδοξούν να ακολουθήσουν τα ορθόδοξα πρότυπα. Ο Κ. Πολίτης, που στάθηκε φειδωλός σε μαρτυρίες για το έργο του, δεν μας εμπιστεύτηκε τίποτε για το βασικό αυτό τρόπο αφήγησης που εφάρμοσε· ενώ αντίθετα ο Θεοτοκάς μας έδωσε μερικές εξηγήσεις σχετικά με το δικό του, δείχνοντας με αυτό ότι η εφαρμογή της ειρωνείας εκ μέρους του ήταν μια πέρα για πέρα συνειδητή ενέργεια. Έστω και αν δε χρησιμοποίησε τη λέξη 'ειρωνεία', την ειρωνεία, με το ιδιαίτερο νόημα που ξεχωρίσαμε, εννοεί όταν εξηγεί:

Ο μυθιστοριογράφος μπορεί να έχει τις ιδέες του, τις αντιλήψεις του για την αλήθεια, για το καλό και το κακό, για τον τρόπο που

πρέπει να οργανωθεί η συμβίωση των ανθρώπων — και, πράγματι, πολλές φορές έχει. Ωστόσο, ο σκοπός και η δικαίωση της δημιουργικής του εργασίας δεν είναι να υποστηρίξει με το μυθιστόρημά του μια θεωρία ή μια πολιτική, αλλά να μας βοηθήσει, μέσα από την ιδιοσυγκρασία του, να καταλάβουμε κάτι από τη φύση και την ψυχή του ανθρώπου — να νιώσουμε, όσο μπορούμε πιο βαθιά, αυτό το θαυμαστό, το συγκινητικό, το μυστηριακό, το ανεξάντλητο και πάντα καινούριο πλάσμα που λέγεται άνθρωπος. (1964, σ. 8)

Κάτι το παραπλήσιο είχε εξηγήσει τριάντα χρόνια νωρίτερα ο Θεοτοκός στον πρόλογο του *Αργώ*, συνδυάζοντας την ειρωνική του συγκατάβαση με τη φιλελεύθερη πολιτική του αντίληψη (κεφ. 56).

Παρόμοιες εκδηλώσεις ειρωνείας, είναι ένδειξη μιας αναμφισβήτητης ωρίμανσης του ορθόδοξου είδους 'μυθιστόρημα' στην ελληνική γλώσσα. Πρέπει, όμως, να παραδεχτούμε επίσης ότι οι επαρκώς γνήσιες και εκλεπτυσμένες περιπτώσεις μέσα στην παραγωγή της γενιάς του Τριάντα μετριούνται στα δάχτυλα. Το είδος ορθόδοξου μυθιστορήματος που εκμεταλλεύτηκε πληρέστερα τους συνδυασμούς της ειρωνείας με μια αντίστοιχη εναλλαγή στην οπτική γωνία, από κεφάλαιο σε κεφάλαιο, ανήκει οπωσδήποτε στη γενιά του Τριάντα, αλλά εμφανίστηκε πέρα από κάθε προθεσμία της γενιάς: ο πεζογράφος που το δημιούργησε ήταν εν δράσει και στα χρόνια 1930 με '40, αλλά γονιμοποίησε το μυθιστόρημά του πολύ αργότερα και το δημοσίεψε ανάμεσα στο 1961 και το 1965: πρόκειται για τις *Ακυβέρνητες πολιτείες* του Στρατή Τσίρκα.

Μπροστά στον εμπλουτισμό της μυθιστοριογραφικής μεθόδου όπως αυτή καταλήγει στον Τσίρκα, και μόνο σ' αυτόν σχεδόν, οι αφηγηματογράφοι του 'σημείου μηδέν', όσοι ποικιλοτρόπως αυτοβιογραφούνται δίχως καμιά υποψία της ειρωνικής προοπτικής, είναι ολόκληρο τάγμα. Προς αποφυγήν παρεξηγήσεων πρέπει να προσθέσω ότι δεν πρόκειται για ένα φαινόμενο περιφρονητέο ή υποτιμητικό: σε μια στιγμή που όλη η γενιά αναζητούσε την αναπαρθένευση του λόγου, σε μια ιστορική φάση που μερικές τραυματικές εμπειρίες για τον ελληνισμό οδηγούσαν το ενδιαφέρον προς βασικά προβλήματα επιβίωσης, η αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο ήταν φορτωμένη με μια δύναμη κάθαρσης που κανένα άλλο είδος γραφής, όσο σύνθετο και τεχνικά πλούσι, δεν μπορούσε να προσφέρει.

1 Πρώτη φορά εφαρμόστηκε συστηματικά στη νεοελληνική λογοτεχνία στο βιβλίο μου *Storia della letteratura neogreca*, Τορίνο 1971, όπου στο αναλυτικό ευρετήριο καταχωρίστηκε και ένα λήμμα με τη λέξη 'ironia'. Η απόπειρά μου αυτή θα περνούσε απαρατήρητη, αν ο Γιώργος Βελουδής δεν καταγινόταν με τη θεωρία και την εφαρμογή της μεθόδου σε δύο μεγάλα άρθρα: "Η ειρωνεία σαν λογοτεχνικός τρόπος" (*Το Βήμα*, 9 Μαΐου 1976), και "Η ειρωνεία στη νεοελληνική λογοτεχνία" (ό.π. 30 Μαΐου 1976). Ο Έλληνας αναγνώστης μπορεί να προστρέξει πρόχειρα στον D.C. Muecke, *Ειρωνεία*, μετάφραση Κ. Πύρζα, 1974, έχοντας υπόψη τις επιφυλάξεις του Γ. Βελουδή.

Με το ευρύτερο θέμα ασχολήθηκαν και οι R. Scholes και R. Kellogg. Χρήσιμο το συνθετικό κεφάλαιο 7, "Point of view in narrative", στην πραγματεία *The nature of Narrative*, Νέα Υόρκη, 1968. Στη σελίδα 240 του βιβλίου διαβάζουμε τον εξής ορισμό της ειρωνείας:

Irony is always the result of a disparity of understanding. In any situation in which one person knows or perceives more — or less— than another, irony must actually or potentially present.

Η περιπέτεια και οι ήρωές της

56 Οι περισσότεροι από τους πεζογράφους που κατέληξαν σε μια μέθοδο ανανεωμένη σε σχέση με την προηγούμενη, δεν αισθάνθηκαν την ανάγκη να εμπιστευτούν σε κριτικά άρθρα ή σε μελέτες τις θεωρητικές απόψεις που τους καθοδήγησαν. Εξάλλου, εκτός από περιπτώσεις δηλωμένης άρνησης να μιλήσει ένας συγγραφέας για το έργο του, όπως με επιμονή και αυταρέσκεια έκανε ο Κ. Πολίτης, οι άλλες περιπτώσεις σιωπής δεν είναι εξίσου αισθητές. Γεγονός όμως παραμένει ότι οι κριτικές απόψεις που έχουμε για τη νέα πεζογραφία οφείλονται σε μυθιστοριογράφους προβληματιζόμενους: οφείλονται κυρίως στον Θεοτοκά και τον Τερζάκη, δύο συγγραφείς εναργέστατους και με πλατύτερα κοινωνικο-καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα, όπως επίσης και στο Σ. Ξεφλούδα που καταπάστηκε με ένα είδος αφηγηματικής μεθόδου έξω από την ορθόδοξη παράδοση.

Ο Τερζάκης, που διοχετεύει τον προοδεντισμό του προς τα "Ελεύθερα ιδανικά" (κεφ. 21), πέρα από κάθε σχηματοποίηση ιδεολογική δεσμευτική της ελευθερίας του, αισθάνεται στενάχωρα μες στο σχήμα του ρεαλισμού, όπως αυτός έχει μεθοδευτεί από τους μεγάλους: «Η "πραγματικότητα" είναι μια εφεύρεση του δέκατου ένατου αιώνα» ("Η αγωνία του ρεαλισμού", *Ρυθμός*, τεύχος 10, 1934, σ. 305). Το «δόγμα του ρεαλισμού», που κυριαρχεί στην ηπειρωτική Ευρώπη, πάει να πνίξει το μυθιστόρημα, ενώ στην Αγγλία, με τον Joyce, με τον

Lawrence, το Huxley, τη Woolf, δουλεύει «μια ομάδα που χειραφετήθηκε εύρωστα και βγήκε από το αδιέξοδο όπου πλαταγίζει η μεσευρώπη» (σ. 309).

Η αληθινή τέχνη πάντα και παντού, συνειδητά ή ασύνειδα, στάθηκε αφαίρεση. Μετουσίωση του εξωτερικού κόσμου από τον εσωτερικό. Απολύτρωση του πλήθους μέσον του ενορατικού ατόμου. Αν σε μιαν ορισμένη ιστορική στιγμή της απαρνήθηκε τον ίδιο της εαυτό, τούτο δε σημαίνει τίποτα. Αυτή η 'πραγματικότητα' του δέκατου ένατου αιώνα είναι μια αφαίρεση και η πεζότερη, η στεγνότερη απ' όλες. Μα οι δυνατότητες της ψυχής είναι άπειρες κι ο ωκεανός της σκιάς ασύγκριτα μεγαλύτερος από το νησί του φωτός. (ό.π. σ. 308)

Ο Τερζάκης, παρά το γεγονός ότι αναγνωρίζει το αστείρευτο της εσωτερικής ζωής, δεν στράφηκε προς τον εσωτερικό μονόλογο, έστω και αν κάπου κάπου τον χρησιμοποιεί. Ο κοινωνικός προβληματισμός δεν ανέχεται την ολοκληρωτική μετάθεση από τον έξω, τον κοινωνικό, περίγυρο στο μέσα κόσμο. Εξάλλου και αργότερα βλέπουμε ότι η δική του έννοια μυθιστορηματικής ζωής προβάλλεται προς τη δράση, προς τα έξω περισσότερο παρά προς τα μέσα. Η δική του έννοια της περιπέτειας (που πρέπει να την εντάξουμε στη σφαίρα των αντιδράσεων στην υλιστική προεξόφληση του μέλλοντος), στηρίζεται στην πεποίθηση ότι ο νέος άνθρωπος μονάχα στην περιπέτεια μπορεί να στηριχτεί. Η αναζήτηση, σαν γνήσια κατάσταση του ανθρώπου, ο δοκιμαστικός χαρακτήρας της ανακάλυψης του κόσμου, η αδυναμία της οριστικής κατάκτησης, η ανεπάρκεια του δόγματος, είναι πεποιθήσεις που κυκλοφορούν τα χρόνια εκείνα (κεφ. 34), και που έχουν όχι συμπτωματικές εφαιπόμενες με τη σκέψη του Thibaudet, τον οποίο ο Τερζάκης μνημονεύει με λόγια θαυμασμού'.

Παρά τις ιδεολογικές διαφορές που έφεραν κάποτε σε αντίθεση τον Τερζάκη με τον Θεοτόκα, οι δύο αυτοί συγγραφείς έχουν αρκετά κοινά σημεία όταν καταπιάνονται με την αφηγηματική θεωρία. Το λέγω έχοντας υπόψη αυτή τη στιγμή ένα κοινό σημείο αναφοράς των δύο στην ιστορία του ελληνικού μυθιστορήματος: τον Κ. Θεοτόκη και το μυθιστόρημά του *Κατάδικος*. Η προσήλωση του Τερζάκη στον Θεοτόκη εκδηλώθηκε και παλιότερα και πιο πρόσφατα, κατά την επίμελεια του τόμου Κ. Θεοτόκη στη "Βασική βιβλιοθήκη" (τόμος 31, 1955), όπου προτάσσει μια σημαντική μελέτη. Ο Θεοτοκάς, στον πρω-

ταγωνιστή του *Κατάδικος*, τον Τουρκόγιαννο, αναγνωρίζει, στα 1929, την ενσάρκωση της «δημιουργικής ψυχολογίας», παρά το γεγονός ότι ο Θεοτόκης «δεν κατόρθωσε να λυτρωθεί από τα δεσμά του νατουραλισμού και να ολοκληρώσει τον εαυτό του» (1929, σ. 51).

Το θέμα της ψυχολογίας των προσώπων, με τα χρόνια, μετατοπίζεται, στη σκέψη του Θεοτοκά, προς τους φορείς της ψυχολογίας, δηλαδή προς τα πρόσωπα. Στη μελέτη του «Η τέχνη του μυθιστορήματος», που είναι του 1964, ο Θεοτοκάς μοιάζει ανήσυχος για την ανικανότητα των Ελλήνων μυθιστοριογράφων να πλάσουν πρόσωπα που να αντέχουν και έξω από το διάστημα της ανάγνωσης και που να αποτούν μια αυθύπαρκτη σχεδόν φυσιολογμία:

Απο τη νεοελληνική πεζογραφία, θα αναφέρω τέσσερα πρόσωπα που δεν ξεχνιούνται: τη Φραγκογιαννού του Παπαδιαμάντη, τον Πατούχα του Κονδυλάκη, τον Τουρκόγιαννο του Θεοτόκη, τον Αλέξη Ζορμπά του Καζαντζάκη. Δεν έχουμε ανάγκη να πιάσουμε πάλι τα βιβλία στα χέρια μας για να ξαναζωντανέψουν οι μορφές τους. Απόκτησαν αυθυπαρξία στη μνήμη μας, ζουν έξω από τα βιβλία. (1964, σ. 10)

Το θέμα δημιουργίας προσώπων απασχολεί επίμονα τον Θεοτοκά, όπως εξάλλου και άλλους μυθιστοριογράφους ή κριτικούς της γενιάς. Γι' αυτόν

Τα πρόσωπα αποτελούν το ουσιαστικό περιεχόμενο του μυθιστορήματος και τη δικαίωση του μυθιστοριογράφου. Ο αληθινός μυθιστοριογράφος γράφει το έργο του επειδή αισθάνθηκε να κινιούνται μέσα του ορισμένα πρόσωπα που θέλουν να έρθουν στο φως. Όταν κλείσουμε το βιβλίο του, τα πρόσωπα μένουν στη μνήμη μας. Τα αναπολούμε σαν να τα είχαμε γνωρίσει πραγματικά, τα συμπαθούμε ή τα αντιπαθούμε σαν αληθινούς ανθρώπους. ([1950] 1961, σ. 328)

Πριν από λίγο, μιλώντας για την ειρωνεία (κεφ. 55), αναφέρθηκα στο Θεοτοκά και στον τρόπο που ο ίδιος περιέγραψε την ειρωνεία στα 1964. Το θέμα της αποστασιοποίησης των προσώπων και των καταστάσεων εκ μέρους του μυθιστοριογράφου απασχολούσε ανέκαθεν τον Θεοτοκά, και στη θεωρία και στην πράξη. Το 1933, στον πρόλογο του πρώτου μέρους του *Αργά*, ο συγγραφέας διατυπώνει την αρχή της

αποστασιοποίησης, δίχως να αναφέρεται ρητά στην αποστασιοποίηση, ούτε φυσικά και στην 'ειρωνεία'.

Επειδή συμβαίνει να βρίσκομαι από καιρό ανακατωμένος σε ορισμένες ιδεολογικές διαμάχες και να υποστηρίζω απόψεις με κοινωνικό και πολιτικό περιεχόμενο, απόψεις άλλωστε απολύτως φιλελεύθερες [αστερίσκος του Θεοτοκά: Ο όρος αυτός χρησιμοποιείται εδώ με τη διεθνική σημασία του], θεωρώ χρήσιμο να δώσω μια διασάφηση σχετικά με τον τρόπο που νιώθω τον προορισμό του μυθιστοριογράφου. Δεν αρμόζει, νομίζω, να χρησιμοποιεί κανείς την τέχνη για την υπεράσπιση μιας κοινωνικοπολιτικής θέσης. Τούτο νοθεύει την τέχνη και εξάλλου 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 καθεστώτα και τάξεις και παρατάξεις, τον ελεύθερο άνθρωπο, σ' ό,τι έχει βαθύτερο και αναλλοίωτο. Για τούτο θέλησα να κρατήσω το μυθιστόρημά μου ολότελα 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 καμμία θέση απάνω σ' αυτά, αλλά προσπάθησα να εξετάσω, χωρίς προκατάληψη, την απήχυσή τους και τους αντίχτυπους που προκαλούν μες στην ανθρώπινη συνείδηση³.

Την αποφασισμένη αποχή από το να πάρει μια θέση μπρος στα «ζοφερά κοινωνικά προβλήματα της εποχής μας», το 1933 ο Θεοτοκάς την οφείλει στη 'φιλελεύθερη' ιδεολογία του· η αποστασιοποίηση των 'ζοφερών' προβλημάτων, με την επακόλουθη δραστηριοποίηση της ειρωνείας, συμπίπτει με την πολιτική σκοπιά του συγγραφέα. Όπως ο R. Rolland εννοούσε να μένει κατά τη διάρκεια του μεγάλου πολέμου *Au dessus de la mêlée*, έτσι και ο Θεοτοκάς πιστεύει ότι ο ίδιος κρατά τις αποστάσεις απέναντι στους ιδεολογικούς αντιπάλους. Πρέπει εδώ να θυμηθούμε έναν ακόμη μυθιστοριογράφο που ήθελε να είναι 'distant', να κρατά τις αποστάσεις από τις αντίμαχες πολιτικές παρατάξεις, τον Jules Romains⁴.

Οι απόψεις που ανάφερα σ' αυτή την παράγραφο, όπου έδωσα μια ιδιαίτερη θέση στον Θεοτοκά, αφού ο ίδιος είναι ένας συγγραφέας

που περισσότερο από άλλους καταπάστηκε με παρόμοια θεωρητικά ζητήματα, μαρτυρούν για τη στάθμη συνειδητοποίησης των αφηγηματικών στόχων. Όσο για τα άλλα ζητήματα, όπως την 'ελληνικότητα', έγινε κιόλας λόγος (κεφ. 47), καθώς επίσης για την 'αφελή' γραφή, στα σχετικά με τον Μακρυγιάννη (κεφ. 48). Μου φαίνεται ότι έχουμε πια ανακεφαλαιώσει μερικά από τα πιο σημαντικά ζητήματα, ώστε να έχουμε πρόχειρα μερικά στηρίγματα όπου να αναφερθούμε πλησιάζοντας τα έργα της ελληνικής πεζογραφίας που πρόκειται να μας απασχολήσουν στις επόμενες σελίδες.

1 "Confiteor", *Νεοελληνική Λογοτεχνία*, Α', 1938, σ. 122-4. «Το πλανητικό στοιχείο της εποχής μας έχει τη ρίζα του σε μια πηγή βαθύτερη, πολύ πιο απόλυτη και για τούτο ίσως ίσως γενική. Εκφράζεται πετυχημένα με την εξάισια αντιδιαστολή του Τιμπωντέ: μυθιστόρημα της περιπέτειας — μυθιστόρημα ταχυδιώκτη». Τη χρονιά εκείνη είχαν συγκεντρωθεί σε τόμο τα γραπτά του Thibaudet για το μυθιστόρημα: *Réflexions sur le roman*.

2 'Ισως αυτό το περίσσιο ενδιαφέρον για τα πρόσωπα να οφείλεται στη χρόνια αδυναμία των Ελλήνων πεζογράφων να πλάσουν πρόσωπα ικανοποιητικά. Ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος (1943, σ. 28-9), μιλώντας για την κοινωνία σαν αντικείμενο του μυθιστορήματος, θίγει και αυτός το επίμαχο ζήτημα των 'τύπων' στο ελληνικό μυθιστόρημα.

3 Το ίδιο κείμενο το παραθέτω σε μετάφραση στη *Storia della letteratura neogreca*, Τορίνο 1971, σ. 359, μιλώντας για ειρωνεία. Ο Γ. Βελουδής συμφωνεί με τη διάγνωση μου και εξηγεί ότι η ειρωνική διάθεση στον Θεοτοκά πρέπει «ν' αναχθεί ερμηνευτικά στην ιδεολογική αφετηρία της: τη 'μέση' και συνακόλουθα 'ουδέτερη' πολιτική τοποθέτηση του πολίτη Γ. Θεοτοκά, που κάνει δυνατή —υφολογικά - λογοτεχνικά— και μιαν αντίστοιχη 'ουδέτερη' κι 'αντικειμενική' δραστηριότητα του συγγραφέα Γ. Θεοτοκά» (*Το Βήμα*, 30.5.1976).

4 Χαρακτηριστικά τα λόγια του Τρότσκι για το μυθιστόρημα του J. Romain, *Les hommes de bonne volonté*, που του γίνεται αφορμή για να πει ότι ένας συγγραφέας που δεν συμμετέχει, δεν μπορεί να γίνει μεγάλος (*Diario d' esilio* 1935, Μιλάνο 1969, σ. 66). Μετά από τον Β' Πόλεμο ο Θεοτοκάς επικρίθηκε αυστηρά για τη στάση του και βρέθηκε υποχρεωμένος να εξηγήσει, ανάμεσα σε άλλα, και τα εξής:

Δεν πρεσβεύω την ιδεολογικήν ουδετερότητα, σε ώρες μεγάλων εθνικών ή πολιτικοκοινωνικών κρίσεων, και δεν στάθηκα ποτέ "υπεράνω της διαμάχης" όταν αληθινά, όπως λέει ο συνομιλητής μου, "αγών μέγιστος ταις ψυχαίς επρόκειτο". Με πλήρη ευθύνη της υπογραφής μου, έλαβα δημόσια θέση, στα 1935-1936 εναντίον του ελληνικού φασισμού, που ζύγωνε, στα 1940 εναντίον του ξένου κατακτητικού φασισμού και, τον καιρό του συμμορινοπολέμου, εναντίον του κομμουνισμού, δηλαδή πάντα εναντίον εκείνου του ολοκληρωτισμού που αποτελούσε τον πιο άμεσο κίνδυνο. ([1958] 1961, σ. 129)

Η παρουσία της νέας πεζογραφίας

57 Ο Π. Σπανδωνίδης, κάνοντας ένα πρώτο ισολογισμό της συμβολής των νέων πεζογράφων στα 1934 για το περιοδικό *Μακεδονικές Ημέρες* (με ανατύπωση σε τόμο: *Η πεζογραφία των νέων, 1929-1933*, Θεσσαλονίκη 1934), μετρά εξήντα τρία έργα στο ενεργητικό των 'νέων'. Το ίδιο εκείνο 1934, το περιοδικό *Ο Κύκλος* αφιερώνει στο ίδιο θέμα ένα τεύχος, το 4, με τίτλο "Νέοι πεζογράφοι". Οι νέοι είναι εδώ είκοσι και ο καθένας τους παρουσιάζεται με ένα διήγημα ή με ένα αυτοτελές αφηγηματικό κομμάτι. Τα ονόματά τους είναι τα ακόλουθα: Σ. Μυριβήλης, Θ. Καστανάκης, Φ. Κόντογλου, Η. Βενέζης, Μ. Νικολαΐδης, Ιουλία Περσάκη, Β. Δασκαλάκης, Έλλη Δασκαλάκη (Αλεξίου), Σ. Δούκας, Α. Τερζάκης, Θ. Πετσάλης, Χ. Λεβάντας, Γ. Θεοτοκάς, Ν. Παπαγιώργου, Λιλίκα Νάκου, Π. Φλώρος, Π. Χάρης, Μ. Καραγάτσης, Τατιάνα Σταύρου, Σ. Χονδρόπουλος. Ο εκδότης του περιοδικού, Α. Μελαχρινός, ειδοποιεί:

Ομολογούμε ότι μας λείπουν λίγα ονόματα ακόμα, γι' αυτό θα συμπληρώσουμε σύντομα τον τόμο με ένα παράρτημα όπου θα περιλάβουμε και μερικούς νέους, καθώς και τους λίγους πεζογράφους της Θεσσαλονίκης.

Τα συμπτώματα ότι κάτι καινούριο συμβαίνει ανάμεσα στους νέους πληθαίνουν. Στο πλαίσιο της έρευνας "Τα σύγχρονα προβλήματα της πνευματικής μας ζωής", όπου "Ομιλούν οι κορυφαίοι της ελληνικής διανοήσεως" (υπότιτλος), που το εβδομαδιαίο φύλλο *Νεοελληνικά Γράμματα* έκανε στο τέλος του 1935, ο Μανώλης Σκουλούδης πήρε συνέντευξη και από τον Θεοτοκά, τον Τερζάκη, τον Καστανάκη, τον Βενέζη, προβιβάζοντας έτσι τους νέους αυτούς σε 'κορυφαίους της ελληνικής διανόσεως'.

Στα 1935, η συναίσθηση ότι η νέα ελληνική πεζογραφία έχει αποκτήσει μια μορφή συμπαγή είναι πια στερεωμένη. Στον ισολογισμό της χρονιάς, "Η λογοτεχνία μας το 1935" (*Τα Νέα Γράμματα*, β', 1936, σ. 162-5), ο Καραντώνης έκανε την προκαταρκτική διαπίστωση:

Όπως και άλλη φορά υποστηρίξαμε από τις σελίδες αυτές, τον κυρίαρχο τόνο και τη ζωηρότητα στη λογοτεχνική κίνηση του 1935 τον έδωσε κατά πρώτο λόγο η πεζογραφία που τα τελευταία χρόνια σημείωσε στον τόπο μας μια πρόοδο εξαιρετική, ευρύνο-

ντας απότομα τα πλαίσιά της, συγχρονίζοντας τα ζωντανά στοιχεία της παράδοσης, θάβοντας για πάντα τη δίχως κανένα περιχόμενο συμβατική ηθογραφία, βαθαίνοντας το νόημα της κοινωνίας και αντικρίζοντας τον άνθρωπο δίχως πολλές προλήψεις, με βούληση αρκετά ελεύθερη κι αισιόδοξη, με ματιά ερευνητική και άφοβη, με πρωτοποριακή συχνά φαντασία, και πρό παντός με το θερμό και το πολύχυμο εκείνο αίσθημα της ζωής που είναι διάχυτο στα σημαντικότερα πεζογραφήματα της χρονιάς.

Προχωρώντας ο Καραντώνης αναγνωρίζει ότι ο «κλασικός ρεαλισμός», που «εξακολουθεί να είναι το κυριότερο αισθητικό γνώρισμα των πιο πολλών πεζογραφημάτων της χρονιάς», δεν είναι πια αποτέλεσμα ρουτίνας:

Ο ρεαλισμός από δογματική και στεία μέθοδο τέχνης περιορίζεται στο να είναι η ζωντανή και λογική έκφραση της αντικειμενικά αισθητής μορφής κάθε κοινωνικού φαινομένου, αφήνοντας αρκετό χώρο στο συγγραφέα να ξετυλίξει και να διαμορφώσει τη δική του προσωπικότητα σύμφωνα με τους ιδιαίτερους δεσμούς που τον συνδέουν με το κοινωνικό περιβάλλον του.

Και υπενθυμίζει μυθιστορήματα και άλλα αφηγηματικά βιβλία δημοσιευμένα μέσα στη χρονιά από τους Πετσάλη, Καστανάκη, Καραγάτση, Σκουλούδη, Αρκάδιο, Ακρίτα, Μπεράτη, Ειρήνη Αθηναία, Μυριβήλη, Γιαννόπουλο, Σταυράκιο Κοσμά (Πεντζίκη). Ύστερα ξεχωρίζει για την προσπάθειά τους «να δώσουνε μια καινούρια αισθητική μορφή στο ρωμάντζο και γενικά στον πεζό λόγο», τον Τερζάκη και τον Σκαρίμπα.

Μέχρι το 1935, και, ακριβέστερα «απο το 1928 ως τα 1935», παραδέχεται ο Καραντώνης το 1962, «είχαν δοθεί τα πρώτα έργα των πεζογράφων της γενιάς του '30 — μερικά απ' αυτά, για μερικούς, στάθηκαν τα καλύτερά τους» (1962, σ. 9). Στην πραγματικότητα μετά το 1935 η πορεία της ελληνικής πεζογραφίας τροποποιείται, προσαρμοζόμενη στις συνθήκες που επιβλήθηκαν σαν συνέπεια του μεταξικού ολοκληρωτισμού.

Η τραγική υποβολή του λαϊκότροπου λόγου. "Ιστορία ενός αιχμαλώτου"

58 Όταν ο Στρατής Δούκας έβαλε τον Νικόλα Καζάκογλου να του διηγηθεί την περιπέτεια του αιχμαλώτου που ξέφυγε από το βέβαιο θάνατο στην καταστροφή του '22, πραγματοποίησε μια συνεργασία όπου σήμερα είναι αδύνατο να ξεχωρίσουμε τη συμβολή του καθενός, του πραγματικού αιχμαλώτου με το βίωμά του, και του λογοτέχνη που του έδωσε λογοτεχνικές αξιώσεις. Ούτε είμαστε σε θέση να ξέρουμε με ασφάλεια αν ήταν πιο δυνατή η πρόθεση στο Στρατή Δούκα, να διασώσει ευσπλαχνικά τη μνήμη του εθνικού δράματος, είτε η πρόθεσή του να προμηθέψει στη γενιά ένα δείγμα αγνού προφορικού λόγου. Η *Ιστορία ενός αιχμαλώτου*, πρωτοδημοσιευμένη στα 1929, παρά τις παραπάνω απορίες, ενδιαφέρει εδώ επειδή αποτελεί μια περίπτωση πλήρους αφήγησης στο στοιχειωδέστερο στάδιο, όπου δεν επεμβαίνει κανένα από τα σχήματα δομής της καλλιτεργημένης παιδείας. Το κείμενο, όπως έχει καταλήξει στην *Ιστορία*, είναι, βέβαια, πραγματοποιημένο από συγγραφέα που γνωρίζει τη 'λόγια' παιδεία και που 'τακτοποιώντας' το προς δημοσίευση, προσπαθεί να το απαλλάξει από οποιοδήποτε στοιχείο ανήκει στη λόγια παιδεία και που θα μπορούσε να ελαττώσει την 'γνησιότητα' του (κάτι το ανάλογο έκαναν κάποτε και οι συλλέκτες δημοτικών τραγουδιών). Ο Δούκας μεταγράφει την ατομική ιστορία ενός ανθρώπου που την ίδια την έζησαν και πολλοί άλλοι. Μέσα στην κοινοτοπία της η *Ιστορία* αποδύεται έτσι από τον ατομικό της χαρακτήρα και περνά στην επιφάνεια της καθολικότητας. Ο ίδιος εξάλλου δεν κάνει καμιά απόπειρα για να διακριθεί και να ξεχωρίσει από τους άλλους αιχμαλώτους: δεν υπερτιμά τον εαυτό του, δεν διεκδικεί δικαιώματα ανωτεροτητας: η 'συνειδηση' του είναι μικρότερη από το δράμα όπου τον έριξε η μοίρα. Η θέση αυτή του αιχμαλώτου σε σχέση με το μέγεθος των γεγονότων που ο ίδιος διαδραματίζει μας κάνει να ακούμε τη φωνή του σαν να προέρχεται από το χορό μιας τραγωδίας — δεν φαίνεται λοιπόν παράξενο ότι ένας κριτικός έκανε λόγο για «λειτουργία της έμπνευσης της αρχαίας τραγωδίας» (Δ. Ραυτόπουλος, *Επιθεώρηση Τέχνης*, Θ', 1959, σ. 70-3 *Οι ιδέες και τα έργα*, 1965, σ. 82).

Ο αφηγητής εκθέτει την προσωπική του περιπέτεια σαν ένα κακό που πέρασε (και γι' αυτό προστρέχει στον παρατατικό και στον αόριστο της οριστικής) και όταν πια ο ίδιος βρίσκεται έξω από κάθε κίνδυνο. Το 'αίσιο' τέλος υπολανθάνει στην κάθε φράση που ο ίδιος προ-

φέρει και λειτουργεί σαν προοπτική, σαν σκοπιά που προσδίδει ψυχική γαλήνη στο κείμενο: όσο οδυνηρές και να 'ναι οι δοκιμασίες του ξέρουμε ότι θα τις ξεπεράσει. Το να ξέρουμε ότι ο αιχμάλωτος θα βγει από την εφιαλτική περιπέτειά του σώος και αβλαβής, δίχως αυτή η επίγνωση να μικραίνει καθόλου το δράμα που ο ίδιος έζησε, συντελεί στην επιβλητική απλότητα, στην καθησύχηση των αισθημάτων του τη στιγμή που τα αφηγείται, και επιτρέπει έτσι να λειτουργήσει αποδοτικά η λιτότητα, που σε άλλες συνθήκες θα μπορούσε και να είναι παράκαιρη για τόσο συγκλονιστικά επεισόδια.

Σ' αυτή την προοπτική 'εκ του ασφαλούς' εντάσσεται και η ρητορική λύση να αποδραματοποιεί λεκτικά τα πιο συγκλονιστικά επεισόδια, πετυχαίνοντας μια έμφαση από την ανάποδη, σαν να λέμε, σε μια μόνιμη διάθεση οξύμωρου: όσο πιο μεγάλα τα γεγονότα, τόσο πιο απλά τα λόγια.

Η υποτυπώδης πλοκή ακολουθεί μια διαδοχή γραμμική, παρατακτική των γεγονότων, όπως είναι φυσικό, που κατά σύμπτωση όμως αναπαράγει αρκετά σχήματα αφηγηματικά της παλιότερης παράδοσης, μιας παράδοσης που έχει για αφετηρία το ελληνιστικό μυθιστόρημα και που σε πιο πρόσφατα χρόνια βρήκε καταφύγιο στο λαϊκό παραμύθι. Ο αιχμάλωτος περνά από μεγάλους κινδύνους κατά την περιπετειώδη του πορεία προς τη σωτηρία. Αφού ένας σύντροφός του και ο ίδιος έμειναν για μήνες κρυμμένοι σε μια σπηλιά, αποφασίζουν να χωρίσουν και να κάνουν τους Τούρκους, περιμένοντας την ευκαιρία να δραπετέψουν. Απο αυτή τη στιγμή ο αιχμάλωτος μεταμφιέζεται σε Τούρκο και του έρχονται πια όλα εύκολα. Ένας Τούρκος τον παίρνει πρόθυμα στη δούλεψή του σαν βοσκό και εκτιμά την εργατικότητα του. Ζει, έτσι, προβάλλοντας στους άλλους μια προσωπικότητα διαφορετική από την αληθινή, με όλα τα αισθήματα φόβου και κινδύνου που προέρχονται από αυτή την απάτη. Η 'αναγνώριση', δηλαδή η επιστροφή του ήρωα στο πραγματικό πρόσωπο, συμβαίνει εντελώς τυχαία, μόλις ο αιχμάλωτος, έξω από τον κίνδυνο, συναντά τον πρώτο Έλληνα στο δρόμο του, πάνω σε ένα ξένο καράβι:

— Μαρέ, τι λες; μου λέει ελληνικά.

— Μα το Σταυρό! κι έκανα κρυφά το σταυρό μου.

Σ' αυτό το σημείο παύει να λειτουργεί ένας βασικός παράγοντας έντασης, επειδή ο αναγνώστης παύει να είναι συνένοχος με τον αφηγητή-αιχμάλωτο, εφόσον δεν τους δένει πια το μεγάλο μυστικό της

απόκρυψης της ταυτότητας του αιχμαλώτου. Η χαλάρωση της έντασης δεν φέρνει όμως καμιά ζημία, επειδή τώρα τη διαδέχεται ένα άλλο αίσθημα έντονο, η χαρά της απελευθέρωσης — και μ' αυτήν τελειώνει το αφήγημα.

Εκτός όμως από την απόκρυψη της ταυτότητας, την αναγνώριση, το αίσιο τέλος η *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* έχει και άλλα σημεία, μορφολογικά και δομικά, κοινά με το παραμύθι, δηλαδή με το κατεξοχήν αφηγηματικό πρότυπο (αρχέτυπο). Ο αιχμάλωτος, όταν περνά για Τούρκος και οδοιπορεί αναγνώριστος στους δικούς του τόπους, συναντιέται με αρκετούς Τούρκους. Τα λόγια που ανταλλάζει κάθε φορά ανήκουν σε ένα πανομοιότυπο σχήμα διαλόγου, μέσα στα πλαίσια μιας τυποποιημένης συμπεριφοράς. Ο αφηγητής δεν αποφεύγει να επαναλάβει το διάλογο που κάνει κάθε φορά, παρά το γεγονός ότι παρουσιάζει ελάχιστες διαφορές από τη μια φορά στην άλλη. 'Ξέρει', χάρη στη λαϊκή σοφία της οποίας είναι φορέας, ότι η επανάληψη έχει μια πολύ σημαντική αφηγηματική λειτουργία.

Το επεισόδιο της όλης αφήγησης που μοιάζει πιο αρχιτεκτονημένο είναι εκείνο όπου ο αιχμάλωτος, τακτοποιημένος από μήνες σαν βοσκός, μαθαίνει ότι πιάσανε το σύντροφό του, που κι αυτός περνούσε για Τούρκος («Πήγε στο τζαμί να προσκυνήσει και δεν ήξερε να πλυθεί»). Απο την πληροφορία προξενούνται διαδοχικές εκδηλώσεις φόβου του πρωταγωνιστή, σαν προετοιμασία του μεγαλύτερου φόβου του να τον κρεμάσουν και αυτόν. Ο αιχμάλωτος απ' αυτή τη στιγμή και πέρα ζει μέσα στην ίδια διαδικασία θανάτου με το σύντροφό του, περνώντας από τα αντίστοιχα επεισόδια που προηγήθηκαν από την αποκάλυψη του από τους Τούρκους, περιμένοντας και ο ίδιος να αποκαλυφτεί από τη μια στιγμή στην άλλη. Η διαδικασία θανάτου, που μόνο αυτός ξέρει και που οι Τούρκοι αγνοούν γιατί δεν έχουν ακόμη ανακαλύψει το ψεύδος, περιπλέκεται από την ολοένα μεγαλύτερη αγάπη που του δείχνουν τα αφεντικά του.

Οι μέρες περνούσαν γρήγορα, η μια πίσ' απ' την άλλη και γέμιζα φόβο που έφτανε η σαρακοστή. Την πρώτη μέρα πρόσεξα πώς ξύριζαν τις τρίχες τους. Έκανα κι εγώ το ίδιο· ξύριζα το στήθος μου.

— Θεέ μου συχώρεσέ με, είπα και δάκρυσα. Αυτή τη χρονιά όλοι θα έκαναν σαρακοστή, γιατί είχε φύγει ο γκιαούρης, ο εχθρός.

— Κι εγώ πρέπει να πιάσω νηστεία, λέω του αφεντικού μου.

— Εγώ θα κάνω και για σένα, μου λέει, εσύ δεν έχεις αμαρτία, εί-

σαι στα ξένα κι ο Αλλάχ σε συχωράει.

— Όχι, αφεντικό, έχω χρόνια να νηστεύω, και τώρα που γλιτώσαμε απ' τον οχτρό, πρέπει όλοι να νηστεύουμε.

— Αφού το θέλεις πιάσε, μου λέει, κι άμα δυσκολευτείς, άσ' την. Τα μεσάνυχτα, σα χτύπησε ο γύφτος ντάν-ντάν το νταούλι, σηκωθήκαμε όλοι μες στο σπίτι. Ετοιμάστηκε ο σοφράς, καθίσαμε γύρω σταυροπόδι κι αρχίσαμε να σιγοτρώμε.

Εγώ έφυγα μες στο θαμποχάραμα για το μαντρί. Οι δυο τσομπάνηδες τα είχαν βγάλει τα πρόβατα κι έβοσκαν μακριά απ' την καλύβα. Αυτοί προσευχόνταν πίσω από μια πέτρα. Τους ζύγωσα, γονάτισα, κάνοντας κι εγώ ό,τι έκαναν.

Έτσι πέρασε αυτή η μέρα, ήρθε η άλλη, και πάλι άλλη, ώσπου πήρα το χαβά τους κι ανάσανα. (*Ιστορία ενός αιχμαλώτου*, 1969, σ. 47-8)

Φυσικά δεν μένουν έτσι τα πράγματα! Στην παραπάνω περικοπή, παρά τη συντομία της (στην πρώτη έκδοση ήταν ακόμη πιο σύντομη)', ο αναγνώστης βρίσκει ένα χαρακτηριστικό δείγμα του προφορικού λόγου του αφηγητή: απουσία επιθέτων, καμιά περιγραφή, λιτότητα μέσων για την αμεσότερη μετάδοση των 'πληροφοριών', ευθύς λόγος. Την περικοπή αυτή την παράθεσα και για έναν άλλο λόγο: ο λαϊκός αφηγητής πλησιάζει εδώ το διάλογο των μαρτυρολογίων, όπου πολύ συχνά διαβάζουμε ανάλογες, εξίσου φρικιαστικές συνομιλίες ανάμεσα σε μουσουλμάνους και χριστιανούς.

Χάρη σ' αυτά τα παραδείγματα προφορικού λόγου και παραδοσιακής τυποποίησης, που πιο προσεκτική ανάλυση θα μπορούσε να πολλαπλασιάσει, η *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* κερδίζει μια θέση οριακής περίπτωσης αναβίωσης μες στο χώρο της καλλιεργημένης λογοτεχνίας, του προφορικού λαϊκότροπου λόγου, με όλα σχεδόν τα αφηγηματικά σχήματα της λαϊκής παράδοσης: μιας λαϊκής παράδοσης που αποτελείται από το ανυποψίαστο χωνευτήρι του βυζαντινού μυθιστορήματος περιπετειών και του βυζαντινού μαρτυρολογίου. Ο Στρατής Δούκας, με την αφήγηση αυτή, ωριμασμένης περισσότερο μες στο πολιτισμικό περίγυρο του Κόντογλου και των συγγραφέων της Ιωνίας, παρά στο αθηναϊκό περιβάλλον, έδωσε ένα πειστικό δείγμα 'μακρυγαννισμού' σε πρόσφατα χρόνια. Τον ίδιο δρόμο ακολούθησε, εμψυχωμένη από αισθήματα δικαιοσύνης και συμπόνιας, είκοσι πέντε χρόνια αργότερα η Διδώ Σωτηρίου στο μυθιστόρημα *Ματωμένα χώματα* (1962), μεταγράφοντας τη ζωή άλλων ξεριζωμένων· οι

συνθήκες όμως είναι άλλες, και άλλα τα αποτελέσματα — αρκετά συναρπαστικά εξάλλου.

1 Η διατύπωση στην πρώτη έκδοση είναι:

Κι' ήρτε η σαρακοστή και μένα μ' έπιασε ο φόβος. Φέτος όλοι κάνανε σαρακοστή γιατί έφυγε ο εχθρός. Λέγανε.

— Κι εγώ πρέπει να πιάσω σαρακοστή, λέω του αφεντικού μου.

Ο αφεντικός μου μου λέει:

— Εγώ θα πιάσω, μα εσύ αμαρτία δεν έχεις γιατί' είσαι ξένος κι ο Θεός σε συχωρνάει.

— Έχω χρόνια, του λέω, που σαρακοστή δεν έφτιαξα. Μα φέτος γλυτώσαμε απ' τον εχθρό και πρέπει να πιάσουμε.

— Αφού το θέλεις, πιάσε, κι όμα δυσκολευτείς, άσ' την· μου λέει.

Έτσι αναγκάστηκε να πιάσω. (1929, σ. 50-1)

Αντίθετα με ό,τι θα περίμενε κανείς, όσο ο Δούκας απομακρύνεται από την πραγματική πηγή του, από τον Νικόλα Καζάκογλου, τόσο πιο λαϊκή γίνεται η έκφρασή του: σημάδι πως πρόκειται για μια διαδικασία που οφείλεται σε λόγιο λογοτέχνη, και όχι σε ανεπιτήδευτο, αυθόρμητο ομιλητή.

Η πρόσκρουση της πραγματικότητας πάνω στη 'φιλολογία'.

"Το νούμερο 31328"

59 Η οριακή περίπτωση του Στρατή Δούκα συνταιριάζει μια εμπειρία αφηγηματικού λόγου με μια εμπειρία συγκλονιστικού βιώματος· έχουμε δηλαδή μια διατύπωση που με τη μεγαλύτερη δυνατή οικονομία, περιορίζοντας επομένως τη λειτουργία του λόγου στο ελάχιστο, έχει για σκοπό να μεταδώσει μια πληροφόρηση που αφορά σε μια έντονη δράση. Σε μια παράπλευρη κατεύθυνση από την άποψη της εμπειρίας αιχμαλωσίας, βρίσκεται *Το νούμερο 31328* του Ηλία Βενέζη.

Στο αφήγημα αυτό, το πρώτο πρόσωπο του αφηγητή συμπίπτει με το πραγματικό του Βενέζη. Ο ίδιος είναι αυτόπτης μάρτυρας μιας περιπέτειας που αν και αφορά άμεσα στο άτομό του, αφορά και σε μια ευρύτερη, βασανισμένη ανθρωπότητα, όπως και ο ίδιος ήθελε να πιστεύει αναδημοσιεύοντας το έργο αμέσως μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Η έντονη, εναγώνια λαχτάρα που αισθάνεται ο Βενέζης να καταθέσει στην γραφή την καθαρτική και καυτή εμπειρία του, θα μπορούσε να τον είχε οδηγήσει σε μια γραφή άμεση, απαλλαγμένη από κάθε φόρτο εκφράσεων, συνδέοντας την επείγουσα ανάγκη μιας απλής αφήγησης με το απλό μεγαλείο της τραγικής εμπειρίας του. Όταν κυκλοφόρησε σε βιβλίο *Το νούμερο*, ο Π. Σπανδωνίδης πίστευε

ότι «αποφεύγει τους λυρισμούς, τις μεταφορές, τις επικές παρομοιώσεις, τις ποιητικές μετουσιώσεις και τους λυρικούς ρητορισμούς». (*Η πεζογραφία των νέων*, Θεσσαλονίκη 1934, σ. 28). Έκανε λάθος. Αλλά στην πλάνη αυτή πέφτει εύκολα ο αναγνώστης, που μέσα στη συναρπαστική ροή του κειμένου, δεν προλαβαίνει να σταθεί και να κοιτάξει κριτικότερα τα εκφραστικά μέσα. Όταν πέρασε το πρώτο ξάφνιασμα, μερικοί πιο προσεχτικοί αναγνώστες άρχισαν να βλέπουν ηρεμότερα το κείμενο και να διακρίνουν τα αδύνατα σημεία της γραφής του. Ο Καραντώνης έβρισκε, λόγω χάρη, ότι πρόκειται για

βιβλίο πολύ νεανικό, γραμμένο σε μια ηλικία που ο συγγραφέας δεν αισθανόταν την ανάγκη να γυρέψει τίποτα από την τέχνη του, γιατί ήταν πολύ φυσικό να νομίζει πως τα είχε όλα. (1962, σ. 134)

Ενώ ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, τη στιγμή που δεν είχε κυκλοφορήσει ακόμη η δεύτερη έκδοση, δήλωνε απερίφραστα, δίχως φιλοφροσύνη:

Το νούμερο 31328, είν' ένα σπαραχτικό, απεριόριστα πονεμένο και συνάμ' απεριόριστα καλοπροαίρετο βιβλίο, ένα κομμάτι ζωής ανόθευτο, που κάποτε, ωστόσο, πρέπει να το ξαναγράψει ο Βενέζης και να του στρογγυλέψει τη φράση, για να του δώσει την ακέρια λογοτεχνική αρετή, χωρίς, βέβαια, να νοθέψει τα γνήσια, τα ολόξεστα αυτοβιογραφικά του συστατικά. Έτσι όπως μας έχει δοθεί ίσαμε την ώρα, αποτελεί μια πραγματικότητα αμετουσίωτη σε πολλά της μέσα στο χώρο της καλλιτεχνικής δημιουργίας. (1943, σ. 65)

Ένας όψιμος εκφραστής της γενιάς, ο Α. Σαχίνης, διαπίστωνε πιο εύστοχα ότι «το ύφος του βιβλίου, μικροπερίοδο, στενογραφικό, πυκνό και αστόλιστο, είναι το ύφος της αγωνίας», και παράλληλα επισήμαινε

τη ζωντάνια της γλώσσας, την πεζογραφική και αναπαραστατική ρώμη, τον τραγικό σαρकाσμό ή τη δηκτική ειρωνεία, που διαχετεύεται κυρίως μέσα σε τολμηρότατες παρομοιώσεις. (*Η σύγχρονη πεζογραφία μας*, 1951, σ. 153 και 154)

Στην πραγματικότητα, απέναντι στο υλικό που σκόπευε να γνω-

στοποιώσει, ο Βενέζης βρέθηκε σε μια μεγάλη δυσκολία. Όχι μόνο επειδή η πρώτη αντίδρασή του ήταν να απωθήσει την οδυνηρή εμπειρία (στο Μυριβήλη που του έλεγε «Πρέπει να τα γράψεις όλα», ο Βενέζης απαντούσε «Να τα ξεχάσω», Γ. Βαλέτας, *Αιολικά Γράμματα*, Β', 1972, σ. 563)· αλλά και επειδή δεν είχε έτοιμο ένα κατάλληλο ύφος γραφής. Για γραφή αστόλιστη σαν του Δούκα δεν γινόταν ακόμη λόγος. Μια γραφή σαν αυτήν που είχε δοκιμάσει στο κουρσάρικο "Τα ιστορικά της σπηλιάς του Leo Carampo" στα 1922 (*Ο Λόγος*, Κωνσταντινούπολη, Δ', 1922, σ. 104-16) ήταν εντελώς άσχετη: το κείμενο εκείνο ήταν φανερά εμπνευσμένο από τα αντίστοιχα γραφτά του Κόντογλου, και είχε γραφτεί σε πρώτο πρόσωπο, καθώς ο νεαρός συγγραφέας προσπαθούσε να μπει στο πετσί του 'εσπανιόλου ποιητή'· ωστόσο ο ευφάνταστος αφηγητής δεν ήταν ακόμη σε θέση να διακρίνει, στην κουρσάρικη γραφή του Κόντογλου, ένα μάθημα απλότητας, και έβλεπε, αρκετά συγκεχυμένα αλήθεια, μονάχα την κουρσάρικη περιπέτεια. Δεν ήταν σε θέση να εκτιμήσει και να καλλιεργήσει ένα ύφος απλό που θα βοηθούσε το συγγραφέα να παραμερίσει, και να βάλει σε άμεση επαφή τον αναγνώστη με το καυτό υλικό. Έτσι, μπρος στην οδυνηρή εμπειρία, δεν μπόρεσε να ελαττώσει την παρουσία του αφηγητή — όχι του αφηγητή σαν πρωταγωνιστή, που πραγματικά είναι πολύ διακριτική, αλλά του αφηγητή σαν κατασκευαστή του εκφραστικού οργάνου. Και πραγματικά η 'φιλολογική' παρουσία του Βενέζη είναι πάντα εκεί, με διάφορους τρόπους.

Ο Βενέζης, μπρος στο υλικό της ωμής βίας, δεν μπορεί να μην κάνει αρκετά συχνά μια αναμέτρηση της εμπειρίας αυτής με τη 'φιλολογία' με την οποία είχε διαποτιστεί πριν από τη μεγάλη δοκιμασία. Όταν βρίσκεται σε αμηχανία, προστρέχει σε αναφορές βιβλιακές. Ήδη στην πρώτη φράση του αφηγήματος εκφράζεται με μια τέτοιου είδους αναφορά:

1922. Η Ανατολή γλυκύτατη, πάντα — για σονέτο, κάτι τέτοιο.

Αυτή η φιλολογική αντιπαράθεση 'φιλολογικός κόσμος / πραγματικός κόσμος' κάποτε γίνεται με τη μνεία ενός ονόματος (Χάμσουν, Ηρόδοτος, Σάντσο Πάντσα) σε ένα είδος συμφυρμού φανταστικού, όπου, όμως, η παρέμβαση του φιλολογικού στοιχείου σπάει την ισορροπία. Η φιλολογική παρέμβαση εφαρμόζεται και με τις παρομοιώσεις. Λόγου χάρη, μέσα σε μια φυλακή:

Η αποθήκη είχε μονάχα ένα μικρό στενό παράθυρο δεμένο με κάγκελα, αψηλά. Ήταν καθαρή χειμωνιάτικη νύχτα. Απ' αυτή τη μικρή τρύπα έμπαινε και λίγη σελήνη. Ήταν καλή — σα φιλάνθρωπη κυρία με φασαμέν. (*Το νούμερο*, 1931, σ. 153)

Εδώ έχουμε μια περίπτωση παρομοίωσης («σα φιλάνθρωπη κυρία με φασαμέν»). Ο δεύτερος όρος της παρομοίωσης είναι αντλημένος από έναν κύκλο εμπειρίας της ειρηνικής αστικής ζωής, που στο συγγραφέα έφτασε μάλλον από ένα φιλολογικό κανάλι. Ας θυμηθούμε τι έλεγε πέντε χρόνια αργότερα ο Βενέζης για τον Δούκα, διαπιστώνοντας ότι λείπουν παρομοιώσεις από την *Ιστορία*:

Ο Δούκας έχει καταργήσει εντελώς την παρομοίωση κι έκανε περίφημα: σήμερα δεν μπορούμε πια να ικανοποιηθούμε με απλές μεταφορές, πρέπει να είναι εντελώς νέες. ([1929] *Αιολικά Γράμματα*, Β', 1972, σ. 543)

Το «κυρία με φασαμέν» μου φαίνεται, ακριβώς, ότι ανταποκρίνεται στο αίτημα της δεύτερης περίπτωσης: «μεταφορές» (ο Βενέζης δεν λέγει παρομοιώσεις, αλλά δεν έχει σημασία) «εντελώς νέες», που θα ήταν η εναλλακτική λύση στην κατάργηση των παρομοιώσεων. Άλλο ζήτημα, φυσικά, αν παρομοιώσεις «εντελώς νέες» σαν αυτή χωρούν ή όχι στο ύφος και στα συμφραζόμενα, ή αν αποσπούν επιζήμια την προσοχή του αναγνώστη.

Γενικά νομίζω ότι η διάσπαση του λόγου, που αντιστοιχεί σε μια διάσπαση της βούλησης του συγγραφέα προς δύο κατευθύνσεις (ζωή/ 'φιλολογία'), και που εκδηλώνεται στην πράξη γραφής με το να βάζει σ' επαφή, δια της βίας, το βιωματικό με το 'φιλολογικό' επίπεδο, προέρχεται από το θεμελιακό τρόπο επαφής του Βενέζη με την πραγματικότητα. Στον Βενέζη η λογοτεχνική πράξη τείνει κυρίως στο 'όνειρο', σε αντιδιαστολή με την πραγματικότητα («Ο Βενέζης είναι προικισμένος με τη λυτρωτική ικανότητα να ονειρεύεται», διαπίστωνε οξύτατα ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, 1943, σ. 68): αρκεί να αναλογιστούμε τα διηγήματα που συγκεντρώθηκαν στη συλλογή *Αιγαίο*, και την αναδρομή στα ανόθευτα χρόνια της εφηβείας (*Αιολική γη*), ή και πιο πίσω, την κουρσάρικη εξωτική ιστορία που μνημόνευσα. Ακόμη και η *Γαλήνη* δεν αντιμετωπίζει ρεαλιστικά ένα κοινωνικό πρόβλημα, όπως και ο ίδιος αντιλήφτηκε'. Η σχέση του Βενέζη με την πραγματικότητα ήταν, τον καιρό της αιχμαλωσίας και αργότερα, τραυματική. Είτε βρισκό-

ταν θύμα των πολεμικών κακουχιών στην Ανατολή, είτε βρισκόταν μπρος σε κοινωνικές αντιξοότητες στην Αθήνα, η ισχυρότερη διάθεσή του ήταν να αποφύγει την αντιμετώπιση της πραγματικότητας. Αυτό βέβαια, τη στιγμή που έπαιρνε την απόφαση να ξαναζήσει περιγράφοντας την εμπειρία του σαν αιχμάλωτος, απόβαινε σχεδόν ανεφάρμοστο, καθώς η ύπαρξή του άγγιζε τα πιο χαμηλά επίπεδα αυτοσυντήρησης. Με τι τρόπο μπορεί, σε παρόμοιες συνθήκες αντίθετες προς τη 'φιλολογία', να επιζήσει και να χωρέσει η 'φιλολογία', ως πούμε τώρα καλύτερα η 'λογοτεχνικότητα', μπορούμε να το δούμε σε μια οποιαδήποτε σελίδα στο *Νούμερο*. Σ' αυτήν που παραθέτω εδώ, ο Βενέζης μιλά για ένα δεκαπεντάχρονο κορίτσι που είχε θυσιαστεί στον αποσπασματάρχη και είχε φανεί έτσι χρήσιμο στους αιχμαλώτους καθώς τους έκανε να διακόπτουν κάθε τόσο τη βασανιστική πορεία τους:

[1] Πάει και το παιδί. Το αφήσαμε σαν την αύριο σε μια χαράδρα. Απο πάνου κρέμουνταν ένα βουνό πολύ ξερό και πολύ λείο. Κι από κάτω έτρεχε το μικρό ποτάμι. Α, ήταν ωραία!

[2] Δεν το θάψαμε — αυτά είναι λυρισμοί· δεν είχαμε καιρό για "καθαρή ποίηση". Του σεβαστήκαμε την αξιοπρέπεια να μείνει κάτου απ' τον ουρανό — ίσως τα πούνε тет-α-тет.

[3] Όταν ξαπλώθηκε χάμου, ανίκανο να βαδίσει μισολιποθυμισμένο, ο αποσπασματάρχης δίστασε μια στιγμή. Ήταν ο ίδιος που είχαμε χτες, δεν αλλάξαμε πόστα, δυο φορές είχε εκφραστεί μαζί του χτές. Είπε να το σύρουμε μα είδε σε λίγο πως ήταν μάταιο. Τότε πια το παραδέχτηκε πως ήταν μια πηγή που δεν είχε να του προσφέρει τίποτα πια.

[4] Κοίταζε κάτου. Το νερό έτρεχε ανάμεσα σε μεγάλα βράχια. Είμαστε σ' ένα ύψος εκεί, περισσότερο από δέκα μέτρα. Έφερε σγά το πόδι του, δίστασε, έπειτα έσπρωξε μ' αταραξία.

[5] Το μικρό σώμα κατρακύλησε, έκανε μια στιγμή να μπλέξει κάπου, ύστερα πάλι κύλησε με το βάρος. Ακούσαμε καθαρά τον κρότο που έκανε μόλις έφταξε στο τέλος. Έμεινε στριμωγμένο ανάμεσα σε δυο μεγάλα βράχια. Το κεφαλάκι κοίταζε ψηλά, και το λίγο νερό μια στιγμή έκανε να λοξοδρομήσει. Μα ύστερα άλλαξε γνώμη, πέρασε πάνου απ' όλο το μικρό σώμα και ξακολούθησε.

[6] Ο αποσπασματάρχης μας είπε να καθήσουμε. Ήταν κι αυτός κουρασμένος, τσακισμένος — δεν ξαίρω τι ήταν. Δε μιλούσε. Κοιτάζαμε κάτω, τι ήσυχο που ήταν — το νερό έτρεχε, βέβαια και

λίγο μούρμουρο, και το μικρό πρόσωπο θα ήταν παστρικό σα θα το κοίταζε ο Θεός.

[7] Ένας σηκώνει τα μάτια του στον ουρανό.

— Ακόμα αργεί... λέει με απελπισία.

— Για το παιδί λες; Τώρα πια θα τελείωσε...

— Όχι, για τη νύχτα λέω.

[8] Ναι, ο ήλιος ήταν ψηλά, αργούσε ακόμα.

[9] Καθένας μας άρχισε πάλι να μαζεύεται στον εαυτό του. Το παιδί για μια στιγμή μας είχε πλησιάσει στον άνθρωπο. Ήταν παρασπονδία. Ξαναγυρίζαμε στο μικρό αγρίμι που λούφαζε. (Το νούμερο 31328, 1931, σ. 81-2).

Στην αρχή (1) ο Βενέζης δίνει μια ανακεφαλαιωτική πληροφορία με λιτή έκφραση· την κλείνει όμως με το επιφώνημα «Α, ήταν ωραία!», σε μια αποστασιοποίηση από το τραγικό και γυμνό μεγαλείο του θανάτου, με λόγια που τολμούν να είναι βλάσφημα, σαν συνέπεια του διασπαστικού κινήματος στα αισθήματα του συγγραφέα, που υπογραμμίσαμε. Μετά τον καθορισμό του θέματος (ο θάνατος του κοριτσιού), μπορεί να αφηγηθεί τα κατέκαστα (2-8). Δεν αρχίζει όμως αμέσως την αφήγηση, επιμένει ακόμα στο μέγεθος του θανάτου, προεξοφλώντας ότι δεν έθαψαν το «παιδί» («Δεν το θάψαμε», 2). Στην αμηχανία του, του ξεφεύγει μια μεταφορά φιλολογικού παρεμβατισμού που διαταράζει ενοχλητικά την ισορροπία του κειμένου:

αυτά είναι λυρισμοί· δεν είχαμε καιρό για “καθαρή ποίηση”, (2).

Η περίοδος 2 συνεχίζεται («Του σεβαστήκαμε»...) με σχόλιο αόριστης διάθεσης, σε ένα ελιγμό μετάβασης απ' τους στοχασμούς προς το κύριο σώμα της αφήγησης. Από αυτό το σημείο και πέρα που περιγράφεται το επεισόδιο, το κείμενο δε διαταράσσεται πια από παρέμβλητες παρομοιώσεις, εκτός από τη μεταφορά «μια πηγή που δεν είχε να του προσφέρει τίποτα πια» (3), που είναι μέτρια, περνά όμως απαρατήρητη επειδή ανήκει σ' ένα κύκλο εμπειρίας σχετικό με την πορεία.

Στην περίοδο 3 ο άχρωμος ευφημισμός «εκφράστηκε», για να δώλει την ερωτική πράξη, που ο Βενέζης μεταχειρίζεται και σε άλλο σημείο, είναι αποτέλεσμα της κοινωνικής συμπεριφοράς του και αγνοώ αν είναι αντλημένος από πουθενά.

Η περιγραφή της παραγράφου 5 μου φαίνεται αρκετά στρωτή, συνεπής με την περιγραφική μέθοδο που θα επικρατήσει στον Βενέζη.

«Το κεφαλάκι κοίταζε ψηλά», «το λίγο νερό μια στιγμή έκανε να λοξοδρομήσει» κ.τ.λ.: ο συγγραφέας αποδίδει ιδιότητες ζωής και βούλησης σε δύο άψυχα πράγματα, όπου όμως το πρώτο μοιάζει να παρατείνει τη ζωή που του έλειψε με τη συνενοχή όλου του αποσπάσματος, συμπεριλαμβανομένου του αφηγητή. «Μα ύστερα [το νερό] άλλαξε γνώμη» κ.ε.: ο θεατής μοιάζει να κοιτάζει επίμονα προς τα εκεί, κατευθύνοντας όμως την προσοχή του όχι προς το κορίτσι, που του υποβάλλει μια παράσταση πόνου, αλλά προς το νερό, το στοργικό τάφο του. Επιμένει σ' αυτό το θέαμα στο δεύτερο μέρος της παραγράφου 6. Η πραγματικότητα της πορείας που πρέπει να ξαναρχίσει, έρχεται ομαλά (7-8), με ένα επιτυχημένο εύρημα αιφνιδιασμού («Για το παιδί λές», «Όχι»).

Ο στοχασμός της παραγράφου 9, με το συμπερασματικό απόφθεγμα «ξαναγυρίζαμε στο μικρό αγρίμι που λούφαζε», δεν μπορώ να πω ότι είναι επιτυχημένος².

Στον εικοσάχρονο αφηγητή, που βρέθηκε με ένα βιωμιατικό υλικό άκρας βιαιότητας, ασυμβίβαστο προς τους αισθητικούς κανόνες που είχε απομοιώσει πριν, δεν έμενε άλλο παρά να συνδυάσει σε μια δύσκολη συμβίωση, τη 'φιλολογία' με το εχθρικό σ' αυτήν υλικό³. Ο Βενέζης θα συναντούσε πολύ μικρότερη δυσκολία, αν στις περιγραφές του μπορούσε πιο συχνά να προστρέξει σε παραστάσεις φρίκης νατουραλιστικής καταγωγής (όπως έκανε ο Μυριβήλης, καθώς θα δούμε παρακάτω): λόγου χάρι σαν αυτήν, που μας θυμίζει τον κρεμασμένο Καραβέλα του Θεοτόκη:

Τα τρία πτώματα κουνιούνταν κρεμασμένα το καθένα από ένα κλαδί του πλατάνου, στη μέση του Κιρκαγάτς. Έβρεχε. Το νερό τους έκανε μούσκεμα. Έσταζε απ' τα γυμνά ποδάρια τους. Το στόμα της μαϊμούν ήταν μισανοιγμένο· η γλώσσα του πετιούνταν όξω, μελαψή, σαν ένα κομμάτι σπλήνα. Πότε-πότε καμιά στάλα βροχής έπεφτε πάνω της· ύστερα έσταζε κάτω. Το σκοτεινό αυτό στόμα ήταν σαν ένα μάτι που δακρύζει. (ό.π. σ. 147)

1 Σ' ένα "Σημείωμα για την εικονογράφηση της 'Γαλήνης'" του Βενέζη, που δημοσίευσε ο Γ. Βαλέτας (*Αιολικά Γράμματα*, Β', 1972, σ. 568) διαβάζουμε:

Η Γαλήνη δεν είναι ρεαλιστικό μυθιστόρημα. Μολονότι περιγράφει γεγονότα πραγματικά και μολονότι στηρίζεται στα πράγματα, ξεφεύγει διαρκώς από την τυραννία τους, αφαιρώντας το υλικό τους βάρος και μεταφέροντας την κίνηση του μύθου σ' ένα επίπεδο όπου το παιχνίδι της φαντα-

σίας έχει πολύ να κάνει. Νομίζω πως η εικονογράφηση πρέπει να μη παρασπονδεί στο πνεύμα αυτό και να μη γίνει με αντίληψη ρεαλιστική.

2 Στοχασμοί παρόμοιοι δεν μοιάζει να έπειθαν κανέναν, αφού ο Γ(εώργιος) Δ(έλιος), το 1932, είχε την εντύπωση ότι ο Βενέζης δεν έχει «κανένα διανοητικό υπόστρωμα»:

[...] αν βρίσκω κάτι να τον κατηγορήσω είναι γιατί στάθηκε ψυχρά και περιγραφικά αντικειμενικός, χωρίς να δώσει κανένα διανοητικό υπόστρωμα σ' ό,τι είδε και σ' ό,τι περίγραψε. (*Μακεδονικές Ημέρες*, Α' 1932-3, σ. 119)

3 Η βιαιότατη εμπειρία αιχμαλωσίας που συγκλόνησε το νεαρό Βενέζη, δεν εξαντλήθηκε όλη στο *Νούμερο*. Παραπλήσιο υλικό, που δεν χώρεσε στο βιβλίο του, διοχετεύτηκε σε δύο κομμάτια του βιβλίου του *Ο Μανώλης Λέκας κι άλλα διηγήματα*, 1928, στις σ. 39-71 και 116-39. Η συλλογή αυτή του Βενέζη, που περιέχει και το διήγημα "Το λιός", είναι πολύ λίγο διαβασμένη.

Τα όρια της δημοτικιστικής εκζήτησης. "Η ζωή εν τάφω"

60 Ο Μυριβήλης είναι από τις πιο προικισμένες φύσεις που είχε ποτέ η ελληνική πεζογραφία, αλλά και κάτι παραπάνω, αφού σε συνθήκες επαγγελματικής φθοράς ολέθριες για άλλους, ποτέ δεν παραιτήθηκε από το μόχθο της μαστορικά τελειωμένης σελίδας. Μερικοί κριτικοί, παίρνοντας αφορμή το 'τελείωμα αυτό του λόγου, που αγγίζει τα όρια εκμετάλλευσης του δημοτικισμού, για να χαρακτηρίσουν το γράψιμο του Μυριβήλη χρησιμοποίησαν τον όρο 'ωραιολατρεία'. Συγκεκριμένα, για «ρεαλιστική ωραιολατρεία» έκανε λόγο ο Καραντώνης στη μεγάλη μελέτη που αφιέρωσε στον Μυριβήλη το 1938 (*Τα Νέα Γράμματα*, τώρα Καραντώνης 1962, σ. 13-50), εξηγώντας ότι η «ωραιολατρεία του προέχει» (σ. 25), σε μια αλληλουχία της 'ωραιολατρείας' με το 'ρεαλισμό' δηλαδή, όπου το υλικό και η ρεαλιστική αντιμετώπιση του αποτελούν το γόνιμο έδαφος, την πρόφαση για να πραγματοποιήσει την ωραιολατρεία του. Ένας παρόμοιος χαρακτηρισμός, μάλλον άδικος και κριτικά αβάσιμος, νομίζω ότι απαιτεί κάποια διευκρίνιση.

Μου φαίνεται ότι η ακατανίκητη ορμή του Μυριβήλη να γράψει, που ο Καραντώνης την ταυτίζει με τη «ρεαλιστική ωραιολατρεία», δεν είναι άλλο παρά η ίδια η προδιάθεση του Μυριβήλη να αντιδρά στο θέμα της ζωής με τη δραματοποίηση του λόγου — με μια στάση, δηλαδή, που βρίσκεται στους αντίποδες του μυθιστοριογραφικού χρυσού κανόνα της αταραξίας κα της αμέτοχης ματιάς.

Αποτελεί κοινό τόπο της κριτικής ότι ο Μυριβήλης είναι τάχα ένα «κράμα» «του ρεαλισμού και του λυρισμού» (Ι.Μ. Παναγιωτόπου-

λος, 1943, σ. 51), και ότι «μας έδωσε, ρεαλιστικά και λυρικά μαζί, την ελληνική ύπαιθρο» (Α. Καραντώνης, *Η Καθημερινή*, 28.2.1960). Έχω την εντύπωση ότι με ρεαλισμό από τη μια πλευρά, και με λυρισμό από την άλλη οι κριτικοί εννοούν δύο αντίθετους τρόπους μέθεξης του Μυριβήλη στα αντικείμενα που πρόκειται να μετατρέψει σε αφηγηματική ουσία: τρόποι αντίθετοι που προκαλούνται από αισθήματα έλξης και απώθησης, επιδοκιμασίας και αποδοκιμασίας, εξύμνησης και καταδίκης: όλα αισθήματα έντονης ψυχικής και διανοητικής μέθεξης που δραματοποιούν το πεζογραφικό υλικό. Πρόκειται δηλαδή για μια διάθεση που βρίσκεται εκτεθειμένη σε ερεθίσματα συγκινησιακής φύσης'.

Η έντονη αυτή μέθεξη προσπαθεί να ενοχοποιήσει τον αναγνώστη, αναζητώντας τις κατάλληλες ευκαιρίες, και, για να λειτουργήσει, απαιτεί ορισμένα νοηματικά ερεθίσματα. Ο Μυριβήλης βρήκε κατά καιρούς τις κατάλληλες ευκαιρίες ενοχοποίησης και τα νοηματικά ερεθίσματα σε συγκεκριμένες ιδεολογίες. Στο *Η ζωή εν τάφω* τα διανοητικά ερεθίσματα που καθορίζουν τη βασική διάθεσή του απέναντι στο υλικό είναι η αντιμετώπιση αυτού του υλικού δίχως αυταπάτες, με προϋπόθεση το σοσιαλιστικό ανθρωπισμό, τον αντιεθνισμό, την αντιπολεμική εκστρατεία. Μέσα σ' αυτή την οδηγέτρια πεποίθηση, ο ανθρωπισμός του Μυριβήλη συμπυκνώνεται σε έντονες αντιδράσεις μπρος στο θέαμα του κόσμου — 'λυρισμός', φρίκη, σάτιρα, διδακτισμός.

Αργότερα, με ιδεολογικούς μετασχηματισμούς που αρχίζουν στα 1934 περίπου, και επιταχύνονται μες στην κατάσταση που παγιώνεται το 1936, ο Μυριβήλης, μη μπορώντας να γράψει δίχως ερεθίσματα έντονης δραστηριοποίησης του λόγου, βρίσκει διέξοδο στην ολοένα πιο επίμονη καλλιέργεια των λαϊκών γνωρισμάτων του αφηγηματικού λόγου, αποστειρώνοντάς τα από κάθε ιδεολογία προοδευτισμού και προωθώντας τα προς μια μυθοποιημένη στρατόσφαιρα ελληνικότητας. *Η Παναγιά η Γοργόνα* αποτελεί το τέρμα αυτής της πορείας. Στην καταληκτική αυτή φάση, τα ερεθίσματα που γονιμοποιούν τη συγγραφική ορμή του Μυριβήλη προέρχονται από ένα όραμα ελληνικότητας γοητευτικής και γραφικής.

Ο Μυριβήλης θεωρήθηκε εκπρόσωπος, και μάλιστα ο πιο εξαιρετος, της γενιάς του Τριάντα, χάρη, προπαντός, στην αθηναϊκή έκδοση του *Η Ζωή εν τάφω*, μιας σειράς από αφηγηματικές ενότητες αρχισμένες ήδη στο μακεδονικό μέτωπο, ξαναδουλεμένες στην *Καμπάνα* της Μυτιλήνης το 1924, που γνωρίστηκαν ευρύτερα μόνο από την

έκδοση του 1931. Η επιτυχία του βιβλίου οφειλόταν εν μέρει και στο αντιπολεμικό κλίμα της προ του 1936 Ελλάδας, το τόσο διαφορετικό από το σπαρτιατικό μιλιταρισμό του Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού, κατά το διάστημα του οποίου εξάλλου ανεστάλη η ανατύπωση του βιβλίου. Είναι σημαδιακό το γεγονός ότι ο Καραντώνης, στα 1938, μέσα στο μεταξικό κλίμα δηλαδή, θεωρεί «σχεδόν νοσηρή γοητεία» την «αντιπολεμική λογοτεχνία», και πιστεύει ότι το

αντιπολεμικό του [του Μυριβήλη] αίσθημα παρασέρνει το χέρι του σε σκληρές, σε υπερβολικά σαρκαστικές ζωγραφικές ερμηνείες τύπων και μορφών του στρατού, που είναι φορείς της εθνικής έννοιας του πολέμου και που σ' έναν σημερινό κοινωνικό άνθρωπο επιβάλλουν τον σεβασμό. (1962, σ. 37)

Στα 1946, ο ίδιος ο Καραντώνης επιμένει στην άποψή του ότι ο καιρός έφθιρε «τα στοιχεία της εξωτερικής θεαματικής του πολέμου», που «χάσανε κάτι από το ενδιαφέρον τους» (1969, σ. 221)· και αυτό τον κάνει «επιφυλακτικό, ψυχρό κάπως» απέναντι στην αντιπολεμική στάση του Μυριβήλη (σ. 222)· αντίθετα είναι πρόθυμος να θαυμάζει το «λυρικό διονυσιασμό» του Μυριβήλη (σ. 225).

Στα 1960, ο Καραντώνης, άδολος εκφραστής της πιο συντηρητικής ιδεολογικά πτέρυγας της γενιάς του Τριάντα, βλέπει τον Μυριβήλη σ' ένα χώρο πέρα από την ιστορία, σ' ένα χώρο διαρκέστερο, «γιατί το έργο του εκφράζει κάτι το πιο μόνιμο και το πιο πλατιά ελληνικό» (*Η Καθημερινή*, 28.2.1960). Με το να τον καθιερώνει σαν κλασικό, ο Καραντώνης επισημαίνει συγχρόνως και μια σημαντική αλήθεια:

Τον Μυριβήλη συνηθίσαμε να τον λέμε “συγγραφέα της γενεάς του '30”. Μάλλον δεν ανήκει στο ύφος και στις κύριες απαιτήσεις της λογοτεχνικής αυτής γενεάς, όσο κι αν το κυρίως δημιουργικό του έργο συμπορεύτηκε και συμπορεύεται με τα έργα της γενεάς αυτής. Το μόνο ίσως που θα μπορούσαμε να πούμε είναι πως το πνευματικό κλίμα της γενεάς του '30 στάθηκε ένας ευνοϊκός όρος για την πλουσιότερη άνθηση και την πλατύτερη διάδοση του έργου του.

Η παρατήρηση είναι ορθή. Αξίζει όμως να ξεκινήσουμε από μερικά χρονολογικά δεδομένα.

Ας προσέξουμε, λόγου χάρη, πριν απ' όλα ότι ο Μυριβήλης συμπε-

ριέλαβε σε βιβλίο 'αντιπολεμικά' διηγήματά του ήδη από το 1915, όπως το "Κιλκίς", που πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Χαραυγή* το 1914 και πέρασε στις *Κόκκινες ιστορίες* (1915). Ο Μεγάλος Πόλεμος βρίσκει τον Μυριβήλη έτοιμο να πιάσει τις πιο φρικιαστικές εκδηλώσεις του ανθρώπου στα χαρακώματα, δίχως να 'χει ανάγκη από Barbusse και άλλους ξένους δασκάλους. Δάσκαλός του πραγματικός, αν θέλετε, είναι ο Καρκαβίτσας, με τον πληθωρικό και εξεζητημένο δημοτικισμό του, με την επαναστατημένη του ματιά πάνω στην ελληνική πραγματικότητα (άρθρα του στο *Νουμά* και εξορία στη Μυτιλήνη το 1916). Όπως στον Καρκαβίτσα η αντικομοφομιστική διαμαρτυρία συμβαδίζει με την εκζήτηση στη δημοτικιστική εκμετάλλευση, με τον ίδιο τρόπο οι τάσεις αυτές συμβαδίζουν και στον Μυριβήλη. Η φρίκη σαν κινητήριο ελατήριο δεν είναι τυχαίο φαινόμενο στον Καρκαβίτσα (λόγου χάρι στο μυθιστόρημα *Ζητιάνος*), αλλά απεναντίας αποτελεί το απώτερο αποκάλυπτο αποτέλεσμα για όποιον ξέρει να βλέπει, της διττής προτίμησης του Καρκαβίτσα προς την κριτική της κοινωνίας και την εκζήτηση στο λόγο: η αποδοκιμασία των κοινωνικών τρωτών τροφοδοτεί το λεκτικό ορισμό τους, ενώ, τανάπαλιν, η λεκτική έκφραση ενισχύει την οργή του συγγραφέα σε μια αμοιβαία αλληλεπίδραση, με τελικό αποτέλεσμα τη φρίκη. Κάτι το ανάλογο συμβαίνει στο Μυριβήλη².

Η λεκτική του δεξιολογία χρησιμοποιεί την αντιπολεμική ιδεολογία σαν μόνιμο ερέθισμα της εκφραστικής δυνατότητάς του, σε μια ομοιογενή πράξη, με δυο εναλλακτικά αποτελέσματα: το ένα από αυτά συνίσταται σε μια έντονη εκστατική έλξη και μπορούμε να το ορίσουμε 'λυρικό': το άλλο που συνίσταται σε μια κίνηση έντονης απώθησης, μπορούμε να το ονομάσουμε 'φρίκη'.

Στο βιβλίο, όπου προσδοκούσε να συγκεράσει όλες τις λογοτεχνικές και βιωματικές εμπειρίες του σε μορφή μυθιστορήματος, δηλαδή στο μυθιστόρημα *Η δασκάλα με τα χρυσά μάτια*, ο Μυριβήλης μαζί με άλλες διαδικασίες, συστηματοποιεί και τη 'φρίκη'. Το αίσθημα αυτό, μέχρι το κεφάλαιο όπου ο άντρας της δασκάλας πεθαίνει, το έκτο, εντείνει το ίδιο αίσθημα που κυκλοφορεί ισορροπημένα και στο *Η ζωή εν τάφω*. Από το έβδομο και πέρα, όταν η σκηνή μεταφέρεται στην αστική Μυτιλήνη, η φρίκη καλλιεργείται πια δίχως το ιδεολογικό της στήριγμα, που είναι η εξέγερση εναντίον του πολέμου, και μετατρέπεται σε αυτοσκοπό, προχωρώντας έτσι μοιραία προς τον ευτελισμό της. Σ' αυτό το δεύτερο και σημαντικό για το συγγραφέα μέρος του μεταπολεμικού μυθιστορήματός του, ο Μυριβήλης, για να τροφοδοτήσει το

μύθο του, υποχρεώνεται να προστρέξει στο αυτονόητο και εύκολο αντίβαρο της φρικιαστικής απώθησης, δηλαδή στην ερωτική έλξη. Γι' αυτό το λόγο όλο το παιχνίδι συμπεριφοράς του πρωταγωνιστή πολώνεται γύρω από αυτά τα δύο αντίδικα αισθήματα. Η καλλιτεχνική έκβαση στάθηκε αρνητική· και αυτή, μαζί με άλλες συγγραφικές ανεπάρκειες, αποθάρρυνε τον Μυριβήλη για πολύ καιρό από το να καταπιαστεί ξανά με ένα φιλόδοξο μυθιστοριογραφικό οικοδόμημα (το μυθιστόρημα για παιδιά *Ο αργοναύτης* είναι άλλη υπόθεση, φυσικά).

Αν ξανασκεφτούμε τώρα το αποτέλεσμα ανάγνωσης πολεμικών σελίδων του Μυριβήλη, εφόσο αυτές ενδιαφέρον ιδιαίτερα εδώ, μπορούμε να πούμε ανακεφαλαιωτικά τα εξής: η γλωσσική εκζήτηση της δημοτικιστικής ηθογραφίας συνδυασμένης με το έντονο αίσθημα απώθησης, όπως το δίδαξε ο νατουραλισμός και όπως πολιτογραφήθηκε στην Ελλάδα ειδικά από τον Καρκαβίτσα, παράσυραν τον Μυριβήλη σε μια υπερτροφία του φρικιαστικού στοιχείου. Με αυτό τον παροξυσμό αίσθησης και ύφους, ό,τι μπορούσε και ήθελε να εμπνέει η γραφή του, 'έλεος' και 'φόβο', οδηγώντας στην 'κάθαρση', εκτροχιάστηκε προς άλλους στόχους, πολύ πιο φιλόδοξους, και σφαλερούς, καταλήγοντας σε κάτι το πολύ διαφορετικό από την αρχική πρόθεση του συγγραφέα.

Αν υπάρχει ένα κείμενο 'πολεμικό' που να καταλήγει στην κάθαρση, αυτό συμβαίνει χάρη στην επιβλητική αγνότητά του, και είναι η λαϊκότεροπη *Ιστορία ενός αιχμαλώτου*, του Στρατή Δούκα.

Εξάλλου και ο Μυριβήλης θα βρει την ισορροπία και τη φυσιολογική του αφηγηματική ταυτότητα ακριβώς μέσα στον προφορικό λαϊκό λόγο, όπως θα δούμε παρακάτω προχωρώντας στην περαιτέρω παραγωγή του. Όμως ο προφορικός και λαϊκός λόγος συνυπάρχει και αυτός δίπλα στους άλλους τρόπους έκφρασης ήδη στο βιβλίο *Η ζωή εν τάφω*, όπου αποτελεί έναν από τους ποικίλους τρόπους γραφής του Μυριβήλη. Δίπλα σε σελίδες έντονης ιμπρεσιονιστικής απόδοσης, έχουμε και σελίδες πλούσιες σε λαϊκή αίσθηση, που σ' αυτές ακριβώς ο Μυριβήλης βρίσκει τα σωστά του μέτρα. Όταν μάλιστα κοιτάξουμε όλη τη διαδρομή του Μυριβήλη σ' αυτή τη λαϊκή εμπειρία, που έχει για κατάληξη και αποκορύφωμα το *Η Παναγιά η Γοργόνα*, μπορούμε και να πιστέψουμε ότι σε αυτό το λαϊκό στόχο έτεινε ανέκαθεν, και ότι, επομένως, τα αντιπολεμικά φουντώματα και τα ρεαλιστικά ξεσπάσματα δεν ήταν άλλο παρά επεισοδιακές εκδηλώσεις των νιάτων που παρεμπόδιζαν την ολοκλήρωση της πραγματικής του φύσης.

Η διαδικασία που ο Μυριβήλης ακολουθεί στο *Η ζωή εν τάφω*, ό-

ταν θέλει να διοχετεύσει το λόγο του προς την τεχνική της λαϊκότερης έκφρασης, έχει ως αφετηρία την ταύτιση με τον απρόσωπο λαϊκό αφηγητή, επώνυμο ή ανώνυμο. Ο Καρκαβίτσας στην αρχική φάση της ηθογραφίας του, όταν ήταν ακόμη καθαρολόγος, πρόστρεχε στο τέχνασμα να βάζει κάποιο πρόσωπο του λαού να αφηγείται στη γλώσσα του λαού ένα επεισόδιο. Αργότερα παραμέρισε το φτιαχτό ή πραγματικό πρόλογο όπου διατύπωνε το άλλοθι του, και εφάρμοσε την αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο, ταυτιζόμενος μ' ένα φανταστικό πρόσωπο, όπως βλέπουμε με τρόπο περίτραπενο στα *Λόγια της πλώρης*. Το εύρημα δεν ήταν, φυσικά, αποκλειστικά δικό του, και απέκτησε μεγάλη διάδοση. Το ίδιο λειτούργησε και με τον Δούκα στην *Ιστορία ενός αιχμαλώτου*, και θα λειτουργήσει και πάλι, αργότερα, με τον Π. Πρεβελάκη (*Το χρονικό μιας πολιτείας*).

Συγκεντρώνοντας τώρα την προσοχή στη *Ζωή εν τάφω*, προτείνω τρεις περιπτώσεις για εξέταση που διαλέγω δειγματοληπτικά. Οι περιπτώσεις αυτές δεν αποτελούν, φυσικά, κανόνα στις πενήντα οκτώ ενότητες του βιβλίου: αλλού έχουμε καυστικό σαρκασμό, αλλού ειδησεογραφική πληροφόρηση, αλλού στοχαστικούς μονολόγους, νοσταλγία του Αιγαίου ("Ο καημός του Αιγαίου") και λυρικό ξεχειλίσμα, δηλαδή έλξη για τη ζωή όπως στο γνωστό "Η μυστική παπαρούνα". Οι περιπτώσεις λαϊκότερου προφορικού αφηγηματικού λόγου που απομονώνω εδώ είναι λίγες, αλλά παίρνουν ιδιαίτερο φως από τη μετέπειτα ανάπτυξή τους στο έργο του Μυριβήλη και γι' αυτό τις θεωρώ άξιες ιδιαίτερης προσοχής.

α' — Στο γνωστό κομμάτι "Στο δάσος", που αρχίζει φυσιολατρικά, 'διονυσιακά', και μετατρέπεται σε δράμα, όπου ο αναγνώστης ξεχνά την αρχή, ο Μ. Αγγελέτος αναφέρει με τι τρόπο τα έφτιασε με την όμορφη και νιόπαντη μαζώχτρα, που είχε τον άντρα της στο μακεδονικό μέτωπο. Το κείμενο είναι αρκετά εκτενές και παραπέμπω τον αναγνώστη στο βιβλίο, με την παράκληση να προσέξει ποιες εκφράσεις ο Μυριβήλης θεωρεί να αρμόζουν στο λαϊκό αφηγητή, και ποιές αποφεύγει (έκδοση 1931, σ. 85 κ.ε., έκδοση 1949, σ. 112 κ.ε.)

β' — Ο συγγραφέας διηγείται πώς ο Μ'χαγήλους ερωτεύεται την ανελέητη Κοντυλένια, κόρη του χρυσικού όπου δούλευε σαν βοηθός ο ίδιος:

Την πρώτη-πρώτη φορά που την είδε ήταν ένα μεσημέρι. Είχανε πολλή δουλειά σ' τ' αργαστήρι, κ' έστειλαν απ' το σπίτι την Κοντυλένια να φωνάξει τον πατέρα της, που ξεχνιότανε στη δου-

λειά του συχνά κι άφινε και κρύωνε το φαί. Η Μ'χαγήλους έτριβε τις βεριέττες ενός αρρεβώνα. Μέσα στη μια έγγραφε Βογίτσα και μέσα στην άλλη Ορέστης. Σήκωσε το κεφάλι απ' τον μπάγκο και την είδε με τη ρόμπα της τη θαλασσιά και με τα μαλλιά της τα μαύρα κατεβασμένα κοφτά ως τα φρύδια. Τότε κόπηκαν τα γονατά του κ' η καρδιά του άρχισε να τρέμει, να τρέμει γλυκά. Η Κοντυλένια, με τα χέρια στη μέση, σουλατσάριζε μες στο μαγαζί παίζοντας με τη λυγεράδα του σβέλτου κορμιού της. Πήγε στον μπάγκο του πατέρα της, ίσα-ίσα πίσ' απ' την καρέκλα του γέρου, κι απ' εκεί σταμάτησε τα μάτια της για μια στιγμή πάνω στο ταραγμένο τσιράκι. Ύστερα του γύρισε τη ράχη κ' έβαλε ένα μεγάλο ρολόι με μουσική να παίζει τον Εθνικό Ύμνο. Κατόπι, ξαφνικά γύρισε και τον κοίταξε πάλι το Μ'χαγήλο σοβαρά, σουδρωξε τα χείλια της σα να 'θελε να σφυρίξει, για σα να κορδίουε, κ' έφυγε. Απ' έξω απ' τη τζαμόπορτα στάθηκε πάλι. Κόλλησε τη μυτούλα της στο τζάμι, που φάνηκε από μέσα κιτρινωπή και πλακωτή, και ξανάπε δυνατά, κοιτάζοντας κατάματα το τσιράκι:

— Άκουσες μπαμπά; Είπα, η μαμά περιμένει. Θα χαλάσει η σου-
πα. (1931, σ. 50)

Σ' αυτή την περικοπή, αντίθετα από την προηγούμενη περίπτωση που είναι διατυπωμένη σε πρώτο πρόσωπο, ο Μυριβήλης αναφέρει το περιστατικό σε τρίτο πρόσωπο· όμως ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι ο συγγραφέας το κάνει 'με τα λόγια' του Μ'χαγήλου, σε μια αποστασιοποίηση γεμάτη χάρη λαϊκή και τρυφερή ειρωνεία. Το παιχνίδι προχωρεί στρωτά και με απόλυτη συνέπεια μέχρι εκείνο το σημείο της περιγραφής, όπου γίνεται λόγος για «μυτούλα» στο «τζάμι, που φάνηκε από μέσα κιτρινωπή και πλακωτή»: μια παρέμβαση του Μυριβήλη 'αστού' που τροποποιεί την ισορροπία, και που μας φαίνεται χρήσιμη αν όχι για τίποτα άλλο, τουλάχιστον για να αντιληφτούμε τη διαφορά διατύπωσης ανάμεσα στο συγγραφέα Μυριβήλη και την αφήγηση σε ελεύθερο πλάγιο λόγο.

γ' — Ο Μυριβήλης δίνει μια παραπλήσια αφηγηματική λύση μιλώντας για τον Μπαρμπαστυλιανό, τον κυνηγό της Μυτιλήνης ("Ο Μπαρμπαστυλιανός ο αβτζής"). Εδώ ο συγγραφέας απευθύνεται στην αγαπημένη του και μιλά για δικό του λογαριασμό· το ύφος όμως και ο τόνος, η συντακτική οικονομία, η επιλογή του λεξιλογίου ανήκουν στο λαϊκό προφορικό λόγο, δίχως ωστόσο να μπορούν να ταυτιστούν εντελώς με ένα συγκεκριμένο λαϊκό ομιλητή ή με τον ίδιο τον κυνη-

γό· ο συγγραφέας απλώς μένει μετέωρος ανάμεσα στο απρόσωπο λαϊκό ύφος και στο προσωπικό δικό του με απόλυτα ισορροπημένες αναλογίες. Το κεφάλαιο αρχίζει με την ακόλουθη περιγραφή:

Σήμερα απ' το πρωί, συλλογιέμαι τον Μπαρμπαστυλιανό τον "αβτζή". Δεν τότε ξαίρεις εσύ αυτό τον τύπο. Είταν ένας κυνηγός απ' ένα χωριό του Λεπέτυμνου, απ' τα πιο απόκρημνα. Βρακάς αψηλός και χοντροκόκκαλος, ξερακιανός σαν ξερίχι, μ' ένα πετσένιο σελάχι όλο τουκάδες στη μέση του, με μια κάμα στολιδομάνικη και με πολλά τακίμια για το τσιγάρο, δουλεμένα μερακλίδικα με ψιλό λεπίδι. Κερασιά, τριανταφυλλόξυλο, κουκουναριά και γιασεμί. Όλα με τάξη αραδιασμένα στο σελάχι, κ' η καπνοσακούλα του και τα τσακμάκια στο πετσένιο πουγγί. Ο ήλιος του βουνού του 'χε ψημένο το πετσί, και το γάνωσε με κοκκινωπό μπακίρι. Σ' όλο του το κορμί δεν του 'χε αφήσει ένα σπυρί γλύνα. Όλο του το σκαρί, που το 'χε χειμώνα καλοκαίρι μισόγυμνο, με το κουρελιάρικο βρακί και το ξεστηθωμένο πουκάμισο, είτανε ένα σύμπλεγμα από νεύρα, ποντίκια και χοντρές φλέβες, που κουλουριάζουνταν και σαλεύανε και ζούσανε κάτ' απ' το τσουρουφλισμένο του το πετσί σαν ρωμαλέα φίδια. Γυναίκα, μαρά, τίποτα. Γεροντοπαλλήκαρο. Το κυνήγι ήταν όλο του το πάθος κ' η μοναδική του η τέχνη. (1931, σ. 150)

Το αφηγηματικό ύφος, του οποίου ξεχώρισα παραπάνω τρία δείγματα, εκδηλώνεται σε τρία αντίστοιχα και επάλληλα επίπεδα οικειοποίησης του λαϊκού προφορικού λόγου: στο α', πρώτο πρόσωπο· στο β', τρίτο πρόσωπο αλλά σε στενή εξάρτηση με τα άτομα για τα οποία μιλάει· στο γ', αφήγηση του συγγραφέα για δικό του λογαριασμό. Το ύφος αυτό· θα μονιμοποιηθεί σ' αυτά τα ίδια επάλληλα επίπεδα, με τρόπο γόνιμο και αισθητικά αποδοτικό, στο διήγημα *Ο Βασίλης ο Αρβανίτης*, πρωτοδημοσιευμένο στην εφημερίδα *Η Πρωία* στα 1934 (10, 17, 18 Ιουνίου), ξαναδουλεμένο σε μια λαϊκότερη ανάπτυξη για *Το γαλάζιο βιβλίο* (1939), και οριστικά δουλεμένο για την αυτοτελή έκδοση του 1943. Σ' αυτή την τελευταία και αυξημένη έκδοση όχι μόνο τονώνονται και χαρακτηρίζονται με μεγαλύτερη ακρίβεια τα λαϊκά στοιχεία λόγου, σε μια σταθεροποίηση του ύφους που προκαλεί το θαυμασμό, αλλά έρχονται να προστεθούν και νέα διακοσμητικά υλικά που συμπληρώνουν το λαϊκό χαρακτήρα του αφηγήματος, όπως δοκίμασα να επισημάνω στην εισαγωγική μου μελέτη "Οι πλάνες του

ηρωισμού και η μέθοδος της μνήμης στο αφήγημα "Ο Βασίλης ο Αρβανίτης" (για την έκδοση του έργου στη NEB του 'Ερμή' το 1971)¹.

Σ' αυτό εδώ το κεφάλαιο, που δεν είναι βέβαια εξαντλητικό και που παραμερίζει τις πασίγνωστες πλευρές του Μυριβήλη, προσπάθησα να προσεγγίσω μονάχα μερικά ζητήματα: κατά πόσο ο Μυριβήλης ανήκει στη γενιά του Τριάντα, έχοντας υπόψη τα στοιχεία που ανάγονται στον Καρκαβίτσα: πώς λειτουργεί η κίνηση έλξη / απώθησης απέναντι στο βίωμα και στο υλικό της αφήγησης: πώς, τέλος, η έμφυτη και ανόθευτη τάση του Μυριβήλη είναι ο λαϊκός προφορικός λόγος, γοητευτικός βέβαια, αλλά ακατάλληλος για τις μυθιστοριογραφικές επιδιώξεις της γενιάς του Τριάντα.

Η περίπτωση του Μυριβήλη, μαζί με του Δούκα και του Βενέζη, εντάσσεται στις επιδιώξεις πεζογράφων που μόχθησαν να αποδώσουν την ωμή εμπειρία πολέμου με μέσα απλά. Από τη μια πλευρά η τραυματική εμπειρία του πολέμου, που επαναφέρει τον άνθρωπο στα ξεχασμένα ερεθίσματα της αυτοσυντήρησης, από την άλλη ο απροκάλυπτος αυτοβιογραφισμός, κατευθύνουν την αφηγηματική μέθοδο στην πρωταρχική λειτουργία της, εκεί που περιττεύουν συνθετότερες δομές. Οι αφηγητές αυτοί έχουν μια συγκλονιστική εμπειρία να ανακοινώσουν, και το κάνουν με το λιγότερο σύνθετο και πολύπλοκο τρόπο, έξω από κάθε αμφιβολία και δισταγμό για τον τρόπο αφήγησης. Η οπτική τους γωνία, δεμένη στο πρόσωπο του αυτόπτη αφηγητή, τελικά δείχνεται ανεπίδεκτη οποιασδήποτε μυθιστοριογραφικής διαδικασίας.

Η απλουστευμένη αυτοβιογραφούμενη αφήγηση εφαρμόστηκε από τους περισσότερους πεζογράφους της γενιάς. Στις πολλαπλές περιπτώσεις εφαρμογής μπορούμε να ξεχωρίσουμε έργα-μαρτυρίες ανθρώπων που έχουν στραμμένη την προσοχή τους προς τον έξω κόσμο, προς τον κόσμο που τους περιβάλλει, και έργα ανθρώπων που έχουν την προσοχή στραμμένη προς τα μέσα, επίμονα και εφιαλτικά, σε μια τάση που ονομάστηκε ενδοσκοπική.

1 Για συγκινησιακή φύση σε πεζογράφο γίνεται λόγος και αναφορικά με τον Κ. Πολίτη (κεφ. 71). Πρόκειται όμως για δύο τρόπους συμπεριφοράς εντελώς διαφορετικούς. Ο συγκινησιακός παράγοντας στον Μυριβήλη εξαντλιέται σ' ένα κύκλωμα έλξη/απώθησης, σ' ένα φαινόμενο δηλαδή βιολογικό, ενστικτώδες και απλουστευτικό. Στον Κ. Πολίτη ο συγκινησιακός παράγοντας λειτουργεί μέσα σε μια διανοητική δομή, σ' ένα πλούσιο δίκτυο σχέσεων, και στηρίζεται σ' ένα 'παχνίδι' προοπτικών. Εξάλλου ο Μυριβήλης εκφράστηκε με μια διαδοχή εντυπώσεων, ενώ ο Πολίτης με καθαρά μυθιστορικά μέσα.

2 Με τι τρόπο λειτούργησε η φρίκη στο πεζογραφικό έργο του Μυριβήλη

ασχολήθηκα στην εισαγωγή της 'νουβέλλας' του Μυριβήλη. Ο Βασίλης ο Αρβανίτης, ΝΕΒ, 'Ερμής', 1971 (> Η ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας, 1974, σ. 87 κ.ε.).

α Τα παραθέματα ανήκουν στην έκδοση ε' του 1931. Θα είχε ενδιαφέρον να παρακολουθήσουμε τις διαδοχικές φάσεις επεξεργασίας τους στις επόμενες εκδόσεις. Σ' αυτή τη σύγκριση δεν ανταποκρίνεται η διατριβή της Jeanne Boudouris, S. Myrivilis, L' écrivain et l' homme. A travers les remaniements et les variantes des sept premières éditions de son roman 'Η ζωή εν τάφω', Αθήνα 1983.

β Η επικράτηση του λαϊκού προφορικού λόγου στην πεζογραφία του Μυριβήλη είναι συμπαγέστερη απ' ό,τι επεσήμανα εδώ, προπαντός αν λάβουμε υπόψη και τις διαδοχικές γραφές που οδηγούν στο μυθιστόρημα Η Παναγιά η Γοργόνα (1949). Ο πυρήνας της υπόθεσης βρίσκεται σε ένα διήγημα του 1934, όπως και του Βασίλη: Η Παναγιά η Ψαροπούλα ή Η Παναγιά η Γοργόνα (ο διπλός τίτλος οφείλεται στον ίδιο τον Μυριβήλη): βλ. Κ.Α. Δημάδης, Δικτατορία - πόλεμος και πεζογραφία 1936-1944, 1991, σ. 211 κ.ε. Με άλλα δημοσιευμένα τεκμήρια στο χέρι ο Δημάδης διαπιστώνει ότι τα διηγήματα αυτά συνοδεύουν την πορεία του Μυριβήλη προς την παράδοση και έρχονται να ενισχύσουν τη δραστηριότητα του υποστήριξης του Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού, όπως τον διακηρύσσει ο Μεταξάς (σ. 228). Εκεί όπου εγώ είχα δει αποχή του Μυριβήλη «απο ιδεολογικούς διαλογισμούς», ο Δημάδης, δίκαια, βλέπει ενεργό συνεργασία με τη δικτατορία του Μεταξά (Δημάδης, σ. 233).

Έρευνα αφηγηματολογίας αποτελεί η ανάλυση του Παύλου Ανδρόνικου "Ο αφηγητής στον 'Βασίλη Αρβανίτη' του Σ. Μυριβήλη" (Νέα Εστία, "Αφιέρωμα στον Σ. Μυριβήλη", Χριστούγεννα 1990, σ. 109 κ.ε.). Παρ' όλο ότι ο Π. Ανδρόνικος αποδοκιμάζει την ασάφεια που έδειχνα στα 1971 για τη σχέση συγγραφέα / αφηγητή (ωστόσο βλ. την επισήμανσή μου: «Ο Μυριβήλης με μια αξιοθαύμαστη πλαστοπροσωπία μπαίνει στη θέση ενός λαϊκού παραμυθιού και αντλεί από τον εκφραστικό τρόπο της παράδοσης όχι μόνο εκφράσεις, επίθετα, εικόνες, αλλά επίσης, και με τρόπο οργανικότατο, όλα τα τερτίπια, φανταστικά και μορφολογικά» και παρά τον ενθουσιασμό του προς τις θεωρίες για τον «αναγνώστη που φτιάχνει το κείμενο», δεν βλέπω να καταλήγει σε κάτι το ουσιαστικό.

Είναι αποτελεσματική η προσπάθεια συγκριτικής εξέτασης των τριών φάσεων επεξεργασίας του Βασίλη, που επιχειρεί ο Βαγγέλης Αθανασόπουλος ("Η περιπέτεια μιας παραγράφου", Νέα Εστία, "Αφιέρωμα Σ. Μυριβήλη", Χριστούγεννα 1990, σ. 90-108). Αν εγώ κατά το παρελθόν επεσήμανα την προοδευτική πορεία προς τις λαϊκές εικαστικές αξίες και στο «αίσθημα μονοδιάστατης σύλληψης», ο Β. Αθανασόπουλος ξεχωρίζει τη «νοηματική διεύρυνση» (σ. 107) της γ' γραφής. Έχοντας υπόψη το χαρακτηρισμό λαϊκής σοφίας αυτής της νοηματικής διεύρυνσης (εγώ μιλούσα για «λαϊκό παραμυθό») μου φαίνεται ότι η μία λαϊκή διάθεση ταιριάζει καλά με την άλλη και η μία ενισχύει την άλλη.

Αυτοβιογραφία, ρεαλισμός και επιδιώξεις του αφηγητή

61 Με υλικό που απεριφραστα, και κάποτε επιδεικτικά, αναφέρεται στον αφηγητή γράφηκαν πολλά άλλα βιβλία. Σε παρόμοια έργα ο

αφηγητής ταυτίζεται με τον πρωταγωνιστή. Τα αποκάλεσαν 'αυτοβιογραφικά'. Ο όρος όμως δεν είναι κυριολεκτικός, εφόσον αυτοβιογραφικά, σε κλιμακωτή στάθμη πιστότητας, είναι όλα τα καλλιτεχνικά έργα, ακόμη και τα φανταστικά. Στην ειδική περίπτωση που μας ενδιαφέρει εδώ, η έλλειψη κυριολεξίας οφείλεται και σε κάτι άλλο. Όταν ο Καραντώνης συχνά διαμαρτύρεται στις βιβλιοκρισίες του, διαπιστώνοντας ότι ορισμένα μυθιστορήματα δεν πηγαίνουν πέρα από την αυτοβιογραφία, είτε όταν ο Β. Βαρίκας προσάπτει στη γενιά του ότι «οι περισσότεροι εμφανίστηκαν και επιβλήθηκαν με βιογραφικά κομμάτια» (1939, σ. 56), και ότι γι' αυτό το λόγο μετά από το πρώτο μυθιστόρημά τους άρχισαν την «αυτοεπανάληψη» και, ακόμη, λίγο αργότερα, όταν ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος κάνει μια ανάλογη διαπίστωση (1943, σ. 29), πρέπει να διευκρινίσουμε ότι οι παραπάνω κρίσεις αναφέρονται σε κάτι που βρίσκεται πέρα από τη λέξη 'αυτοβιογραφία'. Οι παραπάνω κριτικοί εννοούν μάλλον ότι ο υλικό που καταχωρίζεται στο μυθιστόρημα μένει ακατέργαστο, μεταφέρεται από τη ζωή στο βιβλίο. Σαν συνέπεια αυτής της μεταβίβασης του βιωματικού υλικού στο βιβλίο έρχεται η στέρηση συνθετικής δομής (δεν εννοώ τη δομή που έχουν κιόλας μερικά επεισόδια από μόνα τους, με μόνη την αποκατάσταση της εσωτερικής πλοκής τους). Σε περιπτώσεις σαν αυτές, που καταγγέλλουν οι κριτικοί, πραγματικά δεν μπορεί να γίνει λόγος για μυθιστόρημα στην παραδοσιακή έννοια.

Επίσης για να μπορέσουμε να συνεννοηθούμε, πρέπει να προσθέσω και κάτι αναφορικά με τον τάχα ρεαλισμό μερικών αφηγημάτων. Όσο ωμά και να 'ναι μερικά επεισόδια, είναι δύσκολο να γίνει λόγος στην κυριολεξία για ρεαλισμό, επειδή κάποιες παραστάσεις που προκαλούν ή την αγανάκτηση ή τη δυσφορία ή τη φρίκη στον αναγνώστη, ή ακόμη που αποκαλύπτουν τη σεξουαλική συμπεριφορά, δεν είναι από μόνα τους κιόλας πραγματικός ρεαλισμός: κατά τον ίδιο τρόπο που η δομή ενός βιβλίου πρέπει να ανταποκρίνεται σε μια συνθετική δύναμη που το κάνει να δικαιούται το επίθετο μυθιστόρημα, κατά τρόπο ανάλογο και ο ρεαλισμός, για να είναι πραγματικά ρεαλισμός, απαιτεί μια συνθετική δύναμη που να συγκροτεί όλο το υλικό. Ρεαλισμός αντάξιος του ονόματός του δεν υφίσταται δίχως εκείνη τη σύνθεση ιδεών, αντιλήψεων, διαλεκτικής που ονομάζεται προβληματισμός.

Μετά από αυτούς τους περιορισμούς, που αναφέρονται γενικά στη σύνθεση και στον προβληματισμό του 'κλασικού' μυθιστορήματος (και που φυσικά δεν είναι οι μόνοι), ο αναγνώστης θα σκεφτεί, δικαιολογημένα, ότι το μυθιστόρημα αποβαίνει μια επιχείρηση δυσκολο-

κατόρθωτη. Στην πράξη επάνω, όμως, εκείνο που λογαριάζεται τελικά, εφόσον το μυθιστόρημα είναι μια σύμβαση, είναι η ανταπόκριση που έχουν οι στόχοι του συγγραφέα στο τελειωμένο βιβλίο· πόσους και τι είδους περιορισμούς έθεσε ένας συγγραφέας στον εαυτό του, και κατά πόσο τους εξουσίασε. Από κει πέρα η απλή παράθεση επεισοδίων αδόμητων, με μόνη την ευσυνειδησία ενός προικισμένου επιφυλλιδογράφου, δεν είναι δύσκολο πράγμα. Από αυτή την τελευταία σκοπιά, μερικά βιβλία που έκαναν στον καιρό τους εντύπωση, και που δεν είναι απόκτημα ούτε καν από την άποψη ύφους, αφήνουν μερικές δικαιολογημένες απορίες στον ιστορικό.

Αν διαβάσουμε σήμερα, λόγου χάρι, το μυθιστόρημα *Παραστρατημένοι* (1935) της Λιλίκας Νάκου, έχοντας στο νου τις παραπάνω σκέψεις, θα σταθούμε πολύ διστακτικοί μπροστά του προκειμένου να το αξιολογήσουμε. Το βιβλίο, γραμμένο σε πρώτο πρόσωπο, κατεξοχήν 'αυτοβιογραφικό', περιγράφει αρνητικές πλευρές της ζωής με 'συμπόνια' (τη λέξη χρησιμοποίησαν κρίνοντάς το ο Καραντώνης, 1962, σ. 227, ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, 1943, σ. 166, και άλλοι). Στο βιβλίο κινούνται ποικίλα πρόσωπα σε διάφορη απόσταση από την αφηγήτρια: τα πρόσωπα αυτά όμως έρχονται ύστερα από την ίδια και υπάρχουν μόνο στις αντιδράσεις τις δικές της, δίχως το δικαίωμα της αυθυπαρξίας.

Εάν θέλουμε να εφαρμόσουμε τα ίδια κριτήρια και για το Γ^ο Χριστιανικών *Παρθεναγωγείον* (1934) της Έλλης Αλεξίου, και αυτό γραμμένο σε πρώτο πρόσωπο, παρά το διαφορετικό ανθρώπινο σκηνικό, δεν πάμε πολύ πέρα από την περίπτωση καλογραμμένου, ευσυνειδήτου αφηγήματος μιας προικισμένης γυναίκας, όπως και η Λ. Νάκου. Και εδώ τα γεγονότα, δοσμένα με «άμεση εντύπωση» (Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, 1943, σ. 138), συνεπαίρνουν, πείθουν, μας κάνουν συμμετόχους των αντιδράσεων της πεζογράφου αλλά τίποτα παραπάνω.!

Δίπλα σε παρόμοιες περιπτώσεις, οι *Δύσκολες νύχτες* (1938) της Μέλπως Αξιώτη, στο χώρο της απομνηματογράφησης, παρουσιάζουν ένα πρόσθετο προτέρημα όσον αφορά στην αναζήτηση του εκφραστικού οργάνου. Η Αξιώτη μας βάζει μπρος σε προσπάθειες ανασύστασης ενός λόγου αυθόρμητου, ανάλογου με του Δούκα ή του λαϊκού Μυριβήλη, δίχως όμως γι' αυτό ο στόχος της να είναι ταυτόσημος με των δύο πεζογράφων.

Στην αφετηρία της συγγραφικής πράξης, στην Αξιώτη στέκεται ένα βιωματικό υλικό. Το ερέθισμα της γραφής δεν έρχεται όμως κατευθείαν από αυτό· συνδυάζεται με το πρόσθετο ερέθισμα που έρχεται

από μια ορισμένη μέθοδο διατύπωσης: σε μια συμπραξία όπου το ένα επιλέγει το άλλο, το βίωμα και η μέθοδος δραστηριοποιούνται αμοιβαία, — όπως συμβαίνει γενικά στην έντονα δημιουργική συγγραφική διεργασία και ιδιαίτερα στις περιπτώσεις όπου το ύφος παίζει μεγάλο ρόλο. Γι' αυτό το λόγο, ο λαϊκός προφορικός λόγος που ακούμε κάπου κάπου σε γουστόζικους διαλόγους της Αξιώτης, και που μπορούν αυτοί, και αυτοί μόνο, να θυμίζουν Δούκα και Μυριβήλη, αποτελεί ένα μέρος μονάχα της αναζήτησής της ενός εκφραστικού οργάνου.

Ένας ναυτικός συμβουλεύει έναν άλλο ναυτικό, νιόπαντρο:

Κάλλιο, Θανάση, λέω, καλού κακό και φέγγοντας, μια στάλα να τις ιδεάζουμε στο πρώτο μας ταξίδι, τις γυναίκες. — Το 'καμα εγώ Θανάση. Είταν η εδικιά μου άγγελος. Καιρό ν' εβάλανε τα μάτια της να με θωρήσουν ίσια. Όμως δεν ξαίρεις το τι γίνεται... κάλιο να δέσω τη δουλιά μου, είπα. Σμαρώ τη λέγανε, — Σμαρώ της είπα, — δεν είμαι κακός άνθρωπος, θα με γνωρίσεις, νιώθω απ' όλα. Σ' απαρατώ στον άνεμο, και στη διάθεσή σου. Άπαξ και δε θα σε κόφτει, Σμαρώ, το προτιμώ εκείνο. Θα 'χω την ησυχία μου και να μη φτείρομαι για πιστρεμό. Σα νιώσεις όμως πως θα σε κόφτει..., κι αλλιώς δε γίνεται Σμαρώ, μην μπερδεφτείς με κάναν άλλο.. Θα σε σκοτώσω, και θα ξεενерίσω, ή και μπορεί θα σκοτωθώ, το βλέπεις, — θα με καταστρέψεις. (Δύσκολες νύχτες, 1938, σ. 132-3)

Εδώ η Αξιώτη παραβαίνει την 'αστική' διατύπωση αναφέροντας τάχα λόγια λαϊκού αφηγητή. Αλλού η παράβασή της δεν αναζητά καμιά πρόφαση. Όπως στην ακόλουθη περιγραφή, όπου η σύνταξη δεν έχει καταργηθεί, αλλά λίγο θέλει, καθώς παρασέρνεται από τους συνειρμούς:

[...] Να πεις να μάθαινα κανένα όργανο να παίζω; δεν εμάθαινα, κι η άλλη μου δασκάλα είτανε όλο λυπημένη κι έλεγε — υπομονή, παιδιά, υπομονή, παιδιά παιδιά ουούφ! όλο παιδιά μας έλεγε, και η Ισμήνη ετραγουδούσε πολύ ωραία η Ισμήνη, όμως μήηηνες έκανε να μου δοθεί η χάρη να της μιλήσω αν και την αγαπούσα μ' άρεσε, είτανε έξυπνη και χλωμή, γιατί είταν λέει νεβρική και έπρεπε να την αφήνουμε μονάχη. Κι εκατάντησε δηλαδή να φύγω απ' το σκολιό και να μην ξαίρω ακόμα τ' αγελαδάκι.. τ' αγελαδάκι εκείνο ποιος να το βάνει στη αγελάδας την κοιλιά;

ο άγγελος; — οι δαμάλες δεν έχουνε άγγελοι, μόνο οι άνθρωποι. Τελοσπάντων ας είνε... Αλλά ο κόσμος πού να είτανε τώρα; — μην έχετε περιέργειες, παιδιά παιδιά όχι περιέργειες, μπρρ! της έβγαζε τη γλώσσα μου. Δεν το βρήκα μονάχη, μου το 'πανε και το 'κανα οι άλλες. (σ. 15-6)

Σ' αυτό το παράθεμα είναι φανερή η αναζήτηση ενός άλλου εκφραστικού επιπέδου, υπο-αστικού· εδώ συγκεκριμένα της παιδικής γλώσσας. Η τάση αυτή όμως δεν περιορίζεται σε παρόμοιες περιπτώσεις (λαϊκή ομιλία, παιδική ομιλία), σταθεροποιείται, γενικεύεται, μέχρι που φτάνει και στην επιστολογραφία του πατέρα της (σ. 24-32), όπου δεν δηλώνεται καμιά πρόφαση. Ωστόσο οι τάσεις αυτές προωθούνται κι άλλο, μέχρι να μαρτυρήσουν την οφειλή τους στον υπερρεαλισμό. Σωστά ο Α. Αργυρίου χαρακτήρησε τις *Δύσκολες νύχτες* ως πρώτο ελληνικό πεζό «υπερρεαλίζον» (*Η Συνέχεια*, τεύχος 2, 1973, σ. 91).

Αν οι *Δύσκολες νύχτες* χρησιμοποιούν τον υπερρεαλισμό χαλαρώνοντας τη σύνταξη της φράσης και ελευθερώνοντας τη διαδοχή των παραστάσεων από τη συμβατική λογική οικονομία, στο επόμενο μυθιστόρημα της Αξιώτη, *Θέλετε να χορέψουμε Μαρία* (1940), περνάμε, από τη διατύπωση που συνδυάζει τις παραστάσεις έξω από τα λογικά σχήματα, σε μια σύνθεση παραστάσεων και γεγονότων ανεξάρτητη από τη λογική διάταξη του αντικειμενικού κόσμου, όπου ο υπερρεαλισμός εξουσιάζει πια πέρα για πέρα τη σύνθεση (βλέπε το παράδειγμα στην ανθολογία "Υπερρεαλισμός. Λογοτεχνικά κείμενα", στο περιοδικό *Ηριδανός*, τεύχος 4, 1976, σ. 85-7).

Ωστόσο έχω να προσθέσω ότι, παρά την καταρχήν γοητευτική εφαρμογή μιας ελευθερωμένης από την αυστηρή λογική γραμματικής και φανταστικής δομής, οργανικά συνειρμικής, η ρευστότητα, που η Αξιώτη πραγματοποιεί στις *Δύσκολες νύχτες*, κάποιες φορές ξεφεύγει από τον έλεγχό της: εκεί που η ρευστότητα των παραστάσεων αυξάνει περισσότερο δεν δίνει στον αναγνώστη την εντύπωση ότι είναι κάτι το ανεξάντλητο, αλλά κάτι το ασυμπλήρωτο αισθητικά. Παρόμοιες διαταραχές στη σύνθεση οφείλονται, περιττό να το υπογραμμίσουμε, στις δυσκολίες που η Αξιώτη πήγε να δημιουργήσει στον εκφραστικό της κόσμο, δίχως άλλο στήριγμα, τη στιγμή εκείνη, από την ίδια τη δική της πρωτοβουλία.

Η περίπτωση της Αξιώτη παίρνει ειδικό νόημα στη φαινομενολογία του ελληνικού υπερρεαλισμού, όταν την εντάξαμε στο χώρο πειραματισμού ενός Σκαρίμπα ή ενός Πεντζίκη, ειδικά του δεύτερου, με τον

οποίο έχει περισσότερες ομοιότητες. Ο συνδυασμός υπερρεαλισμός-λαϊκός λόγος, που η Αξιώτη καλλιέργει, βρίσκεται σε αντίθεση με το συνδυασμό υπερρεαλισμός-καθαρεύουσα του Εμπειρικού και αποδεικνύεται πολύ πιο γόνιμος. Αρκεί να σκεφτούμε ότι αυτός ο συνδυασμός, ο ισχυρότερος από συγκινησιακή άποψη, συνεχίζεται και εκδηλώνεται στο πειστικότερο πείραμα στο χώρο παρόμοιων συνδυασμών που έγινε στην Ελλάδα, στα δείγματα που έδωσε ο Νίκος Γκάτσος με το *Αμοργός* (1943).

Ο ελληνικός εσωτερικός μονόλογος

62 Με τις *Δύσκολες νύχτες* δρασκελήσαμε το χρόνο και βρεθήκαμε στα 1938, μια χρονιά που ο υπερρεαλισμός είχε προλάβει να απλώσει την 'επανάστασή' του στην Ελλάδα και μετρούσε στο ενεργητικό του μερικές απομονωμένες επιτυχίες. Το αφήγημα αυτό, όμως, παρά τις εφαιπόμενες του με τον υπερρεαλισμό, που άλλοι επισήμαναν πριν από μένα και που μνημόνευα εδώ, έχει και εφαιπόμενες με άλλα εκφραστικά φαινόμενα, και συγκεκριμένα με τον εσωτερικό μονόλογο. Θα ήταν όμως λάθος να αποδώσουμε την ύπραξη αυτών των φαινομένων σε ρεθεύματα που έρχονται κατευθείαν απ' έξω σαν δυτικές 'επιρροές'. Περιπτώσεις σαν της Αξιώτη εντάσσονται μέσα στο γενικότερη θερμοκρασία του αφηγηματικού λόγου, που τείνει να ξεφύγει από την εξουσία της ρεαλιστικής, λογικοκρατημένης διάταξης των αντικειμενικών γεγονότων, ξεφεύγοντας συγχρόνως και από την εξουσία της λογικής στο εκφραστικό όργανο.

Σ' αυτό το γενικό φαινόμενο απελευθέρωσης από τα λογικά δεσμευτικά σχήματα και από την αντικειμενική αναπαράσταση του έξω κόσμου, εξάλλου, ανήκει δίχως άλλο και ο εσωτερικός μονόλογος, μέσα στον οποίο μπορεί να ενταχθεί και η Μέλπω Αξιώτη του 1938.

Ο εσωτερικός μονόλογος, σαν συνειδητός και συστηματικός τρόπος έκφρασης, έχει μια ιστορία στην Ελλάδα που ξεκινά επίσημα με τη γενιά του Τριάντα. Οι μελετητές ταύτιζαν τη γέννησή του με τη δημοσίευση μερικών πεζογραφημάτων του Στέλιου Ξεφλούδα, του Γ. Δέλιου, του Αλκ. Γιανόπουλου. Θα δούμε κατά πόσο αληθεύει.

Μιλώντας για το *Φθινόπωρο* του Χατζόπουλου (κεφ. 10), είδαμε κιόλας ότι ήταν αισθητή στην Ελλάδα η ανάγκη να ανατραπεί η ρεαλιστική αντιμετώπιση της ζωής, με τη δικαιολογία ότι μια τέτοια αποκλειστική μέθοδος αποτελεί έναν τρόπο συμβατικό, υλιστικό, που

αγνοεί το ανέκφραστο μέρος του ανθρώπου. Είδαμε επίσης ότι κάποτε σχηματίστηκε στα ελληνικά γράμματα η πεποίθηση ότι μες στον άνθρωπο διαδραματίζεται μια εσωτερική περιπέτεια, που την αποκάλεσα 'ροή της συνείδησης': αυτήν πρέπει να αγωνίζεται ο καλλιτέχνης να συλλάβει και να την εκφράσει, έστω αποσπασματικά, διαλειπτικά, αφού δεν είναι δυνατό να τη συλλάβει και να την εκφράσει στην ακεραιότητά της (κεφ. 34). Το ενισχυμένο ενδιαφέρον για τον εσωτερικό άνθρωπο σε αντιπαράθεση με τον κοινωνικό, τον υποταγμένο στους νόμους των θετικών επιστημών και του ρεαλισμού, πήρε την όψη μιας αμφισβήτησης του αντικειμενικού κόσμου. Χάρη σ' αυτή τη γενική τάση, που επικαλείται γενικά τα δικαιώματα του εσωτερικού κόσμου, χειραφετημένου από την καταναγκαστική και συμβατική σχέση των πραγμάτων και των ενεργειών, στο πλαίσιο αυτό χώρεσαν λογοτέχνες αρκετά διαφορετικοί μεταξύ τους όπως ακριβώς ο Ξεφλούδας, ο Δέλιος, ο Γιαννόπουλος, ο Σκαρίμπας, ο Πεντζίκης.

Στην αρχή, η γενική τάση ήταν αρκετά αόριστη και ρευστή, ώστε ακόμη και ένας συγγραφέας καθόλου επιρρεπής στη συγκινησιακή αντιμετώπιση της ζωής όπως ο Θεοτοκάς, μπορούσε να περάσει σαν συγγραφέας του εσωτερικού μονόλογου. Και, αλήθεια, ο Π. Σπανδωνίδης μιλώντας για τις *Ωρες αργίας* (1931) του Θεοτοκά το 1934 (*Η πεζογραφία των νέων*, 1934, σ. 18), πήγε να πιστέψει για μια στιγμή ότι ο «κ. Θεοτοκάς μεταχειρίστηκε τον εσωτερικό μονόλογο». Αλλά πρόλαβε να προσθέσει αμέσως: «Μια προσεχτικότερη έρευνα πείθει πως μια τέτοια διαπίστωση δεν θα 'ταν ολότελα ακριβής». Και πραγματικά, υπήρχε κάποια σύγχυση· σύγχυση στη θεωρητική τοποθέτηση του ζητήματος, και σύγχυση στις ατομικές επιδιώξεις, οι τελευταίες εξαρτημένες φυσικά από τις ικανότητες του καθένα από τους συγγραφείς χωριστά.

Αν αναζητήσουμε κριτικά κείμενα που γύρω στα 1930 κατατόπισαν το ελληνικό κοινό πάνω στο θέμα, θα δούμε ότι είναι σχεδόν ανύπαρκτα· ακριβώς όπως σχεδόν ανύπαρκτα υπήρξαν και τα θεωρητικά κείμενα για τον υπερρεαλισμό. Για μια σύμπτωση, που μπορεί να φανεί παράδοξη μόνον στην πρώτη όψη, ο ίδιος εκείνος νέος που πληροφόρησε πρώτος το ελληνικό κοινό για τον υπερρεαλισμό, ο Δ. Μεντζέλος, το πληροφόρησε και για τον εσωτερικό μονόλογο. Στο άρθρο του "Ο εσωτερικός μονόλογος" (*Ο Κύκλος*, τεύχος 4, 1933, σ. 163-8) γίνεται λόγος για Τζόνς και για Βαλερύ Λαρμπό. Με το *Ulysses* του Τζόνς είχε ασχοληθεί και ο Α. Πηνιάτογλου στις *Μακεδονικές Ημέρες*, "Το βιβλίο του αισθησιασμού" (Α', 1932/3, σ. 146-52). Η 'Σχολή της Θεσ-

σαλονίκης', που στάθηκε ανάδοχος του εσωτερικού μονόλογου στην Ελλάδα, παράλληλα με προσπάθειες που είναι τεκμηριωμένες στο επίσημο περιοδικό της *Μακεδονικές Ημέρες*, ανακίνησε το θέμα και μέσω του πρωτοποριακού περιοδικού *Το 3^ο Μάτι*, στο πρώτο του κιόλας τεύχος (Οκτώβριος 1935). Ένα ανυπόγραφο άρθρο, "Ο εσωτερικός μονόλογος", έρχεται σαν απόηχος του σάλου που είχε σηκώσει η επανέκδοση του *Les lauriers sont coupés* και του θεωρητικού κειμένου που μ' αυτή την ευκαιρία είχε γράψει ο συγγραφέας του E. Dujardin, *Le monologue intérieur*, Παρίσι 1931. Ο Σταυράκιος Κοσμάς, δηλαδή ο Ν.Γ. Πεντζίκης, μετέφρασε στο ίδιο τεύχος ένα κομμάτι από το "Οι δάφνες κόπηκαν". Στο τεύχος 4-5-6 (1936), ο Τάκης Παπατσώνης μεταφράζει Τζόυς: "Η αρχή του μονολόγου της κυρίας Μπλουμ". Ο επικεφαλής τίτλος δηλώνει: "II. Εσωτερικός μονόλογος", εννοώντας ότι πρόκειται για τη συνέχεια της αρχισμένης πρωτοβουλίας.

Σχετικά με τον Προυστ, στα 1935, ο Δ.Σ. Δήμου είχε μεταφράσει από το Στέφαν Ζβάνγκ "Ο τραγικός βίος του Μ. Προυστ" (*Μακεδονικές Ημέρες*, Γ', 1935, σ. 348-55), και ο Γ. Δέλιος μερικές σελίδες από το *Ο χρόνος που ξαναβρέθηκε* (σ. 356-61). Στα 1938 ο Δ.Σ. Δήμου μεταφράζει στις *Μακεδονικές Ημέρες* (ΣΤ', 1938, σ. 231-40) "Οι σημειώσεις του Μάλτε Λάουριτς Μπρίγκε" του Ρίλκε.

Κατά διαστήματα και σε ποικίλες ευκαιρίες, ειδικά σε βιβλιοκρισίες (όπως του Π. Σπανδωνίδη, *Η πεζογραφία των νέων*, Θεσσαλονίκη 1934, που είναι ανατύπωση από τις *Μακεδονικές Ημέρες*, Β' τόμος), γίνεται λόγος για εσωτερικό μονόλογο. Αλλά το πιο συγκροτημένο άρθρο για το θέμα, που γράφηκε όταν το φαινόμενο ήταν κάτι το ζωντανό και επίκαιρο, είναι του Δ. Νικολαρεΐζη, "Το μυθιστόρημα των νέων και η παράδοση του εσωτερικού" (*Νεοελληνικά Γράμματα*, 7, 14 Μαΐου 1938 = *Δοκίμια κριτικής*, 1962, σ. 183-208). Το ζήτημα βρίσκει εδώ τη θεωρητική του τοποθέτηση, με εξήγηση των επιδιώξεων και ανάλυση των ελληνικών περιπτώσεων. Ο Δ. Νικολαρεΐζης ωστόσο, παρ' όλη την κατανόηση που δείχνει για την «υποθετική αυτοτέλεια του εσωτερικού ανθρώπου», θεωρεί καθήκον του να γνωστοποιήσει την προσωπική του θέση:

Σήμερα πιστεύω ότι το μυθιστόρημα υπακούει σε άλλες ροπές: ότι λίγο λίγο αποτραβιέται από το καλλιτεχνικό ιδεώδες των συγγραφέων, που έκαμαν ορίζοντα της τέχνης τους τη συνείδηση του εγώ τους.

Η τελευταία, οριστική φράση της μελέτης είναι:

Η εποχή μας ευνοεί την αγωνιστική αντίληψη της ανθρωπίνης μοίρας.

Για αγώνα και για φυγή απ' αυτόν, μέσα στα χρόνια του Μεταξά, κάνει λόγο και ο Β. Βαρίκας αναφέροντας την «αυτονομαζόμενη σχολή Θεσσαλονίκης» και τους Έλληνες μιμητές Άγγλων μυθιστοριογράφων σαν τον Τζόυς. Οι Έλληνες μιμητές «στέκονται περισσότερο χολιασμένοι παρά εχθρικοί απέναντι» στο περιβάλλον τους.

Γι' αυτό και η φ υ γ ή αποτελεί εκδήλωση αδυναμίας, προσπάθεια να ξεφύγουν από τα καθήκοντα που τους επιβάλλει η ύπαρξή τους σαν κοινωνικών ατόμων. Ο κόσμος του ονείρου που δημιουργούν δεν έχει τίποτα το προσωπικό, το δημιουργικό, το γενναίο, για να τραβήξει την προσοχή μας. Άχρωμος και αναμικτός, δεν αποτελεί αναδημιουργία της πραγματικότητας. Είναι απλώς μια ξεθωριασμένη εικόνα της, στην οποία βρίσκεται καταφύγιο το εκφυλισμένο άτομο, που δεν έχει τη δύναμη να δει κατάματα τη ζωή και να παλαίψει μαζί της. (1939, σ. 65-6)

Ανέφερα τη γνώμη δύο μελετητών, και μάλιστα διαφορετικού ιδεολογικού προσανατολισμού, που εκφράζουν τη γνώμη τους μες στα χρόνια του Μεταξά, κατά ένα διάστημα δηλαδή που οι πολιτικές συνθήκες ευνοούσαν τη στροφή προς τα μέσα. Πρέπει να ομολογήσω ότι με το πέρασμα του χρόνου, η θεωρητική τοποθέτηση του ζητήματος δεν προχώρησε σημαντικά στην Ελλάδα, επειδή, αντί να προωθηθεί με μια συστηματική μελέτη των κειμένων, ξεκίνησε πάντοτε από γενικές αποτιμήσεις και γενικεύσεις για το χώρο όπου εκδηλώθηκε πρώτα ο εσωτερικός μονόλογος, δηλαδή τη Θεσσαλονίκη. Κάθε λέξη ενδοισμού έπαιρνε το νόημα δολιοφθοράς σε βάρος της 'Σχολής Θεσσαλονίκης', κάτι που δεν ήταν στην πρόθεση κανενός. Οι Θεσσαλονικείς από την πλευρά τους πήγαν να πιστέψουν ότι ο 'εσωτερικός μονόλογος' είναι ένα φαινόμενο σχεδόν κλιματικό της Θεσσαλονίκης.

Μια παρόμοια πεποίθηση υπονοεί ο Στέλιος Ξεφλούδας σε μια συνέντευξη που έδωσε στον Βάσο Βασιλείου, το 1938:

Σε μια πολιτεία βορεινή, όπως η Θεσσαλονίκη, με τα παλιά τείχη που η ομίχλη κάποτε γεμίζει τους ήσυχους δρόμους της, όλα νο-

μίζεις πως ζουν πολλές φορές σε μιαν ατμόσφαιρα ονείρου. Στο ήσυχο λιμάνι της κάποια καράβια είναι έτοιμα να φύγουν μέσα στη μαγεία των δειλινών της. Παντού υπάρχει μια ψυχή γεμάτη ποίηση, μελαγχολία και σιωπή, όλα έχουν μια εσωτερικότητα, ένα βάθος, ίσως κάποιο μυστικισμό είτε πλανιέσαι στους στενούς λιθόστρωτους δρόμους των απάνω συνοικιών, είτε χαίρεσαι το απαλό φθινόπωρο στις εξοχικές λεωφόρους, είτε σταματήσεις στις προκουμαίες της αιχμάλωτος για πάντα κάποιου εξαίσιου φθινοπωρινού δειλινού. Σ' ένα τέτοιο περιβάλλον η νεανική ψυχή βρίσκει άπειρες τροφές, βηματίζει ώρες πολλές μέσα στ' όνειρο, λατρεύει τη σιωπή και τη μελαγχολία, βυθίζεται σε μια ατμόσφαιρα βαριά από ποίηση, αναζητά την ψυχή του κόσμου. (*Νεοελληνικά Γράμματα*, 29 Ιανουαρίου 1938)

Η πεποίθηση ότι η συμπρωτεύουσα ευοδώνει τον εσωτερικό μονόλογο, που στη μαρτυρία του Ξεφλούδα ακούγεται σαν ρεμβαστική αναπόληση, αργότερα μεθοδεύτηκε και πήρε την επίσημη διατύπωση μιας κριτικής θεωρίας¹.

Αυτό το κεφάλαιο απαιτεί μια συμπλήρωση αναφορικά με την επιβίωση του εσωτερικού μονολόγου. Είπαμε ότι οι διαδικασίες του εσωτερικού μονολόγου έχουν κοινά σημεία με τις διαδικασίες του υπερρεαλισμού, και είδαμε ότι, κάθε φορά που ο εσωτερικός μονόλογος συνδυάστηκε με τον υπερρεαλισμό, απέδωσε πολύ περισσότερα από πριν, μέσα στον ελληνικό χώρο. Πρέπει όμως να προσθέσουμε ότι, από τη στιγμή που η ψυχανάλυση άπλωσε την κυριαρχία της στην τέχνη και εφαρμόστηκε επιτυχώς στο λόγο μέσω του υπερρεαλισμού, ο προηγούμενος τρόπος γραφής, που στηριζόταν μόνο στη μέθοδο του εσωτερικού μονολόγου, πριν ενισχυθεί από την ψυχανάλυση, έπαψε πια να θεωρείται αποτελεσματικός και, κατά συνέπεια, έπαψε να εφαρμόζεται δημιουργικά. Μετά από μια παρόμοια διαπίστωση, που δεν είναι μόνο δική μου², έρχεται αυθόρμητο να αναρωτηθεί κανείς: στην Ελλάδα πραγματοποιήθηκαν δείγματα πειστικότητα εσωτερικού μονολόγου από τον Πεντζίκη και την Αξιώτη, αλλά αυτές οι επιτυχίες ήρθαν ύστερα από τον εμπλουτισμό των συγγραφέων αυτών με εμπειρίες υπερρεαλιστικές ή παρα-υπερρεαλιστικές. Επομένως, εκείνο που μέχρι τότε είχε περάσει για εσωτερικός μονόλογος, τι ήταν ακριβώς; Μπορούμε να μεταχειριστούμε γι' αυτές τις προγενέστερες εμπειρίες τον όρο 'εσωτερικός μονόλογος' ή πρέπει να βρούμε κάποια άλλη ονομασία;

Απο την άλλη πλευρά, θα δούμε ότι μυθιστοριογράφοι σαν τους Τερζάκη, Θεοτοκά και Πολίτη εφαρμόζουν τον εσωτερικό μονόλογο στα έργα τους σαν μέρος μονάχα της αφηγηματικής μεθόδου που ακολουθούν και εντελώς ανεξάρτητα από τις επιδιώξεις της 'σχολής της Θεσσαλονίκης'.

1 Την άποψη αυτή υποστήριξαν μερικοί Θεσσαλονικείς λογοτέχνες. Χαρακτηριστική η γνώμη του Γ. Κιτσόπουλου. «Η στροφή λοιπόν στην εσωτερικότητα δεν ήταν, στην περίπτωση της Θεσσαλονίκης, ένα είδος φυγής από την πραγματικότητα. Ήταν μια ανίχνευση πάνω στο υπαρκτό, μια απόπειρα γαι διείσδυση μέσα στο ιδιαίτερο της πόλης και των ανθρώπων της» ("Παράδοση εσωτερικότητας", *Νέα Εστία*, ΛΣΤ', 1962, σ. 1782). Πάνω στο θέμα βλ. γενικά: Τηλέμαχος Αλαβέρας, *Διηγηματογράφοι της Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1970.

2 Βλ. τα ελάχιστα που παρατηρώ σχετικά στο τέλος του κεφ. 34. Για να έχει ο αναγνώστης μια γνώμη στηριγμένη σ' έναν ευρύτερο ορίζοντα, συνιστώ την ανάγνωση της ακόλουθης διαπίστωσης της Nathalie Sarraute: «Είχε περάσει αρκετός καιρός από τότε που ο Προυστ τόλμησε να πιστέψει ότι "σπρώχνοντας" εντύπωση όσο μακριά επέτρεπε η δύναμή του διεισδύσεως", (θα μπορούσε) "να δοκιμάσει να πάει μέχρι τον ύστατο εκείνο πυθμένα όπου κείται η αλήθεια, το πραγματικό σύμπαν, την αυθεντική μας εντύπωση". Ο καθένας ήξερε καλά τώρα, ύστερα από τα διδάγματα επάλληλων απογοητεύσεων, ότι δεν υπήρχε ένας ύστατος πυθμένας. Είχε αποκαλυφτεί ότι "η αυθεντική μας εντύπωση" είχε πολλαπλούς πυθμένες, και αυτοί οι πυθμένες ήταν επάλληλοι στο άπειρο. Εκείνος που είχε αποκαλύψει η ανάλυση του Προυστ δεν ήταν πια παρά μια επιφάνεια. Μια επιφάνεια με τη σειρά του και αυτός ο άλλος πυθμένας που ο εσωτερικός μονόλογος, πάνω στον οποίο είχαν μπορέσει να στηρίξουν τόσες νόμιμες ελπίδες, είχε επιτύχει να φέρει κάτω από το φως. Και το πελώριο άλμα που έκανε η ψυχανάλυση, καίγοντας τους σταθμούς και διαπερνώντας με μιας περισσότερους πυθμένες, είχε αποδείξει την ανεπάρκεια της κλασικής ενδοσκοπήσης και είχε φέρει την αμφιβολία για κάθε διαδικασία ερεύνης» ([1947] *L'ère du soupçon*, Παρίσι 1966, σ. 10-1).

Η αμφισβήτηση του εξωτερικού. Σ. Ξεφλούδας

63 Περνώντας από τις κατατοπιστικές γενικές απόψεις στην ειδική περίπτωση, το πλησίασμα του Στέλιου Ξεφλούδα βρίσκω να εξυπηρετεί αρκετά τη μελέτη μας, μια και ο συγγραφέας αυτός, που θεωρείται ένας από τους τυπικούς εκπροσώπους του εσωτερικού μονόλογου στην Ελλάδα, μας παρέχει και μια πλούσια αρθρογραφική δραστηριότητα, που βοηθά την κατανόηση των επιδιωξεών του. Ο Ξεφλούδας ξεκίνησε με *Τα τετράδια του Παύλου Φωτεινού* (Θεσσαλονίκη

1930) και την *Εσωτερική συμφωνία* (1932): συνέχισε με τρόπο ανανεωμένο στη μέθοδο και στα θέματα, αλλά δίχως αλλαγές ουσιαστικές μέχρι το 1944 (*Κύκλος*): ενώ από κει και πέρα διαπιστώθηκε μια πιο έντονη αλλαγή στην πορεία του. Παράλληλα με τη δημιουργική του εργασία, ο Ξεφλούδας δημοσίευε κατά καιρούς αρκετές μελέτες για την πεζογραφία, επιμένοντας κατά προτίμηση στα ζητήματα τα σχετικά με τον εσωτερικό μονόλογο. Δημοσίευε κιόλας ένα δοκίμιο με τον περιεκτικότερο τίτλο *Το σύγχρονο μυθιστόρημα* (1955), όπου επίσης κεντρική του έγνοια είναι ο εσωτερικός μονόλογος. Ο κεντρικός στοχασμός του είναι:

Άλλοτε ο μυθιστοριογράφος ζητούσε να μας δώσει το θέαμα της ζωής, τις εσωτερικές συναισθηματικές αντιθέσεις απέναντι στα εξωτερικά γεγονότα, περιέγραφε τη ζωή παρά την ψυχή. Η αξία του εξαρτιόταν από την αληθοφάνεια του έργου του. Σήμερα το μυθιστόρημα είναι μια αυτοδοκιμασία κι ένας αυτοέλεγχος, μεταφυσική στροφή προς τα ένδον, αναζήτηση της έννοιας της ύπαρξης. Το όραμα του μυθιστοριογράφου έχει αλλάξει, κυριαρχεί η "ένδον όρασις". (*Το σύγχρονο μυθιστόρημα*, 1955, σ. 95)

Παρεμφερείς ιδέες είχε διατυπώσει και παλιότερα: αλλά η κριτική του σκέψη ωριμάζει καθώς περνούν τα χρόνια. Το 1961 καταλήγει σ' ένα συγκρότημα σκέψεων που κυκλοφορούσαν ήδη από τα πρώτα χρόνια του αιώνα μας (έχουμε ασχοληθεί μ' αυτές στην παρ. 34), αλλά που τότε μόνο βρίσκουν μια σαφή διατύπωση στον Ξεφλούδα. Ο Ξεφλούδας μιλάει για συγγραφείς που όλη τους τη ζωή αγωνίζονται με μια διαδικασία διαδοχικών και διαλειπτικών προσεγγίσεων, για να φτάσουν στα εσωτερικά κοιτάσματα του εαυτού τους.

Το έργο αυτών των συγγραφέων [που μοιάζει να επαναλαμβάνονται] δεν είναι στην ουσία παρά ένα βιβλίο με τίτλους διαφορετικούς, που δεν τελειώνει ποθενά και κατά ένα τρόπο συνεχίζεται τελειοποιούμενο. ("Συγγραφείς της 'θαυμαστής μονοτονίας'", *Νέα Εστία*, ΕΘ', 1961, σ. 723)

Ουσιαστικά, η καλλιτεχνική πεποίθηση που ο Ξεφλούδας εκφράζει εδώ με σαφήνεια, είναι το κινητήριο ερέθισμα που έκανε το συγγραφέα, στην αφετηρία του, να οραματίζεται ένα βιβλίο έξω από τη σύμβαση που να εκφράζει τον πιο αυθεντικό εαυτό του:

Ένα βιβλίο δίχως γεγονότα, δίχως υπόθεση. Απόσπαση και απομάκρυνση των προσώπων του απ' την πραγματικότητα. Μετατόπιση σε μια πραγματικότητα νέα, που πρέπει να δημιουργήσουμε. Μια ώθηση του δυνατού να γίνει, πέρα από κάθε όριο, ποτέ του πραγματικού. Σ' όλα τα αντικείμενα μια μορφή ανάλογη με τη διάθεση της ψυχής μας. Θα μπορούσαμε να πούμε, σύγχυση αδιάκοπη της ζωής και του ονείρου. Ένα βιβλίο πολύ αγνό. Μυθιστόρημα; Για να γράψει κανείς ένα μυθιστόρημα, χρειάζεται να ξεχάσει τον εαυτό του. Το μυθιστόρημα δεν μπορεί να μην έχει γεγονότα, υπόθεση, μορφή. Μα για να γράψουμε ένα τέτοιο βιβλίο, είναι ανάγκη να βγούμε απ' τον εαυτό μας, να ζήσουμε τη ζωή των άλλων ανθρώπων πιο τέλεια απ' τη δική μας, να λησμονήσουμε την εξομολόγηση. (*Εσωτερική συμφωνία*, 1932, σ. 5)

Όπως γίνεται φανερό, ο Ξεφλούδας αμφισβητεί τη δυνατότητα να γράψει κανείς ένα μυθιστόρημα δίχως να νοθέψει την αυθεντική, εσωτερική ζωή. Γι' αυτό, έχοντας υπόψη όσα είδαμε πολύ νωρίτερα (κεφ. 34), δεν είναι παράξενο αν το βιβλίο του έχει τη μορφή ημερολογίου, *Τα τετράδια του Παύλου Φωτεινού*. Πρόκειται για ένα βιβλίο ασυμφόρμους είδους όπου συμμετέχουν το λυρικό δοκίμιο, το ημερολόγιο, το πεζοτράγουδο, το αυτοβιογραφικό αφήγημα. Στο ακόλουθο παράθεμα βλέπουμε το συγγραφέα να περιγράφει τις εντυπώσεις του από τη θέα ορισμένων πραγμάτων, τη στιγμή ακριβώς που η νύχτα του ξυπνά κάποιες συγκεχυμένες αισθήσεις. Η διατύπωση είναι, όπως παρατηρήθηκε (απο τον Κ. Στεργιόπουλο, όπου παραπάνω), εμπρεσιονιστική. Τα «ρίγη», που παίζουν μεγάλο ρόλο (ας συσχετιστούν με τον «τρόμο» και το «μυστήριο»), δεν είναι διαφορετικά από τα «ρίγη» που εγκαινιάσαν οι συμβολιστές.

Όλα έσβησαν στον ερχομό της νύχτας. Ρίγη έτρεξαν μέσα στη σκέψη, δάχτυλα ψυχρά άγγιξαν την ψυχή, ένα χάος σκοτεινό όπου εξαφανίζεται το φως, απλώθηκε. Και μέσα μου ο πόθος να φύγω έξω απ' αυτόν το σκοτεινό κόσμο μεγάλωσε. Το θλιβερό γέλιο της νύχτας στάλαζε ειρωνεία πάνω στις ανησυχίες μου, που αγωνιζότανε να νικήσουν όλες τις αντιστάσεις. Σκοτεινά άνθη σαν να φύτρωσαν γύρω μου. Ακαθόριστοι ίσκιοι προχωρούσαν από παντού και διαλυόντανε ο ένας μέσα στον άλλο κ' ύστερα μέσα στην ψυχή. Κι αυτή δεν μπορούσε ούτε για μια στιγμή να μη φύγει έξω από κάποιο χλωμό όνειρο. Νόμισα τότε

πως κάποιος τρόμος μ' έπιασε μπροστά στο άγνωστο, για να με σταματήσει σ' αυτήν την ατμόσφαιρα του ονείρου, χωρίς να μπορέσω να ωθήσω τα βήματά μου πιο μακριά. Κ' ενώ φανταζόμουν στο κάθε τι μια ψυχή και ζητούσα να βρω το μυστηριό της, μέσα μου μεγάλωνε ο ίσκιος της. Κι όμως, τη θερμή αυτή νύχτα, που βρέθηκα σε μια πολιτεία παλιά μόνος, μέσα στον πόθο να αποκαλύψω ό,τι με βασάνιζε και δε με άφηνε να σταματήσω, ύστερα από περιπλανήσεις μάταιες ένιωσα τον εαυτό μου πάλι να επαναστατεί και να ρίχνεται προς το άγνωστο με μια νέα δύναμη. [...] (*Τα τετράδια του Παύλου Φωτεινού*, Θεσσαλονίκη 1930, σ. 13-4)

Η περικοπή αυτή μόνο στην προσδοκία του Ξεφλούδα αποτελεί ανόθευτο απόσπασμα εσωτερικού μονόλογου. Αρκεί να το συγκρίνουμε με δείγματα εσωτερικού μονόλογου όπως τα πραγματοποιεί αργότερα ο Ν.Γ. Πεντζίκης, λόγου χάρη, για να το αντιληφτούμε χωρίς παρεξηγήσεις. Ο Ξεφλούδας θα ανανεώσει την προσπάθειά του στην *Εσωτερική συμφωνία*. Και εδώ όμως, αν θελήσουμε να αντιμετωπίσουμε τα αποτελέσματά του με τον ορισμό του εσωτερικού μονόλογου όπως τον έχει δώσει ο Dujardin², θα διαπιστώσουμε ότι ο Ξεφλούδας κάνει κάτι το διαφορετικό. Πρέπει επίσης να παρατηρηθεί ότι το κείμενό του, που συνεχίζει να αναιρεί τη δυνατότητα μιας ρεαλιστικής αφηγηματικής γραφής³, έτσι όπως παρουσιάζεται στα 1932, δεν αποτελεί με κανένα τρόπο μια εναλλακτική λύση του μυθιστορήματος. Είναι κάτι άλλο. Εξάλλου και ο ίδιος ο Ξεφλούδας, καθώς περνά ο χρόνος, θα προσπαθήσει να συγκεντρώσει τις δυνάμεις του έτσι ώστε να συγκλίνουν προς λύσεις πιο αφηγηματικής ροής και πιθανώς μυθιστορηματικές. Δεν θα ανιχνεύσω την παραπέρα σταδιοδρομία του Ξεφλούδα, γιατί επείγει, σ' αυτό το σημείο, να δούμε μια άλλη ερμηνεία του εσωτερικού μονόλογου σ' έναν άλλο πεζογράφο που κατέβαλε προσπάθειες πολύ συγκεκριμένες και συνειδητές για την ανοικοδόμηση μιας αφηγηματικής διάστασης που να ανταποκρίνεται πιστότερα στα αιτήματα του είδους μυθιστόρημα.

1 Βασική η μελέτη του Κώστα Στεργιόπουλου "Η πεζογραφία του Σ. Ξεφλούδα και ο εσωτερικός μονόλογος", *Εποχές*, τεύχος 43, 1966, σ. 627-31. Ο Στεργιόπουλος συνοψίζει την περίοδο που ενδιαφέρει εδώ με τα εξής λόγια: «Στην πρώτη φάση, δηλαδή από 'Τα τετράδια του Παύλου Φωτεινού' ως τον 'Κύκλο' [1944], επικρατεί εντονότερα η εξατομίκευση του αντικειμενικού. Αναγνωρί-

ζουμε κάθε τόσο μέσα από τις γραμμές του το μεσοπολεμικό κλίμα. Υπάρχει εδώ ο κοσμοπολιτισμός και η τάση της φυγής, κάποιες καταβολές από το συμβολισμό. Ο διάκοσμος είναι εμπρεσιονιστικός, η διάθεση περισσότερο ονειρική» (σ. 429).

2 Ο ορισμός στον οποίο κατέληξε ο E. Dujardin στα 1931 είναι ο ακόλουθος, που αντιγράφω αυτούσια (ας προσεχτεί ότι γίνεται λόγος για ποιητικό χώρο): «Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poesie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntactical, de façon à donner l'impression du tout-venant» (*Le monologue intérieur*, 1931· παράθεμα στο M. Raimond, *Le roman depuis la Révolution*, Παρίσι 1968, σ. 313). Συνιστώ στον αναγνώστη να διαβάσει την κρίση του Π. Σπανδωνίδη για την *Εσωτερική συμφωνία* στην *Πεζογραφία των νέων*, Θεσσαλονίκη 1934, σ. 32-5. Ξεκινώντας από τη διαπίστωση ότι «ο Ξεφλούδας αγαπάει τον πόνο του», ο Σπανδωνίδης καταλήγει σε κρίσεις που δεν αναφέρουν τον Καρυωτάκη αλλά τον εξυπακούουν.

3 Ο Α. Πηνιάτογλου, μιλώντας για την *Εσωτερική συμφωνία*, αναφέρει το Μάγια, τη θεωρία που υποστηρίζει ότι ο κόσμος δεν είναι υπαρκτός. «Η Μάγια στο έργο του Σ. Ξεφλούδα», *Ρυθμός*, 1932, σ. 28-30.

Η ένοχη αφήγηση ή ο Ν.Γ. Πεντζίκης πριν από τον εσωτερικό μονόλογο και μετά

64 Ο Αντρέας Δημακούδης. *Ένας νέος μονάχος* (Θεσσαλονίκη 1935) είναι μια ιστορία έρωτα και θανάτου· δηλαδή μια υπόθεση που δεν έχει τίποτε το ιδιαίτερο: από τον καιρό του ευρωπαϊκού ρομαντισμού είναι συνηθισμένες οι περιπέτειες όπου μια βασανισμένη ψυχή αγωνίζεται, κατάμονη, ανάμεσα στον έρωτα και το θάνατο. Ακόμη και η έλλειψη ανταπόκρισης ανάμεσα στις πράξεις του Αντρέα Δημακούδη και το αποτέλεσμα τους μπορεί να αναχθεί στο ρομαντισμό, που και αυτός καλλιέργησε το αίσθημα δυσαρμονίας ανάμεσα στο άτομο και την κοινωνία. Ωστόσο, αν και σχηματικά ο μύθος είναι αυτός, το έργο του Νίκου Γαβριήλ Πεντζίκη είναι κάτι εντελώς νέο για τη νεοελληνική λογοτεχνία και για τη γενιά του Τριάντα.

Ο Αντρέας Δημακούδης σπουδάζει σε μια ξένη πόλη του βορρά· είναι ερωτευμένος με τη δεσποινίδα Ρενέ Σαίγκερ, που, ύστερα από μερικούς ενδοιασμούς, τον αποκρούει οριστικά. Η οικογένειά του τον σπουδάζει με θυσίες· αισθάνεται τύψεις γι' αυτό. Έχει πολύ ανεπτυγμένο το αίσθημα της αμαρτίας, ντρέπεται εύκολα, έχει φόβους επικοινωνώντας με τους ανθρώπους, ακόμα μεγαλύτερους επικοινωνώντας

με γυναίκες σε ερωτική σχέση. Το Ε' κεφάλαιο είναι αποφασιστικό για τη γνωριμία μας με τον ήρωα. Η δράση του Δημακούδη και παράλληλα η εσωτερική διαδικασία που τον οδηγεί στη δράση αυτή είναι αποκαλυπτικές. Ο Δημακούδης μπαίνει στην τραπεζαρία του μικρού ξενοδοχείου, όπου κατοικεί, και δεν βρίσκει εκεί τη δεσποινίδα Σαίγκερ. Αναζητά με επιμέλεια μια θέση για να φάγει. Αν του αρέσει κάποιος για να πιάσει κουβέντα μαζί του, δεν το δείχνει:

Βασανίζονταν από την ιδέα μήπως φανεί, στο διπλανό του, να ζητιανεύει φιλία, ότι είχε ανάγκη απ' εκείνον. Γίνονταν απότομος, δεν χαιρετούσε κανένα, ούτε ακόμα ανθρώπους που του είχαν συστήσει. Φοβούνταν μήπως το βρουν αδυναμία, το περισσότερο ενδιαφέρον που θα έδειχνε ο χαιρετισμός του. (σ. 48)

Απροσδόκητα η δεσποινίδα Σαίγκερ έρχεται και κάθεται απέναντί του. Πιάνει κουβέντα, όχι δίχως συνέπειες, με το διπλανό του. Ο Δημακούδης τη συνοδεύει στο δωμάτιό της και επιμένει να μπει μέσα:

Είπε πως θα ήθελε πολύ να περάσει μέσα. Εκείνη είπε όχι, γιατί ήταν πολύ κουρασμένη απόψε. Αυτός επέμενε ξανά (ζητούσε να βεβαιωθεί ότι είχε κάτι δικό του). Εκείνη αρνήθηκε πάλι, είπε πως ήταν κουρασμένη, όπως κι ο ίδιος άλλωστε που θα έκανε καλά να πάη να πλαγιάσει. Λέγοντας αυτά εμειδίασε. Ο Αντρέας Δημακούδης τότε θύμωσε, του φάνηκε ότι ήθελε να τον ειρωνευτεί. (σ. 54)

Το επεισόδιο συνεχίζεται μέχρι που ο νέος της λέγει πολύ δυσάρεστα πράγματα. Μόλις όμως μπαίνει στο δωμάτιό του, ο Δημακούδης αντιλαμβάνεται ότι την αγαπά.

«Όχι, εγώ αγαπώ, αγαπώ πολύ την Ρενέ». Σκέφτηκε πως όλα θα τα επανόρθωνε. Και για να βρη βεβαιότητα πίεσε τον ευατό του να κάνει κάτι που θα ήταν πολύ σκληρό (αισθάνθηκε την ανάγκη να υπάρξει, να δη ένα ζωηρό χρώμα, ένα κόκκινο). Έκοψε το δάχτυλό του με το ξυράφι και με το αίμα έγραψε πάνω σ' ένα χαρτί (από υπερηφάνεια ήθελε, η ιδέα μοναχιά της, να νικήση την ευτέλεια του μέσου): "Σας αγαπώ πολύ, δεσποινίς Ρενέ". (σ. 56)

Σ' αυτό το επεισόδιο φαίνεται καθαρά ο αντιφατικός χαρακτήρας και η δυσχέρεια συμπεριφοράς του Δημακούδη. Οι ενέργειες που ακο-

λουθεί οδηγούν στα αντίθετα αποτελέσματα από τις προθέσεις του· ενώ θέλει τους ανθρώπους, τους απωθεί. Οι προλήψεις του για την περηφάνεια είναι ολέθριες, καταλήγουν στη βία. Καταστρέφοντας κάθε τρόπο επικοινωνίας με τους διπλανούς του και με τη δεσποινίδα Σαίγκερ, του μένει σαν μόνος τρόπος επικοινωνίας το φανταστικό επίπεδο, δίχως αμοιβαιότητα, που, πάει να πει, φυσικά, άρνηση επικοινωνίας. Το «Σας αγαπώ πολύ, δεσποινίς Ρενέ» είναι μια ενέργεια (πέρα από την παθολογία του κοψίματος) ατελέσφορη, μαγική, δίχως αποδέκτη.

Ο Δημακούδης εξάλλου κάθε άλλο παρά φυσιολογικός είναι. Μεσ στη μεγάλη στέρηση επαφής με τη δεσποινίδα Σαίγκερ, γίνεται φετιχιστής και φιλεί το παπούτσι της. Όταν δεχτεί μια άλλη σχέση ερωτική, αφού παλαίψει με την αηδία και την περιφρόνηση, γίνεται υποχονδριακός. Άλλοτε πιάνει στο ξύλο δίχως λόγο ένα φίλο του, μόνο και μόνο από σαδισμό.

Μπορούμε, τέλος, να χαρακτηρίσουμε τον Αντρέα Δημακούδη σαν ένα δειλό φοβερά επικίνδυνο. Θα περιμέναμε κιόλας να τελειώνει το μυθιστόρημα μ' ένα φονικό· με τον Δημακούδη, λόγου χάρη, που στραγγαλίζει τη δεσποινίδα Σαίγκερ. Αλλά μεσολαβεί κάτι άλλο, κάτι το εντελώς παρανοϊκό και υπερφυσικό που εμποδίζει, αισθητικά, αυτή την πράξη, και που αφήνει για μόνη δυνατή λύση τη συμβατικότητα της αυτοχειρίας. Ο Δημακούδης πηγαίνει στην πόλη όπου βρίσκεται τώρα η δεσποινίδα Σαίγκερ και για να της παρουσιαστεί σκέφτεται κάτι «που θα θαύμαζε κι η ίδια όταν θα 'βλεπε». Πριν σκέφτηκε να της εμφανιστεί έτσι ώστε να ακούγεται η φωνή του και να μη φαίνεται το κορμί του. «Αυτή η ιδέα τον ενθουσίασε, γιατί θα την πλησίαζε καθαρός, θα γλύτωνε από τις αμαρτίες του κορμιού του». Τελικά όμως αποφασίζει να της εμφανιστεί ως δέντρο· και όπως, στο ανθοπωλείο όπου πήγε του είπαν ότι δεν γίνεται, αποφασίζει να μπει σε ένα κάνιστρο με λουλούδια, και να της το στείλουν στο δωμάτιό της.

Έπειτα ήρθ' εκείνη. Ο Δημακούδης κατάλαβε το βάδισμά της. Άναψε το ηλεκτρικό που έδωκ' ένα κίτρινο φως στην κάμαρη. Γρήγορα πλησίασε και αναμέρισε τα φύλλα, που πρόδωσαν εύκολα τον Αντρέα Δημακούδη. Θυμωμένη του είπε να βγη γρήγορα. Εκείνος πρώτα δεν κινήθηκε, έπειτα της είπε, πως ντρεπόταν να της φανή άσχημος. Σύρθηκε έξω από το κάνιστρο. Γύρισε κι είδε την πρασινάδα, που είχε σπάσει σε μερικές μεργιές. Αηδίασε. Καταλάβαινε, είχε μεταχειριστεί ευτελή μέσα. Είπε: "Νόμιζα ότι θα ήταν όμορφα". (σ. 156)

Ο Αντρέας Δημακούδης, όπως τον παρουσιάσαμε εδώ αποσπασματικά και σχηματικά, εμφανίζεται ίσως απογυμνωμένος από την πειστικότητα που, απεναντίας, δεν του λείπει, όταν τον βλέπουμε μέσα από τις συνεχόμενες σελίδες του βιβλίου. Με αυτό δεν εννοώ ότι ο Αντρέας Δημακούδης δεν είναι ένας ήρωας αυθύπαρκτος και ότι μόνο η τέχνη του Πεντζίκη μας τον επιβάλλει κατά τη διάρκεια που βρισκόμαστε δέσμιοι της γοητείας της. Θέλω να πω όμως ότι ο Πεντζίκης, χάρη στην τεχνική που εφαρμόζει, και παρά τις φραστικές του αδυναμίες, δίνει μια δικαίωση του ήρωα, που πάει πέρα από την πειστικότητα του πιθανού, πέρα από τα ίδια τα επεισόδια, παύοντας να βρίσκεται κάτω από την κοινή δυναστεία της καθημερινής πραγματικότητας.

Επειδή το βιβλίο αυτό φαίνεται να έχει διαβαστεί πολύ λίγο και κινδυνεύει να του αποδοθούν κατ' επέκταση χαρακτηρισμοί που έχουν δοθεί στο υπόλοιπο έργο του Πεντζίκη, οφείλω να διευκρινίσω, τώρα εδώ, δύο σημεία. Πριν απ' όλα ότι η γραφή του Αντρέας Δημακούδης δεν είναι συνειρμική, όπως βλέπουμε τη γραφή του Πεντζίκη να γίνεται από το *Ο πεθαμένος και η ανάσταση* ([1938] 1944) και ύστερα. Ο Πεντζίκης δεν προχωρεί την αφήγησή του ακολουθώντας τη ροή ενός ατελείωτου εσωτερικού μονόλογου, που προχωρεί με παραστρατήματα καθοδηγημένα από φαινομενικά τυχαίους συνειρμούς, αλλά περιγράφει συστηματικά τον ήρώα του, καθώς αυτός προχωρεί βασανισμένος από την ερωτική του προσδοκία και από τις ενέργειες προς την οντολογική του εκμηδένιση, προς την «αρμονία» της ανυπαρξίας («Ο θάνατος είναι αρμονία», σ. 158, προς το τέλος του έργου).

Κατά δεύτερο λόγο οφείλω να εξηγήσω ότι η συνειρμική διαδικασία, που αποτελεί ένα βασικό γνώρισμα στη μέθοδο του Πεντζίκη, μπόρεσε να βρει συστηματικά την εφαρμογή της μόνο αργότερα, στο *Ο πεθαμένος και η ανάσταση*, επειδή σ' αυτό το αφήγημα ο συγγραφέας δε μένει αφανής όπως στο *Αντρέας Δημακούδης*, αλλά αντίθετα προβάλλει τον εαυτό του, τον εξηγεί και πάει να επικαλύψει την 'αντικειμενική' ιστορία του νεαρού ήρωα με τη δική του ιστορία ανθρώπου που αγωνίζεται στην αναζήτηση μιας οντολογικής ασφάλειας. Στο δεύτερό του αυτό ευρύ έργο ο Πεντζίκης πλάθει και πάλι ένα μύθο με νέο ερωτευμένο που αυτοκτονεί. Ο νέος ωστόσο δεν είναι ο μόνος πρωταγωνιστής. Υπάρχουν δύο συν-πρωταγωνιστές: ο νέος μ' ένα δικό του επίπεδο και μια διάρκεια δράσης δική του, και ο αφηγητής επίσης μ' ένα δικό του επίπεδο και μια δική του διάρκεια δράσης. Είναι ευνόητο ότι το επίπεδο του αφηγητή υπερτερεί, αφού ο νέος λειτουργεί σαν συμπτωματική πρόφαση για το μονόλογο.

Ενώ όμως στο *Ο πεθαμένος και η ανάσταση* η αφήγηση προχωρεί σε δύο επίπεδα, με επικράτηση του επιπέδου όπου ο συγγραφέας εφαρμόζει το συνειρμικό μονόλογο, στο πρώτο βιβλίου του Πεντζίκη, *Αντρέας Δημακούδης*, δε συναντούμε ούτε μια συνειρμική ανάπτυξη του αφηγηματικού λόγου, ούτε και την παραμικρή απόπειρα του συγγραφέα να προαχθεί σε συν-πρωταγωνιστή.

Μετά από αυτές τις διακρίσεις, μένει να δούμε από πιο κοντά ποια είναι η σχέση του Πεντζίκη με τον πρωταγωνιστή του *Αντρέας Δημακούδης*.

Ο Πεντζίκης, ανεξάρτητα από το αν ο ήρώας του είναι, και κατά πόσο, μια προβολή του ίδιου εαυτού του, ένα ερώτημα που εδώ δεν έχει τον τόπο του, αναφέρει το μύθο σε τρίτο πρόσωπο, κάνοντας επίδειξη μεγάλης ακρίβειας. Καταβάλλει μια τόσο έντονη προσπάθεια αποστασιοποίησης του ήρωά του, ώστε όταν πρέπει να τον αναφέρει, δεν το κάνει με καμιά άλλη έκφραση ή περιφραση, αλλά προστρέχει στο όνομα και επώνυμό του. Μια φορά μόνο τον φωνάζει Δημακούδη, ποτέ Αντρέα. Αντίστοιχα την κοπέλα με τις χοντρές γάμπες την αποκαλεί δεσποινίδα Σαίγκερ, και ελάχιστες φορές Ρενέ, και αυτό μονάχα όταν δημιουργείται ένα κλίμα μεγάλης οικειότητας ή πραγματικής (σ. 45, 56), ή φανταστικής (σ. 115, 143), σε ανεξάρτητο πλάγιο λόγο· όταν δηλαδή ο συγγραφέας δεν μιλάει για δικό του λογαριασμό, αλλά για λογαριασμό του Αντρέα Δημακούδη. Στο τελευταίο κεφάλαιο, πάλι, μέσα στη μεγάλη σύγχυση που επικρατεί με την παραφροσύνη του πρωταγωνιστή, ο Πεντζίκης την αποκαλεί «δ/δα Ρενέ», και άλλοτε «δεσποινίδα Σαίγκερ», κατά το αίσθημα της στιγμής.

Ο Πεντζίκης έκανε την απόπειρα να είναι αμέτοχος και ανιδιοτελής αφηγητής, θα έλεγα, περιορίζοντας την ύπαρξή του στα καθήκοντα ενός επιμελούς αφηγητή, δίχως να παρεμβάλλει δικούς του στοχασμούς ή κρίσεις. Και ο εσωτερικός μονόλογος; Σ' αυτό το έργο ο αφηγητής δεν αφήνεται σε εσωτερικό μονόλογο όπως θα κάνει αργότερα στο *Ο πεθαμένος και η ανάσταση*. Εφαρμόζει πολύ διακριτικά και πολύ περιορισμένα τη μέθοδο καταγραφής της κρυφής ψυχικής ροής του Δημακούδη· τόσο διακριτικά και μετρημένα ώστε δεν μπορεί να γίνει καν λόγος για εσωτερικό μονόλογο. Η διαπίστωση αυτή επιβεβαιώνεται και από μερικά άλλα δεδομένα ύφους και μεθόδου.

Παρά το γεγονός ότι ο Πεντζίκης βλέπει τα πάντα έχοντας για οδηγό τον Αντρέα Δημακούδη, και επομένως ακολουθώντας κατά πόδας τη δική του οπτική γωνία, είναι τόσο εντατική η προσπάθειά του αποστασιοποίησης από αυτόν, ώστε δεν συγγχεί ποτέ το πραγματικό με το φα-

νταστικό. Η ευσυνειδησία του τον υποχρεώνει να δηλώνει κάθε φορά την αλλαγή με ρήματα κατηγορηματικά: «φαντάστηκε», «έβαλε στο νου του», «θα έβλεπε», «θυμούνται», «τον έκανε να φαντασθή», «θυμήθηκε» και άλλα. Λόγου χάρη βλέπει κάτι πλούσιους από το παράθυρό του που επιστρέφουν τη νύχτα από μια εκδρομή με αυτοκίνητο:

Τότε του ήρθε στο νου ένας δικός του περίπατος στο δάσος. Ήταν Κυριακή απόγευμα. Πήρε το τραμ. Περνούσε ανάμεσα από σπίτια κλεισμένα [...] (σ. 17)

Παρόμοιες μεταβάσεις είναι κλασικής μορφής, του ορθόδοξου μυθιστορήματος.

Επίσης έχω να παρατηρήσω ότι, μέσα σ' αυτή την οικονομία έκθεσης του υλικού, όπου η δράση διαχωρίζεται με ακριβολογία σχολαστική από τη φαντασία (ανάμνηση, επιθυμία), δεν μπορούσε να ευδοκιμήσει ο ελεύθερος πλάγιος λόγος. Ας ξανακοιτάξουμε τη σελίδα 54 που ανέφερα παραπάνω: έχουμε μονάχα ευθύ και πλάγιο λόγο. Ούτε και σε άλλο σημείο τομέργου ο Πεντζίκης δημιούργησε συνθήκες ευνοϊκές για τον ελεύθερο πλάγιο λόγο, αφού απέφυγε συστηματικά την επιμείζια αυτών των δύο επιπέδων της σύνταξης και απέφυγε ιδιαίτερα την αμφίσημη ρευστότητα: εκείνη τη ρευστότητα χάρη στην οποία ο συγγραφέας εκθέτει το υλικό του χρησιμοποιώντας το λεξιλόγιο και τις εκφράσεις που υποτίθεται ότι θα χρησιμοποιούσε ένα ορισμένο πρόσωπο του μύθου.

Η διαφορούμενη διάθεση του Πεντζίκη προς στον Αντρέα Δημακούδη· το να θέλει να είναι ανιδιοτελής και αντικειμενικός αφηγητής μαζί, και την ίδια στιγμή να δείχνει τόση συγκατάβαση για τα βάσανά του και την καταστροφή του· το να προσαρμόζει την οπτική του γωνία στη συνεσταλμένη συνείδηση του Αντρέα Δημακούδη, και παράλληλα να εκφέρει έμμεσα μια κρίση για τον ήρώα του· το να τον αποκαλεί επίσημα με ονοματεπώνυμο και να παρακολουθεί με επιμέλεια την πορεία του προς την παράνοια: όλες οι παραπάνω διαθέσεις του συγγραφέα έρχονται σε σύγκρουση μεταξύ τους συμπληρώνοντας την καλλιτεχνική απόδοση του μυθιστορήματος χάρη στην ψυχική και φρασεολογική εντατικοποίηση που αυτές προκαλούν.

Στο *Αντρέας Δημακούδης*, ο Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης πιστεύει ακόμη στη δυνατότητα να γράψει κανείς ένα μυθιστόρημα που να εκθέτει αράγιστα και απρόσκοπτα μια περιπέτεια επινοημένη ορθόδοξα. Στο *Ο πεθαμένος και η ανάσταση*, που έγραψε στα 1938 (ένα κομμάτι

του, "Ο θάνατος και η κηδεία" δημοσιεύτηκε στις *Μακεδονικές Ημέρες*, ΣΤ', 1938, σ. 241-4), η μέθοδος έκθεσης, ο χειμαρρώδης εσωτερικός μονόλογος του συγγραφέα, η συνειρμική διάρθρωση του υλικού, μαρτυρούν μια υπολανθάνουσα αμφισβήτηση του μυθιστορήματος ως είδους. Ο Πεντζίκης, όχι μόνο παραδίνεται ελεύθερα στην αυθαιρεσία της συνειρμικής σύνθεσης (κάτι που το πραγματοποιεί με ιδιαίτερα θελκτικό τρόπο), αλλά και ολοένα υπενθυμίζει τις σχέσεις του με το υλικό του:

Αρχίζω να βαριέμαι αυτή τη συγγραφή (ας μη ντρέπουμε να πω το λόγο). Σε μάκρος μ' έμπλεξε η γενεαλογία του ήρωα, που θέλησα να παρουσιάσω κάνοντας το σχήμα του. (1970, σ. 41)

Στο *Ο πεθαμένος και η ανάσταση* ο Πεντζίκης αγωνίζεται να βγει έξω από το φθαρτό, αναζητά απεγνωσμένα το 'σχήμα' του, και εκδηλώνει με κάθε τρόπο τη δίψα του για ασφάλεια, μια οντολογική ασφάλεια. Πρόκειται για μια περιπέτεια εσωτερική που διοχετεύεται σ' έναν εσωτερικό μονόλογο, ένα μονόλογο ελεγκτικό και υμνικό που συνοδεύει το θάνατο και την ανάσταση του ερωτευμένου νεαρού που αυτοκτόνησε.

α Από τότε που προσπάθησα να ξεκαθαρίσω το χαρακτήρα του βιβλίου αυτού, το *Ανδρέας Δημακούδης* κυκλοφόρησε αναθεωρημένο, Θεσσαλονίκη 1976.

Η αμφισβήτηση του αφηγηματικού υλικού

65 Με την εξέταση του Σ. Ξεφλούδα και του Ν.Γ. Πεντζίκη, μέσα στον ιστορικό χώρο που μας ενδιαφέρει εδώ, μου φαίνεται ότι ξεχώρισαν αρκετά καθαρά οι οργανικές διαφορές που υπάρχουν μεταξύ τους. Οι διαφορές αυτές, έχω την εντύπωση ότι μένουν τόσο ουσιαστικές ώστε να αποβαίνει παραπλανητική η παρουσία των δύο αυτών πεζογράφων κάτω από την ίδια ετικέτα του 'εσωτερικού μονόλογου', δίχως να γίνονται και οι κατάλληλες κατατοπιστικές διακρίσεις. Αλλά κάτω από την ίδια ετικέτα οπωσδήποτε δεν έχουν καθόλου τη θέση τους και δύο άλλοι πεζογράφοι, ο Γ. Σκαρίμπας και ο Αλκ. Γιαννόπουλος, παρά την αντίθετη συνήθεια που έχει επικρατήσει και που τους θεωρεί μαζί με τους προηγούμενους, είτε σαν αφηγητές του εσωτερικού μονόλογου

(όπως κάνει ο Δ.Ν. Νικολαρεΐζης), είτε σαν αφηγητές της «μαγικής λογοτεχνίας» (όπως προτείνει ο Π. Ωρολογάς).

Στην υποτιθέμενη ομάδα, όπου συμπεριλαμβάνεται, κατά την επικρατούσα συνήθεια και ο Δέλιος, με τον οποίο δεν έχουμε ασχοληθεί ιδιαίτερα εδώ, πρέπει να γίνει καταρχήν μια πρώτη διάκριση, στηριγμένη στη θέση που ο καθένας τους αποδίδει στον αφηγηματικό λόγο αναφορικά με το υλικό που εκμεταλλεύεται. Τότε θα διαπιστώσουμε ότι ο Ξεφλούδας και ο πρώτος Πεντζίκης προστρέχουν στον αφηγηματικό λόγο πιστεύοντας ότι αυτός είναι ικανός να εκφράσει το υλικό τους· επομένως γι' αυτούς υπάρχει μια ισορροπία ανάμεσα στο λόγο και το υλικό, δίχως κανένα από τα δύο να λειτουργεί σε βάρος του άλλου. Στο έργο του Σκαρίμπα και του Γιαννόπουλου σπάει αυτή η ισορροπία και αποκτά μεγαλύτερη δύναμη ο λόγος απέναντι στο υλικό — και θα δούμε με ποιο τρόπο διαφορετικό στον καθένα τους.

Μέσα σ' αυτό το σχήμα, αν κοιτάζουμε πιο προσεκτικά τον Πεντζίκη, θα του αναγνωρίσουμε ένα μεταβατικό ρόλο, καθώς γίνεται φανερό ότι ο ίδιος, περνώντας από το *Αντρέας Δημακούδης* στο *Ο πεθαμένος και η ανάσταση*, δίνει μεγαλύτερη πίστωση στο λόγο, μέχρι που τον αφήνει να ταυτιστεί με την εσωτερική ροή της συνειδήσής του, καταπιέζοντας και υποβαθμίζοντας την υπόθεση του νέου που αυτοκτονεί, και υποβιβάζοντάς την έτσι σε απλή πρόφαση. Ο λόγος του, ταυτιζόμενος με την ύπαρξή του, αποκτά συνείδηση της δύναμής του, της ανωτερότητάς του απέναντι στο υλικό. Ωστόσο ας προσέξουμε επίσης και το γεγονός ότι ο Πεντζίκης, όσο και ο Ξεφλούδας, κοιτάζουν προς αυτή την παντοδυναμία του λόγου δίχως να πάει ο νους τους σε παθολογική χρήση του λόγου, δίχως να φτάσουν στην καταχρηστική εκμετάλλευσή του. Ο έντονα δραματικός τόνος του λόγου τους οφείλεται ακριβώς σ' αυτή την πεποίθηση, στην πεποίθηση της τιμίας και φυσιολογικής ανταπόκρισης του λόγου με το υλικό.

Στον Σκαρίμπα και στον Γιαννόπουλο τα πράγματα έχουν αλλιώς. Και ο ένας και ο άλλος, στηριγμένοι στην πεποίθηση ότι ο λόγος είναι ισχυρότερος από το υλικό που πάει να εκφράσει, αισθάνονται εξουσιοδοτημένοι να χειριστούν αυθαίρετα το υλικό αυτό, να παίξουν μ' αυτό. Θεωρούν το υλικό σε υποτέλεια απέναντι στον αφηγηματικό λόγο, καταλύνοντας σ' ένα περιπαιχτικό ύφος, που έχει αφήσει πίσω μακριά την αμέτοχη ειρωνεία. Οι αφετηρίες από τις οποίες ξεκινά η ενέργειά τους αυτή, που προϋποθέτει την αμφισβήτηση του αφηγηματικού υλικού, ανήκουν όμως σε διαφορετικούς αισθητικούς χώρους αντίστοιχα στο Σκαρίμπα και στον Γιαννόπουλο.

1 Του Π. Ωρολόγα οι στοχασμοί είναι πολύ μεταγενέστεροι από του Δ.Ν. Νικολαρεΐζη: "Η λυρική πεζογραφία", *Φιλολογικά Χρονικά*, Α', 1944, σ. 1-14. Στη σ. 3 διαβάζουμε την εξής περιγραφή: «Μετά το 1930, φάνηκαν στη σειρά οι Έλληνες μυθιστοριογράφοι που χάραξαν δρόμους νέους και θέλησαν να εκφράσουν την πολιτεία, ξεχνώντας το χωριό και το γλυκερό ειδύλλιο. [Θεοτοκάς, Τερζάκης, κ.ά. ...] Παράλληλα αναπτύχθηκε η λεγόμενη 'μαγική λογοτεχνία'. Οι εκδηλώσεις της ποικίλες, αλλά συγγενείς. Πρωταγωνιστές ο Γιαννόπουλος, ο Ξεφλούδας, ο Σκαρίμπας, ο Δέλιος. Η νέα 'Σχολή' δεν ενδιαφέρεται για το ρεαλιστικό αντίκρισμα της ζωής, για τη λογική κατασκευή, για την αντικειμενικότητα, για δημιουργία ολοκληρωμένων τύπων. Βρίσκει ότι ένας λογοτεχνικός τύπος είναι 'τέρας', ότι όλα είναι ρευστά και φευγαλέα, ότι οι άνθρωποι αποτελούν συνθέσεις πολλών προσώπων, δίχως ενωτική γραμμή, ότι δεν υπάρχει πουθενά αρχή και τέλος. Η αλήθεια, η γνησιότητα έγκειται σε μια αντιμετώπιση του περιβάλλοντος μυθική, ονειρική, με την προβολή του εσωτερικού μας κόσμου. Στάση μισούπνωτισμένου, γεμάτη κατάπληξη, μπροστά στις μορφές που χάνουν την ύλη τους και τη θετική τους υπόσταση». Το γενικό περίγραμμα είναι βασικά ορθό· αλλά δεν πρέπει να μείνει δίχως ριζικές διακρίσεις.

'Το θείο τραγί' του Σκαρίμπα: η εξουσία της γλώσσας και η αυτοκαταστροφή της

66 Το *θείο τραγί* (1932) του Γιάννη Σκαρίμπα δηλώνει στο τέλος «Χαλκίδα 1931»· είναι δηλαδή γραμμένο πριν εφαρμοστούν στην Ελλάδα εκφραστικοί τρόποι που έχουν για στόχο την ανατροπή της παραδοσιακής διατύπωσης, και σ' ένα διάστημα όπου ο υπερρεαλισμός δεν είχε ακόμη προαγάγει τη συνειρμική σύνθεση του λόγου.

Το *θείο τραγί* θα μπορούσε να μην έχει μια πλοκή, επειδή, περισσότερο από τα πρόσωπα και από τη δράση, εκείνο που αποδεικνύεται πραγματικά δραστήριο είναι ο λόγος. Και όλο το άλλο υλικό που διοχετεύεται παράπλευρα στην πλοκή και την ενισχύει, ο αντικονφορμισμός, η αντικοινωνικότητα του πρωταγωνιστή-αφηγητή, η αντισυμβατικότητα των αισθημάτων, η αντιηρωική διάθεση, όλες, τέλος, οι αξίες που ο Σκαρίμπας βάζει με την αρνητική τους εκδοχή, δεν είναι τελικά παρά μια πρόφαση για να αναδειχτεί δεσποτική πρωταγωνιστρια η ίδια η γλώσσα¹.

Η ανταρσία του Σκαρίμπα, που αργότερα επεκτάθηκε από τον ίδιο και σε άλλους χώρους της ελληνικής κουλτούρας, στην πρώτη της αυτή συστηματική εφαρμογή έχει αρκετούς ομόκεντρους στόχους. Η πλοκή υπάρχει. Αλλά παρόλο ότι υπάρχει και λειτουργεί κανονικά, τα

πρόσωπα που της δίνουν τον τρόπο να σταθεί, χρησιμοποιούνται από τον Σκαρίμπα με ειδικό τρόπο. Ο πρωταγωνιστής (πριν σε τρίτο πρόσωπο, αρκετά γρήγορα μετατρέπεται από 'εκείνος' σε 'εγώ') είναι ένας 'αρνητικός' ήρωας' με την έννοια ότι για να τον πλάσει ο Σκαρίμπας ανέτρεψε ορισμένα συμβατικά αστικά προσόντα: ο Γιάννης-αφηγητής είναι ένας αστός που διάλεξε να είναι περιπλανώμενος διακονιάρης' για να αρνηθεί την κοινωνία περιπαίζει τους θεσμούς της. Κάνει ό,τι μπορεί, όχι για να κατακτήσει τους συνανθρώπους, αλλά για να τον μισήσουν και να τον ξυλοφορτώσουν. Θεωρεί τιμή του να τον φωνάζουν «τυχοδιώκτη», «αλήτη» και όχι «τίμιο» άνθρωπο. Δεν δέχεται να φάει τις τακτές, συμβατικές ώρες, παρά τρώει όταν του κάνει κέφι (και όχι αναγκαστικά όταν πεινά). Ο μαζοχιστής αυτός 'εαυτοτιμωρούμενος' φοβάται μην τύχει και γίνει καλός και τον αρνηθούν οι διαβόλοι'. Φέρεται με τον ακόλουθο τρόπο ενώ παρουσιάζεται σε κάποιον:

Στην πόρτα βλέπω τον γερογραμματικό τον κυρ-Μπάρο· διόρθω-
νε μ' ένα σουγιαδάκι τα νύχια του· έχω ένα τρόπο δικό μου να
θέλω· ποθήμαγα ένα κήπο παράξενο με άνθη κακά: Καλημέρα
σας κύριε του κάνω γλυκά, και χώνω το δάχτυλό μου στη μύτη
μου· φύσσαγα γαι να τρέξει η μίξα: Καλημέρα μου λέει πίσ' απ'
τα γιαλιά του ο άνθρωπος· κοιτάζει τι έκανα και φάνηκε να τον
κεντά η αηδία· τι άνθος! (1971, σ. 68)

Ο νους μας πάει στις αταξίες ενός μεγάλου παιδιού που θέλει να καταπλήξει τον ενδεχόμενα απροειδοποίητο αναγνώστη μάλλον παρά τα σατανικά "Άνθη του κακού". Κάποια στιγμή η διάθεσή του ανατροπής των κοινωνικών σχημάτων τον οδηγεί και στον πειρασμό να ανατρέψει το συμβατικό αφηγηματικό τρόπο, συμπυκνώνοντας τη σκηνή με μια οικονομία που ανήκει στο *humour poir* (όπως το καλλιέργησαν οι υπερρεαλιστές). Στην ακόλουθη παράσταση ο αλήτης περιγράφει πώς πήγε να βιάσει την πυργοδέσποινα:

...Μόλις με είδε αναστέναξε έκαμε σαν πεταλούδα πιασμένη. Αχ!
μου δείχνει το στήθος της· εκεί την πονούσε! Αχ, ξανάκαμε κ'
έτρεμε· έλεγες πως μόνο τα αχ της κατοικούσαν στο σώμα της.
Το βλέμμα της είχε τη λάμψη της τρέλλας. Είχε στριφογυρίσει
στο κάθισμα με τις πλάτες στο πιάνο κ' ήταν έτσι —όπως έφρισ-
σε— σαν 'να όμορφο ζώο στριμωγμένο στην κοίτη του.
—Μα τι διάολο της κάνω, δεν υπάρχουν μπαλτάδες δω μέσα; Αυτή

έχασκε σαν πετρωμένη στη θέση της· ήταν το βλέμμα της χαύνο. Σχεδόν άκουα της συνείδησής της τους χτύπους! (1971, σ. 100-1)

Το παιχνίδι αυτό της μεγάλης παράβασης, που γίνεται σε βάρος των αστικών θεσμών, τελικά στρέφεται εναντίον του συγγραφέα. Το τέρας-γλώσσα, που έχει φτιάξει ο Σκαρίμπας για να τρομοκρατήσει τους φιλήσυχους αστούς, πάει τώρα να καταβροχθίσει τον ίδιο τον επινοητή του. Γιατί η γλώσσα είναι ο μόνος κυρίαρχος πρωταγωνιστής στα κείμενά του.

Ο μηχανισμός σύμφωνα με τον οποίο ο Σκαρίμπας εφαρμόζει την αναρχία στη γλώσσα περιμένει ακόμη το μελετητή του. Αυτή τη στιγμή αρκεί να προσέξουμε ότι ο μηχανισμός, χάρη στον οποίο ανατρέπεται η γλώσσα - θεσμός, δεν διαφέρει από το μηχανισμό που ο Σκαρίμπας κατευθύνει εναντίον άλλων θεσμών. Γι' αυτό όταν, λόγου χάρη, η σύμμιξη καθαρεύουσας και επαρχιωτισμού πάψει να μας αφινιδιάζει (και αυτή τη στιγμή που έγινε εμπορική μεταχείρισή της, όπως στα προϊόντα "Μποστ", αφινιδιάζει ακόμη λιγότερο), ξαστοχεί πέρα για πέρα. Μια ακόμη παρατήρηση επιβάλλεται σχετικά με τη γλώσσα. Όταν ο Σκαρίμπας θελήσει να παραξενέψει τον αναγνώστη ακόμη περισσότερο, καταλήγει στην καθαρεύουσα, ανατρέποντας όμως το συμβατικό προορισμό της. Βγάζει λόγο ο Σκαρίμπας:

Υπείκοντες εις τας παρορμήσεις της αλλοπροσάλλου ημών φύσεως, κατακαιόμενοι από τον συνδαυλισμόν ιδιοσυγκρασίας ανίσου —φοβεροί εν μέσω των τρόμων μας, εν τω μέσω των αμφιβολιών μας μοιραίοι— θα καταυγάσωμεν μολαταύτα διά της θριαμβευτικής τεθλασμένης μας —των αστραπών των ψυχών μας— την σκοτεινήν ταύτην μοίραν. Διαγράφομεν ημείς αντιθέτως τον κύκλον μας. Με ακατασίγαστον εντός μας την μαγγανειάν των φλάουτων, θα εξακολουθήσωμεν εις το διηνεκές την τρομέωδη πορείαν μας, επί μάλλον και μάλλον ριγηλοί και αντίνομοι —υψηλοί και χυδαίοι— μέχρις ου επ' αυτοφώρῳ συλλάβομεν τον παρθένον αριθμόν, το σημείον, το σύνθημα, που συμβολίζει το σύμπαν!... (1971, σ. 83-4)

Σ' αυτό το ρητορικό κομμάτι, η συντακτική δομή της καθαρεύουσας βρίσκεται σε διάσταση με τις λέξεις. Οι λέξεις, δηλαδή, έρχονται να γεμίσουν την έκταση της δομής σαν ανεξάρτητα υλικά απ' αυτή. Βρισκόμαστε στα πρόθυρα της 'αυτόματης γραφής', σε μια κατάστα-

ση που προαναγγέλλει τη χρήση της καθαρεύουσας από τον Εμπειρικό. Εξάλλου και ο ίδιος ο Σκαρίμπα, συνεχίζοντας στην ίδια κατεύθυνση, θα φτάσει, με *Το σόλο του Φίγκαρω* (1938: μια χρονιά γόνιμη για τέτοιου είδους πειραματισμούς) σε καταστάσεις συγγραφής όπου ο εσωτερικός μονόλογος θα συγχωνευτεί με τη συνειρμική διαδικασία του υπερρεαλισμού.

1 Για να μπούμε λίγο και στο πνεύμα της εποχής, έχει ενδιαφέρον να δούμε την αντίδραση ενός σύγχρονου τότε βιβλιοκριτή. Ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, αποτιμώντας τη γλώσσα του Σκαρίμπα, σκόνταφτε στα αρνητικά της σημεία, δίδως να προσέξει την ανατρεπτική πρόθεσή τους: «Σημειώνω ακόμα πως η γλώσσα είναι πέρα για πέρα αναρχική· συγκοπές φωνηέντων, άστοχες καταλήξεις, περιέργοι κι αναπάντεχοι τύποι, που δεν έχουν καμιά φανερή δικαιολογία διασταυρώνονται μες στις σελίδες του *Θείου τραγιού* σ' έναν ίλιγγο πρωτοποριακής ακροβασίας, που δεν βρίσκω να είναι σύμφωνη με το νόημα της τέχνης, τουλάχιστον όπως το νιώθω εγώ». (*Ο Κύκλος*, Γ', 1933, σ. 129).

2 «Έκανα λοιπόν τις προσευχές μου στο διάολο: Αχ διάόλε μου έλεγα, γιατί μ' απαρνήθηκες; γιατί μ' απαράτησες ορφανόν κι απροστάτετο, μέσ' σ' ανθρώπους, τόσο καλούς και στητούς που κοντεύουν να με διαφθείρουν και μένα;» (*Το θείο τραγί*, 1971, σ. 97).

Ο Αλκ. Γιαννόπουλος και ο ανύπαρκτος ήρωας

67 Ο Σκαρίμπα, αποδίδοντας μεγαλύτερη αξία στο λόγο παρά στο αφηγηματικό υλικό, δεν το έπραξε φυσικά μέσα σε μια αφαίρεση, θεωρώντας το λόγο σαν κάτι το ανεξάρτητο από την ανθρώπινη υπόθεση: ο λόγος ταυτίστηκε με το φορέα του, με τον άνθρωπο που δεν μπορεί να σκεφτεί παρά προστρέχοντας στο λόγο.

Η αυθαιρεσία που διαπράττει ο σκεπτόμενος άνθρωπος εξουσιάζοντας το υλικό διά μέσου του λόγου, καταγγέλλεται συστηματικά από τον Αλκ. Γιαννόπουλο. Ο συγγραφέας αυτός έχει απόλυτη επίγνωση ότι το αφηγηματικό υλικό δεν μπορεί να υπάρξει αυτοτελώς, έξω από τον αφηγηματικό λόγο, που γι' αυτό και μόνο το εξουσιάζει.

Δύο σκέψεις κατευθύνουν τα διηγήματα του *Κεφάλια στη σειρά* (Θεσσαλονίκη 1934): η σκέψη πως ο λόγος και ο χειριστής του ορίζουν τα γεγονότα που διαδραματίζονται στο διήγημα· και, δεύτερο, ότι ο κάθε άνθρωπος είναι ό,τι οι άλλοι βλέπουν σ' αυτόν. Και οι δύο σκέψεις θεμελιώνονται με τρόπο φανερό στην αποδυνάμωση της αντικειμενικής πραγματικότητας: η πραγματικότητα δεν υπάρχει έξω από το λόγο, η πραγματικότητα υπάρχει μόνο εφόσον την αντιμετω-

πίζουν οι άλλοι.

Ένα παράδειγμα αντλημένο από τα διηγήματα του Γιαννόπουλου θα μας βοηθήσει να εννοήσουμε καλύτερα το σχετικισμό που ο συγγραφέας αυτός εφαρμόζει, με τρόπο που θυμίζει περισσότερο τον αντιρεαλισμό των φουτουριστών, παρά τον Πιραντέλλο¹.

Τον Ανδρόνικο Τάδε (το επώνυμο δεν έχει σημασία για τον Γιαννόπουλο) του διηγήματος “Κεφάλια στη σειρά” (πρωτοδημοσιευμένο το 1932), τον χτυπά ένα αυτοκίνητο ενώ αυτός κρατά τυχαία ένα βιβλίο στο χέρι με τίτλο “Κεφάλια στη σειρά”. Τον παίρνουν για διανοούμενο και αυτός, από κείνη τη στιγμή, αρχίζει να προσαρμόζεται στο προσώπειο που του αποδίδουν οι άλλοι.

Ένιωθε τώρα, μ’ όλο που ‘τανε φασκιωμένος και ακίνητος στο νοσοκομείο σα νά ‘χε αναστηθή ή ξυπνήσει από βαθύ λήθαργο, που βαστούσε όχι μέρες, αλλά χρόνια πολλά. Σκέφθηκε πολύ και πίστεψε σιγά σιγά στο νέο Ανδρόνικο, γοητευμένος απ’ την απίθανη σοφία του. Ήθελε δεν ήθελε συγκεντρώνοντας σ’ αυτό το σημείο το στοχασμό του, ανακάλυπτε αλήθειες που υποφώσκανε, αποκτώντας συνάμα το συναίσθημα πως ο καθένας μας δεν είναι αυτός που είναι αλλ’ όπως φαίνεται στους άλλους, κι ότι η ύπαρξη η ίδια είναι ζήτημα εντύπωσης των άλλων κ’ εξαρτάται απ’ αυτούς. (*Κεφάλια στη σειρά*, Θεσσαλονίκη 1934, σ. 12-3)

Μέσα από παρόμοιο ερμηνευτικό σχήμα της ανθρωπότητας, ο Γιαννόπουλος συλλαμβάνει όλα τα διηγήματά του, και είναι περιττό να φέρω τις ειδικές περιπτώσεις που τον απασχολούν στο καθένα χωριστά. Εξάλλου δύο συστατικά που συμπίπτουν στην ιδιότητα του διηγήματος γενικά προσδιορίζουν και τα μέτρα των ικανοτήτων του: το διήγημα και η συντομία των διαστάσεών του, η φύση των θεμάτων που χειρίζεται ο Γιαννόπουλος εξαρτημένων από το παράδοξο μιας κατάστασης, εξισορροπούνται το ένα με τ’ άλλο σ’ ένα νόστιμο παιχνίδι διανοητικό που δεν ανέχεται μια παρατεταμένη διάρκεια. Μέσα στις περιορισμένες διαστάσεις ενός διηγήματος η περίπτωση ενός ανθρώπου που είναι θύμα του προσώπειου του δεν προλαβαίνει να αποκτήσει ούτε πλούσια ψυχολογία, ούτε ένταση δραματική. Μένει παιχνίδι διανοητικό που ταιριάζει έτσι περισσότερο σε μια αντιμετώπιση με ειρωνεία παρά με ψυχική συμμετοχή².

Ο διανοητικός χαρακτήρας του φανταστικού παιχνιδιού που στήνει ο Γιαννόπουλος, η αντιδραματικότητά του (η ειρωνεία είναι εδώ

το αντίθετο από τη δραματικότητα), ο αντισυναισθηματισμός του, η κατάργηση της ρεαλιστικής αναγκαιότητας, η υπεροψία του αφηγητή, ήταν τα χαρακτηριστικά που προκάλεσαν, συνειδητά είτε όχι, την επιτυχία του Γιαννόπουλου όταν πρωτοπαρουσιάστηκε. Σωστά, χάρη στην κριτική του διαίσθηση και την καλλιέργειά του, ο Τέλλος Άγρας διαπίστωνε το διανοητικό χαρακτήρα της πεζογραφίας του Γιαννόπουλου, λέγοντας ότι κάνει «φιολογία» και ότι «δεν βγαίνει από τη ζωή, βγαίνει από τα βιβλία» (*Η Νέα Εποχή*, Ιουνίου 1935, σ. 21).

1 Ο Γιαννόπουλος χρημάτισε φοντουριστής με δράση στα νιάτα του, όταν έμενε στο Μιλάνο (π. 1915-23). Στη *Storia della letteratura neogreca*, (Torino 1971) αναφέρθηκε, δίχως να ξέρω αυτό το παρελθόν του, στον Bontempelli και τον Πιραντέλλο· ό,τι το κοινό έχει ο Γιαννόπουλος με αυτούς μπορεί να αποδοθεί άνετα στο φοντουρισμό. Για Πιραντέλλο έκανε λόγο ο Π. Σπανδωνίδης στο άρθρο του "Ρομαντική ειρωνεία" (*Νέα Εστία*, ΜΕ', 1949, σ. 697-700), συσχετίζοντας την ειρωνεία του ενός με του άλλου, στην παραδοσιακή εκδοχή. Σε όποιο διαφεύγουν οι απαρχές του Γιαννόπουλου στην Ιταλία είναι εύκολο να πέσει έξω με την ιστορική αποτίμηση του έργου του.

2 Ακόμα και στο εκτενέστερο διήγημα της συλλογής, "Χρονικά του Ψελλού τόμος τρίτος", που πάει ν' αναπτύξει μια πλοκή ευρύτερη και προσφέρει τη δυνατότητα στον Γιαννόπουλο να διαγράψει σκηνές αναλυτικότερες και όχι όπως σχεδόν πάντα συνοπτικές ή ανεκδοτολογικές (κάτι που αποτελεί αρνητικό γνώρισμα τς αφηγηματικής του τέχνης), το σχήμα μένει το ίδιο. Εδώ με τα τρία κύρια πρόσωπα, το γέρο παλαιοπώλη που εκδίδει περιοδικό, το βοηθό ποιητή που του γράφει ένα βιβλίο, το δεκατετράχρονο παραγιά, πάει να δώσει ψυχολογικές διαστάσεις σε ανθρώπινες σχέσεις που είναι συμπαθητικά ενδιαφέρουσες. Η θέση-πλαίσιο, που αποτελεί τον κρυφό προσορισμό του διηγήματος και που εκδηλώνεται με διδακτικό τρόπο στο τέλος, είναι η αναπόφευκτη παγίδα όπου πέφτει ο Γιαννόπουλος (ο Γιαννόπουλος φυσικά πιστεύει ότι θέτει την παγίδα για τον αναγνώστη, και δεν υποπετεύεται ότι θύμα είναι ο ίδιος και η τέχνη του).

Από το αφήγημα στο μυθιστόρημα

68 Παρά την επίγνωση ότι βρίσκομαι πολύ μακριά από το να έχω εξαντλήσει όλες τις ευκαιρίες που προσφέρει στο μελετητή η πλούσια πεζογραφική παραγωγή των πρώτων χρόνων δράσης της γενιάς, και παρά το γεγονός ότι σταμάτησα πιο προσεχτικά σε πολύ λίγους συγγραφείς, και από το έργο τους ξεχώρισα ένα μέρος μονάχα, παρ' όλα αυτά πιστεύω ότι έγινε φανερό πόσο ευρεία ήταν η ποικιλία καταστάσεων και δυνατοτήτων που ξανοίχτηκε με τους νέους. Ποτέ πριν δεν παρου-

σιάστηκαν στην Ελλάδα συγχρόνως τόσο διαφορετικοί τρόποι αντιμετώπισης της αφηγηματικής έκφρασης. Στην ελληνική ποσοτικά έκθεση που ανέλαβα εδώ, πολλές φορές παραλείποντας ακόμη και έργα και συγγραφείς που έχουν αποκτήσει μια ξέχωρη θέση στην ιστορία, δεν αποβλέπω, φυσικά, στη ληξιαρχική πληρότητα: προχωρώ σταθμεύοντας σ' εκείνες τις περιπτώσεις που εξυπηρετούν τον προβληματισμό που πηγάζει από όσα έχω εκθέσει στο εισαγωγικό μέρος (κεφ. 53-56), και που, κατά τη γνώμη μου, αποτελεί τον άξονα της φαινομενολογίας των ετών 1930 με 1940.

Μέχρι αυτή τη στιγμή παρακολουθήσαμε τις διάφορες μεθόδους που ακολούθησαν οι νέοι πεζογράφοι, αντιμετώπιζοι με το πρόβλημα να εκφράσουν με όσο γινόταν πιο άμεσα και πειστικά μέσα το βίωμά τους, βοηθημένοι από την πείρα των προγενέστερων πεζογράφων, αναζητώντας συγχρόνως και ένα στήριγμα στις ελληνικές πηγές του προφορικού λόγου, προπαντός της λαϊκής παράδοσης.

Είδαμε επίσης ότι η αναβίωση του λαϊκού προφορικού λόγου βρήκε πρωτότυπους συνδυασμούς ακόμη και σε πεζογράφους που δούλευαν με το όραμα του εσωτερικού μονόλογου ή και της υπερρεαλιστικής συνειρμικής μεθόδου. Ωστόσο τα έργα που ανέφερα, εκτός από περιπτώσεις σαν του Πεντζίκη με το *Αντρέας Δημακούδης* και του Σκαρίμπα με *Το θείο τραγί*, δεν είναι έργα διαρθρωμένα πάνω σε μια συνθετική δομή, αλλά έργα αφηγηματικά, που ακολουθούν μια γραμμική παράταξη.

Στις σελίδες που ακολουθούν θα πλησιάσω μερικά έργα που ανήκουν κατά τρόπο πιο ολοκληρωμένο στο είδος μυθιστόρημα. Τα έργα αυτά βοηθούν να κατανοήσουμε πληρέστερα τη συμβολή της γενιάς του Τριάντα στο είδος αυτό. Μέσα από τις αναγκαστικά λίγες περιπτώσεις που θα εξεταστούν, γίνονται φανερές οι επιδιώξεις των νέων μυθιστοριογράφων και σχετικά με ζητήματα δομής, διαδοχής των κεφαλαίων, ύφους, και σχετικά με έναν προβληματισμό που είναι βασικά κοινωνικός σε μερικούς, είτε οντολογικός σε άλλους, αποτελώντας πάντως μια συνειδητοποίηση της θέσης του ατόμου μπρος στην πραγματικότητα.

Και βέβαια α μπορούσαν να πολλαπλασιαστούν τα παραδείγματα και οι περιπτώσεις. Οι περιπτώσεις όμως που παραλείπονται —και δεν παραλείπονται πάντα για λόγους αξιολογικούς—, δεν σημειώνουν πολύ σημαντικές παρεκκλίσεις. Έργα αξιοπρόσεχτα σαν του Θ. Πετσάλη, λόγου χάρη, τα δημοσιευμένα πριν το 1936, δεν εξετάζονται εδώ χωριστά εφόσον τα ζητήματα που ανακινούν αναλύονται αρκε-

τά άνετα εκεί που γίνεται λόγος για τον Τερζάκη, τον Θεοτοκά ή τον Κ. Πολίτη. Για να αναφέρω και μια άλλη περίπτωση παράλειψης: δεν σταματώ εδώ ούτε και στο *Η φυλή των ανθρώπων* (1932) του Καστανάκη —ένα μυθιστόρημα με το οποίο ασχολήθηκα σε άλλο μου βιβλίο— που παρά την πρωιμότητά του στη σύνθεση μυθιστορήματος, δεν ανταποκρίνεται άμεσα στον προβληματισμό που θέτουν οι βασικοί πεζογράφοι της γενιάς του Τριάντα.

Ο παθητικός ήρωας και η συγκατάβαση του Α. Τερζάκη

69 Το ιδεολογικό υπόβαθρο πάνω στο οποίο οικοδομεί το αφηγηματικό του έργο ο Άγγελος Τερζάκης μας είναι μέσες άκρες γνωστό από τις αναφορές που ήδη κάναμε εδώ και κει: μια διάθεση προοδευτισμού πέρα από τις δεσμεύσεις του μαρξιστικού δογματισμού, ως προς την πολιτική· όσο για την αφηγηματική τέχνη, ένα αίσθημα περιπέτειας που ξεφεύγει από τον πραγματικό ρεαλισμό και αφήνει ελεύθερο τον ψυχισμό. Επιπλέον, πίστη στο μυθιστόρημα, σαν το κατ' εξοχήν όργανο έκφρασης των νέων ανθρώπων. Το μυθιστόρημα *Δεσμώτες*, είναι το πρώτο έργο του Τερζάκη, δημοσιευμένο το 1932, που έρχεται να επικυρώσει τις θέσεις του αυτές στον ειδικό χώρο της αφηγηματικής πραγματοποίησης. Στο λιγόλογο "Πρόλογο" που έγραψε τότε, από τα τρία σημεία που ανέφερα, ο Τερζάκης υπογράμμιζε την ψυχολογία, λέγοντας:

Εκείνο που με απασχολεί, περισσότερο κι από τη μεταβατικότητα της εποχής, είναι η συγκεκριμένη ψυχολογική μεταβατικότητα της ζωής των ηρώων μου.

Οι λέξεις αυτές, γραμμένες όταν ακόμη η εμπειρία της συγγραφής του έργου ήταν ζεστή, μαρτυρούν ότι ο Τερζάκης είχε επίγνωση πως έκανε κάτι το καινούριο, μια νέα εκμετάλλευση της ψυχολογικής παρατήρησης. Και πραγματικά, αν κοιτάξουμε από κοντά τους *Δεσμώτες*, θα δούμε ότι μέσα στα δύο χρόνια που καλύπτει ο μύθος, ο Φώτος, αδελφός της Μαρίας, περνά από διαδοχικές φάσεις πολύ ρευστές: από άβουλος νεαρός, υποταγμένος στη μικροαστική του οικογενειακή μοίρα (κ α κ ο μ ο ι ρ ι ά, ορθότερα), γίνεται ένας άνθρωπος που χρησιμοποιεί την εξέγερση με τρόπο ανώφελο· συνδέεται με ένα κορίτσι που το ασαφές παρελθόν του τον οδηγεί να το σκοτώσει. Αυτό όσο αφορά σε

μια «ψυχολογική μεταβατικότητα» ευρείας τροχιάς σ' ένα και μόνο πρόσωπο. Αλλά, δίπλα σε διελίξεις μακροπρόθεσμες σαν αυτήν, έχουμε και άλλες που εξαντλούνται σε λίγες σελίδες μέσα, και που είναι πολυσήμαντες για τη λειτουργία τους μέσα στη γενική οικονομία και για το άμεσο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

Στο πρώτο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους, λόγου χάρη, ο Μαρία διστάζει αν πρέπει να πληροφορήσει ή όχι τη μητέρα της ότι συνάντησε τον αδελφό της το Φώτο με την Εύα, στο δρόμο, δίχως να τη δούν. Έχει επιστρέψει σπίτι μούσκεμα από τη βροχή. Μέσα από τη σελίδα που ο Τερζάκης αφιερώνει στη σκηνή, παρακολουθούμε τη 'ροή' συνείδησης' της Μαρίας να συνυφαίνεται με τις κινήσεις της, να λειτουργεί ελεύθερα, με σκέψεις, με αναμνήσεις (στην περίοδο 7, το δάχτυλο που πιάνεται στο συρτάρι την κάνει να θυμηθεί το παλικάρι εκείνο που θα παντρευτεί αργότερα: ένα μικρογεγονός με υπολανθάνουσα ερωτική διάθεση). Ο αισθησιασμός του γυμνού κορμιού θα κινδύνευε να φτάσει στον αυτοερωτισμό, αν επικρατούσε (περίοδος 10). Η αρνητική απόφαση (14) έρχεται σαν ομόλογο της πράξης με την οποία η Μαρία μαζεύει «με τ' ακροδάχτυλά της» τα σωριασμένα βρεμένα ρούχα, σαν «ένα δέρμα που τ' αλλάζει κανείς»: και πραγματικά, την ίδια αυτή στιγμή, η Μαρία ωριμάζει μεμιάς, παίρνει μια απόφαση όχι πια παιδιού υποταγμένου στη μητρική εξουσία, αλλά γυναίκας υπεύθυνης (με αποσιωπητικά σε αγκύλες δηλώνω ότι στην πρώτη έκδοση, λιγότερο δουλεμένη, υπήρχαν και άλλα λόγια που ο Τερζάκης απέκλεισε στη δεύτερη).

[1] Κάθισε στο κρεβάτι της να βγάλει τα παπούτσια της. Και καθώς τραβούσε το ένα, της ήρθε ξαφνικά ολοκάθαρη η σκέψη που τριγύριζε από τόσην ώρα μέσα στο μυαλό της: θα το έλεγε της μητέρας της πως τον είδε εκεί στο δρόμο, με την άλλη; [...]

[2] Θα το 'λεγε; Και γιατί να το πει; Έπειτα, δεν είχαν άσχημο να τον προδώσει;

[3] Άφησε το παπούτσι της να πέσει. Ο κρότος την τρόμαξε. Μαζί, ξύπνησε μέσα της η οργή. Τι την ένοιαζε αυτήν το κάτω-κάτω; Ας έκανε κείνος ό,τι ήθελε. Και βέβαια που δεν έπρεπε πια τίποτα να περιμένουν απ' αυτόν. Η θειά-Καλλιόπη είχε δίκιο. Και η μητέρα καλά έκανε που είχε απελπιστεί.

[4] Σηκώθηκε, πήγε κ' ήρθε ξυπόλητη, σχεδόν γυμνή, με μόνη της κουβέρτα σφιγμένη γύρω στο κορμί της. [...] Ανατρίχιασε, κάθισε πάλι στο κρεβάτι. Ύστερα, καθώς ο νους της έτρεχε σε καινούριους δρόμους, σκέφτηκε μια στιγμή πως έπρεπε να ντυθεί. Σηκώθηκε, πήγε να πάρει ρούχα. Μπροστά στη σιφονιέρα γονατισμένη, τράβηξε το συρτάρι με τα εσώρουχα.

[5] Λοιπόν θα το 'λεγε. Και τώρα αμέσως μάλιστα! Θα το 'λεγε της μητέρας για να το πάρει κι εκείνη απόφαση. Ερεθισμένη καθώς ήταν, τράβηξε από τα σιδερωμένα ρούχα ό,τι της χρειαζόταν και σηκώθηκε γρήγορα, σπρώχνοντας πίσω το συρτάρι.

[6] Το συρτάρι της δάγκωσε λίγο το δάχτυλο.

[7] Και ξαφνικά, μια άλλη σκηνή της ήρθε στο νου. Είταν παλιά, τότε που μετακόμιζαν για εδώ-κάτω. Κι ο Άλκης είχε έρθει μια στιγμή, ακριβώς τη στιγμή που άνοιγε το συρταράκι της τουαλέτας της. Μα γιατί το 'κλεισε έτσι απότομα τότε; Μήπως θα γινόταν να έβλεπε εκείνος τίποτα που δεν έπρεπε;

[8] Η ερώτηση της ήρθε έτσι, μέσα στο πλήθος των τωρινών της λογισμών, σαν κομμάτι ξύλο που το σέρνει το ρεύμα και μαρτυράει την ιστορία κάποιου παλιού ναυάγιου. Έριξε στο κρεβάτι την κουβέρτα κι έπιασε να ντύνεται.

[9] Το κάτω-κάτω δεν ήταν έτσι το σωστό, να το πει της μητέρας τους; Γιατί να κρύψει κάτι τόσο σοβαρό;

[10] Βιαστική τώρα, λαχανιάζοντας, ντυνόταν. Ήθελε να διώξει από το νου της κάθε άλλη σκέψη. [...] Η σάρκα της, θερμή, αχνιστή από την αντίδραση του κρύου νερού που την είχε βρέξει, ανάδινε ένα άρωμα βαθύ. Κάθε που έκανε μια κίνηση να ντυθεί, η μυρωδιά ανέβαινε κύμα θερμό από το σκοτάδι του στήθους της. Μόνη της, ασυνάίσθητα, μεθούσε με το άρωμα του κορμιού της, η αναπνοή της γινόταν βιαστική.

[11] Ξάφνου στάθηκε παραξενεμένη. Της είχε φανεί σα ν' άκουσε ένα κοντό σαρκαστικό γέλιο εκεί στη γωνιά, πίσω της. [...]

[12] Γιατί την είχε κάνει αυτή τη σκέψη; Δεν το 'βλεπε πως είχαν ψέμα; Ψέμα ξεκάθαρο; Να το πει της μητέρας τους. [...] Βρωμερή δικαιολογία. [...] Δεν τό έκανε γι' αυτό, όχι!...

[...] Ενάρετη, αλήθεια, στιγμή κι αυτή! Ενάρετη σκέψη!...

[13] Τα βρεγμένα ρούχα ήταν εκεί, σωριασμένα χάμου, λες ένα δέρμα που τ' αλλάζει κανένας για να βγει από μέσα ανανεωμένος. [...] Σαν τα πίεζες με το πόδι, ξερνούσαν νερό, μαύρο νερό με ξεβαμμένες μπογιές και λάσπη. Δηλητήριο. Τα μάζεψε με τ' ακροδάχτυλα κι ετοιμάστηκε να βγεί για να πάει στην κουζίνα. [...]

[14] Δε θα'λεγε τίποτα της μητέρας. (Δεσμάτες, β' έκδοση, σ. 127-9)

Στις περιόδους 2 και 9 η ροή της συνείδησης συμπυκνώνεται σε ελεύθερο πλάγιο λόγο, αφού οι σκέψεις, όχι πια ρευστές αλλά συγκριμένες, αναφέρονται με τα λόγια που προφανώς θα χρησιμοποιούσε η Μαρία. Ο ελεύθερος πλάγιος λόγος δεν έχει μεγάλη έκταση (μεγαλύτερη έχει λόγου χάρη στον εσωτερικό μονόλογο του Φώτου, κεφάλαιο έβδομο του τετάρτου μέρους, που αρχίζει «...Βέβαια, βέβαια, όλα είχαν τελειώσει»). Αλλά η περιορισμένη έκτασή του φαίνεται να οφείλεται στην απόσταση που ο Τερζάκης γενικά κρατά απέναντι στους ήρωές του προτιμώντας τις ξεκάθαρες καταστάσεις (ή τον ευθύ ή τον πλάγιο λόγο), παρά τη σύγχυση και τη ρευστότητα διατύπωσης του ελεύθερου πλάγιου λόγου, που είναι ένα από τα κύρια εκφραστικά όργανα του εσωτερικού μονόλογου¹.

Τόση είναι η απόσταση που θέτει ο Τερζάκης απέναντι στο υλικό του ώστε και στις αφηγηματικές ενότητές του, προτιμά να τακτοποιεί το υλικό αυτό μέσα από μία και μόνη οπτική γωνία, παρακολουθώντας ένα πρόσωπο μονάχα, και μένοντας προσκολλημένος σ' αυτό. Και πάλι, αυτή η προσκόλλησή του δεν τον παρασέρνει σε μια οικειότερη σχέση με το πρόσωπό του, όπως θα ήταν να μπαίνει σε αυτό, ώστε να γίνει πρόσκαιρα συνένοχός του, και να δει τους άλλους μέσα από αυτό: ο Τερζάκης προτιμά να δείχνεται αμέτοχος. Μια παρόμοια γενική εποπτεία έχει τρόπο να εκδηλωθεί πληρέστερα στις σκηνές όπου κινούνται περισσότερα πρόσωπα, και όπου του δίνεται η ευκαιρία να παρακολουθεί όλους ελεύθερα, από μια ίση για όλους απόσταση, όπως ο θεατής μιας θεατρικής παράστασης. Αλλά κάποτε έρχεται η στιγμή που και ο αμέτοχος Τερζάκης πρέπει να καταφύγει στην προσωπική σκοπιά ενός ήρωά του. Αυτό συμβαίνει, λόγου χάρη, όταν θέλει να

υπονομεύσει το Φώτο και μας τον δείχνει από τη σκοπιά του πρώην συναδέλφου και φίλου του, που τώρα τον κοιτάζει καχύποπτα και που ομολογεί ότι του είναι «ξένος κι αντιπαθητικός» (σ. 172)³.

Όσο για τον ιδεολογικό προβληματισμό που διοχετεύεται μέσα στο έργο, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι έχει μια κοινωνική αφορμή: καθώς ο ίδιος υποστήριξε σε άρθρο του, η κοινωνία η βασισμένη στην οικογενειακή δομή έχει χρεωκοπήσει. Η κοινωνική γενικότερα θέση του Τερζάκη δεν ξέφυγε από το Θεοτοκά, που έκανε την εξής παρατήρηση στη βιβλιοκρισία του έργου:

Κανένα ξέσπασμα ζωντάνιας, ούτε μια στιγμή χαράς. Όλα θλιμμένα, αποκαρδιωμένα, παραδωμένα σχεδόν χωρίς αντίσταση στην κακή τους μοίρα. Νομίζω πως αυτή ήταν ακριβώς η πρόθεση του συγγραφέα: να εκφράσει την αποσύνθεση του παλιού πατριαρχικού μικροαστισμού της Ελλάδας, που δεν κατόρθωσε να μπει στο ρυθμό της εποχής που διαλύεται, βαριά τραυματισμένος στην ηθική όσο και στην οικονομική ζωή του. Δε θέλω να συζητήσω αυτήν την κοινωνική θέση και να εξετάσω εδώ αν δεν υπάρχουν ελπίδες σωτηρίας γι' αυτήν την κοινωνική τάξη, που υπήρξε ως σήμερα η κυριώτερη πηγή των δημιουργικών δυνάμεων του έθνους. [...] Σημειώνω μονάχα πως αν αυτός ήταν πράγματι ο σκοπός το συγγραφέα, ασφαλώς τον πέτυχε και κατόρθωσε να μας μπάσει καλά μες σ' αυτήν την κοινωνική πραγματικότητα και να θέσει ωμά στα μάτια μας τα προβλήματά της. (*Ιδέα*, Α', 1933, σ. 199)

Το οικογενειακό πλέγμα μέσα στο έργο του Τερζάκη παίζει μεγάλο ρόλο ακριβώς επειδή η οικογένεια περνά ένα μεγάλο κλονισμό τα χρόνια εκείνα. Το πρόβλημα των σχέσεων μέσα στον οικογενειακό κύκλο απασχολεί εξάλλου εντατικά όλους τους προβληματιζόμενους μυθιστοριογράφους στο ίδιο εκείνο διάστημα. Φτάνει να κάνουμε μια σύγκριση με τη μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο γενιά, όπου οι σχέσεις αυτές εξαφανίζονται εντελώς για να αντικατασταθούν με σχέσεις όπου ο δεσμός είναι εξωοικογενειακός, ώστε να γίνουν αντιληπτές οι πραγματικές διαστάσεις που ο οικογενειακός δεσμός έχει μέσα στον προβληματισμό του Τερζάκη, του Θεοτοκά, του Πετσάλη, του Κ. Πολίτη. Ο Τερζάκης ειδικά, που επιγράφει το δεύτερό του μυθιστόρημα με τη λέξη 'παρακμή', *Η παρακμή των Σκληρών* (1933), μετά από την παρένθεση των χρόνων του Μεταξά και της Κατοχής,

δείχνει πόσο επίμονη είναι η αγωνία της οικογένειας στη σκέψη του: *Η στοργή* (1944· ένας άντρας συζεί με μια γυναίκα και την κόρη της), *Δίχως Θεό* (1951· ένας μεσήλικας ανατρέπει τα ανήλικα του που τον απογοητεύουν οικτρά) είναι μυθιστορήματα όπου ο συγγραφέας κατασκευάζει τεχνητές οικογένειες³.

Οι καταθλιπτικές σκηνές ενός οικογενειακού περιβάλλοντος που διαλύεται και χάνει το νόημά του βρίσκουν το κατάλληλο περιβλήμα τους μες στη μουντή γειτονιά και μέσα σε μια γκρίζα καταχνιά, που σε μερικούς φάνηκε να οφείλεται σε βορειοθρεμμένους δασκάλους (συγκεκριμένα στον Χατζόπουλο· βλ. Ι.Μ Παναγιωτόπουλο 1943, σ. 125-9). Πέρα όμως από αυτές τις συγγένειες, και πέρα από το άχρωμο μουντό περιβάλλον της μικρονοικοκυρίστικης Αθήνας μετά την καταστροφή του '22 (που ο Τερζάκης περιγράφει εδώ στο κεφ. 5), μου φαίνεται ότι η καταθλιπτική τούτη εικόνα οφείλεται κατά μεγάλο βαθμό στη στυφή και απαισιόδοξη αντίληψη της ζωής που είχε ο Τερζάκης και που δεν την κρύβει. Κατά καιρούς μάλιστα της έδωσε και στοχαστικότερη διατύπωση, κάποτε αναζητώντας και μια φιλοσοφική θεμελίωση γι' αυτήν⁴. Έτσι στην εισαγωγή του *Απρίλης* (1945) μιλά απερίφραστα:

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.

Ο Τερζάκης δοκίμασε να αποδράσει από αυτό το «δράμα με θέση» σε δύο κατευθύνσεις. Ήταν τα χρόνια που η γενιά έβλεπε στα νιάτα μια ακατανίκητη δύναμη που θα έσκιζε τα μαύρα πέπλα του καρυωτακισμού για να χαρεί, με υγεία και αισιοδοξία, την ηλιόλουστη όψη της ζωής. Ο ένας τρόπος απόδρασης ήταν να μην εγκαταλείψει ο Τερζάκης το μικροαστικό υπόγειο, αλλά να δώσει τρόπο να δραπετέψουν από αυτό οι νέοι άνθρωποι που έχουν εσωτερική υγεία και αυθόρμητη πίστη (*“Η μενεξεδένια πολιτεία”*, *Τα Νέα Γράμματα*,

Β', 1936· στο τέλος η χρονολογία 1935-1936. Σε τόμο το 1937). Ο άλλος τρόπος ήταν η προσφυγή στο θρυλικό και μακρινό παρελθόν (*Η πριγκιπέσσα Ιζαμπώ*).

Και τα πρόσωπα του μυθιστορήματος *Η μενεξεδένια πολιτεία*, όπως και του *Δεσμώτες*, κυκλοφορούν μες στα στενά που ζώνουν την Ακρόπολη. Μικροαστικοί γερασμένοι, αγκιστρωμένοι στις παραδοσιακές προκαταλήψεις, με δίπλα τους αποτελματωμένους νέους, που θέλουν να αλλάξουν ζωή και δεν ξέρουν από πού ν' αρχίσουν. Ο ανεπαρκής και παιδικά αθώος δικηγόρος Μαλβής έχει ένα γιο κυνικό και σκληρό με ύποπτες σχέσεις, και μια κόρη, τη Σοφία, που συγκεντρώνει όλα τα προσόντα της μικροαστικής καλής κοπέλας. Ο βοηθός, ένα παιδί κι αυτός της μιζέριας, ερωτεύεται τη Σοφία, και όταν πληρωθεί ο χρόνος, θα παντρευτούν και θα ζήσουν όμορφα και ταχτικά μέσα στην ασφάλεια της συνήθειας και της καρτερίας. Το αφήγημα προχωρεί στρωτά, σοφά αρχιτεκτονημένο. Γίνεται φανερή η πρόθεση του Τερζάκη να δώσει μια εικόνα εποικοδομητική, όπου οι κίνδυνοι δεν λείπουν (προέρχονται από τους κακούς που μαθαίνουμε να τους φοβόμαστε), και όπου οι ενάρετοι και αγαθοί στο τέλος βρίσκουν το δικίο τους: ένα μυθιστόρημα με αίσιο τέλος.

Παράλληλα όμως ο Τερζάκης μοιάζει να θέλει να πείσει τον αναγνώστη ότι και οι μικροί άνθρωποι, οι δίχως ιδιαίτερα προσόντα, έχουν το δικαίωμα να γίνουν 'ήρωες' του μυθιστορηματικού δράματος. Τα πρόσωπα αυτά δεν έχουν σαφή επίγνωση του τι περίπου είναι ο κόσμος· η συνείδηση τους δεν χωρεί παρά ελάχιστο μέρος του. Μια στιγμή μονάχα η συγκεντρωση στο σπίτι του αθώου δικηγόρου μοιάζει να ξεφεύγει από τη διανοητική ανεπάρκεια της παρέας που συναντιέται κάθε Πέμπτη, για να επαναλάβει με έμφαση κοινούς τόπους και να παίξει καμιά παρτίδα χαρτιά. Τότε όλοι αυτοί οι κομπάρσοι, για μοναδική φορά, θα φωτιστούν μια στιγμή και θα τρομάξουν με τις διαστάσεις που έχει ο κόσμος (κεφάλαιο δωδέκατο).

Μέσα σε μια ιστορία κατά κύριο λόγο καθησυχαστική και διδακτική, όπου οι κακοί και ανεπρόκοποι τιμωρούνται και οι καλοί και φιλότιμοι βραβεύονται, εξασφαλίζοντας μια ήσυχη θέση μέσα στην τάξη της καθημερινότητας, ο Τερζάκης βρέθηκε αμήχανος, στερημένος από ερεθίσματα που να κινητοποιούν τις αφηγηματικές του ικανότητες. Το επιμελήματος ύφος ανταποκρίνεται στο συμβατικό χαμόγελο της συγκατάβασης και του σεβασμού για τα ανυποψίαστα μέτρια πρόσωπα του μυθιστορήματος. Μέσα σ' αυτή τη γενική χαλάρωση των συγκινήσεων δύο φορές δόθηκε η ευκαιρία στον Τερζάκη να

στήσει σκηνές φορτωμένες έντονη δράση. Μια πρώτη, όταν βάζει δύο χαρούμενα κορίτσια να σπάνε πλάκα με το βοηθό (κεφάλαιο όγδοο), και μια άλλη, όταν μας δείχνει το γέρο δικηγόρο τη στιγμή που πλησιάζει το γιο του που κοιμάται, αφού του είναι απρόσιτος τις άλλες ώρες (κεφάλαιο ενδέκατο).

Γενικά η δομή και το καθαρό γράψιμο, κάποια επεισόδια που συμπεκνώνουν την πλοκή (χάρη στους κινδύνους που προέρχονται από τους 'κακούς'), το καλοσυνάτο ύφος, μας φέρνουν στο νου περισσότερο Ξενοπούλο (τον Ξενοπούλο που ο Τερζάκης είχε ξεπεράσει ήδη με τους *Δεσμώντες*²), παρά Θεοτόκη, ας πούμε: ο παρατηρητής, που στέκεται καλόβολος (όχι αμέτοχος), σε κάποια απόσταση που δεν είναι της ειρωνείας αλλά της καλοσυνάτης συγκτάβασης, στήνει τη σκοπιά του σε μια οπτική γωνία συμβατική και αμετακίνητη, πάντα στο ίδιο πα- νοραμικό σημείο, για να παρακολουθήσει από κει άνετα τα συμβάντα.

Όταν δημοσιεύτηκε το βιβλίο η κριτική, απορροφημένη από άλλες όψεις του έργου, δεν πρόσεξε αυτά τα στοιχεία. Και ο Καραντώνης ([1937] 1962, σ. 197) και ο Βαρίκας (*Νεοελληνική Λογοτεχνία*, Α', 1937, σ. 41) είδαν στην προσπάθεια του Τερζάκη να ρίξει λίγο γαλάζιο φως στη φτωχογειτονιά του μάλλον της σιωπηρή πρόθεσή του να δείξει ότι

Κάτω από το διάφανο, το γαλάζιο, το γεμάτο φως τοπίο της Αττικής η ανθρώπινη ζωή κυλά όμοια μίζερη και θλιβερή, όπως και κάτω από οποιοδήποτε άλλο ουρανό ή ατμόσφαιρα. (Βαρίκας)

Ξεκινώντας όμως από την ίδια διαπίστωση και οι δύο κριτικοί δεν επισήμαναν τη βασική 'θέση' του Τερζάκη, το αίσιο τέλος. Ο Καραντώνης πρόσθεσε μονάχα μερικές περιθωριακές παρατηρήσεις, ενώ ο Βαρίκας προχώρησε διαπιστώνοντας ότι το μυθιστόρημα ήταν στερημένο από ένα 'κεντρικό άξονα', αφού του έλειπε και ένα κεντρικό πρόβλημα. Η παρατήρηση που κάνει παραπέρα ο Βαρίκας είναι ακόμη πιο ουσιαστική. Ο Τερζάκης, σύμφωνα μ' αυτόν,

είναι ίσως ο λιγότερο π ο ι η τ ή ς από τους νέους μας πεζογράφους. Του λείπει το λυρικό στοιχείο που κάνει τη νεκρή φύση να πλημμυρίζει από ζωή, να χάνει την αποκρουστική της ψυχρότητα και να ριγεί από ζωντανή θέρμη στο αντίκρισμα του ανθρώπινου ματιού.

Με τα «ποιητής» και «λυρικό στοιχείο» ο Βαρίκας φυσικά εννοεί όχι ένα ποιητικό χειρισμό του αφηγηματικού υλικού, που θα ήταν σημάδι ανεπιτηδεϊότητας αλλά μάλλον γενικά μια συγκινησιακή προσέγγιση του υλικού. Με αυτή την ερμηνεία, η διαπίστωση του Βαρίκα συμπίπτει με τη δική μας διαπίστωση σχετικά με την απόσταση που ο Τερζάκης βάζει ανάμεσα στον εαυτό του και στους ήρωές του, με συνέπειες, στο επίπεδο του ύφους, που μερικές τους μπορέσαμε να τις κοιτάξουμε από πιο κοντά. Στο *Η μενεξεδένια πολιτεία* ο Τερζάκης δεν θέλησε ή δεν μπόρεσε να αλλάξει ύφος και απόσταση. Είχε όμως να αντιμετωπίσει μια δυσκολία που προερχόταν από το ανθρώπινο υλικό του. Το να αφηγηθεί κανείς με συγκρατημένη επική διάθεση τη ζωή ταπεινών ανθρώπων, δίχως να τους γελοιοποιήσει, δείχνοντας σεβασμό και πατρική τρυφερότητα γι' αυτούς που ζουν δίχως να έχουν συνείδηση του κόσμου, και όλα αυτά δίχως να ευνοηθεί κανένα πρόσωπο, είναι ένας στόχος πολύ υψηλός, που οδηγεί μοιραία στο μετριασμό των συγγραφικών μέσων και στον κίνδυνο της αποδυνάμωσης του ύφους. Αυτό ακριβώς έγινε.

Ο Τερζάκης άργησε να επανέλθει σε λύσεις καλλιτεχνικές πιο σύμφωνες με την φύση του, όπως τις έχουμε στα μυθιστορήματα *Δεσμάτες* και *Η παρακμή των Σκληρών*. Μέσα στη μεταξική περίοδο θεώρησε σκόπιμο να ενισχύσει την αναδρομή στη ιστορία με το *Η πριγκιπέσσα Ιζαμπά* (*Η Καθημερινή*, 1937), και μόνο μέσα στην Κατοχή επανήλθε στη φύση του την πιο ταιριαστή με το αφήγημα *Η στοργή* (1944).

Το ογκώδες μυθιστόρημα *Η πριγκιπέσσα Ιζαμπά*, δημοσιευμένο σε τόμο στα 1945, έδωσε την εντύπωση ότι επρόκειτο για δημιούργημα της Κατοχής. Ο πρόδηλος εθνικισμός του έμοιασε τότε να εκφράζει αισθήματα αντιστασιακά εναντίον του εισβολέα. Τίποτε το πιο απατηλό. Στην πραγματικότητα ο εθνικισμός που το διαπνέει, όσος και να 'ναι, έχει επινοηθεί μέσα στα πλαίσια του Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού.^α

Σε χρόνια που ο Τερζάκης δεν ήθελε να μπλεχτεί με κοινωνικά ζητήματα, που είχαν απαγορευτεί (και που μεταπολεμικά ξαναζωντανεύουν και του δίνουν το *Δίχως Θεό*, 1951), και συγχρόνως αποφεύγοντας να γράψει ένα άλλο εποικοδομητικό μικρόπνοο έργο σαν το *Η μενεξεδένια πολιτεία*, γράφει ένα έργο που μαρτυρεί δεξιοτεχνία επαγγελματική, αλλά που ουσιαστικά του είναι αδιάφορο^β. Σ' αυτό οφείλεται και ο όγκος του. Το περιπετειώδες μυθιστόρημα με βουρρησέους και πλέμπα, βιλάνους και ιππότες, σπιούνους και δολοφόνους, ρεσάλτα και κουρσάρους, όλους επιμελώς ντυμένους από πεπειραμένο ενδυ-

ματολόγο, δεν πείθει. Το μυθιστόρημα με ήρωα ένα τολμηρό αρχοντό-πουλο που χτυπιέται με τους Λατίνους φεουδάρχες για το καλό της φτωχολογιάς, έχει πολύ αβέβαιες αφορμές. Η μία ερμηνεία της ύπαρξής του θα μπορούσε να αναζητηθεί στην επιθυμία του Τερζάκη να δηλώσει προκλητικά την αποχή του από τον κοινωνικό προβληματισμό, τη στιγμή που αυτός ήταν απαγορευμένος από τον Μεταξά. Αλλά, προσωπικά, δεν πιστεύω πιθανή μια παρόμοια στάση παθητικής αντίστασης. Η άλλη ερμηνεία που μένει είναι η κλασική περίπτωση των ιστορικών μυθιστορημάτων (όσων δεν στηρίζονται σε μια λειτουργία μεταφορική της ιστορίας, όπως λόγου χάρη οι *Γραικύλοι* του Ρόδη Ρούφου). Σε τούτη τη δεύτερη περίπτωση η επιλογή του Τερζάκη διαφέρει πολύ λίγο από την επιλογή του Αλεξάνδρου Ρίζου Ραγκαβή, όταν ένα σχεδόν αιώνα πριν έγραφε ένα μυθιστόρημα αφιερωμένο στην ίδια ακριβώς σύγκρουση μεταξύ Ρωμιών και Λατίνων, το *Ο αυθέντης του Μορέως* (*Η Πανδώρα*, 1850)¹.

1 Σ' αυτό το τόσο έντονο κομμάτι είναι αξιοπρόσεχτο ότι ο Τερζάκης χρησιμοποιεί μόνο δύο παρομοιώσεις: στην περίοδο 8 (το ξύλο του ναυγίου) και στη 13 (το δέρμα που αλλάζει κανέναν). Ο Τερζάκης μεταχειρίστηκε παρομοιώσεις και όχι μεταφορές (η μεταφορά είναι αποτέλεσμα πιο άμεσης έκφρασης).

2 Ο Τερζάκης για λόγους πλοκής δημιουργεί και ένα άλλο παιχνίδι προοπτικών, σχετικό με το τι ξέρει το ένα και το τι ξέρει ένα άλλο πρόσωπο (ο συγγραφέας, φυσικά, είναι 'παντογνώστης'). Στα κεφάλαια τέταρτο με όγδοο του τρίτου μέρους, ο Φώτος μαθαίνει τα προηγούμενα της Εύας, αλλά αυτή αργά ανακαλύπτει ότι εκείνος ξέρει. Η σύμβαση των μυστικών και των αποκαλύψεων είναι πανάρχαιη. Ο Τερζάκης φαίνεται να έχει αρκετά ασχοληθεί με το ζήτημα των 'αντιπαθητικών' ηρώων. Στο άρθρο του "Συγγραφική αμεροληψία" *Ο Κύκλος*, Β', 1933, σ. 345-7, αποκρίνεται σε μερικούς που του προσάγαν ότι «οι ήρωες στο μυθιστόρημα τούτο δεν είναι συμπαθητικοί». Και εξηγεί: «Το στοιχείο της ψυχικής ασχήμιας, αυτό που θ' αποτελέσει τη μαγιά για την ενσάρκωση των αντιπαθητικών προσώπων, ο συγγραφέας το βρίσκει στον εαυτό του». Απάντηση συγγραφέα.

3 Με το ζήτημα ασχολήθηκα στη μελέτη μου "Family and Alienation in Contemporary Greek Fiction", *Modern Greek Writers*, επιμέλεια E. Keeley και P. Bien, Princeton 1972, σ. 230-1.

4 Ακόμη και πρόσφατα ο Τερζάκης επανήλθε στο επίμαχο ζήτημα: "Δύο πρόδρομοι", *Το Βήμα*, 3.12.1972.

5 Είχε πλήρη συναίσθηση του ξεπεράσματος αυτού ο Τερζάκης. Βλ. και τη μαρτυρία του στον πρόλογο της β' έκδοσης: «Αντικειμενικά κρίνοντας τώρα που ξαναδιάβασα το κείμενο, το βλέπω τοποθετημένο σε μιαν αμέσως μεταξοπομπική εποχή. Δεν είχαν πολλά τα μυθιστορήματα που γράφονταν εκείνο τον καιρό, είχε σχεδόν εξαφανιστεί το είδος».

α Από τη μια πλευρά η επιμελής εξερεύνηση του Κ.Α. Δημάδη στα δημοσιεύ-

ματα του Τερζάκη υπέβαλε στην προσοχή μας σειρά τριάντα δύο άρθρων που ο πεζογράφος δημοσίεψε στα *Νεοελληνικά Γράμματα*, 1936-1938, μέχρι που ο ίδιος διορίζεται «κάτω από το δικτατορικό καθεστώς σε μια θέση ιδιαίτερα σημαντική, ως γραμματέας δηλαδή του Βασιλικού Θεάτρου» (*Δικτατορία-πόλεμος και πεζογραφία 1936-1944*, 1991, σ. 53): «Κατευθυντήρια γραμμή της αρθρογραφίας του Τερζάκη του 1937 είναι το ζήτημα της 'εθνικής και λαϊκής παράδοσης'» (σ. 53). Από την άλλη πλευρά, η ανάγνωση μερικών περικοπών από το διήγημα "Απρίλης", πρωτοδημοσιευμένο το 1935, παράλληλα με άλλες σχετικές περικοπές από την α' και β' μορφή του *Η Ιζαμπά* (1937 και 1945), οδηγεί τον Κ.Α. Δημάδη στην πεποίθηση ότι «η ίδια τάση της αναδρομής στο παρελθόν» του επιτρέπει να υποστηρίξει «ότι από κοινωνική σκοπιά, η πρώτη μορφή του ιστορικού μυθιστορήματος σχετίζεται με την προδικτατορική κρίση που καθόρισε την τύχη της δημοκρατίας» (ό.π. σ. 98). Το συμπέρασμα αυτό ανταποκρίνεται στη γενική θέση του μελετητή. Εγώ θα περιοριζόμουν σε πορίσματα λιγότερο κατηγορηματικά, όπως το ακόλουθο, του ίδιου: «Γενικότερα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το διήγημα "Απρίλης" δείχνει την τάση του συγγραφέα να χρησιμοποιήσει την εποχή αυτή το ιστορικό στοιχείο, ώστε να προσεγγίσει με καθολικότερο τρόπο και να αποδώσει το 'τραγικό νόημα της ζωής'. (σ. 104-105). 'Η και το ακόλουθο, που είναι εντελώς σύμφωνο με τη δική μου αποτίμηση: «Τον Ιανουάριο εξάλλου του 1937, τα πολιτικά κόμματα κατέληγαν σε συμφωνία για το πρόγραμμα που θα ακολουθούσαν, αν διαδέχονταν τη δικτατορία, και καθόριζαν τις αρχές πάνω στις οποίες θα βασιζόταν η μεταρρύθμιση του πολιτεύματος. Μία από αυτές ήταν ότι ο κομμουνισμός και ο φασισμός θα κηρύσσονταν εκτός νόμου. Κάτω από τις συνθήκες αυτές πραγματοποιείται η στροφή του Τερζάκη το 1937 στο ιστορικό μυθιστόρημα». (ό.π. σ. 128).

6 Σε μια συνέντευξη του του 1938 (που του πήρε ο Γ. Περαστικός, *Νεοελληνικά Γράμματα*, 15 Ιανουαρίου 1938, σ. 12) ο Τερζάκης δικαιολογεί όσο μπορεί την προσφυγή του στην ιστορία:

Λοιπόν, το καινούργιο αυτό έργο μου είναι ένα ιστορικό μυθιστόρημα, που δούλεψα το καλοκαίρι και το φθινόπωρο. "Ιστορικό", βέβαια, είναι ένας λόγος, και το έργο μου τούτο είναι ιστορικό, όσο μπορεί να είναι τέτοιο μυθιστόρημα. Είναι ιστορικό, όσο ήταν ιστορικό δράμα κι ο "Αυτοκράτωρ Μιχαήλ"... Σε κάθε τι που γράφω υπάρχουν δύο δικαιώσεις —τουλάχιστον για μένα: Μία εσωτερική, μία εξωτερική. Κάθε τίμιο έργο είναι μια παραστατική εξομολόγηση. Και κάθε άνθρωπος κρύβει μέσα του πολλούς εαυτούς. Μεταπηδώ από την εποχή μου στον Μεσαίωνα και δεν μπορώ να πω πως νιώθω τον ευατό μου εκπατρισμένο πουθενά. Η εξωτερική δικαίωση ενός έργου είναι ό,τι λιγότερο μ' ενδιαφέρει.

Η υπόθεση της *Ιζαμπά*, εκτός από το ερέθισμα το προερχόμενο από τον ελληνικό χώρο (*Χρονικόν του Μορέως*, *Ο Αυθέντης του Μορέως*), έχει κάποια μακρινή αφορμή και στο μελόδραμα του L. Illica με μουσική του P. Mascagni, *Isabeau*, Μιλάνο 1910.

7 Για τη λειτουργία που είχε *Ο Αυθέντης του Μορέως* στην Ελλάδα του 'Θωνα, πρβ. τη μελέτη μου "Αντιμετώπιση και παράκαμψη της πραγματικότητας. Καλλιγιάς και Ραγκαβής", *Η ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, 1974 και επανεκδόσεις.

Το δίκιο των άλλων ή το αποκεντρωμένο μυθιστόρημα του Γ. Θεοτοκά

70 Ο Γιώργος Θεοτοκάς στάθηκε ένας επίπονος οικοδόμος του μυθιστορήματος. Ένθερμος υποστηρικτής του 'είδους', πίστεψε ότι η τέχνη του μυθιστορήματος είναι «τέχνη κατ' εξοχήν συνθετική, που τείνει σήμερα ν' αγκαλιάσει όλες τις εκδηλώσεις και τις διακυμάνσεις της κοινωνικής και της ψυχικής ζωής» ([1950] 1961, σ. 327). Μια τόσο φιλόδοξη διεύρυνση του μυθιστορήματος, επινοημένη έτσι ώστε να χωρέσουν άνετα στις σελίδες ποικίλες ιδεολογικές πιέσεις, παντός είδους ψυχικές διαθέσεις, βιωματικά στοιχεία δηλαδή των οποίων ο συγγραφέας είναι μάρτυρας, ο Θεοτοκάς την είδε και σαν μια επιτακτική ανάγκη να φέρει στο προσκήνιο ανάλογους πρωταγωνιστές, σημαντικούς ή άσημους, που εκφράζουν μερικές από τις πιο αντιπροσωπευτικές περιπτώσεις που τον απασχολούν. Για την πραγματοποίηση μιας τόσο φιλόδοξης σύλληψης γινόταν απαραίτητη την ίδια στιγμή, εκτός από την επίταξη ενός μεγαλύτερου αριθμού τεχνικών μέσων, και μια διαπλάτυνση του ανθρώπινου πληθυσμού μέσα σ' ένα μυθιστόρημα. Αναφορικά με τον πληθυσμό, ο Θεοτοκάς δήλωνε στην έκδοση του 1933 του πρώτου μέρους του μυθιστορήματος *Αργώ*:

Σημειώνω πως η *Αργώ* δεν έχει κεντρικό πρόσωπο. Είναι η έκφραση πολλών ανθρώπινων καταστάσεων ταυτόχρονα κ' ίσως (δεν ξέρω) η δικαίωσή τους.

Για να δικαιολογήσει και από την αισθητική άποψη την παρουσία περισσότερων προσώπων, ο Θεοτοκάς επινόησε ένα δίκτυο ανθρώπινων σχέσεων που στηρίζεται πάνω στη δομή της οικογένειας του καθηγητή της Νομικής Θεόφιλου Νοταρά. Όπως συμβαίνει όμως στη μεσοπολεμική οικογένεια, οι δεσμοί που εδραιώνονται στο οικογενειακό σχήμα είναι μάλλον χαλαροί. Οι τρεις γιοι του καθηγητή, με τους φίλους τους, με τις ερωτικές τους σχέσεις, δημιουργούν ένα ευρύτερο κύκλο, δεύτερου βαθμού, με τη δυνατότητα για το συγγραφέα να διαθέτει πρόσωπα αρκετά απομακρυσμένα το ένα από το άλλο και πολλές φορές άσχετα και άγνωστα μεταξύ τους. Χάρη σ' αυτό το δίκτυο, δίπλα στους τρεις γιους του καθηγητή, έχουμε την Όλγα Σκινά, φιλενάδα του πρώτου γιου, του Νικηφόρου, και τον άντρα της, τον πολιτικό τυχοδιώκτη που διαδραματίζει ένα πρωτεύοντα ρόλο στον κοινωνικό τομέα του έργου. Δίπλα στο δεύτερο, τον Αλέξη, έχουμε το φίλο του,

Μανόλη, και την κοπέλα που και οι δύο αγαπούν (στο σπίτι αυτής της κοπέλας, της Μόρφως, μπαίνουμε και παρακολουθούμε τους γονείς της, ακόμη και τη μετρέσα του πατέρα της). Με ανάλογα γεφυρώματα φτάνουμε ως τον πρώην πρέσβη, αγαθό γυναικά, που δραματοποιεί μερικούς κοινούς τόπους για το τέλος του πολιτισμού, ή και μέχρι τον Δαμιανό Φραντζή, που είναι ένας αγνός οραματιστής της αριστεράς.

Με την αποκέντρωση των ηρώων, ο Θεοτοκάς καταλήγει σε μια πολυεδρική αναπαράσταση της κοινωνίας της νεότητάς του, δίχως όμως να κάνει, ως το πούμε προς αποφυγήν παρεξηγήσεων, εκείνο που οι παλιότεροι αποκαλούσαν 'κοινωνικό μυθιστόρημα'. Διασταυρώνοντας διαφορετικούς τρόπους αντιμετώπισης της πραγματικότητας, ο Θεοτοκάς καταβάλλει κάθε προσπάθεια να δώσει μια αίσθηση της κατάστασης στο σύνολό της.

Ο Θεοτοκάς πιστεύει, και είδαμε κιόλας με πόση διαύγεια (κεφ. 55), ότι ο μυθιστοριογράφος μπορεί να κοιτάξει τα πρόσωπά του από μια τέτοια απόσταση, ώστε να είναι σε θέση να αναφέρει τις σκέψεις τους και τις πεποιθήσεις τους δίχως να μεροληπτεί. Αυτή την αμεροληψία, οι σύγχρονοι μελετητές της θεωρίας της λογοτεχνίας την αποκάλεσαν ειρωνεία, όπως είπαμε, ή ειρωνική αποστασιοποίηση.

Χάρη σε αυτή την αποστασιοποίηση, που στον κάθε συγγραφέα δεν πραγματοποιείται με τον ίδιο τρόπο, και που στην περίπτωση του Θεοτοκά γίνεται με ερεθίσματα προερχόμενα ιδίως από την ιδιοσυγκρασία του και την ιδεολογία του, ο Θεοτοκάς είναι σε θέση να εξιστορήσει περιπτώσεις και σκέψεις που δεν είναι δικές του, δίχως να τις υπονομεύει φανερά. Είναι 'αμέτοχος', υπεράνω κάθε μεροληψίας, 'au dessus de la mêlée'. Αυτή η προβαλλόμενη αμεροληψία ενόχλησε πολλούς τον καιρό που δημοσιεύτηκε η *Αργώ*. Από αριστερά και από δεξιά πολλοί δήλωσαν την αντίρρησή τους για την επιείκεια που ο Θεοτοκάς έδειχνε προς τους δικούς τους πολιτικούς αντιπάλους. Οι περισσότεροι το έκαναν δίχως να φανερώσουν τις ιδεολογικές τους προτιμήσεις, γενικεύοντας και μιλώντας για την επιτακτική ανάγκη της τέχνης να τοποθετείται σε κάποια 'απόσταση' από την άμεση ιστορική πραγματικότητα.

Ο Τέλλος Άγρας, λόγου χάρι, αποφεύγοντας επιμελώς να δηλώσει κάποια ιδεολογική προτίμηση, θαύμαζε πώς γίνεται και «όλοι οι τύποι του κ. Θεοτοκά έχουν τη δικαίωσή τους! Κ' οι άβούλοι κ' οι κακόβουλοι, κ' οι παραστρατημένοι κ' οι επιπόλαιοι» (*Η Νέα Εποχή*, Ιούλιος-Αύγουστος 1935, σ. 4)^α. Κάτι το σχετικό προσάπτει στον Θεοτοκά και ο Καραντώνης στα 1937, συγχέοντας την αποστασιοποίηση με την

‘αντικειμενικότητα’, όταν εξετάζει ιδιαίτερα την ανεπάρκεια του Θεοτοκά να αποδώσει την ψυχολογία του έρωτα:

‘Όμως ο Θεοτοκάς, αναδημιουργώντας *αντικειμενικά* τους νεαρούς του ήρωες, δεν είδε στην ερωτική τους ψυχολογία περισσότερα από όσα του προμήθεψε η παρατήρηση του ιδεολογικού του κόσμου. Και στις δύο περιπτώσεις η ποσότητα και η πρωτοτυπία της ζωικής ουσίας, που χρησιμοποιήσε, δεν έφτασε για να δημιουργηθεί τέχνη και μύθος. Στέκεται τόσο ψυχρός και τόσο ασυγκίνητος μπροστά στις σκηνές της ηδονής, που θέλησε να εικονίσει στο τρίτο κεφάλαιο της *Αργώς*, ώστε το πρόσχημα του αντικειμενισμού της τέχνης, που θα μπορούσε να επικαλεστεί, δεν φτάνει για να τον δικαιολογήσει. *Αντικειμενικός* δεν θα πει να δείχνεσαι όμοια ψυχρός και ασυγκίνητος ιστοριστής εικόνων ζωής, ολότελα διαφορετικών μεταξύ τους, όπως είναι μια πολιτική συζήτηση σε μια αίθουσα συλλόγου και μια παρόνομη ερωτική συνάντηση στα πολυτελέστατα δωμάτια μιας κυρίας της ανώτερης κοινωνίας, μα να ζωντανεύεις το *ιδιαιτερό*, το *εχωριστό* ύφος κάθε τέτοιας σκηνής και να υποχρεώνεις τον αναγνώστη να δοκιμάζει κάθε φορά την ανάλογη ζωική αίσθηση και συγκίνηση. (1962, σ. 101)

Για να συνεχίσουμε με το ζήτημα της ‘αποκέντρωσης’, που αναμοχλεύει και άλλα ζητήματα, θέλω να υπογραμμίσω και τα ακόλουθα.

Η αποστασιοποίηση του υλικού, που και βέβαια δεν σημαίνει αναγκαστικά ψυχρότητα, έδωσε τη δυνατότητα στο Θεοτοκά, όχι μόνο να βάλει μια απόσταση ασφαλείας ανάμεσα στον εαυτό του και στους ήρωές του, αλλά επίσης ανάμεσα του και στα ιστορικά γεγονότα. Το να περιγράψει υπουργικά συμβούλια και σκηνές δρόμου όπου συγκρούονται τα πλήθη με την αστυνομία, ή το πραξικόπημα, είναι κάτι που αφορά στην πληροφοριακή οικονομία του συγγραφέα. Ο Θεοτοκάς, με την προκλητική του αφέλεια (άσχετο αν αυθόρμητη ή προγραμματισμένη), ποτέ δεν απέφυγε να αναφέρει γνωστά πράγματα, κοινά, πιστευόμενα βέβαια ότι με αυτή την τακτική εξυπηρετούσε μερικές επιδιώξεις του. Κατά τρόπο ανάλογο δεν φοβήθηκε να πληροφορήσει για ζητήματα δημόσια που ήταν πασίγνωστα τότε και που έκαναν τον τότε αναγνώστη να δυσφορεί για την κοινοτοπία τους. Γι’ αυτό εξάλλου, ο Θεοτοκάς αισθάνθηκε υποχρεωμένος να δώσει κάποια εξήγηση στους αναγνώστες, που δεν ανέχονταν την ανάμειξη της σύγχρονης πολιτι-

κής πραγματικότητας με τα φανταστικά επεισόδια του έργου, επικαλούμενος το ότι δεν τον έκανε με 'ιστορική ακρίβεια'. Στον πρόλογο του 1936 ο Θεοτοκάς εξηγούσε:

Τούτο ξένισε και δυσaráστησε αρκετούς αναγνώστες του πρώτου μέρους, τόσο μάλλον που τα γεγονότα της τρίτης δεκαετίας είναι πολύ κοντινά και ο καθένας τα έχει φρέσκα στη μνήμη του κ' έτσι οι ιστορικές αυθαιρεσίες της *Αργώς* είναι σήμερα ολοφάνερες. Νομίζω ωστόσο, ότι, σε τέτοιες περιπτώσεις, η μόνη υποχρέωση του συγγραφέα είναι να αποδώσει πιστά όχι τα εξωτερικά γεγονότα, αλλά την αληθινή ουσία των πραγμάτων, την κοινωνική ατμόσφαιρα, το "κλίμα" της περιόδου που μελετά. Σ' αυτό το σημείο θα έπρεπε να στραφεί η φωτισμένη κριτική. Από την αυθεντική ελληνική ιστορία και την πραγματική "πραγματικότητα" πήρα μονάχα το γεγονός της Καταστροφής και το πρόσωπο του Ελευθερίου Βενιζέλου. Τα λοιπά πρόσωπα και γεγονότα της εποχής αυτής (εξόν βέβαια από ορισμένες εξαιρέσεις), θα έρθει γρήγορα μια μέρα που θα έχουνε τόσο πολύ λησμονηθεί ώστε οι ιστορικές αυθαιρεσίες της *Αργώς* θα κάνουν εντύπωση μονάχα στους ιστοριοδίφες, αν υποτεθεί ότι δεν πρόκειται να λησμονηθεί μαζί και το μυθιστόρημα αυτό.

Λίγο αργότερα, στο *Ημερολόγιο της Αργώς* (1939, σ. 41) ο Θεοτοκάς σημείωνε ότι η *Αργώ* είναι «σαν το κρασί»: πρέπει να παλιώσει για να εκτιμηθεί περισσότερο. Την ίδια μέθοδο ανάμειξης δημοσίων γνωστών γεγονότων με την πλοκή του μυθιστορήματος ο Θεοτοκάς εφάρμοσε και στο δεύτερο ευρύ μυθιστόρημά του, *Ασθενείς και οδοιπόροι* (πρώτο μέρος, *Ιερά Οδός*, 1950). Και πάλι τότε ο Θεοτοκάς βρέθηκε στην ανάγκη να δώσει εξηγήσεις, μερικά σημεία από τις οποίες θα φανούν χρήσιμα για να καταλάβουμε τις προθέσεις που διαπνέουν και αυτό αλλά και το προγενέστερο έργο του:

Πρέπει η απόσταση να είναι τόση ώστε να παύει το γεγονός να είναι επίκαιρο και να αρχίζει να γίνεται παρελθόν και μνήμη. Να παύει, θέλω να πω, το γεγονός να μας συγκινεί πολιτικά, σαν θέμα του αμέσου παρόντος, για να αρχίσει να μας συγκινεί πνευματικά, σαν θέμα καλλιτεχνικό και ψυχολογικό. Τότε μόνο μπορεί ο συγγραφέας να το δεσπόσει, να το αντικειμενοποιήσει, να το συλλάβει πλαστικά, σαν γλύπτης. Αν του χρειαστούν δέκα ή

είκοσι ή σαράντα χρόνια, δεν μπορεί, βέβαια, να το λογαριάσει κανείς από πριν. ([1950] 1961, σ. 326)

Μου φαίνεται ότι οι επιφυλάξεις για την ανάμειξη του επίκαιρου και γνωστού στην πλοκή του μυθιστορήματος, όπως επίσης και οι άλλες για την 'απόσταση', ανάγονται σε μια αντίληψη της τέχνης σαν μιας 'μετουσίωσης', καθώς έλεγαν τα χρόνια εκείνα. Όταν ο Καραντώνης κατηγορεί τον Θεοτοκά ως «ψυχρό και ασυγκίνητο ιστοριστή εικόνων ζωής» στην περικοπή που παρέθεσα: είτε όταν, παλιότερα, ο Λ. Πηνιάτογλου λέγει:

Η *Αργώ*—το πρώτο της τουλάχιστο μέρος— σαν μυθιστόρημα είναι αποτυχημένη, γιατί δεν ανήκει σ' ένα μυθιστοριογράφο, αλλά σ' ένα εσεγίστα που έχασε τα νερά του (*Ο Κύκλος*, Γ', 1934, σ. 392)

και όταν αργότερα ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος μιλούσε για μια «σχολαστικά [...] εφαρμοσμένη αντικειμενικότητα» που «έβλαψε την *Αργώ*» και «έχυσε κάποια ψυχρότητα στις σελίδες της» (1943, σ. 88), οι επιφυλάξεις αυτές αναφέρονται όλες σε μια ελλιπή 'μετουσίωση' με άλλα λόγια, σε μια διαδικασία καλλιτεχνική που δεν λειτούργησε επαρκώς ώστε να προσδώσει στο πληροφοριακό υλικό τα σημάδια μιας συγκινησιακής διεργασίας με καλλιτεχνική καταξίωση. Τούτες ήταν ουσιαστικά οι επιφυλάξεις για την 'αντικειμενικότητα' ή για το επίκαιρο πολιτικό γεγονός και την απόσταση που απαιτεί η τέχνη απ' αυτό, και τούτες πραγματικά είναι οι περιπτώσεις αντίστοιχων κεφαλαίων (συνχρότερα στο πρώτο μέρος) όπου βλέπουμε μια συγκινησιακή αδράνεια στο χειρισμό του υλικού.

Μετά από αυτή την αναδρομή στο υλικό του Θεοτοκά και στον τρόπο που το κοίταξαν μερικοί κοντινοί του κριτικοί, επιβάλλεται να προχωρήσουμε και να δούμε από πιο κοντά μερικά γνωρίσματα που αφορούν στην τεχνική μεθόδευση παρόμοιου υλικού. Και σ' αυτή την ανίχνευση μας συμφέρει να πάρουμε ξανά ως αφετηρία το βασικό χαρακτηριστικό του έργου: το να μην «έχει κεντρικό πρόσωπο».

Η έκφραση του Θεοτοκά πως «η *Αργώ* δεν έχει κεντρικό πρόσωπο» δεν αποδίδει πιστά τη δομή από τούτη την άποψη. Θα ήταν ορθότερο ο Θεοτοκάς να πει ότι η δράση του έργου είναι αποκεντρωμένη. Επειδή, στην πραγματικότητα, όσο και να μην έχει ένα κεντρικό πρόσωπο, το μυθιστόρημα έχει πρόσωπα που είναι διαδοχικά κεντρικά. Το κάθε κεφάλαιο, που κατά κανόνα αποτελεί και ένα αυτοτελές επεισόδιο, έχει

τον ήρωά του. Έχει ένα κεντρικό πρόσωπο και ένα δικό του κέντρο· δηλαδή μια οπτική γωνία ταυτόσημη με το πρόσωπο, από την οποία συντελείται μια αποτίμηση της κατάστασης (συνειδητοποίηση), και από την οποία ξεκινά μια διαδικασία αποφάσεων και πράξεων. Στο ορθόδοξο μυθιστόρημα, όπως είναι σχηματισμένο στο χρόνο του Θεοτοκά, η μερική αυτή οπτική γωνία δεν αρκείται για την πραγματοποίησή της μονάχα στον καθορισμό ενός σκηνικού μες στο οποίο δρουν τα πρόσωπα, αλλά απαιτεί και μια κατάλληλη ανάπτυξη της δράσης, όπως τη βλέπει και την αντιλαμβάνεται το ένα ή το άλλο πρόσωπο που ο μυθιστοριογράφος διάλεξε για να στήσει μέσα σ' αυτό την οπτική του γωνία. Στο λεπτό αυτό μηχανισμό, που αποβαίνει πιο δύσκολο να εφαρμοστεί σε έργα με πολλαπλούς ήρωες και πολλαπλά κέντρα, κάτι δεν λειτούργησε όπως έπρεπε στην *Αργώ*. Αυτό ακριβώς θα προσπαθήσω να ερευνήσω στις παρακάτω σελίδες.

Τα ευφημιστικά επίθετα 'ρασιοναλιστής', 'καρτεσιανός' και το απερίφραστο 'ψυχρός', που έδωσαν κατά καιρούς οι κριτικοί στον Θεοτοκά, επιχειρούν να εκφράσουν ό,τι ο Καραντώνης δήλωσε, για τις «σκηνές ηδονής», με το «ασυγκίνητος» (1961, σ. 101). Μπορούμε τώρα να πούμε πως ακριβώς ο συγκινησιακός παράγοντας είναι εκείνος που ενέργησε λιγότερο, κινητοποιώντας με κάποια βραδύτητα το υλικό εδώ και κεί. Αλλά αυτή η συγκινησιακή αδράνεια, που θα δούμε ποια είναι τα συμπτώματά της, δεν είναι σωστό να γενικεύεται και να αποδίνεται καταδικαστικά σε ολόκληρο το έργο.

Ο Θεοτοκάς, οδηγούμενος από τη φύση του και από την προθεσή του, παρουσίασε το αφηγηματικό υλικό με μια 'αμέτοχη' εποπτεία· δεν υπάρχει αμφιβολία γι' αυτό. Η φύση του, με τη συγκινησιακή βραδύτητα που τη διακρίνει, μέχρι ενός βαθμού μπόρεσε να βρει μια δικαιολογία αν όχι και μια δικαίωση, στην πρόθεση της 'αμεροληψίας', έτσι ώστε μια διάθεση, που σε άλλο συγγραφέα θα ήταν αποθαρρυντική ανεπάρκεια, σε αυτόν μετατρέπεται σε διάθεση μεθοδολογικά εκμεταλλεύσιμη και σε μέσο για να φτάσει στο σκοπό του. Η εφαρμογή μιας έτσι συνδυασμένης φύσης με μια μέθοδο 'αμεροληψίας', με άλλα λόγια η συγκινησιακή βραδύτητα, επιφέρει ορισμένες συνέπειες που διαπιστώνονται όχι μόνο στη δομή μεγάλων ενοτήτων, όπως είναι τα κεφάλαια, αλλά και σε εκδηλώσεις που αφορούν ειδικά στην έκφραση και τον επί μέρους χειρισμό του υλικού μες στη σελίδα.

Όλα αυτά τα παραπάνω φαινόμενα δομής και έκφρασης αναφέρονται ειδικά στους τρόπους με τους οποίους ο συγγραφέας ανακοινώνει το πληροφοριακό του υλικό στον αναγνώστη. Δεν υπάρχει αμφιβολία

ότι ο Θεοτοκάς, τη στιγμή που καταπάνεται με το γράψιμο και προσπαθεί να βρει τον κατάλληλο τρόπο να διοχετεύσει το υλικό του, συναντά αρκετή αντίσταση σ' αυτό. Αν παραμερίσουμε τον "Πρόλογο" με την «πανεπιστημιακή δυναστεία» των Νοταράδων (μια 'σάγκα' που αυτοαναιρείται και που θέλει ίσως να δημιουργήσει μια αντίθεση ανάμεσα στην οικογενειακή δομή όπως ήταν στην παλιότερη κοινωνία και στη δομή που σχηματίστηκε μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο), βλέπουμε τον Θεοτοκά να καταπάνεται με το πρώτο κεφάλαιο προσφέροντας στον αναγνώστη μια περιγραφή εποπτική. Ο συγγραφέας τοποθετεί την οπτική του γωνία σ' ένα σημείο πανοραμικό, και από εκεί επάνω, κρατώντας σταθερά μια ίση απόσταση, δίνει μια περιγραφή της πανεπιστημιακής αίθουσας κατά την ώρα που ο Θεόφιλος Νοταράς παραδίνει. Οι φοιτητές παρουσιάζονται συνοπτικά, με επιμελημένα πορτραίτα. Αν αφαιρεθούν και θυμηθούν κανένα βίωμά τους, ο συγγραφέας το περιγράφει από την ίδια πάντα απόσταση, δίχως να του ξεφύγει κανένα σημάδι εύνοιας για κανέναν από τους παρόντες.

Οι επόμενες πανοραμικές περιγραφές ακολουθούν την ίδια μέθοδο με την πρώτη. Στη συνάντηση των διαφόρων προσώπων μέσα στην 'Αθηναϊκή Λέσχη' ή στη συνέλευση της φοιτητικής λέσχης 'Αργώ' τα αντίστοιχα κεφάλαια είναι τοποθετημένα σκόπιμα το ένα δίπλα στο άλλο) παρουσιάζονται διαδοχικά διάφορα πρόσωπα που μιλούν ή δρουν ή σκέφτονται. Ο συγγραφέας δεν εκδηλώνει καμιά προτίμηση. Η απόστασή του είναι ίδια για όλους. Η οπτική του γωνία είναι έξω από τους ενδιαφερομένους.

Η ίδια δυσχέρεια που συναντιέται στα 'πανοραμικά' κεφάλαια, εκδηλώνεται και σε άλλες περιπτώσεις. Μερικές απ' αυτές είναι αρκετά χτυπητές. Όπως όταν ο Θεοτοκάς, εκτελώντας με επιμέλεια και ανιδιοτέλεια το καθήκον του της εποπτείας, δηλώνει μες στην αφήγηση την παρουσία του με παρεμβάσεις όπως: «Πρέπει να δώσω μερικές πληροφορίες» (τέταρτη έκδοση, που δεν διαφέρει από την πρώτη, α', σ. 58), «θα χρειαστεί να το αναπτύξω με λίγα λόγια» (α, σ. 64), «Παρασύρθηκα από τους φοιτητές μου» (α', σ. 78), «Δεν ξαίρω γιατί αυτή η λαϊκή συνοικία μου φαίνεται» (α', σ. 141), «μα δεν έχω στα χέρια μου σχετικά αποδεικτικά στοιχεία» (α', σ. 223). Μια στιγμή χρησιμοποιεί τη φοβερή ρητορική ερώτηση, «Τι είχε συμβεί στο ανήσυχο και ασχημάτιστο πνεύμα αυτού του νέου;» (α', σ. 180), που την ακολουθούν εξηγήσεις. Αλλού πάλι δικαιολογεί ολόκληρο κεφάλαιο, «Ελληνική ιστορία», με τα λόγια που είναι περισσότερο χιουμοριστικά παρά ειρωνικά:

Προτού προχωρήσω στην αφήγησή μου, νομίζω πως είναι ανάγκη να εκθέσω συνοπτικά την πολιτική κατάσταση της Ελλάδας της εποχής εκείνης και να αναφέρω ορισμένα γεγονότα ιστορικής σημασίας, που θα επηρεάσουν την πορεία αυτού του μυθιστορήματος. (α', σ. 261)

Στο δεύτερο τόμο, όπου πιστεύω ότι ο Θεοτοκάς δίνει σημάδια ωριμότερης τέχνης (πράγμα πολύ φυσικό σ' ένα νέο που δεν πάτησε τα τριάντα), παρόμοιες παρεμβάσεις, που μιμούνται άστοχα τον προφορικό λόγο, λιγοστεύουν: μόνο δύο, και μονολεκτικές: «Άκουσα» (Β', σ. 27), «υποθέτω» (Β', σ. 100).

Ο Θεοτοκάς δεν λύνει με άνεση και το ζήτημα της αναδρομικής ενημέρωσης. Οι κοινότεροι τρόποι για να πληροφορήσει ο αφηγητής τον αναγνώστη σχετικά με τα γεγονότα που προηγούνται από την κύρια δράση, τη δράση που αρχίζει με την αρχή της αφήγησης, μου φαίνεται ότι είναι τρεις:

α', ο μυθιστοριογράφος θα κάτσει με υπομονή να συνοψίσει τα προηγούμενα, δίχως να καμουφλάρει την ταπεινωτική αυτή πράξη· οι αρχαίοι είχαν επινοήσει τον Πρόλογο για τις τραγωδίες τους·

β', ο μυθιστοριογράφος θα βάλει κάποιο πρόσωπο να τα αναφέρει σε μονόλογο ή σε διάλογο· το μέσο έχει μεγάλη εφαρμογή στο θέατρο·

γ', ο μυθιστοριογράφος θα βάλει ένα πρόσωπο να τα θυμηθεί, σ' ένα εσωτερικό μονόλογο. Ο τελευταίος τούτος τρόπος είναι προνόμιο της αφηγηματικής τέχνης.

Για να μιλήσω με παραδείγματα, σχετικά με τη μέθοδο β', έχουμε την περίπτωση του συνταγματάρχη Λιάπκιν, στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Καραγάτση, που αυτοπαρουσιάζεται στο διευθυντή της Γεωργικής Σχολής και αναφέρει από τη ζωή του όσα θεωρεί σκόπιμα, αρκετά για να ενημερωθούμε για το παρελθόν του.

Ο τρόπος που προτιμά ο Τερζάκης είναι να φέρει στο νου ενός προσώπου ένα γεγονός, κατά κανόνα μ' ένα επιτυχημένο συνειρμό, είτε με μια ανακεφαλαίωση αναδρομική που γίνεται την κατάλληλη στιγμή. Στις περιπτώσεις αυτές ο συγγραφέας δεν παρέχει μια πληροφoρία παρεμβαινοντας φανερά και για δικό του λογαριασμό, αλλά μέσα από ένα παρέμβλητο πρόσωπο, άμεσα ενδιαφερόμενο ωστόσο. Η πληροφoρία τότε παίρνει την όψη εσωτερικού μονόλογου και αποτελεί το περιεχόμενο της ροής της συνείδησης του προσώπου. Έτσι, για να μας εξηγήσει ποιοι είναι οι νέοι κάτοικοι του σπιτιού που οι Γαλάνηδες είναι υποχρεωμένοι να εγκαταλείψουν, ο Τερζάκης βάζει τη

Μαρία να συλλογιστεί:

Τους ήξερε τόσο καλά! Κάθονταν στην ίδια αυτή γειτονιά, από χρόνια. Μα σ' ένα σπίτι άθλιο, παλιό, σκοτεινό και σωροβολισμένο. Και στο ισόγειο. Ούτε είχε φήμη καλή, από το μέρος το ηθικό ας πούμε. Ο πατέρας, υπάλληλος ταμιακός, είχε πεθάνει με κάποια άσχημη ρετσινιά στη ράχη κι επάνω στις ανακρίσεις για μιαν ύποπτη υπόθεση που στάθηκε η αφορμή της απόλυσής του. (Δεσμώτες, 1930, σ. 29)

Ο Θεοτοκάς, το είδαμε κιόλας, προστρέχει στον πιο αμήχανο τρόπο πληροφόρησης, εκείνον όπου το υλικό παρουσιάζεται κατευθείαν από τον αφηγητή δίχως την παραμικρή απόπειρα να παραμερίσει ο ψυχραιμος αυτός αφηγητής και να αφήσει το υλικό να εμφανιστεί μέσα από την οπτική γωνία, ή από το βίωμα ενός προσώπου. Ωστόσο δεν μπορούμε να πούμε κατά πόσο είναι θελημένη αυτή η προτίμηση, που δίνει ευκαιρίες περισσότερο για μια ειρωνεία παλιού ρυθμού (χιούμορ κ.τ.λ), παρά για μια συμμετοχή, που να δίνει σφιχτά αφηγητή-πρόσωπο-αναγνώστη. (Ο "Πρόλογος" μάλλον μια τέτοιου είδους ειρωνεία κινητοποιεί). Κατ' εξαίρεση μόνο ο Θεοτοκάς εγκαταλείπει τη δίχως πρόσχημα ωμή πληροφόρηση, όπως όταν βάζει τον καθηγητή να αναλογιστεί ένα μικροεπεισόδιο της συζυγικής του ζωής (Α' μέρος, σ. 136-8). Παρόμοιες ωστόσο περιπτώσεις, όπου ο συγκινησιακός παράγοντας ζωντανεύει την παράσταση, δείχνοντάς μας ένα καινούριο κομμάτι ροής της συνείδησης ενός προσώπου, σπανίζουν στον Θεοτοκά.

Έχει ενδιαφέρον να προσέξουμε, σχετικά με τη ροή της συνείδησης, που παίζει ένα πολύ σημαντικό ρόλο στη σχέση απόσταση-συγκίνηση, μια σκηνή του έκτου κεφάλαιου του δεύτερου μέρους, όπου ο Νικηφόρος με την Όλγα, που την έχει βαρεθεί, τρέχουν μ' ένα αυτοκίνητο προς τη Γλυφάδα. Ο Νικηφόρος κάνει διάφορες σκέψεις, που διατυπώνονται έτσι όπως σχηματίζονται διαδοχικά στο νού του. Έχουμε ένα παράδειγμα εσωτερικού μονόλογου, κάτι το αρκετά σπάνιο, πρέπει να ομολογήσω, στον Θεοτοκά:

Ναι, η Ελλάδα έφταιγε για όλα. [...] Μίζερη, πικρόχολη, μοχθηρή, κακιά χωρίς περηφάνια, ταπεινή χωρίς ομορφιά, κιτρινάρα, βλοσυρή, φαρμακωμένη, με τις πιο παλαβές φιλοδοξίες και με συναισθήματα ενός φθονερού υπηρέτη, η Ελλάδα με τα μικρά λιμάνια, τα μικρά καράβια, τα μικρά σπίτια, τα μικρά ζητήματα, τα μι-

κρά πάθη, τις μικρές, μικρούτσικες ζωές, η Ελλάδα κόλαση της μικρότητας — ω τί φρίκη! Πώς είτανε μπορετό να ζήσει εδώ μέσα η μεγάλη ορμή; Και σε τι χρησίμευαν, τι νόημα είχαν οι μεγάλες ορμές εδώ μέσα; Του φαινότανε τώρα, εκ των υστέρων, πως η νεανική του εξόρμηση δεν είτανε παρά ένα φιάσκο, μια κοροϊδία του ευατού του και των άλλων. [...] Η Ελλάδα λοιπόν! Κι όλη αυτή η δήθεν ελεύθερη ζωή, που είχε φτιάσει νομίζοντας πως αγωνιζότανε εναντίον της κοινωνίας, η ζωή που συνοψιζότανε στη δήθεν λογοτεχνική του σταδιοδρομία και στους κοσμικούς έρωτές του [...], όλη αυτή η ζωή δεν είτανε παρά μια ρουτίνα εξ ίσου πνιγερή και ανυπόφορη, όσο και κείνη που πίεζε το Λίνο και τον ανάγκασε μια μέρα να τα σπάσει όλα. Αυτός τουλάχιστο ξεκίνησε για μια αληθινή περιπέτεια, για ένα αληθινό ταξίδι, χωρίς τα χωρατά. [...] Ενώ ο Νικηφόρος Νοταράς πώς να χωρίσει και πώς να φύγει και να πάει πού; (Β' μέρος, σ. 89-90)

Ο Θεοτοκάς δεν μπορεί να μην επέμβει («Του φαινόταν τώρα...»), αλλά γενικά σ' αυτό τον εσωτερικό μονόλογο, σε τρίτο πρόσωπο και όχι σε πρώτο, ο Θεοτοκάς καταβάλλει αρκετή προσπάθεια να ταυτιστεί με τον ήρώα του, που βαρέθηκε και αγανάκτησε με τη ζωή του. Η συνάντηση της διατύπωσης σε τρίτο πρόσωπο με τις υποτιθέμενες λέξεις που χρησιμοποιεί ο Νικηφόρος στον εσωτερικό μονόλογό του, προξενεί εδώ και κει περιπτώσεις ελεύθερου πλάγιου λόγου («Μίζερη, πικρόχολη, μοχθηρή» και άλλα).

Ο Θεοτοκάς, απαντώντας στον Τέλλο Άγρα, που είχε εκφράσει περιθωριακές επιφυλάξεις για το πρώτο μέρος του *Αργώ* (μη βρίσκοντας προφανώς άλλα επιχειρήματα για να εκφράσει τη δυσφορία του), σε μια στιγμή όπου είχε τελειωμένο και το δεύτερο μέρος, συνοψίζει με τα εξής λόγια τη βασική του σκέψη για τους στόχους του:

Όμως το μεγάλο ζήτημα είναι ότι, στην εποχή μας, αλλάζει ορμητικά ο ρυθμός του κόσμου. Το μυθιστόρημα, είδος επικό, κατ'εξοχήν σύγχρονο, σέρνοντας μέσα του άπειρα στοιχεία του παρελθόντος και προαισθανόμενο στους νέους ρυθμούς που διαμορφώνονται τριγύρω μας. Αγωνιζόμαστε, συνειδητά και υποσυνειδητά, να εκφράσουμε τις ρευστές αυτές πραγματικότητες με καινούργιες μορφές τέχνης, όπως μπορούμε, όπως μας βολεύει καλύτερα. ("Συζήτηση για ένα μυθιστόρημα", *Τα Νέα Γράμματα*, Α', 1935, σ. 554)

Τη ρευστότητα (που μόχθησε και ο Τερζάκης να εκφράσει κάνοντας λόγο για «μεταβατικότητα της εποχής» και για «ψυχολογική μεταβατικότητα», κεφ. 72), αγωνίζεται να εκφράσει και ο Θεοτοκάς. Τη ρευστότητα κοίταξε να αποδώσει άλλοτε με περιγραφικά μέσα, αρκετά δυσκίνητα πρέπει να πω, άλλοτε πετυχαίνοντας να πιάσει την ατμόσφαιρα και τον τόνο, όπως λόγου χάρη στο τρίτο κεφάλαιο του πρώτου μέρους, όταν ο Νικηφόρος προαισθάνεται το τέλος του δεσμού του με την Όλγα, ή κι ακόμη πετυχαίνοντας την αναπαράσταση μιας εσωτερικής ροής, όπως στη συνάντηση του Αλέξη με τη Μόρφω μετά το τένις (κεφάλαιο τέταρτο του δεύτερου μέρους). Ωστόσο σπάνιες είναι οι περιπτώσεις όπου ο Θεοτοκάς προστρέχει σε τρόπους εκφραστικούς γόνιμους για μια συγκινησιακή φόρτιση, που διευκολύνουν την από μέσα έκφραση της 'ρευστότητας', όπως στον εσωτερικό μονόλογο ή στην απόδοση μιας ροής συνείδησης. Η σπανιότητα του ελεύθερου πλάγιου λόγου, ενός τρόπου γραμματικού που μαρτυρεί συμμετοχή του αφηγητή στα αφηγούμενα, λέγει πολλά, από τεχνική άποψη, για τη λειτουργία του συγκινησιακού παράγοντα στην αφήγηση του Θεοτοκά (και δεν υποστηρίζω με αυτή τη διαπίστωση ότι η ειρωνία δεν συμβιβάζεται σε άλλους συγγραφείς με τον ανεξάρτητο πλάγιο λόγο). Όλα αυτά τα φαινόμενα, που υπογράμμισα στην αφηγηματική μέθοδο του Θεοτοκά, συντέλεσαν ουσιαστικά στην αίσθηση ψυχρότητας που δίνει ο για λόγους ιδιοσυγκρασίας ή θεωρίας αμέτοχος μυθιστοριογράφος, και στην ελαττωμένη έκφραση της 'ρευστότητας' που είχε οραματιστεί.

Προτού κλείσω αυτό το κεφάλαιο θέλω να υπενθυμίσω κάτι άλλο ακόμη. Ο Θεοτοκάς, στην ωριμότητά του, διατύπωσε κάποιους στοχασμούς πολύ σημαντικούς για την «ποίηση του χρόνου» στο μυθιστόρημα: έναν από τους παράγοντες γοητείας, που δεν έχει καμιά σχέση με την κοινή 'ποιητικότητα'. Εξηγούσε:

Τα χρόνια που φεύγουν, η ζωή που κυλά ασταμάτητα, οι πολιτείες και τα τοπία που μεταβάλλουν την όψη τους, οι άνθρωποι που αλλάζουν στη μορφή και στην ψυχή και που γερνούν, τα μεγάλα τους πάθη, οι βασανισμένες τους προσπάθειες, οι ηρωικοί τους αγώνες, τα φιλόδοξα έργα τους, όλα αυτά τα θαυμαστά και συγκλονιστικά πράγματα, που σιγά-σιγά, αδυσώπητα, περνούν μπροστά μας και σβήνουν μες στο θάνατο και τη λήθη, γεννούν μέσα μας μια συγκίνηση ακαταμάχητη, που, αν κατορθώσει ο μυθιστοριογράφος να μας τη μεταδώσει, του αξίζει ανεπιφύλακτα ο

τίτλος του ποιητή. Τούτο άλλωστε είναι, σε τελευταία ανάλυση, το σταθερό επικό στοιχείο της τέχνης του. (1964, σ. 9)

Ο μυθιστοριογράφος που το 1935 έχει αγωνιστεί για να εκφράσει τις 'ρευστές πραγματικότητες', το 1964 σιωπηρά συμπληρώνει τους στοχασμούς του για το είδος. Αντιλαμβάνεται ότι η απόδοση της 'ρευστότητας', δηλαδή η κλιμάκωση των αλλαγών μέσα στο χρόνο του βιβλίου, σε μια παράλληλη πορεία του χρόνου της πλοκής με το χρόνο της αφήγησης, είναι κάτι ταυτόσημο με την 'ποίηση του χρόνου'. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η αποτύπωση μιας τέτοιας αίσθησης του χρόνου σ' ένα μυθιστόρημα της ορθόδοξης παράδοσης αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους παράγοντες γοητείας. Κατά πόσο το πέτυχε ο Θεοτοκάς; Νομίζω ότι στο *Αργώ* σε ελάχιστο ποσοστό. Δεν αρκεί ένας "Επίλογος" "Μετά δέκα χρόνια". Η ποίηση του χρόνου δεν επιτυγχάνεται με ένα απότομο άλμα στο ημερολόγιο· είναι μια αίσθηση που πρέπει να κατασταλάζει από τη μία σελίδα στην άλλη, από το ένα επεισόδιο στο άλλο. Ίσως να έφταξε η συγκινησιακή του αδράνεια, ίσως η διάσπαση της πλοκής σε πολλαπλές εστίες δράσης, αποκεντρωμένες· το αποτέλεσμα όμως είναι ότι στο *Αργώ* (αλλού δεν ξέρω) δεν μπόρεσε να πραγματοποιήσει την προσδοκία του αυτή.

α Η βιβλιοκρισία βρίσκεται τώρα αναδημοσιευμένη, μαζί με τη "Συζήτηση για ένα μυθιστόρημα", του 1935 (*Τα Νέα Γράμματα*), στη νέα έκδοση Γ. Θεοτοκάς, *Ημερολόγιο της 'Αργώς' και του 'Δαιμόνιου'*, επιμέλεια Γ.Π. Σαββίδης, 'Λέσχη', 1989, αντίστοιχα στις σ. 91-102 και 103-110.

Συγκινησιακός παράγοντας και προοπτική στον Κ. Πολίτη

71 Ο Κοσμάς Πολίτης απέφυγε συστηματικά να παρεμβάλει στην αφηγηματική του δραστηριότητα άρθρα ή άλλες μαρτυρίες που να σχολιάζουν τις επιδιώξεις του. Με την άρνησή του να μπει στο στίβο της λογοτεχνικής 'κίνησης' διατήρησε γενικά την φυσιογνωμία ενός outsider, ενός κυρίου καθώς πρέπει που κατά σύμπτωση έγραφε μυθιστορήματα. Ύστερα από πέντε βιβλία, που του είχαν ήδη εξασφαλίσει μια αξιοζήλευτη θέση στα νεοελληνικά γράμματα, επέμενε ακόμη ότι ήταν ένα «ερασιτέχνης συγγραφέας»¹, δίχως όμως και να καυχιέται γι' αυτό. Και σε μια καλιότερη συνέντευξη, του 1938, είχε κά-νει την απόπειρα να υποτιμήσει την καλλιτεχνική του δραστηριότη-

τα καταδικάζοντας προκλητικά (ή και, ίσως, μόνο στα αστεία, δεν καταλαβαίνει κανείς καλά), όλη την τέχνη:

Η Τέχνη; Μα η Τέχνη είναι ένα παιχνίδι για να διασκεδάζει τους άλλους. Έπειτα ο συγγραφέας δεν είναι παρά ένας γελοιοποιός, ένα παλιάτσος της χαράς ή και του πόνου αν θέλετε, μα που το ίδιο κάνει. (*Νεοελληνικά Γράμματα*, 27 Μαΐου 1938, σ. 12)

Μια παρόμοια συμπεριφορά, που έρχεται σε σύγκρουση με την ουσιαστική σημασία του έργου του, μπορεί να αποδοθεί σε μια πνευματώδη και τσουχτερή εκζήτηση, μα ακόμη περισσότερο σε μια παρασιωπημένη αποδοκιμασία όλου του ελληνικού λογοτεχνικού συστήματος.

Ωστόσο, παρά την εντύπωση που ο συγγραφέας αυτός μας έδινε αστειευόμενος, είναι δύσκολο να πιστέψουμε ότι η επέμβασή του στην ελληνική μυθιστοριογραφία είναι τυχαία και συμπτωματική. Μας πείθει για το αντίθετο, όχι μόνο στο επίπεδο του έργου του, αλλά και οι —αφανείς— σχέσεις που υπάρχουν με την προηγούμενη και με τη σύγχρονή του ελληνική λογοτεχνία: ο Κοσμάς Πολίτης ανήκει οργανικά στο 'σύστημα' της ελληνικής λογοτεχνίας. Ας αναρωτηθούμε, λόγου χάρη, αν θα μπορούσε να αποδοθεί σε μια τυχαία σύμπτωση αυτό που ο ίδιος περιγράφει, στη συνέντευξη του 1938 σαν «διάθεση επιστροφής προς τη νεότητα». Είναι δυνατό να θεωρηθεί σαν αφελής, νοσταλγική πράξη ώριμου άντρα μια τόσο μεθοδική επιδίωξη νεανικού σφρίγγου και ελληνικού γαλάζιου ουρανού με νησιώτικο τοπίο, όπως συμβαίνει στο πρώτο του βιβλίο το *Λεμονοδάσος*; Για ποιο βαθύτερο λόγο ο Κοσμάς Πολίτης, τα χρόνια εκείνα της ολοκληρωτικής αποτελμάτωσης, έγραψε ένα έργο γεμάτο ζωντάνια που το νόμιζαν ενός νεαρού· μόνο για να ξεγελάσει τον εαυτό του;² Το *Λεμονοδάσος* αποτελεί το κατεξοχήν αντικαρυωτακικό μυθιστόρημα που γράφτηκε κατά τα πρώτα χρόνια δράσης της γενιάς του Τριάντα³.

Όταν κυκλοφόρησε το *Λεμονοδάσος* στα 1930, «σε μια ορισμένη στιγμή ολόκληρη η Αθήνα ασχολήθηκε» με τον Πολίτη⁴. Εμφανίζοταν για πρώτη φορά ένα μυθιστόρημα όπου ο πρωταγωνιστής, αστός με πετυχημένη σταδιοδρομία, θαμώνας των κοσμικών καμπαρέ, κάνει έρωτα σε ιερούς χώρους, κοιτάζει τους χωρικούς με μάτι απαλλαγμένο από την οπτική της ηθογραφίας, αποφεύγει τις «σιχαμερές αναμνήσεις» (έκδοση 1944, σ. 69), αισθάνεται τη χαρά να 'ναι «κυρίαρχος του μικρού και ωραίου κόσμου» (σ. 92), νιώθει ηδονή για την αθλητι-

κή ζωή. Με δυο λόγια ο Κοσμάς Πολίτης, παρά τις κάποιες αδεξιότητες που δεν του συγχώρεσαν ποτέ οι σύγχρονοί του κριτικοί, και παρά τη «φοβερή» ορθογραφία κατά τον ένα (Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος) 1943, σ. 198), και τις «εξοτικές ανορθογραφίες» κατά τον άλλο (Π. Σπανδωνίδης, *Η πεζογραφία των νέων*, Θεσσαλονίκη 1934, σ. 67), είχε ανασύρει στην επιφάνεια της σελίδας του έναν άνθρωπο γεμάτο όρεξη να ζήσει και να χαρεί τα νιάτα του. Η κατάθλιψη, το ελεγειακό κλαυθμύρισμα, ο οίκτος για τον εαυτό του είναι συναισθήματα εξορισμένα. Μόνο που, στην πλοκή, ο πρακτικός άνθρωπος που ξέρει να ικανοποιεί σοφά τις αισθήσεις του, μια στιγμή, ύστερα από ένα πηγαινέλα Αθήνα-Πόρο, ανάμεσα στο σωματικό και πνευματικό έρωτα, τη στιγμή που η ποθητή Βίργκω είναι κατάλληλα προετοιμασμένη, τα παρατά όλα και φεύγει. Ο γάμος θα ήταν η καταστροφή του μεγάλου έρωτά του:

Σκέψου τώρα, Βίργκω, πού θα καταντήσωμε μετά το γάμο μας. Σε λίγο καιρό το ηρωικό φτερούγισμα θα σταματήσει και θα βρεθούμε ο ένας απέναντι του άλλου, μέσα στις εκνευριστικές μικρότητες της καθημερινής ζωής. Δεν θα μας μείνη καν η ανάμνησις του παρελθόντος· θα την κουρελιάσει το τέρας της πραγματικότητας. (*Λεμονοδάσος*, 1930, σ. 215)

Η φυγή του ήρωα είναι μια απόλυτη παραίτηση, μια πράξη αυτοκαταστροφής. Η σύμβαση του εκ.μηχανής Θεού, με τη μορφή θανάτου, έρχεται να τερματίσει τους «άγονους έρωτές του» (σ. 220). Η ηθική αυτοκτονία προηγείται από τον τυχαίο θάνατο, κι αυτό είναι κάτι σαν επικύρωση της παρμένης απόφασης. Το απροσδόκητο τέλος, η φυγή, τη στιγμή του θριάμβου, και η οντολογική αγωνία που βρίσκεται στη ρίζα του, θα επαναληφθούν στην *Εκάτη* και στην *Eroica* (όπου ο θάνατος δεν θα μπει επί σκηνής στο τέλος, αλλά στα πρώτα κεφάλαια, για να σπείρει έναν αργό πανικό ανάμεσα στα παιδιά).

Ο Κοσμάς Πολίτης, προστρέχοντας στο συμβατικό τέχνασμα των χειρογράφων που κάποιος του παραδίνει και αυτός τα αντιγράφει πιστά, χρησιμοποιεί στην αφήγησή του το πρώτο πρόσωπο. Μέσα σ' αυτή τη λογοτεχνική πλαστογράφηση συμβαίνει όμως και κάτι άλλο, που επίσης έχει αρκετές συνέπειες για το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα: ο αφηγητής δεν χρησιμοποιεί ένα χρόνο που να εκφράζει μια τετελεσμένη δράση (αόριστο και παρατατικό της οριστικής), αλλά τον ενεστώτα, με ελάχιστες εξαιρέσεις. Είναι φανερή η πρόθεση του συγγρα-

φέα να προσδώσει στην αφήγησή του, όχι μόνο ένα σφρίγος ζωότητας, μια αμεσότητα εντυπώσεων, εκθέτοντάς τες τη στιγμή ακριβώς που παράγονται, αλλά επίσης, ως προς τη γενική οικονομία του έργου, την αίσθηση ότι πρόκειται για ένα ημερολόγιο. Αν το *Λεμονοδάσος* ήταν στ' αλήθεια ένα πραγματικό ημερολόγιο, κείμενο δηλαδή γραμμένο σταδιακά, καλύπτοντας τον ίδιο χρόνο που καλύπτουν και τα αναφερόμενα γεγονότα, η ημερολογιακή διατύπωση δεν θα είχε τόση σημασία όση έχει τώρα η πράξη του Πολίτη, που, εν γνώσει της εξέλιξης της πλοκής, την αφηγείται προσποιούμενος στην κάθε σελίδα την άγνοια του αύριο και της τελικής έκβασης. Συμβαίνει και τούτο ακόμη, χάρη στον ενεστώτα: μια ιστορία που τάχα ξετυλίγεται τη στιγμή που γράφεται, προσφέρει στο συγγραφέα την πιο απροφάσιστη ευκαιρία για εσωτερικό μονόλογο:

Τρεις μήνες! Πέρασαν τρεις μήνες σαν όνειρο φευγαλέο. Ώ όχι, δε θα μείνει όνειρο· θα μεταμορφωθεί σε χειροπιαστή πραγματικότητα να σπαρταρά εκεί εμπρός μου. Την επιθυμώ σαν τον γλυκό-ξυνο χυμό του σταφυλιού, σαν το φως του ηλίου και τον αέρα που αναπνέω. Κάτι από το οποίο εξαρτάται η ύπαρξή μου. (1930, σ. 139)

Ο μηχανισμός που επιτρέπει ξεσπάσματα σαν αυτό, ευνοεί και εκδηλώσεις έκστασης ή πόθου, που στη σελίδα του Πολίτη δεν γλιστρούν στο πεζοτράγουδο. Παρόμοιες εκδηλώσεις, μαζί με περιγραφές τοπίου συντελούν στο να αποκτήσει το κείμενο του Πολίτη ένα ποιόν που έκανε μεγάλη εντύπωση στους κριτικούς, που το ονόμασαν 'ποίηση' και με το οποίο πρέπει να ασχοληθούμε παρακάτω.

Στο επόμενο μυθιστόρημά του, *Εκάτη* (1933), ο συγγραφέας προσπάθησε να απαλλαγεί από το νεκρό βάρος του πρωταγωνιστή του, δηλαδή από τον πρωταγωνιστή σε πρώτο πρόσωπο. Ο Πολίτης όμως, αν και αποδέσμευσε την αφήγησή του από το γραμματικό τύπο του 'εγώ', δεν ωφεληθήκε πέρα για πέρα από την ευκαιρία που του δόθηκε για να χειραφετηθεί από τον ήρώα του. Στην *Εκάτη* ο ήρωας είναι, αλήθεια, στο τρίτο πρόσωπο, αλλά ο συγγραφέας δεν απομακρύνεται από αυτόν, για να κοιτάζει τα άλλα πρόσωπα του έργου με τρόπο ανεξάρτητο από την αντίληψη που έχει γι' αυτά ο πρωταγωνιστής. Παρά το τρίτο πρόσωπο, η οπτική γωνία του Πολίτη είναι ίδια με του Καλάνη. Οι γυναίκες, ιδίως αυτές, είναι ιδωμένες μόνιμα από το μέρος του άντρα Καλάνη-Πολίτη, δίχως καμιά απόπειρα κατανόησης από μέσα.

Είναι αρκετα αξιοπερίεργο πώς ο αφηγητής χάνει τα νερά του μόλις μένει μόνος δίχως την ενσάρκωσή του, τον Καλάνη, επί σκηνής. Εξάλλου το αποφεύγει συστηματικά. Υπάρχουν λόγου χάρη κάποια κεφάλαια όπου μερικά πρόσωπα εμφανίζονται δίχως τον Καλάνη· αυτό όμως συμβαίνει εντελώς προσωρινά, γιατί ο Καλάνης παρουσιάζεται από τη μια στιγμή στην άλλη. Σε άλλα κεφάλαια, όπου ο πρωταγωνιστής δεν εμφανίζεται καθόλου, όπως το τέταρτο του δεύτερου μέρους (που, σημειωτέον, αποτελεί ένα είδος ιντερμέτζο), ή το ενδέκατο του δεύτερου, ή το δέκατο πέμπτο του δεύτερου (πληροφοριακό, εντελώς αδέξιο), ή ακόμη το δεύτερο του τρίτου μέρους, είναι καταφάνερη η αμηχανία του αφηγητή, που δεν αισθάνεται άνετα, δεν μπορεί να ασκήσει μια εποπτεία στο υλικό από την απαιτούμενη απόσταση, μένει τελικά αμέτοχος από αδιαφορία. Αυτά τα κεφάλαια είναι κατά κανόνα και τα λιγότερο εκτενή.

Επίσης πρέπει να επισημάνω, στο τρίτο μέρος του βιβλίου, αρκετά σημάδια κόπωσης, που καταλήγουν σε ολοένα συχνότερες παρεμβάσεις του αφηγητή, ο οποίος τελικά γίνεται φανερό ότι δεν είναι ο ίδιος ο συγγραφέας, αλλά κάποιος φίλος του πρωταγωνιστή: ετούτος τα διηγήθηκε στο συγγραφέα και ο συγγραφέας τακτοποίησε τα συμβαίνοντα σε βιβλίο... Η συμβατική μεσολάβηση ενός μάρτυρα για να γραφτεί η ιστορία του Καλάνη συμπληρώνεται από την άλλη συμβατική μεσολάβηση, που έμοιαζε να είχε ξεπεράσει οριστικά ο Πολίτης, τη χρησιμοποίηση ενός τάχα χειρογράφου του πρωταγωνιστή. Το προτελευταίο κεφάλαιο είναι το ημερολόγιο που ο Καλάνης έγραψε δήθεν στην «αυτοεξορία» του, σε μια καλύβα πάνω σ' ένα «ξερόβραχο»: εδώ ο συγγραφέας ξανακυλά στο πρώτο πρόσωπο όπως στο *Λεμονοδάσος*, με διάθεση εσωτερικού μονόλογου, ή μάλλον με αυτό που περνούσε για εσωτερικός μονόλογος, κάτι σαν ακατέργαστο πεζοτράγουδο, φορτωμένο 'λυρισμό'. Το τελευταίο κεφάλαιο αποτελείται από τη μαρτυρία του φίλου, του ίδιου φίλου που θα ξαναεμφανιστεί σαν συνομιλητής και πληροφοριοδότης στον "Επίλογο". Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τον καλόπιστο και ευνοϊκά διατεθειμένο μάρτυρα για να γνωστοποιήσει στον αναγνώστη μερικά στοιχεία που συμπληρώνουν την πλοκή. Αλλά ούτε ο φίλος μάρτυρας αποκτά αυθυπαξία, ούτε και ο συγγραφέας βγαίνει από την αφάνεια'.

Είπα ότι το κεφάλαιο με το ημερολόγιο του πρωταγωνιστή (ενδέκατο του τρίτου μέρους) δεν πραγματοποιεί θετικά τη λυρική διάθεση του Πολίτη. Η άποψή μου αυτή, για ένα κείμενο που χάρη στην ημερολογιακή του φύση θα έπρεπε να ευοδώνει την 'ποιητικότητα',

έρχεται σε σύγκρουση με τη γενική πεποίθηση που έχει ευρύτερα η κριτική για τα 'λυρικά', 'ποιητικά' προσόντα του πεζογράφου. Μου φαίνεται ότι σ' αυτό το σημείο είναι αναπόφευκτη μια απόπειρα εξέτασης του θέματος 'ποίηση' στον Κοσμά Πολίτη, στο οποίο κάναμε μερικές νύξεις μέχρι τώρα· τόσο περισσότερο που του δίνουν μεγάλη σημασία όσοι ασχολήθηκαν με το έργο του.

Απο την πρώτη στιγμή της εμφάνισής του έγινε λόγος για ποίηση και λυρισμό. Ο Θεοτοκάς έβρισκε «κομμάτια ποιητικότητας» στην *Εκάτη* (*Ιδέα*, Γ', 1934, σ. 102). Ο Βάσος Βαρίκας έκανε λόγο για «φύση λυρική» (1939, σ. 66) και ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος για «λυρική διάθεση» (1943, σ. 203). Ο Αντρέας Καραντώνης διαπίστωνε στα 1935 τον «εσωτερικά λυρικό χαρακτήρα του έργου του» (1962, σ. 175). Πολύ αργότερα ο Απόστολος Σαχίνης κάνει λόγο επιγραμματικά για «ανθρωπιστικό λυρισμό ή λυρικό ανθρωπισμό», σαν «παιστικό και εξαίρετο συνταίριασμα των λυρικών και των ψυχικών στοιχείων της πεζογραφίας του με τα ρεαλιστικά» («Η εξέλιξη του Κ. Πολίτη», *Εποχές*, τεύχος 19, 1964 σ. 52 > *Πεζογράφοι του καιρού μας*, 1967, σ. 12). Ωστόσο, αν η εντύπωση που δίνει η αφήγηση του Κοσμά Πολίτη μπορεί πρόχειρα να χαρακτηριστεί με την επικουρία της αμφίβολης λέξης 'λυρισμός', κανείς μέχρι τώρα δεν προσπάθησε, όσο ξέρω, να ξεκαθαρίσει σε τι συνίσταται ή σε τι οφείλεται ο 'λυρισμός' στην προκειμένη περίπτωση. Μόνο ο Α. Καραντώνης έκανε μια νύξη, υποψιαζόμενος ότι ο 'λυρισμός' κοινά εννοούμενος, μπορεί ν' αποτελεί μια ανωμαλία του αφηγηματικού λόγου:

Ο πεζογραφικός λυρισμός του Κοσμά Πολίτη δεν έχει καμιά σχέση με τις γνωστές λυρικές εκτροπές της πεζογραφικής τέχνης, που τόσο συχνά παρατηρούμε ακόμη και σε αναμφισβήτητης αξίας μυθιστορήματα. Πολλές φορές ο πεζογράφος αναγκάζεται να γιομίζει τα διάκενα των ρεαλιστικών του σκηνών ή των ψυχολογικών του αναλύσεων, με λυρικές περιγραφές λίγο ή πολύ απρόσωπες, εξωτερικές, με σκηνογραφίες ουδέτερες και ακαθόριστες, που νοθεύουνε την ποιότητα της τέχνης του και την κάνουν να χάνει την ανεξαρτησία της. [...] Στα πεζογραφήματα του Κοσμά Πολίτη παρατηρούμε το αντίθετο. Εδώ οι ρεαλιστικές μορφές δεν είναι παρά μια συμπτωματική πρόφαση, παρά μια πρώτη ώθηση του λόγου του προς την καλλιτεχνική έκφραση. Ο ρεαλισμός σαν ακριβόλογη αναπαράσταση της φύσης είναι η αρχή, το σύνημα, και ο λυρισμός το τέλος, δηλα-

δή η προσωπική μετάπλαση του εξωτερικού κόσμου και η δ ι α ρ-
κ ε ι α της τέχνης του. (1962, σ. 175-6)

Είναι καιρός να προχωρήσουμε στην ανίχνευση των τρόπων που η αφηγηματική τέχνη του Κοσμά Πολίτη ακολουθεί με αποτέλεσμα την εντύπωση ότι είναι ποιητική και λυρική. Καταρχήν πρέπει να πιστέψουμε ότι όσοι χρησιμοποίησαν αυτές τις κενές, αόριστες λέξεις ήθελαν να εκφράσουν μ' αυτές ένα τρόπο συγκινησιακής φόρτισης του αφηγηματικού υλικού με αισθητικούς στόχους. Πιθανότατα, στη συγκινησιακή αυτή φόρτιση συντελούν πολλαπλοί παράγοντες· μου φαίνεται όμως ότι δύο από αυτούς ενεργούν κατά τρόπο πιο αποφασιστικό. Ο ένας παράγοντας είναι εκείνος που βρίσκεται συμπυκνωμένος σε 'περιγραφές', σε σύντομες παραστάσεις. Ο άλλος πραγματοποιείται μέσα από μια ευρύτερη διάρκεια, και είναι ότι ο Θεοτοκάς αποκαλεί 'ποίηση του χρόνου που περνά'.

Ο πρώτος θα μας απασχολήσει περισσότερο γιατί απαιτεί την παραθεση παραδειγμάτων. Στο *Λεμονοδάσος* διαβάζουμε το ακόλουθο κομμάτι που ήδη το έχουμε ξαναπροσέξει:

[1] Αρχές Αυγούστου. Τα σπατάκια του Πόρου μόλις έχουν χαθεί πίσω. Ακουμπισμένοι στα κάγκελα της πρώρας κυττάζω απέναντί μου την πλατειά οροσειρά. Η Κοιμωμένη, πελώρια, ξαπλώνεται σαν άυλη, τυλιγμένη στους ελαφρούς πέπλους του δειλινού. Δεν είναι θάλασσα αυτή. Είναι ένας κάμπος σπαρμένος λουλούδια, εδώ τριανταφυλλιά κι εκεί γαλάζια και παρακάτω κίτρινα και βαθειά μενεξεδιά. Παρα πέρα εκτείνεται πράσινη χλόη.

[2] Τρεις μήνες! Πέρασαν τρεις μήνες σαν όνειρο φευγαλέο. 'Ω όχι, δεν θα μείνει όνειρο· θα μεταμορφωθεί σε χειροπιαστή πραγματικότητα να σπαρταρά εκεί εμπρός μου. Την επιθυμώ σαν το γλυκόξυνο χυμό του σταφυλιού, σαν το φως του ηλίου και τον αέρα που αναπνέω. Κάτι από το οποίον εξαρτάται η ύπαρξή μου. (1930, σ. 138)

Ο πρωταγωνιστής/αφηγητής αναχωρεί με το καράβι από τον Πόρο. Ανακεφαλαιώνοντας τα ελπιδοφόρα συμβάντα με τη Βίργκω, κοιτάζει τώρα με κάποια τρυφερότητα το σκηνικό όπου αυτά διαδραματίστηκαν. Το τοπίο δεν περιγράφεται απρόσωπα και αμέτοχα από τον πρωταγωνιστή/συγγραφέα· αλλά με μια φόρτιση συγκινησιακή, με μια διάθεση που δικαιώνει συνδυασμούς όπως οροσειρά «τυλιγμένη

στους ελαφρούς πέπλους του δειλινού». Η χρήση της μεταφοράς γίνεται ακόμη πιο τολμηρή, όταν ο συγγραφέας προστρέχει στα λουλούδια για την παράσταση της θάλασσας. Παρόμοιες μεταφορές είναι αδιανόητες σε μια «αντικειμενοποιημένη» γραφή σαν του Τερζάκη ή του Θεοτοκά. Εδώ όμως έχουν τη θέση τους: είναι υλικό χωνεμένο στον 'εσωτερικό μονόλογο'. Εξάλλου ο 'μονόλογος' φουσκώνει σύντομα, πνίγει την περιγραφή, γίνεται στοχασμός (2). Αλλά και πάλι ο στοχασμός εκδηλώνεται με παραστάσεις φυσικές, προστρέχει σε μια παρομοίωση γεμάτη γεύση, «σαν το γλυκόζυνο χυμό του σταφυλιού».

Σ' αυτό το παράθεμα ο παραμορφωτικός 'εσωτερικός μονόλογος' δεν έχει καμιά σχέση με τους μουντούς και άχρωμους ναρκισσισμούς άλλων συγγραφέων που καλλιέργησαν εκείνα τα χρόνια επίσημα τον 'εσωτερικό μονόλογο'. Το νεανικό σφρίγος δίνει μια καινούρια αίσθηση πέρα από τον Καρυωτάκη°. Η συγκινησιακά μεταμορφωμένη παράσταση τοπίου (1) και αισθήματος (2), δεν είναι κάτι το ασύνδετο με την πλοκή: αποτελεί μέρος της πλοκής. Φυσικά μια παρόμοια διαδικασία διευκολύνεται από την αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο, που χαρακτηρίζει το *Λεμονοδάσος*.

Γενικά όταν ο συγγραφέας αφηγείται σε τρίτο πρόσωπο, τα πράγματα κάπως αλλάζουν. Αν ο συγγραφέας αυτός θελήσει να περιγράψει ένα τοπίο και δεν θέλει να παραβεί τη σύμβαση του αμέτοχου αφηγητή, δεν του μένει άλλο παρά να δώσει μια περιγραφή 'φωτογραφική', πανοραμική, δίχως παραστάσεις που μαρτυρούν συγκινησιακή συμμετοχή (αυτό κάνουν ο Θεοτοκάς, ο Τερζάκης, ο Καραγάτσης). Γράφοντας σε τρίτο πρόσωπο και θέλοντας να δώσει μια 'περιγραφή' συγκινησιακά φορτισμένη, με μεταφορές και παρομοιώσεις, ο συγγραφέας που θέλει να είναι συνεπής το κάνει, αποδίδοντας όμως την 'περιγραφή' άμεσα ή έμμεσα σ' ένα πρόσωπο του έργου. Τότε οι παραστάσεις αυτές εμφανίζονται σαν υλικό της εσωτερικής ζωής του προσώπου, σαν 'ροή συνείδησης'. Μ' ένα επιπλέον διάβημα του συγγραφέα μπορούν να γίνουν 'εσωτερικός μονόλογος' και, εφόσον είναι σε τρίτο πρόσωπο, να εμπλουτιστούν με εκφράσεις ελεύθερου πλάγιου λόγου.

Ο Κοσμάς Πολίτης στην *Εκάτη*, μυθιστόρημα γραμμένο σε τρίτο πρόσωπο αλλά με μια προοπτική όπου ταυτίζεται ο αφηγητής με τον ήρωα, πετυχαίνει να παρουσιάσει συγκινησιακά την 'περιγραφή', εξοτομικεύοντάς την και αποδίδοντάς την στον ήρωα, σαν περιεχόμενο 'ροής συνείδησης'.

Ο Καλάνης βρίσκεται σ' ένα κήπο φίλων, που τον έχουν καλέσει ένα βράδυ για φαγητό, μια που η γυναίκα του πήγε να παραθερίσει

με τα παιδιά. Μένει μια στιγμή μόνος και κοιτάζει τον ουρανό, «μόνο πραγματικό καταφύγιο»:

[1] Μπροστά του, βορειοανατολικά, τα κυπαρίσσια κλείνουν τον ορίζοντα. Στην κορυφή των λάμπουν οι αστερισμοί. Η Μεγάλη Άρκτος περιστρέφεται αργά προσπαθώντας να δαγκώσει την ουρά της. Δεξιότερα, προς την ανατολή, λευκάζουν οι Αιθίοπες, όλ' η βασιλική γενιά: ο Κηφέας με την Κασιόπη και η νεφελώδης κόρη η Ανδρομέδα. Την παραστέκει ο γαλανός ήρωας Περσέας υψώνοντας το χλωμό κεφάλι της Μεδούσης· μονάχα ο δόλιος Φινέας δεν έχει τη θέση του στον ουρανό... Από το άλλο μέρος, ο φύλακας Αρκτούρος, το καμάρι τ' ουρανού, απλώνει προστατευτικά το χέρι.

[2] Ο Παύλος περιέβαλε σε μια ματιά τον έναστρο ουρανό... Πέρασαν τελειωτικά οι ηρωικοί καιροί; Δεν μένει πια κανένας άθλος;... Όχι δα! Έχομε πάντα κάτι να κατακτήσουμε· μένει κάποιος άθλος, που αν δεν τον κάνοι' εμείς, ίσως είναι ακάματος για πάντα... Μα τι να πρωτοκάνεις; Η σύντομη αυτή ζωή περνάει βιαστική. Ακόμα κι εκεί απάνω, μες την αιθέρια σφαίρα, οι σβησμένοι κόσμοι ξεπερνούν τον αριθμό των ζωντανών. Το παγωμένο διάστημα καταντά ένας πελώριος ασφοδελός λειμώνας από συστήματα πλανητικά που κάποτε είχαν γεννηθεί και ακμάσει... Και η σειρά της γης; Μερικά εκατομμύρια αιώνες και το επεισόδιο αυτό του φλοιού της που ονομάζεται οργανωμένη ζωή, που ίσως ξεφύτρωσε από την υγρασία όπως τα μανιτάρια, θα εκλείψει. (Εκάτη, 1933, σ. 31).

Και σ' αυτή την περικοπή, που αρχίζει με τη θέα του ουρανού και περνά σε στοχασμούς, με τη μεσολάβηση του Περσέα («γαλανός ήρωας» / «τα ηρωικά χρόνια πέρασαν τελειωτικά;»), ο Πολίτης βιάζεται να εξασφαλίσει το υλικό του στον ψυχισμό ενός προσώπου. Ωστόσο ο Πολίτης δεν επαναλαμβάνει πάντοτε την ίδια αυτή διαδικασία. Αλλού συνυφαίνει πιο σφιχτά την 'περιγραφή' με τη δράση, αλλού δίνει μια γοργή διαδοχή στιγμιαίων παραστάσεων', αλλού φτιάχνει ένα καταφύγιο για τον ήρωα που βρίσκεται σε δυσμενή κατάσταση⁸.

Στην *Eroica*, που αποτελεί το ωριμότερο έργο του Κοσμά Πολίτη, γραμμένο πριν από τον πόλεμο (η πορεία του προς την αρτιότητα δεν σταμάτησε όμως εκεί), ο 'λυρισμός' στην τεχνική των τοπίων-περιγραφών δεν αλλάζει. Ο Παρασκευάς/αφηγητής / Κ. Πολίτης⁹ έχει μό-

λιν πει στη Μόνικα την ιστορία του Λοΐζου, όπως την έμαθε από τον Αλέκο. Μετά από την έντονη συγκίνηση που αισθάνονται και τα δύο παιδιά, είναι φυσικό να κοιτάζουν γύρω τους.

Τα σπουργίτια τσιμπολογούσαν πηδηχτά το χώμα. Πάνω από την πολιτεία μια λουρίδα κόκκινου καπνού αυλάκωνε το διαυγή ουρανό, η μια της άκρια δεμένη στην καμινάδα του εργοστασίου. Οι αθάνατοι γαλάζωναν πέρ' από το γεφύρι και πίσω τους, μακρυνά, κατά το μέρος της Δευκάλειας, η κορυφή της Νάκρειας γύριζε πια στο τριανταφυλλί. Άστραφταν τζαματά εδώ κι εκεί σαν φωτεινά πηγάδια μέσ' στην πόλη. Πλάι με τη Μόνικα κοιτάζαμε τα θαύματα ετούτα. Το φως της μέρας λιγότευε ανεπαίσθητα. Είχε μια γλύκα ο αέρας. (1958, σ. 210)

Τα πιο τολμηρά σημεία της παράστασης είναι η λουρίδα καπνού, «δεμένη στην καμινάδα», και η παρομοίωση «σαν φωτεινά πηγάδια». Θα πήγαινε να πιστέψει ο βιαστικός αναγνώστης ότι εδώ πιάνει το συγγραφέα την ώρα που παρεμβαίνει αυτοπροσώπως. Μια προσεκτικότερη ανάγνωση δείχνει ότι το κομμάτι είναι γραμμένο σε πρώτο πρόσωπο· ο Παρασκευάς αφηγείται το επεισόδιο, πρόκειται επομένως για βίωμα δικό του, είδε όσα περιγράφει. Και ο Πολίτης / αφηγητής μας βεβαιώνει ότι τα παιδιά είδαν πραγματικά αυτές τις δύο παραστάσεις: «Πλάι με τη Μόνικα κοιτάζαμε τα θαύματα ετούτα»

Στην ακόλουθη παράσταση η θέα της φύσης είναι δικαιωμένη και εδώ ως έκφραση ενός βιώματος· με τη διαφορά όμως που αντί να είναι βίωμα ενός προσώπου του έργου που την αφηγείται, όπως συμβαίνει στο προηγούμενο παράθεμα, τη διηγείται σαφώς ο συγγραφέας αποδιδοντάς τη σε ένα τρίτο πρόσωπο (και από την άποψη του γραμματικού τύπου). Ίσως για να αντιμετωπίσει ο Κ. Πολίτης την μεγαλύτερη αυτή δυσκολία, ζωντανεύει τις φράσεις του προστρέχοντας στον ελεύθερο πλάγιο λόγο και στον ευθύ λόγο:

Σαν έμεινε μονάχος ο Αλέκος, προχώρησε ψηλαφητά ως το παράθυρο και άνοιξε το τζάμι. Μια ψυχρή ακίνητη πνοή του άρπαξε το πρόσωπο. Μαυρίλα και ησυχία μέσα στο περιβόλι. Δεξιά, το φανάρι του δρόμου βάζει μια θαμπόλευκη αχλή πίσω από τα κλωνιά που ξεπερνούσαν το μαντρότοιχο. Ευκάλυπτοι δεν ήταν;... Κάπου εκεί, πιο πέρα ακόμα, ίσως κρυμμένοι από το σπίτι, κουρνιάζανε στα σκοτεινά οι μενεξέδες... Τι γαλήνη! Θεέ μου, να

‘ναι πάντα έτσι, όλος ο κόσμος να ζει μέσα σε τέτοια μια γαλήνη και πάνω απ’ όλα να χαμογελάει ένα προσωπάκι. Όλα να μένουν έτσι, όπως τη στιγμή ετούτη, να μη σαλέψει τίποτα κι ούτε να διαλύσουν οι ελπίδες, έτσι θαμπές και ασάλευτες να μένουν — τι περισσότερο από το λίγωμα ετούτο στην ψυχή;... Θεέ μου, να μεγαλώσει και η καρδιά μας για να χωράει όλη σου την πλάση, όλους τους ανθρώπους... (1958, σ. 78)

Στην παράσταση αυτή ο αφηγητής παραμερίζει εντελώς. Δεν είναι πια ο Παρασκευάς που αφηγείται, είναι ο συγγραφέας που δημιουργεί μια νέα σχέση με τον ήρώα του, τον κοιτάζει σε μια αδέσμευτη προοπτική, και μπαίνει στην ψυχή του. Η θέα του κήπου, με την «ακίνητη πνοή», βρίσκεται σε απόλυτη συνέπεια με τη λαχτάρα του Αλέκου να μείνουν όμορφα και ήσυχα τα πράγματα όπως είναι αυτή τη στιγμή. Ο πόθος αυτός του εφήβου έρχεται τη στιγμή που δεν υπάρχουν ακόμη σημάδια φόβου για το μέλλον, και επομένως εκφράζει συγχρόνως μια υπολανθάνουσα και αόριστη ανησυχία για το μέλλον (θάνατος του φίλου και αλλαγή της μοίρας). Η περιγραφή είναι ζωντανεμένη όχι μόνο από εκφράσεις ελεύθερου πλάγιου λόγου, αλλά και ευθέως λόγου όπως: «Ευκάλυπτοι δεν ήταν;» Το παράθεμα αυτό, που και απομονωμένο εδώ δείχνει την αρτιότητά του, δε μεταδίδει όλη τη συγκινησιακή του φόρτιση αν δεν συσχετιστεί με όλη την πλοκή, με τα πριν, με τα μετά, με τον Αλέκο· επομένως αποτελεί μια ένδειξη πόσο συνθετικά διοργανωμένο, στην παραμικρή λεπτομέρεια, είναι το μυθιστόρημα από το οποίο έχει αποσπαστεί⁹⁸. Με το παράδειγμα τούτο, που αποτελεί ένα τεκμήριο της μυθιστοριογραφικής σοφίας του Πολίτη, κλείνω τη σύντομη ανάλυση για το πώς λειτουργεί η ‘περιγραφή’ σαν προέκταση του ψυχισμού των προσώπων, μέσα στο γενικότερο μηχανισμό του συγκινησιακού παράγοντα.

Είχα κάνει λόγο και για έναν άλλο παράγοντα, την ‘ποίηση’ του χρόνου που περνά’. Ο Κοσμάς Πολίτης εκμεταλλεύεται την αίσθηση του χρόνου και στην *Εκάτη*, όπου συνυφαίνει την αίσθηση αυτή με τις διάφορες μεταπτώσεις του ήρώα του. Την πετυχαίνει όμως με τρόπο πολύ διαφορετικό και πλέριο στην *Eroica*, όπου δεν υπάρχουν απότομες αλλαγές στην πλοκή, αλλά μια αδιάσπαστη και συνεχής αλλαγή καμωμένη με αποχρώσεις. Ο Πολίτης δεν αμελεί εδώ την παρουσία του χρόνου ούτε στιγμή. Αφότου οι έφηβοι ανακαλύψουν με το θάνατο του φίλου τους μια διαφορετική διάσταση της ζωής από κείνη που ήξεραν μέχρι τότε, με «προαισθήματα και χτυποκάρδια» (και βρι-

σκόμαστε μονάχα στο τρίτο κεφάλαιο), αρχίζει μια πορεία προς κάτι που είναι το τέλος του βιβλίου, ή το τέλος κάτι άλλου. Η παρουσία του χρόνου που περνά αισθητοποιείται από το συγγραφέα με διάφορα μέσα· με το φως, με το καλοκαίρι που προχωρεί, με κάποιες εμπειρίες που αποκαλύπτουν ανυποψίαστες πλευρές της ζωής, με αόριστα προαισθήματα. Συντελούν και οι παρομοιώσεις, που αναφέρονται στα βιώματα ολοένα και πιο σκοτεινά.

Ύστερα από όσα είπαμε και εδώ και παραπάνω, δεν θα ξαφνιάσει το μελετητή αν η αφήγηση του Πολίτη εκμεταλλεύεται και μια συγγενική με αυτά κατάσταση στο χώρο του ψυχισμού, το ονειρικό στοιχείο. Μέσα στα λίγα που ξέφυγαν του Πολίτη σε συνεντεύξεις, είναι και η μαρτυρία:

η εγγλέζικη λογοτεχνία είναι περισσότερο ποιητική και ονειρώδης, ενώ αντίθετα η γαλλική είναι ψυχρή και λογική. (Νεοελληνικά Γράμματα, 28 Μαΐου 1938)

Η φευγαλέα παρατήρηση δείχνει πόσο, στη σκέψη του Πολίτη, συνδεόταν η 'ποιητική' αίσθηση με το ονειρικό στοιχείο, το ένα σχεδόν προέκταση του άλλου. Και αυτό το ζήτημα απαιτεί μελέτη, αλλά αυτή τη στιγμή δεν μπορεί να γίνει περισσότερο από μία νύξη. Δεν πρόκειται πάντως μονάχα για τη χρήση του ονείρου (κάτι που έχουν κάνει λίγο πολύ όλοι οι αφηγηματογράφοι), αλλά για ένα συμπλήρωμα του ψυχισμού, σαν συνειδητοποίηση εκ μέρους του συγγραφέα μιας ανέκφραστης εσωτερικής ψυχικής ροής. Αυτή η συνειδητοποίηση μπορεί να συγκεκριμενοποιηθεί σ' ένα 'εσωτερικό μονόλογο' ενός προσώπου, ή και ακόμη σε εκείνη τη φανερή επέμβαση του συγγραφέα, που, δίχως κανένα προσωπείο και καμιά πρόφαση, στην αρχή του τέταρτου κεφάλαιου της *Eroica*, παρασέρνεται σ' εκείνη τη σπαρτακτική ελεγειακή και δοξαστική σελίδα. Σ' αυτή την τελευταία περίπτωση δεν πρόκειται ούτε για όνειρο ούτε για στοχασμούς· είναι η έκφραση μιας εκστατικής και νοσταλγικής κατάστασης που την προφέρει ο ώριμος συγγραφέας, την ώρα που ετοιμάζεται να προχωρήσει στην ιστορία των ηρώων του· κάτι σαν μια αρχαία επίκληση μετατεθειμένη στους δικούς του καιρούς.

Η *Eroica*, που μας απασχολεί εδώ ιδιαίτερα, επειδή συγκεντρώνει τις κυριότερες προπολεμικές επιτεύξεις του Πολίτη, αναπτύσσεται σε πολλαπλές διαστάσεις¹⁰. Μερικές όψεις του συγγραφέα που μοιάζουν περισσότερο συνδεδεμένες με τη 'λυρική' ιδιότητά του, ήδη κάπως

εξετάστηκαν εδώ. Μια άλλη όψη, που επείγει να κοιταχτεί, αφορά στη λειτουργία του αφηγητή μέσα στην *Eroica*. Είδαμε ότι στο *Λεμονοδάσος* ο Πολίτης αφηγείται σε πρώτο πρόσωπο. Στην *Εκάτη* αποσπάται από το πρώτο πρόσωπο, αλλά δεν αποδεσμεύεται πραγματικά από τον πρωταγωνιστή του. Στην *Eroica*, παρά το γεγονός ότι εμφανίζεται στο έργο ο ίδιος, και ότι εκείνος είναι ο λίγο αστείος, καθώς βρίσκουν οι άλλοι, Παρασκευάς, που αφηγείται σε πρώτο πρόσωπο τα συμβάντα, ο Πολίτης ούτε κλείνεται σε μια άκαμπτη προοπτική ούτε δένεται στον κλοιό ενός και μόνο προσώπου. Κινείται άνετα μες στη σκηνή, παίρνει καταπόδι τα διάφορα πρόσωπα με ανεξαρτησία, δίχως να τα βλέπει αναγκαστικά μονάχα μέσα από τα μάτια του Παρασκευά. Ωστόσο, το παιχνίδι των προοπτικών είναι ζυγιασμένο έτσι ώστε να περνά σχεδόν απαρατήρητο, και να μη γίνεται αντιληπτό αμέσως το πόσο περίπλοκο είναι. Η διαδικασία που ακολουθεί τόσο αβίαστα ο Πολίτης —σ' αυτό οφείλεται μεγάλο μέρος της συγκινησιακής πειστικότητάς του—, είναι περίπου η εξής, κατά την αντίληψή μου.

Μια πρώτη στάση του Κοσμά Πολίτη, που αποτελεί και το θεμέλιο όλης της προοπτικής του, οφείλεται στη στιγμή κατά την οποία γράφεται το έργο. Ένας άντρας ώριμος, εκείνος που είχε ζήσει τις μεγάλες προσδοκίες και την παραίτηση του Απόστολου στο *Λεμονοδάσος* και του Καλάνη στην *Εκάτη*, αναζητά τώρα, στη μακρινή εφηβική θαμπωτική ανακάλυψή του του κόσμου τις αυθεντικές και απόλυτες αξίες που τον τραυμάτισαν στα δύο προηγούμενα μυθιστορήματα. Πρόκειται γι' αυτό τον ώριμο άντρα που στην αρχή του τέταρτου κεφαλαίου βγαίνει από την αφάνεια, αφήνει τις συμβατικές προφάσεις του μυθιστορήματος και, σαν εξουσιοδοτημένος κορυφαίος, προφέρει εκείνο το μονόλογο που ονόμασα παραπάνω ελεγείο δοξαστικό. Ο μονόλογος αυτός αποτελεί εκείνη τη δεσπόζουσα διάθεση που προξενεί ό,τι ο Καραντώνης αποκάλεσε «πρωθύστερο σχήμα διαλεκτικής ψυχολογικής πορείας του συγγραφέα»¹¹. Μέσα απ' αυτή την προοπτική ο αφηγητής αναπολεί τα αυθεντικά, ανόθευτα αισθήματα των παιδιών, την 'ηρωική' αντίληψή τους.

Αλλά ο αφηγητής είναι μαζί και ο μικρός της παρέας, ο 'καημένος' ο Παρασκευάς, που αγαπά τρυφερά και απόλυτα τους ήρωές του. Οι δύο αγάπες συμπίπτουν βέβαια στον Παρασκευά / Πολίτη, αλλά δεν ταυτίζονται: έχουμε εδώ μια πρώτη πηγή αοριστίας.

Ο 'καημένος' ο Παρασκευάς για κάμποσο διάστημα, στην αρχή του μυθιστορήματος, υπολανθάνει πίσω από το 'εμείς'. Βγαίνει από την αφάνεια δειλά, και με τρόπο όσο γίνεται πιο διακριτικό (και πλά-

γιο από γραμματική άποψη: «την ξαναείδα». σ. 31, «μου» σ. 43). Είναι ο μικρός πληροφορητής που δεν 'καταλαβαίνει' όσα αναφέρει, όπως στην περίπτωση του φοβερού εκείνου μάρμπα του Αλέκου, που τον βρήκαν νεκρό, κοκαλωμένο μέσα στο χιόνια πάνω από μια κοπέλα και τ' άλογο δεμένο (σ. 52). Ο αφηγητής συμπίπτει επιτέλους με τον Παρασκευά, σ' ένα πραγματικά αποφασιστικό ρόλο, όταν ο Πολίτης τον βάζει να διηγηθεί στη Μόνικα τη μεγάλη περιπέτεια του Αλέκου στο δάσος (κεφάλαιο όγδοο). Μ' αυτή την ανάθεση σημαντικού ρόλου, ο μυθιστοριογράφος δεν εξουσιοδοτεί συγχρόνως τον Παρασκευά να έχει δική του γνώμη και ανεξάρτητη σκοπιά πάνω στα γεγονότα: η παρουσία του είναι μηχανική, τεχνική, απρόσωπη σχεδόν, την εξουδετερώνει ο μεγάλος Παρασκευάς, ο μυθιστοριογράφος, με τη φαινομενικά αμερόληπτη αφήγησή του.

Πολύ συχνά ο μυθιστοριογράφος εγκαταλείπει τον Παρασκευά, μπαίνει σε ξένα σπίτια μόνος του, όπως στο σπίτι του Αλέκου, ερευνώντας τα κατατόπια και τα οικογενειακά μυστικά. Αυτή η αποδέσμευση του μυθιστοριογράφου από τον Παρασκευά, που μαρτυρεί την απόφασή του να ακολουθήσει μια τακτική αμεροληψίας απέναντι σε όλα ανεξάρτητα τα πρόσωπα, δεν σταματά σε τούτο το στάδιο· προχωρεί και επιτρέπει στο μυθιστοριογράφο εκείνο που του ήταν ακατόρθωτο στα δύο προηγούμενα βιβλία του: να μπαίνει δηλαδή και σ' άλλα πρόσωπα, πέρα από εκείνο που επίσημα τον αντιπροσωπεύει. Έτσι γράφτηκε εκείνη η σκηνή, που είδαμε παραπάνω, με τον Αλέκο που κοιτάζει τον κήπο και αισθάνεται τη λαχτάρα να σταματήσει ο κόσμος. Το ίδιο συμβαίνει στο τέλος του έργου, όταν ο αφηγητής αποδίνει με αμεσότητα τις θαμπωμένες και ζαλισμένες αισθήσεις του Αλέκου (σ. 229 και εξής).

Όσα, από τα πολλά που συμβαίνουν στην αφηγηματική μέθοδο του Κοσμά Πολίτη, προσπάθησα να ανιχνεύσω εδώ, επιτρέπουν, μου φαίνεται, να αρχίσουμε να υποψιαζόμαστε τον τρόπο λειτουργίας εκείνου του συγκινησιακού παράγοντα που άλλοι αποκάλεσαν 'λυρισμό' και άλλοι 'ποίηση'. Στα χρόνια που γράφτηκε η *Eroica*, ο εσωτερικός μονόλογος είχε πια δώσει και στην Ελλάδα ώριμα δείγματα, μικρής έκτασης (στα μυθιστορήματα του Τερζάκη και του Θεοτοκά), ή μεγαλύτερης (σε ειδικά αφηγηματικά έργα, όπως οι *Δύσκολες νύχτες* της Μ. Αξιώτη ή *Ο πεθαμένος και η ανάσταση* του Ν.Γ. Πεντζίκη, που τότε έγινε γνωστό μόνο τμηματικά). Ο Κοσμάς Πολίτης δεν δούλεψε σε τούτη και μόνο την κατεύθυνση· το έργο του ανταποκρινόταν και από πολλές άλλες απόψεις στο 'είδος' μυθιστόρημα. Η άποψη

που μένει περισσότερο στην αφάνεια είναι, πιθανόν, ο πραγματικός προβληματισμός, ίσως επειδή τα μυθιστορήματά του δεν είναι μυθιστορήματα ιδεών, ίσως επειδή αποφεύγει τη διατύπωσή τους με τρόπο απερίφραστο και ωμό. Η αναζήτηση της αυθεντικής ζωής, μέχρι την οντολογική αγωνία, πραγματοποιείται μέσα στα δύο πρώτα βιβλία του Πολίτη με τρόπο φανερό και σε συνδυασμό με τη δίψα για απόλυτο έρωτα¹². Η παραίτηση στο κατώφλι της επιτυχίας υπονοεί ένα μεταφυσικό φόβο, πάνω στον οποίο ο Πολίτης αποφεύγει να επιμείνει περισσότερο. Ο Κοσμάς Πολίτης είχε συνδυάσει στην *Εκάτη* την ερωτική αγωνία του ήρωά του με κάποια σοβαροφανή φιλοσοφήματα για τη ζωή στον πλανήτη μας, που δεν έπειθαν τους κριτικούς. Στην *Eroica* συνδυάζει τον έρωτα με μια άλλη αξία απόλυτη, τον ηρωισμό. Παρά τις συναρπαστικές εκφράσεις που παίρνει ο ηρωισμός στην *Eroica*, μέσα από τα διπλά δίοπτρα του Παρασκευά και του συγγραφέα, και ο έρωτας, μέσα από τη μεγάλη απορία των μικρών, ο στόχος του Κοσμά Πολίτη βρίσκεται αλλού, και ακριβώς στην οντολογική αγωνία που έλεγα πριν¹³. Κατά βάθος ο Κοσμάς Πολίτης, παρά το γεγονός ότι έκανε επάλληλες προσπάθειες, με τα τρία μυθιστορήματά του, να εκφράσει τον κρυφό πόθο του ανθρώπου που ζει και δεν ξέρει τι ακριβώς τον περιμένει ύστερα, εκείνο που θα του άρεσε να πραγματοποιήσει θα ήταν να εκφράσει αυτό το οντολογικό αίσθημα σ' ένα βιβλίο όπου «δεν συμβαίνει τίποτε»¹⁴. Η *Eroica* αποτελεί μια πρόοδο απ' αυτή την άποψη. Ο Πολίτης θα πετύχει πληρέστερα το σκοπό του μέσα στον πόλεμο γράφοντας *Το Γυρί* (1944). Η περίπλοκη σχέση με τα πρόσωπα του έργου του, που ο Πολίτης είχε πραγματοποιήσει στην *Eroica*, εδώ απλώνεται κυρίαρχα και εκδηλώνεται μ' ένα διττό αίσθημα, ίσης απόστασης του συγγραφέα προς όλα τα πρόσωπα (εκείνο που οι ειδικοί ορίζουν σαν ειρωνεία), και μαζί τρυφερής συμπόνιας, που ποτέ δεν ξεφεύγει από τη σεμνότητα, προς όλα τα πρόσωπα, προς όλους τους ανθρώπους της γής.

1 Ο χαρακτηρισμός του σε «συνομιλία» με τον Γ.Π. Σαββίδη, στον τόμο του Κ. Πολίτη *Στου Χατζηφράγκου*, 1963, σ. θ'.

2 Η πληροφορία στον Γ. Θεοτοκά, *Ιδέα*, Γ', 1934, σ. 102, σε βιβλιοκρισία του *Εκάτη*. Ο Θεοτοκάς προσθέτει: «Ελευθέρωσε μέσα του ποιος ξέρει ποιες κρυμμένες και καταπιεσμένες καλλιτεχνικές διαθέσεις. Είχε διατηρήσει ευτυχώς τη νεότητα της καρδιάς, σε τέτοια σημείο μάλιστα που μερικοί κριτικοί νομίσανε ότι πρόκειται για ένα συγγραφέα είκοσι χρονών».

3 Πρέπει έτσι να ερμηνέψουμε την ακόλουθη δήλωση του Κ. Πολίτη σε συνέντευξη του 1938, απαλλάσσοντάς την από το ανεκδοτολογικό πνεύμα: «Α,

όσο για τον Καρυωτάκη που γίνεται τον τελευταίο καιρό τόσος λόγος, ομολογώ πως όταν μου έπεσε η τελευταία έκδοση των “Απάντων” του κι έριξα μια ματιά στα πεταχτά, επείσθηκα ότι δεν πρόκειται πια ποτέ να ξαναρίξω άλλη» (συνέντευξη του Κ. Θρακιώτη, *Νεοελληνικά Γράμματα*, 27 Μαΐου 1938).

4 Γ. Θεοτοκάς, ό.π.

5 Τα τελευταία αυτά κεφάλαια, με τα οποία ο Πολίτης θεώρησε σκόπιμο να συμπληρώσει την πλοκή, σε μια πιο προσεχτική ανάλυση δείχνονται βλαβερά, γιατί χειροτερεύει η ήδη κλονισμένη ισορροπία της οπτικής γωνίας: το συμβατικό ψεύδος, ότι ο συγγραφέας έγραψε την ιστορία ταυτιζόμενος με τον ήρωα, αφού πρώτα η ιστορία πέρασε από τον αμερόληπτο φίλο / μάρτυρα, δεν μπορεί φυσικά να προξενήσει ζημία αναδρομικά, αναφορικά με τα προηγούμενα κεφάλαια, που ο αναγνώστης τα διάβασε δίχως να ξέρει την αλλαγή που τον περιμένει. Η ζημία όμως αφορά στα τελευταία κεφάλαια, που, με αφορμή τη δημιουργική αδράνεια του συγγραφέα, αποβαίνουν πολύ λιγότερο αποδοτικά από τα προηγούμενα.

6 Αυτό συντελούσε, μαζί με άλλα, στο να δίνει όλο το βιβλίο μια αίσθηση υγείας. Η λεπτομέρεια δεν ξέφυγε από τον Γ. Ξερόπουλο, που παρατηρούσε: «Περιγράφει, ψυχολογεί και φιλοσοφεί με ωραιότητα. Όχι νοσηρή όμως ούτε ατερμάτιστη, όπως συνήθως των νέων, απεναντίας γερότατη, υγιέστατη και σοφή. [...] Οι άνθρωποι του είναι υγιείς κι ηθικοί» (*Νέα Εστία*, Θ', 1931, σ. 269).

7 «Πάνω από το κουτί του λούστρου κάποιο στικωμένο φουστάνι αφήνει να φαίνεται ως το γόνατο μια στρογγυλή ολομέταξη κνήμη. Τ' ανοιχτά παράθυρα γελούν στον ήλιο. Δυο σκύλοι κυνηγούν μια θηλυκιά που τρέχει στον ανήφορο λαχανιασμένη» κ.τ.λ. (*Εκάτη*, 1933, σ. 217).

8 Η Λεία ζητεί από τον Παύλο με λόγια σκληρά και συγκινητικά να αφήσει την κόρη της. Ο Παύλος δεν λέγει τίποτα. Έχουμε όμως την ακόλουθη περιγραφή: «Φυσώντας χαμηλά [ο άνεμος] σάρωσε τον κάμπο κι όρμησε στην πλαγιά του βουνού [...] Ο Παύλος κύτταξε έξω. Ο τρούλος της Καταπολιανής φαινόταν ξεβαμμένος μέσα στο σύννεφο της σκόνης» (*Εκάτη*, 1933, σ. 289).

α Ο Peter Mackridge, στην εισαγωγική του μελέτη “Συμβολικές και ειρωνικές δομές στην *Eroica*” (Κ. Πολίτης, *Eroica*, επιμέλεια Ρ. Mackridge, NEB, ‘Ερμής’, 1982), που αποτελεί την ευρύτερη ειδική ανάλυση του έργου, διαχωρίζει σαφώς τα πρόσωπα στο κεφαλαϊάκι “Ο ειρωνικός Παρασκευάς” (σ. ό’ -οβ’) καταλήγοντας στο συμπέρασμα: «Όστε για να δημιουργηθούν οι διάφορες σημασίες του κειμένου συμβάλλουν ο Πάρις Ταβελούδης / Κοσμάς Πολίτης, ο Παρασκευάς-ήρωας, ο Παρασκευάς-αφηγητής κι ο υπονοούμενος αναγνώστης». Δίχως κάποιο αναγνώστη δεν θα υπήρχε φυσικά κανένα έργο, αλλά προπαντός δεν θα υφίσταντο οι όροι για να εξασφαλιστεί η ειρωνεία (ειρωνεία ως συνεννόηση συγγραφέα-αναγνώστη όπως τον επινοεί ο συγγραφέας).

9 Ο Κ. Πολίτης μας πληροφόρησε ότι η *Eroica* “γράφτηκε ουσιαστικά “επί του πιστηρίου” των *Νέων Γραμμάτων*” (*Στον Χατζηφράγκο*, 1963, σ. 8). Το μυθιστόρημα γράφτηκε και δημοσιεύτηκε σε εννιά συνέχειες. Το περιοδικό *Τα Νέα Γράμματα*, έβγαινε κάθε μήνα. Με τι τρόπο μπόρεσε να οργανώσει τόσο σφιχτά το υλικό του ο Πολίτης; Ήξερε στις πρώτες συνέχειες ότι την περικεφαλαία, που ο Λοΐζος ξεχνά στον κήπο της Μόνικας, θα τη θυμηθεί στην τελευταία συνέχεια; Τι έ ξ ε ρ ε ι ο μυθιστοριογράφος από πριν; Πώς συλλαμβάνει το σύνολο;

β Μια κάποια απόκριση στην απορία αυτή έρχεται να δώσει η Έρη Σταυροπούλου, "Κ. Πολίτη, *Eroica*: «Επί του πειστηρίου», *Η Λέξη*, τεύχος 87, Σεπτέμβριος 1989, σ. 777-783. Όσο για το «λάθος» στο οποίο ο Κ. Πολίτης παρέσυρε τους μελετητές του σχετικά με τη συχνότητα με την οποία έβγαιναν *Τα Νέα Γράμματα*, είναι ανάξιο λόγου επειδή εκείνο που είναι σημαντικό στην περίπτωση αυτή είναι ότι τα εννέα μέρη του *Eroica* δημοσιεύθηκαν σε εννέα συνέχειες, σε εννέα κατά σειρά τεύχη του περιοδικού.

γ Την έκφραση 'ποίηση του χρόνου που περνά' που δανείστηκε πρόχειρα από τον Γ. Θεοτοκά, μπορούμε να την προσδιορίσουμε και να την εξετάσουμε σε σχέση με την έννοια που η αφηγηματική θεωρία αποκαλεί 'δομές χρόνου'. Ο συγγραφέας-Παρασκευάς που αφηγείται με τα μάτια του Παρασκευά όταν ήταν έφηβος προκαλεί μια εναλλαγή προοπτικής που ευνοεί τη διαδοχή των δύο βασικών χρόνων αφήγησης, σε σχέση με την ιστορία, που μοιάζει να είναι μία. Από κει και πέρα συμβαίνουν πράγματα που θέλουν μελέτη...

10 Δεν έχει εξακριβωθεί ποιο ρόλο έπαιξε στην *Eroica* το μυθιστόρημα *Le Grand Meaulnes* του H. Alain-Fournier, που έχει κοινό με αυτή την αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο της παιδικής ηλικίας του συγγραφέα. Το γαλλικό αυτό μυθιστόρημα, γνωστό τμηματικά σε μετάφραση από το ελληνικό κοινό ("Η αγάπη του φίλου", *Ελληνικά Γράμματα*, Α', 1927, Β', 1928), υπακούει, πάντως, σ' ένα μηχανισμό αναπόλησης πολύ απλούστερο και δεν έχει την πνοή του Πολίτη.

11 Ο Καραντώνης διατυπώνει έτσι τη σκέψη του:

Ουσιαστικά όμως η *Eroica* πλέκεται επάνω σ' ένα επιτυχημένο πρωτότυπο σχήμα διαλεκτικής ψυχολογικής πορείας του συγγραφέα, που κάνει το έργο αυτό να είναι μια θαυμαστή ε π έ ν δ υ σ η του παρόντος με τους πιο πολύτιμους και τους πιο εξωτικούς πέλους του παρελθόντος. Π α ρ ό ν είναι ο πάντοτε ανήσυχος και πάντοτε διψασμένος συγγραφέας και, π α ρ ε λ θ ό ν, η ανέλκυση προς το παρόν των πρώτων μορφών της ανήσυχης ζωής του, που δεν είναι τίποτ' άλλο παρά ερμηνείες και σύμβολα καταστάσεων τωρινών. (1962, σ. 181-2)

12 Στα τρία πρώτα μυθιστορήματα του Κ. Πολίτη ο ηρωισμός είναι συνδυασμένος με τον έρωτα. Η αισιόδοξη αυταπάτη ότι ο ηρωισμός είναι κάτι το επικτό, και η διάψευση αυτής της αυταπάτης που μοιραία έρχεται, αποτελούν μια διαδικασία πάνω στην οποία στηρίζονται και τα τρία αυτά μυθιστορήματα. Η δίψα ηρωισμού και η επιμονή με την οποία ο Πολίτης ρίχνεται στην αναζήτησή του τρεις επάλληλες φορές, πρέπει να προέρχεται από μια πολύ έντονη προσπάθεια να καταπολεμήσει τη διαπίστωση ότι ο ηρωισμός είναι κάτι το ακαθόριστο στα χρόνια μας. Σ' αυτό το σημείο δεν πρέπει να ξεχάσουμε ότι ο μεγάλος 'πόνος' του Καρυωτάκη προερχόταν από το γεγονός ότι βρέθηκε καταδικασμένος να ζει σε μια καθημερινότητα όπου ο ηρωισμός, ακριβώς, ήταν κάτι το ακατόρθωτο. —Ο Καρυωτάκης πανταχού παρών.

13 Ο Βάσος Βαρίκας, που έδωσε μια ζοφερή περιγραφή της ελληνικής πεζογραφίας του μεσοπολέμου, ανεπιφύλακτα εξαίρεσε τον Κ. Πολίτη από την καταδίκη. Μου φαίνεται ότι με «ζωή πιο μεστή» ο Βαρίκας εννοεί περίπου αυτό που αποκαλώ 'αυθεντική ζωή'. Ο Βαρίκας έλεγε τα ακόλουθα:

Στα έργα του δεν υπάρχουν ήρωες με αντικειμενική υπόσταση. Μία είναι η δεσπόζουσα, η μοναδική προσωπικότητα: ο εαυτός του. Ένα πρόσωπο διχασμένο, ανικανοποίητο. Δεμένος σφιχτά με το περιβάλλον του, ανίκα-

νος ν' απομακρυνθεί έστω και για μια στιγμή απ' αυτό, νιώθει ωστόσο ένα τεράστιο κενό μέσα του. Η τυπική ζωή της τάξης του όσο και αν τον κρατάει δέσμιό της, δεν μπορεί να γεμίσει αυτό το κενό. Νιώθει επιταχτικά την ανάγκη μιας ζωής πιο μεστής από συναισθήματα, γεμάτης από πάθη και πίστη. Αυτό εκφράζεται στην απεγνωσμένη αναζήτηση ενός ιδανικού, στο οποίο να αφοσιωθεί και να του δώσει την αίσθηση της πλήρους ζωής. Θα το ζητήσει παντού, στη γυναίκα, στην επιστήμη, στην Ιερουσαλήμ του Βορρά, κοντά στους πρωτόγονους. Αλλά δεν θα το πλησιάσει ποτέ. (1939, σ. 66)

14 «—Από το δικό σας έργο, ποιο βιβλίο προτιμάτε; —Θα σας έλεγα πως το τελευταίο είναι πάντα το καλύτερο: Η “Ερόικα”, που μόλις κυκλοφόρησε. Μα και την “Ελεονόρα” δεν τη θεωρώ λιγότερο άξια. Και ξέρετε γιατί; Γιατί δεν συμβαίνει τίποτε» (Νεοελληνικά Γράμματα, 28 Μαΐου 1938).

Ο ‘παράξενος καθηγητής’ του Μ. Καραγάτση. “Ο Συνταγματάρχης Λιάπκιν”

72 Όσοι ήταν εξοικειωμένοι γύρω στα 1930 με το κοσμοπολίτικο μυθιστόρημα και με τα νοήματα του διονυσιασμού, πρέπει να είχαν ανακαλύψει με ικανοποίηση και το ένα και τ' άλλο στο μυθιστόρημα *Ο Συνταγματάρχης Λιάπκιν* (1933). Μόνο που, για να συγκροτήσει το κατάλληλο μείγμα, ο Καραγάτσης, αντί να μεταφερθεί ο ίδιος σε ξένους τόπους, ακολούθησε την αντίθετη οδό, φέρνοντας ξένης καταγωγής πρόσωπα σ' επαφή με το ελληνικό περιβάλλον, στον ελληνικό χώρο¹. Αφού προετοίμασε το περιβάλλον εγκαθιστώντας στη Γεωργική Σχολή Λαρίσης δύο Αυστριακούς, τοποθέτησε εκεί τον εξόριστο Ρώσο συνταγματάρχη Λιάπκιν, κι έβαλε να τον ακολουθήσουν, διάδοχικά, διάφορα άλλα κύματα λευκορώσων πολιτικών προσφύγων. Για να συμπληρώσει όμως την κοσμοπολίτικη ανάμειξη, έβαλε τη Σχολή να γειτονεύει με μερικούς Καραγκούνηδες και με μερικές ασυγκράτητες Φιλιππουπολίτισσες.

Όσο για το ‘διονυσιακό’ στοιχείο, που κληρονομημένο από το νιτσεϊσμό έβαλε γερές ρίζες στα ελληνικά γράμματα για κάμποσες δεκαετίες και έμοιασε να ανανεώνεται με το υπερρεαλιστικό ξέσπασμα, ο Καραγάτσης το δραστηριοποίησε σαν ζωτική ορμή, εκρηκτική και ασυγκράτητη· σαν ζωτική ορμή εκρηκτική μέσα στις βίαιες εκδηλώσεις του αλκοολικού Λιάπκιν· σαν ζωτική ορμή ασυγκράτητη μέσα στους βιολογικούς ερεθισμούς που αναζητούν την ανεμπόδιστη ερωτική ικανοποίηση².

Πρωταγωνιστής του έργου είναι ο συνταγματάρχης Λιάπκιν, που το 1920 καταντά να πιάσει δουλειά στη Γεωργική Σχολή σαν επιμε-

λητής όλων των ζώων. Η γυναίκα του έχει πεθάνει, η κόρη του εξαφανίστηκε στην Επανάσταση. Τώρα αυτός, σκληρά αφιερωμένος στη δουλειά που, μέρα με τη μέρα προσαρμόζεται περισσότερο στην καινούρια ζωή. Τι σκέφτεται ακριβώς δεν το ξέρουμε. Όμως τον βλέπουμε να παρατείνεται ολοένα περισσότερο από τις γνωριμίες που του αρμόζουν, στη Σχολή και την επαρχία, να κάνει παρέα με κοινωνικά ξεπεσμένες γυναίκες, μέχρι που στο τέλος παντρεύεται μία. Βρίσκει παρηγοριά στο τσίπουρο, και είναι σχεδόν πάντα πιασμένος, εκτός από τις στιγμές που εργάζεται, οπότε εμφανίζεται λογικός και ευγενικός. Όταν πίνει όμως, γίνεται άλλος άνθρωπος, αδίστακτος και πρωτόγονος. Ραφινάρισμα αριστοκρατικό και κτηνώδες ένστικτο συνταιριάζονται και εναλλάσσονται έτσι στο πρόσωπο αυτό, μοιρολατρικά και ανεπανόρθωτα. Σ' αυτή την κατάσταση ένας «καθηγητής» δεν διστάζει να τον χαρακτηρίσει «χτήνος» (*Ο Συνταγματάρχης Λιάπκιν*, 1933, σ. 77).

Αν νατουραλισμός ήταν εκείνο που ο συγγραφέας του ελληνικού μανιφέστου του 1880 εννοούσε με τις αλλοιώσεις «εν αις βλέπομεν τον άνθρωπον κατερχόμενον προς το κτήνος, την διάνοιαν σσκοτιζόμενην υπό των ενστίκτων, την αρετήν κατά μικρόν καταβαλλομένην και εκπνέουσαν εν τη βαρεία και πνιγηρά ατμοσφαίρα της διαφθοράς»¹, τότε θα διαπιστώσουμε ότι ο Λιάπκιν, κατερχόμενος βαθμιαία σε «κτήνος», είναι ένας τυπικός ήρωας νατουραλιστικού μυθιστορήματος. Και, πραγματικά, το σεξουαλικό άγχος, συνδυασμένο με τη φυσική αντοχή και το τσίπουρο, καταλήγει σε μια συμπεριφορά περισσότερο νατουραλιστική παρά 'διονυσιακή'. Πρόκειται δηλαδή για μια εκμετάλλευση του υλικού πραγματοποιημένη με μια μέθοδο παλιότερη από τη 'διονυσιακή'. Μέσα σ' αυτό το πνεύμα μυθιστορήματος του περασμένου αιώνα βρίσκει τη θέση του και ο σαδισμός του Λιάπκιν, που τον κάνει να δέρνει ανελέητα το γιο της γυναίκας του, κάτι που το ομολογούσε «στις ημέρες ώρες του μ' έναν κυνισμό γεμάτο αγγελική αφέλεια» (*Ο Συνταγματάρχης Λιάπκιν*, 1933, σ. 142).

Δεν ξέρω κατά πόσο ο Λιάπκιν βρέθηκε συνεπής από ψυχολογική άποψη, γιατί οι κριτικοί δεν σταμάτησαν αρκετά στο θέμα αυτό. Ο Καραγάτσης, πάντως, δεν προστρέχει στην ψυχολογική ανάλυση με κανέναν από τους καθιερωμένους τρόπους του μυθιστορήματος, αρχίζοντας από τον εσωτερικό μονόλογο. Γνωρίζουμε τον Λιάπκιν από τις εξωτερικές εκδηλώσεις της συμπεριφοράς του, από όσα κάνει, από όσα λέγει. Ο Καραγάτσης επιμένει περισσότερο στα γεγονότα παρά στην άλλου είδους περιγραφή του ήρωά του. Ωστόσο, αν χάρη σ'

αυτή την προσήλωση στα συγκεκριμένα γεγονότα, η ανάγνωση αφήνει την εντύπωση έντονης δράσης, μια πιο προσεκτική ανάγνωση δείχνει ότι τα επεισόδια αποβλέπουν σε μια βιαστική θεαματικότητα, δίχως ιδιαίτερη αντοχή σε έκταση και ότι επομένως εξαντλούνται πολύ σύντομα (πρόκειται για μια έλλειψη άνεσης του νεαρού Καραγάτση, που, αργότερα, θα μετριαστεί, φυσικά). Από την άλλη πλευρά, ο Καραγάτσης, για να τροφοδοτήσει την πλοκή, υποχρεώνεται να προστρέξει επανειλημμένα σε σύμπτυξη του χρόνου με συνοπτικές μεταβατικές περιγραφές («πέρασαν χρόνια», «Έτσι πέρασε ακόμα ένας χειμώνας», κ.τ.λ.): παρεμβάλλει παρείσακτες ιστορίες προσώπων (του γιατρού, της Μαρίας με τους εραστές της), και, τέλος, για να κρατήσει στο πόδι τον Λιάπκιν μέχρι το αποκορύφωμα της περιπέτειάς του, ο Καραγάτσης θεωρεί σκόπιμο να βάλει στο δρόμο του επάνω Ρώσους εμικρέδες, που τους φέρνει στη Λάρισα κάθε φορά που κινδυνεύει να συντομευτεί το μυθιστόρημά του.

Ουσιαστικά, αν αφαιρέσουμε όλο το βοηθητικό υλικό, ο πραγματικά αφηγηματικός όγκος που καλύπτει κάποια διάρκεια στη γενική οικονομία του έργου, είναι «το γλέντι» της παραμονής Πρωτοχρονιάς. Ωστόσο και αυτό δεν είναι ένα συμπαγές επεισόδιο, γιατί, αν εκπληρώνει το αίτημα της ενότητας χρόνου (μια νύχτα δίχως διακοπή της δράσης), δεν σέβεται το αίτημα της ενότητας τόπου, αφού διαδραματίζεται διαδοχικά στο σπίτι του κ. διευθυντού, στον κοιτώνα των μαθητών και στο σπίτι της Μαρίας (ό.π., σ. 27-44).

Αν περάσουμε τώρα σε πιο τεχνικές λεπτομέρειες της αφηγηματικής μεθόδου που εφαρμόζει ο Καραγάτσης, θα δούμε ότι όλη η δομή είναι στερεωμένη στην αυθόρμητη παρακολούθηση της ζωής του Λιάπκιν, στη σειρά διαδοχής των επεισοδίων δίχως πρωθύστερα. Όταν θέλει να αναδρομήσει στα περασμένα του Λιάπκιν, δεν κάνει παρεκβάσεις, αλλά απλά βάζει τον ίδιο Λιάπκιν να τα αφηγείται, με μια τεχνική που θυμίζει περισσότερο θέατρο παρά μυθιστόρημα. Ο Καραγάτσης, λοιπόν, εξιστορεί τα γεγονότα σε μια παρατακτική τάξη κρατώντας για κριτήριο την από κοντά παρακολούθηση του πρωταγωνιστή. Με τον Λιάπκιν πάντα για στόχο ή για αναφορά, ο Καραγάτσης εκθέτει σε χρονολογική συνέχεια όσα γεγονότα θεωρεί ότι τον αφορούν.

Ωστόσο η παρατακτική και ομαλή αυτή αφήγηση, παρά τη φαινομενική της απλότητα, προξενεί κάποιες απορίες στις πρώτες κιόλας σελίδες.

Στο πρώτο κεφάλαιο η περιγραφή της Γεωργικής Σχολής Λαρίσης κοντά στον Πηνειό, μέσα στον κάμπο που αλλάζει όψεις καθώς αλ-

λάζουν οι εποχές, με την παρέμβλητη φράση θαυμασμού του υπουργού για την όαση που είναι η Σχολή, προχωρεί στρατώ πληροφορώντας δίχως ο συγγραφέας να επεμβαίνει με κρίσεις και γνώμες, και αφήνοντας μόνο σ' ένα σημείο να δημιουργηθούν προαισθήματα ερεθιστικά, με τις θερμές νέες της Φιλιπούπολης. Συμβαίνουν όμως και μερικά πράγματα κάπως ανεξήγητα. Ο συγγραφέας, που μοιάζει απροκατάληπτος, μεταχειρίζεται, λόγου χάρη, ορισμένους τρόπους περιγραφής που μοιάζουν να ξεφεύγουν από τη νηφαλιότητα του ορθόδοξου μυθιστοριογράφου.

Μια βραδιά που ήρθε στο ιπποδρόμιο ο Γεώργιος, ο Φόγκελ έβαλε τα δυνατά του. Τ' άλογα φέρθηκαν σαν πειθαρχημένοι στρατιώτες, κι ο βασιλιάς, γεμάτος θαυμασμό, του πρόσφερε μια καλή θέση στους βασιλικούς στάβλους.

Ο Φόγκελ δέχτηκε. Παράτησε το ιπποδρόμιο και τη καμποτίνικη ζωή, για να μη στην υπηρεσία της πορφύρας. (ό.π. σ. 7).

Παρόμοιες εκφράσεις εντυπωσιακές, όπως «τ' άλογα φέρθηκαν σαν πειθαρχημένοι στρατιώτες» και «υπηρεσία της πορφύρας», εκτός του ότι θυμίζουν πυροτεχνήματα του Ροΐδη, και επομένως δεν συμβιβάζονται με την ανιδιοτελή διάθεση που εφάρμοσε γενικά στο κομμάτι αυτό ο Καραγάτσης, μαρτυρούν και τάσεις προφορικού λόγου.

Παρά πέρα ο συγγραφέας μιλά με σεβασμό για το διευθυντή, «ο κ. διευθυντής», μ' ένα σεβασμό που δεν μπορεί να φτάσει μέχρι τον αμέτοχο συγγραφέα. Ποιος είναι ο λόγος που ο Καραγάτσης αναφέρει το διευθυντή μέχρι το τέλος του βιβλίου με το σεβασμό που έχουν γι' αυτόν οι υποτελείς του, σαν να μιλούσε με τα λόγια κάποιου που ήταν πραγματικά υποτελής του; Γιατί απλά το «κ. διευθυντής» είναι διατύπωση ελεύθερου πλάγιου λόγου: κάποιος μιλά μέσα από το συγγραφέα. Δεν θα αργήσουμε να τον ανακαλύψουμε αυτόν τον άλλο που μιλάει κρυμμένος ανάμεσα στις αράδες: πρόκειται για κάποιον που ο Καραγάτσης χρησιμοποιεί για πληροφοριοδότη. Είναι ο «παράξενος καθηγητής» (σ. 4), μια φασματική ύπαρξη, δίχως παρουσία και δράση, που αναφέρεται φανερά καμιά εικοσαριά φορές σ' όλο το βιβλίο και που, δίχως μορφή, κυκλοφορεί σ' όλα τα κεφάλαια του μυθιστορήματος. Μόνο μια φορά μισοβλέπουμε τη μορφή του:

Ήταν ο παράξενος καθηγητής. Αυτός δεν έπινε, δεν έπαιζε, δεν χόρευε. Τριγυρνούσε από κάμαρα σε κάμαρα και παρέα σε πα-

ρέα συζητώντας και κάνοντας νεβρικές γκριμάτζες». (1933, σ. 29)

Ο παράξενος καθηγητής, που μεταχειρίζεται και ροιδικές εκφράσεις, δεν είναι συμπαθητικός, είναι ανικανοποίητος ερωτομανής, του αρέσουν οι κοπέλες, αλλά δεν κατακτά καμιά. Μέσα στην κακόβουλη και πονηρή επαρχία, είναι αυτός που μαζεύει με πείσμα όλα τα ερωτικά κουτσομπολιά, και γίνεται ο αποκλειστικός και παραμερισμένος (αφού ο Καραγάτσης δεν του το αναγνωρίζει πουθενά) πληροφοριοδότης του μυθιστορήματος. Όσα περιγράφει ο μυθιστοριογράφος είναι ακριβώς όσα του έχει αναφέρει ο καθηγητής. Αν ο συγγραφέας μοιάζει απροκατάλητος και αμέτοχος (διαλέγοντας ένα αντίστοιχο επίπεδο ύφους απ' όπου κοιτάζει με κάποια απόσταση τα πρόσωπα του μύθου του), ο «παράξενος καθηγητής» έχει μια δική του συγκεκριμένη προοπτική, μια δική του κρίση: για τον Λιάπκιν δείχνει μεγάλη συγκατάβαση, κάπου κάπου θαυμασμό και παρακολούθει μετά μανίας την ερωτική του δραστηριότητα.

Φυσικά και ο «παράξενος καθηγητής», που πληροφορεί το μυθιστοριογράφο και παίρνει έτσι το λόγο με τρόπο λαθραίο, δεν είναι παρά ο ίδιος ο συγγραφέας. Αλλά το πράγμα δεν σταματά εδώ. Αν η συμβίωση του συγγραφέα και του πλασματικού πληροφορητή του δεν έχει καμιά συνέπεια ως προς την πλοκή και την έκβαση του μύθου, φέρνει μια βασική και οργανική συνέπεια στο χώρο της έκφρασης και της προοπτικής, γιατί στον καθένα από τους δύο, το συγγραφέα και τον καθηγητή, στηρίζονται δύο αντίστοιχες προοπτικές που συνεπάγονται και ένα αντίστοιχο επίπεδο ύφους: η διάσπαση του Καραγάτση σε μυθιστοριογράφο και σε καθηγητή, δηλαδή σε δύο διαφορετικά κυκλώματα πληροφόρησης και αφήγησης, οδηγεί σε ένα διχασμό του ύφους. Στη μεγαλύτερη έκταση της αφήγησης ο συγγραφέας ταυτίζεται με τον αφανή καθηγητή, και μόνο κατά διαστήματα χωρίζεται και απομακρύνεται απ' αυτόν, αποκτώντας την αυτονομία του —και την αμεροληψία του.

Ο Καραγάτσης δεν είναι όμως οριστικά δέσμιος της οπτικής γωνίας και της αφηγηματικής προσωπικότητας του πληροφορητή του, καθώς είπαμε. Προσέχοντας τώρα καλύτερα, μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι απομακρύνεται από το αντίστοιχο επίπεδο λόγου σε δύο κατηγορίες περιπτώσεων, όπου και στις δύο δεν έχει ανάγκη να χρησιμοποιήσει τις πληροφορίες του καθηγητή: καταρχήν στις περιγραφές, που μπορούν να είναι 'αντικειμενικά' πληροφοριακές, σαν την ακόλουθη:

Ο Λιάπκιν έβαλε τη μεγάλη στολή του. Σάπκα από άσπρο αστραχάν, αμπέχωνο μπλε σαζ με χρυσά μπράντμπουργκ, κόκκινο μακά και πελώριες κροσωτές επωμίδες, κυλότα από άσπρο σονέτ, μπότες λουστρινένιες και σπαθί. Έσκισε μεγαλοπρεπής τα χιονισμένα δρομάκια της Σκολής κάτω από το λαμπρό γεναρίτικο φεγγάρι, λάμποντας ολόκληρος μες το ασημένιο πλαίσιο του χιονιού. Το σπαθί χτυπούσε με πεποίθηση τα χαλίκια του δρόμου, ενώ οι μαθητές ξεπαγιασμένοι, ξαφνιασμένοι κυτούσαν με ανοιχτό στόμα την πελώρια σιλουέτα του. (*Ο Συνταγματάρχης Λιάπκιν*, 1933, σ. 26-7)

Έχουμε και τη δεύτερη κατηγορία περιπτώσεων όπου ο Καραγάτσης φαίνεται 'εμπνευσμένος'. Δεν είναι τυχαίο ότι η περίπτωση ορμητικότερης διάθεσης αποτελείται από το συμπαγέστερο, κατά τη γνώμη μου, επεισόδιο, που ξεχώρισα στην αρχή: του γλεντιού της Πρωτοχρονιάς. Εδώ ο συγγραφέας εγκαταλείπει τη σχολαστική, μεροληπτική αφήγηση του «παράξενου καθηγητή» και αποκτά μια αυτόνομη ένταση που διαστέλλει το επεισοδιακό υλικό σε μια οικονομία χρόνου πιο άνετη και ταιριαστή στο μυθιστόρημα, ενώ παράλληλα τα εκφραστικά μέσα παρασέρνονται από μια ορμή εντυπωσιασμού.

Ο Καραγάτσης, ξαναδουλεύοντας το ίδιο μυθιστόρημα αργότερα, δεν έδωσε μονάχα μια πιο άνετη διατύπωση σ' όλη την έκταση του έργου, επανορθώνοντας νεανικές αδεξιότητες, αλλά προχώρησε σε μια επέμβαση πολύ πιο ουσιαστική: ανέπτυξε τις τρεις τελευταίες σελίδες του βιβλίου σε είκοσι πέντε σελίδες. Ενώ πριν ανέφερε συνοπτικά τις «οπτασίες» και τις «παραιστήσεις» του Λιάπκιν, παρακολούθώντας τον βασικά τη στιγμή που τρέχει έξαλλος στον κάμπο, μέσα στη νύχτα, κατατρεγμένος από φρικτά φαντάσματα, και τελικά ρίχνεται στο ποτάμι και πεθαίνει, όταν ο Καραγάτσης ξαναδουλεύει στο ίδιο επεισόδιο, παύει να εξιστορεί την παραπλάνηση αυτή του Λιάπκιν περιγράφοντάς την απ' έξω, αλλά αναφέρει τις εφιαλτικές παραστάσεις του τρελού πρωταγωνιστή έτσι όπως αυτός ο τελευταίος τις βλέπει και τις φαντάζεται. Οι σελίδες αυτές είναι συναρπαστικές, θαυματικές στη φρικαλεότητα τους. Για να μας δείξει τα φαντάσματα που βλέπει ο Λιάπκιν, ο Καραγάτσης προστρέχει στις παντογνωστικές, υπερφυσικές ικανότητες του κλασικού, αμέτοχου μυθιστοριογράφου, απολύοντας τον πιστό πληροφοριοδότη που τον είχε συνοδέψει μέχρι το σημείο αυτό, τον «καθηγητή». Φυσικά αυτή η αλλαγή στη χρήση της οπτικής γωνίας αποτελεί μια αντίφαση και μια παρά-

βαση, αφού ο Καραγάτσης, με το διάβημά του αυτό, πραγματοποιεί μια οργανική αλλαγή σ' όλη τη σύλληψη του έργου του.

Κλείνοντας αυτό το κεφάλαιο μπορούμε ακόμη να αναρωτηθούμε: καλά, ο «παράξενος καθηγητής» θαύμαζε τον Λιάπκιν και κοίταζε με συγκατάβαση τα ελαττώματά του, δεν ήταν σοσιαλιστής, αγαπούσε τις θερμές κοπέλες· και ο Καραγάτσης; Ο Καραγάτσης τράβηξε το παιχνίδι ασχολούμενος δίχως προκατάληψη με τα πρόσωπά του και αποφεύγοντας να τα κρίνει. Πολιτική γνώμη, για δικό του λογαριασμό, δεν εκφέρει· αναφέρει μονάχα τα φρονήματα των προσώπων του, που είναι αντιπολοσεβικικά, αντιπαναστατικά· και δεν ξέρουμε τίποτα παραπάνω. Μ' άλλα λόγια ο Καραγάτσης σεβάστηκε τη σύμβαση του μυθιστορήματος, και παρά τις αδυναμίες του στη μελέτη των προσώπων και παρά τις κάπως βιαστικό προχώρημα του μύθου, τελικά έγραψε ένα αφήγημα που μπορούμε να πούμε ότι ανταποκρίνεται στο είδος μυθιστόρημα. Αν εκμεταλλεύτηκε έναν εύκολο, θεαματικό σεξουαλισμό, σαν επιβίωση του νατουραλισμού και του διονυσιασμού, αυτό τελικά εντάχτηκε στο ενεργητικό του, στην αρχή της δεκαετίας '30 με '40, γιατί σε μια στιγμή που η γενιά κατέβαλλε προσπάθειες να βγει από τη μουντή κακομοιριά της "Ωχράς σπειροχαΐτης", θεωρήθηκε σαν εκδήλωση ζωτικότητας, νιότης. Στόχος του Καραγάτση ήταν μια εντυπωσιακή θεαματικότητα του ήρωα, σ' έναν καιρό που οι πρωταγωνιστές των μυθιστορημάτων ήταν αναιμικές και άχρωμες υπάρξεις. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο εργασίας, έδωσε ένα αφήγημα δίχως κοινωνικό προβληματισμό, δίχως ψυχολογικές έγνοιες¹, θεαματικό, με άξονα έναν ήρωα απλώς γραφικό², που μας θέλγει όσο τον έχουμε μπροστά μας (ακριβώς όπως σ' ένα συναρπαστικό και πρόσκαιρο θέαμα), και που δεν αφήνει κανένα ίχνος από το πέρασμά του μετά την ανάγνωση.

1 I.M. Παναγιωτόπουλος 1943, σ. 173: «Ο Καστανάκης, καθώς είδαμε, προσπάθησε κυρίως να σπουδάσει τον Έλληνα στο εξωτερικό. Ο Καραγάτσης τον ξένο στην Ελλάδα».

2 Οι κριτικοί του καιρού εκείνου δεν έκαναν λόγο για 'διονυσιασμό'· θαύμασαν όμως τον «δυνατό χυμό ζωής» (Θεοτοκάς, *Ιδέα*, Α', 1933, σ. 119), τον «οργιαστικό και πολυκύμαντο ρεαλισμό» (Καραντάνης [*Τα Νέα Γράμματα*, 1935] 1962, σ. 141). Η διονυσιακή εκδήλωση της ζωής πραγματοποιήθηκε στον Καραγάτση με την επιμονή στα ερωτικά ένστικτα. Η ασύστολη ερωτική ορμή των ηρώων που έκανε μερικούς κριτικούς να αναφέρουν τον Φρόυντ («Ο Καραγάτσης είναι ο φροϋδικότερος —ας πούμε τη λέξη— πεζογράφος του νεοελληνικού μεσοπολέμου», I.M. Παναγιωτόπουλος 1943, σ. 183. «Επηρεασμένος

ίσως από τον Φρόντ, θεμελιώνει τον υλισμό του στο παντοδύναμο ερωτικό ένστιχτο», Καραντώνης [1935] 1962, σ. 140). Ο ερωτικός ντετερμινισμός του Καραγάτση μοιάζει περισσότερο αποτέλεσμα έμμονης ιδέας, που ενθαρρύνθηκε από τη διάδοση του φροΐδισμού, παρά αποτέλεσμα ειδικευμένου προβληματισμού. Από αυτή την άποψη, φαίνεται άστοχη η συσχέτιση του ερωτισμού με το ρεαλισμό (Καραντώνης, 1962, σ. 140, και Π. Σπανδωνίδης, *Η πεζογραφία των νέων*, Θεσσαλονίκη 1934, σ. 71-2). Ρεαλισμός είναι στάση προβληματική του συγγραφέα απέναντι στην κοινωνική πραγματικότητα, ενώ η εμμονή του στο σεξουαλικό ένστιχτο, ικανοποιημένη στο χώρο της τέχνης με τρόπο φανταχτερό και επιδεικτικό, είναι ένα φαινόμενο εντελώς διαφορετικό.

3 Τον ορισμό τον αντλώ από το μανιφέστο του νατουραλισμού, αυτό δηλαδή που εγώ θεωρώ μανιφέστο του στον ελληνικό χώρο: Α. Γ(ιαννόπουλος), Η(πειρώτης), "Επιστολιμαία διατριβή αντί προλόγου" στη μετάφραση της Νανά του Ζολά από τον Καμπούρογλου, 1880, σ. ιστ'.

4 Ο Β. Βαρίκας σε βιβλιοκρισία της 'νουβέλας' *Χίμαιρα* (στη *Νεοελληνική Λογοτεχνία*, Α', 1937, σ. 91-3), όπου κάνει λόγο και για το *Ο Συνταγματάρχης Λιάπκιν*, επιμένει στον «απόλυτο αυθορμητισμό του ταλέντου» του Καραγάτση, εξηγώντας ότι «από τον καλλιτέχνη όμως έχουμε την απαίτηση την αυθόρμητη και ακαταστάλαχτη τούτη τάση να την μεταβάλλει σε συνείδηση». Επίσης υπογραμμίζει την απουσία ψυχολογικής μελέτης και δηλώνει ότι το 1937 ο Καραγάτσης βρισκόταν στην «κατιούσα». Για «ξεπεσμό» κάνει λόγο και ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, 1943, σ. 181.

5 Για «θέαμα» κάνει λόγο, έστω και άσχετα από μια οργανωμένη τοποθέτηση σαν την παρούσα, ο Καραντώνης 1962, σ. 142. Τη λέξη 'γραφικότητα', αναφερόμενη στον ήρωα («γραφικότητας»), χρησιμοποίησε τότε ο Θεοτοκάς, *Ιδέα*, Α', 1933, σ. 118.

Η στροφή προς το παρελθόν μετά την 4η Αυγούστου

73 Αναζητώντας μέσα στα έργα αντιπροσωπευτικών πεζογράφων της γενιάς του Τριάντα τα διακριτικά σημεία που αποτελούν την ιδιαιτερότητά τους, σχημάτισαμε ένα δειγματολόγιο, όπου οι τάσεις ποικίλλουν με τρόπο αρκετά πλούσιο. Αναφορικά με το εκφραστικό όργανο γενικά, διαγράφεται μια ευρεία καμπύλη, που ξεκινά από τις επιδιώξεις των πεζογράφων να μεταφέρουν στο χαρτί τον ανόθευτο λαϊκό προφορικό λόγο (Δούκας, Μυριβήλης, Μ. Αξιώτη, Π. Πρεβελάκης), και που, περνώντας από τα μικροαστικά πυροτεχνήματα του Σκαρίμπα, καταλήγει στον αστικό προφορικό λόγο με τον Κ. Πολίτη.

Όσο για το μυθιστοριογράφο και τις σχέσεις του με τους ήρωες του, είδαμε αρκετούς αφηγηματογράφους να στήνονται στο κέντρο της σκηνής, με μάτια λίγο ή πολύ ανοιγμένα προς τα έξω, και να εξιστορούν μεγάλα ή μικρά συμβάντα (πρόκειται για όσους θεωρώ

πραγματικά αυτοβιογραφικούς)· και άλλους να 'πλάθουν' πιο αυθύπαρκτους ήρωες. Ο πιο αυθύπαρκτος και χειραφετημένος από το δημιουργό του ήρωας μοιάζει να είναι ο συνταγματάρχης Λιάπκιν, γεγονός που μας κάνει να έχουμε βάσιμες αμφιβολίες για την ορθότητα της πεποίθησης ότι ο αυθύπαρκτος 'ήρωας' αποτελεί ένα βασικό προσόν· εξάλλου από την άλλη πλευρά, έχουμε την επιβεβαίωση και από την ανάποδη, με τα έργα των σημαντικότερων Ελλήνων μυθιστοριογράφων της γενιάς, Τερζάκη, Θεοτοκά, Πολίτη, ότι δεν είναι απαραίτητο για ένα συγγραφέα να εμπιστευτεί την επιβίωσή του σ' ένα πλάσμα του — ο Κοσμάς Πολίτης μάλιστα οραματιζόταν ένα μυθιστόρημα όπου «δεν συμβαίνει τίποτε».

Είδαμε ότι τα κεντρικά θέματα, οι 'τόποι' που απασχολούν τους αφηγηματογράφους, κλιμακώνονται και αυτά κατά ποικίλο τρόπο. Μπορούν να σχηματίσουν διάφορες ομάδες. Μια από τις ομάδες αυτές την αποτελούν έργα που αφορούν στον ελληνισμό πριν χάσει την επαφή με τον Τούρκο, έργα τοποθετημένα στο 'τέλος της Τουρκοκρατίας' (Κόντογλου, Βενέζης, Μυριβήλης, Τατιάνα Σταύρου, Πρεβελάκης). Μια άλλη ομάδα την αποτελούν έργα με κεντρικό θέμα την παρακμή της οικογένειας. Μπορούμε να σχηματίσουμε και άλλες ομάδες θεμάτων για τη διευκόλυνση των κατατάξεων στα εγχειρίδια, αλλά εκείνο που πραγματικά αποτελεί τον προβληματισμό, δε στηρίζεται στο θέμα. Ωστόσο, και αν ακόμη παραδεχτούμε ότι μπορούν να υπάρξουν έργα δίχως προβληματισμό και τα θέματά τους να υπακούουν σε μια απλή διάθεση νοσταλγίας ή διαμαρτυρίας ή άλλων αισθημάτων, εκείνο που δεν μπορεί να λείπει και που αποτελεί τη ραχοκοκαλιά κάθε κουβέντας είναι η ιδεολογία, ένα ερέθισμα διανοητικό, που προχωρεί παράπλευρα με άλλα ερεθίσματα και που δεν είναι πάντοτε δηλωμένο και συνειδητό.

Αρκεί να θυμηθούμε εδώ την περίπτωση του Μυριβήλη. Όταν ο Μυριβήλης πέρασε, από τα έντονα αισθήματα διαμαρτυρίας (*Η ζωή εν τάφω*) σε μια διάθεση εκστατικής αναπόλησης του άσκοπου ηρωισμού (*Ο Βασίλης ο Αρβανίτης*), είχε ήδη συντελεστεί παράλληλα μέσα του μια ριζική ιδεολογική αλλαγή. Εγκαταλείποντας την 'κοινωνική επανάσταση' και στρατευόμενος στην εθνοφυλακή της ελληνολατρίας, ο Μυριβήλης δεν νόθεψε γι' αυτό το λόγο την εκφραστική του ικανότητα, όπως νόμισε κάποιος ότι υποστήριζε στην ανάλυσή του για το διήγημα *Ο Βασίλης ο Αρβανίτης*. Ο Μυριβήλης απλούστατα, οδηγημένος από μια διαφορετική ιδεολογία, παραμέρισε τα θέματα 'φρίκης' (δηλαδή αρνητικής ψυχικής στάσης μπρος στα δυσάρεστα

της ζωής), και προτίμησε να καταπιαστεί συστηματικά με θέματα καθησυχαστικά, αντλώντας τα από τη λαϊκή παράδοση, κάτι που είχε αρχίσει να κάνει με μεγάλη επιτυχία ήδη στο *Η ζωή εν τάφω* (κεφ. 60).

Με το Μυριβήλη και την αλλαγή που διαμορφώνεται στο έργο του, ενώ στην Ελλάδα επιβάλλεται μια επίσημη ιδεολογία ελληνικότητας και αντικομμουνισμού, περνάμε στο επίμαχο ζήτημα των σχέσεων συγγραφέα και κρατικής εξουσίας σε μια ιδιαίτερη στιγμή μάλιστα κατά την οποία διώκονται ποινικά οι ιδεολογικά αντιφρονούντες. Το ζήτημα το πλησιάσαμε σε διάφορες φάσεις της μελέτης μας, και σταματήσαμε ιδιαίτερα σ' αυτό μιλώντας για την ποίηση (κεφ. 51). Σε τούτο εδώ το σημείο, όπου γίνεται λόγος για την πεζογραφία, και λεπτομερέστερα για τη μυθιστοριογραφία, μου φαίνεται χρήσιμο να γίνουν μερικές παρατηρήσεις μοιρασμένες σε δύο διαδοχικά στάδια.

Σ' ένα πρώτο στάδιο έχουν τη θέση τους όσες έρευνες και διαπιστώσεις αφορούν στον προβληματισμό ενός πεζογράφου. Αφετηρία γι' αυτές μπορεί να θεωρηθεί η ερώτηση: σ' ένα 'είδος' λογοτεχνικό, όπως είναι η αφηγηματογραφία και το μυθιστόρημα, όπου ο προβληματισμός αποτελεί έναν παράγοντα αποφασιστικό, είναι δυνατό να μη συμβαίνουν αλλαγές, τη στιγμή που αλλάζει όλη η ιδεολογική κατάσταση στην κοινωνία, και από ελεύθερη, με έντονη διαλεκτική διαδικασία στην επεξεργασία της σκέψης, περνά σε μια κατάσταση αυταρχίας, όπου επίσημα διώκονται οι αντιφρονούντες; Κι ακόμη: μέσα σε μια κατάσταση όπου αναστέλλεται η δυνατότητα αναμέτρησης και παρασιωπούνται οι αντιρρήσεις, δεν κινδυνεύουν να βρεθούν μπλεγμένοι σε μια άγονη ματαιοπονία ακόμη και πεζογράφοι που δεν αντιφρονούν, που όμως ωφελούνται από όσα ερεθίσματα προέρχονται από τη διαδικασία της ελευθερίας; Το γεγονός ότι όλα τα έργα που γράφτηκαν τότε, δημοσιεύτηκαν κιόλας, με αμελητέες εξαιρέσεις (βιβλία όπως *Ο πεθαμένος και η ανάσταση* δεν έθιγαν τη μεταξική τάξη), δε σημαίνει άραγε ότι κανένα από τούτα δεν παράβαινε τις απαγορεύσεις της εξουσίας;¹

Ερωτήσεις σαν τις παραπάνω αφορούν κυρίοτατα στην υποδομή, το διανοητικό υπόβαθρο του έργου και αφήνουν σε δεύτερο πλάνο το άλλο στάδιο ζητημάτων, εκείνων που αφορούν στην καλλιτεχνική απόδοση ενός έργου.

Σ' αυτό το δεύτερο στάδιο έχουν τη θέση τους ερωτήσεις σαν τις ακόλουθες. Η αποτροπή από τον κοινωνικό προβληματισμό, που ο Μεταξάς την επιδίωξε και την πέτυχε εύκολα, ήταν από καλλιτεχνική άποψη επιζήμια; Ποιοι λογοτέχνες βρήκαν ευνοϊκές συνθήκες για να

εκδηλώσουν πληρέστερα την καλλιτεχνική τους ιδιότητα, και ποιοι, αντίθετα, ενοχλημένοι από την κατάσταση, αλλά μη παραιτούμενοι από τη δραστηριότητά τους, βρέθηκαν σε ανάγκη να κάνουν αβαρίες προκειμένου να εμφανιστούν δημόσια; Με ποιο αποτέλεσμα;

Δίχως να απαντήσω με μαθηματικές εξισώσεις στην καθεμιά από αυτές τις κατηγορίες ζητημάτων χωριστά, θα προσπαθήσω να συγκεκριντώ μερικά στοιχεία που βοηθούν στην αντιμετώπιση του προβλήματος: δεν υπάρχει ασφαλέστερη μέθοδος από το να παρακολουθήσει κανείς μερικούς μυθιστοριογράφους και να δει αν αλλάζουν και σε τι με την ανατροπή του καθεστώτος ελευθερίας.

Η περίπτωση του Γιώργου Θεοτοκά είναι από τις πιο εκφραστικές. Ένας συγγραφέας που δηλωνόταν αντικομμουνιστής και αντιφασίστας¹ που είχε καταγίνει στο μυθιστόρημά του *Αργά*, 'φιλελεύθερα' αμέτοχος, με επεισόδια της δεξιάς και της αριστεράς, ένας τέτοιος συγγραφέας στα χρόνια του Μεταξά καταλήγει στη γραφή του μυθιστορήματος *Το δαιμόνιο*. Γραμμένο στα 1937, δημοσιεύτηκε στα 1938. Το ίδιο έτος βραβεύτηκε από την Ακαδημία Αθηνών με το έπαθλο Βικέλα (που το μοιράστηκε με την Ειρήνη Παπαδάκη· βλέπε *Πρωία*, 24 Μαρτίου 1939). Στο βραχύπνοο αυτό μυθιστόρημα ο Θεοτοκάς διηγείται, σε πρώτο πρόσωπο, με ποια αποτελέσματα εκδηλώνεται το ελληνικό δαιμόνιο σε μια οικογένεια. Το βιβλίο, πώς να το πω αλλιώς, είναι αποτυχημένο. Το πρώτο πρόσωπο το αφηγήματος δεν λειτουργεί συγκινησιακά (δεν εκμεταλλεύεται δηλαδή τις ευκαιρίες για εσωτερικό μονόλογο ή άλλους τρόπους έκφρασης που συνεπαίρνουν τον αναγνώστη), αλλά κριτικά (κρίνει, εξηγεί, περιγράφει). Είναι φανερό ότι ο Θεοτοκάς δεν 'έπιασε' το θέμα. Δυσκολεύτηκε επίσης και στην επιλογή της υπόθεσης. Μερικές πληροφορίες που εμπιστεύεται στο *Ημερολόγιο της Αργάς* και του *Δαιμόνιου* (1939), είναι αποκαλυπτικές για όποιον ενδιαφέρεται να παρακολουθήσει τη διαδικασία που οδήγησε το Θεοτοκά στην προτίμηση της υπόθεσης που περιέχει *Το δαιμόνιο*.

Αθήνα, 16 Μαρτίου 1938

Το καλοκαίρι 1936, ενώ περπατούσα στους δρόμους της Κηφισιάς και στους πρόποδες της Πεντέλης, γυρνούσανε στο νου μου τρία μυθιστορήματα, απολύτως ασυμβίβαστα το ένα με το άλλο ως προς τη συναισθηματική ατμόσφαιρα, την κατεύθυνση, την τεχνική. Το ένα είτανε το *Δ α ι μ ό ν ι ο*. Αυτό μου φαινότανε κιόλας σαν ένα αντικαθρέφτισμα ενός θέματος εθνικού, που είναι η καταπιεσμένη, βασανισμένη και ανολοκλήρωτη ακόμα δημι-

ουργικότητα του νεότερου Ελληνισμού. Το άλλο νησιώτικο fairy tale που θα λεγότανε Χ α ρ α λ ά μ π η ς (μου αρέσει αυτό το όνομα για τα συνθετικά του χ α ρ ά και λ ά μ π ω και για το πρόσθετο χιούρορ που περιέχει). Το τρίτο ένα κοινωνικό μυθιστόρημα, μια Α ρ γ ώ των σύγχρονων κοριτσιών.

Τα τρία έμβρυα χτυπήθηκαν μες στη φαντασία μου και κατασπαράχτηκαν σαν άγρια ζώα. Έπρεπει το ένα να φάει τα άλλα. Τελικά, δεν ξέρω γιατί και πως, επικράτησε το Δ α ι μ ό ν ι ο, σπατάλησα εδώ και εκεί το υλικό του κοινωνικού μυθιστορηματος, που διαλύθηκε, νομίζω, ανεπανόρθωτα, και πήρα την απόφαση να μείνουν οι ονειροφантаσίες για αργότερα, για μια εποχή που θα έχω περισσότερη ψυχική ηρεμία. Την τελευταία στιγμή ο Τζιν Μάλκολμ, που ήταν αχώριστος φίλος του Χαρολάμπη, τον παράτησε χωρίς να με ρωτήσει και πήδησε μες στο Δ α ι μ ό ν ι ο για να ερωτευθεί την Ιφιγένεια Χριστοφή. [...] Τον Ιανουάριο 1937 άρχισα το γράψιμο. (*Το ημερολόγιο της Αργώς και του Δαιμόνιου*, 1939, σ. 57-8)

Κάθε σχόλιο περιττεύει. Για να ξανάρθει στα νερά του ο ανύποπτος Θεοτοκάς και να ξαναπαίσει το δρόμο που είχε αρχίσει με το *Αργώ*, που μόνος τον οδηγεί στο μυθιστόρημα που οραματίστηκε, θα έπρεπε να περιμένει την απελευθέρωση, μετά το Δεύτερο Πόλεμο (*Ιερά Οδός*, 1950, πρώτο μέρος του αργότερα γνωστού με τον τίτλο *Ασθeneίς και οδοιπόροι*), περνώντας από το «μικρό εξομολογητικό μυθιστόρημα», επίσης γραμμένο επί Μεταξά, *Λεωνής* (1940).

Ο Άγγελος Τερζάκης, που είναι μυθιστοριογράφος με βαθιά διανοητική υποδομή και εντακτική δράση στο χώρο της μελέτης και της σκέψης όσο και ο Θεοτοκάς, παρά το γεγονός ότι βρισκόταν πέρα από δογματισμούς και ήταν πεισμένος ότι ο προβληματισμός, στον ειδικό χώρο της τέχνης, δεν μπορεί να καταλήγει σε ορθολογικά διατυπωμένα συμπεράσματα, γράφει το μυθιστόρημα *Η μενεξεδένια πολιτεία*, με τη διάθεση και τα αποτελέσματα που είδαμε. Η σύμπτωση με την άνοδο του Μεταξά είναι πολύ δυσάρεστη, γι' αυτό και ο ίδιος φροντίζει να δηλώνει στο τέλος του έργου, όταν πρωτοδημοσιεύεται στα 1936 στο περιοδικό *Τα Νέα Γράμματα*, τη χρονολογία συγγραφής 1935-1936. Για το μυθιστόρημα-ποτάμι *Η πριγκιπέσσα Ιζαμπά* έκανα λόγο πρωτότερα (κεφ. 69): δεν έχω λοιπόν να προσθέσω εδώ τίποτ' άλλο, παρά ότι σ' αυτή τη διαπραγμάτευση μιας ιστορικής υπόθεσης, όπως και σ' άλλες ο Τερζάκης διάλεξε για το θέατρο, στην πραγματικότητα λειτούργησε

περισσότερο η απώθηση του παρόντος παρά η έλξη του παρελθόντος. Το αποτέλεσμα, θα πεις, δεν είναι διαφορετικό, και πρόκειται μόνο για λόγια. Τα γεγονότα δείχνουν το αντίθετο. Και ένας άλλος μυθιστοριογράφος, ο Θανάσης Πετσάλης, απομακρύνθηκε από τα σύγχρονα θέματα και τράβηξε προς το ιστορικό μύθιστόρημα· αν κρίνουμε όμως από τα αποτελέσματα (στην περιγραφή των ιστορικών θεμάτων ο Πετσάλης ξεπέρασε σε ζωντάνια την περιγραφή των συγχρόνων), θα δούμε ότι ο συγγραφέας γοητεύεται πραγματικά από τα περασμένα του Έθνους και μεταφέρει στη σελίδα του στη συγκίνηση αυτή.

Δεν θέλω να δώσω μια αποτίμηση κατηγορηματική σχετικά με ένα σύμπτωμα που εκδηλώνεται στα χρόνια του Μεταξά, αλλά δεν μπορώ να παρασιωπήσω ότι στα χρόνια αυτά οι Έλληνες πεζογράφοι προστρέχουν ολοένα συχνότερα στο παρελθόν· είτε προς την αμέριμνη εφηβική ηλικία, είτε στη γραφική και ρομαντική ζωή της πόλης τους όπως ήταν πολλά χρόνια πριν, είτε και στα δύο μαζί. Σ' αυτή την κατηγορία ανήκουν έργα όπως η *Eroica* και *Το χρονικό μιας πολιτείας* του Π. Πρεβελάκη. Η έλξη του παρελθόντος, αλλά ενός παρελθόντος ήδη ανεβασμένου στο στερέωμα του μύθου, μοιάζει να ενθαρρύνεται από την απώθηση των συγχρόνων συνθηκών διαβίωσης, που δεν μπορώ να πω με μαθηματική ακρίβεια το πόσο εξαρτιόταν από το πολιτικό καθεστώς. Για την *Eroica* έγινε κιόλας λόγος. Για *Το χρονικό μιας πολιτείας* θα περιοριστώ στα απαραίτητα.

Ο Παντελής Πρεβελάκης, κατά την περίοδο του Μεταξά (όποταν εκάλυψε και ένα επιφανές αξίωμα με μεγάλες ευθύνες στον τομέα των γραμμάτων) έγραψε δύο κάπως εκτενή αφηγήματα: *Το χρονικό μιας πολιτείας* (γραμμένο το '37³) και *Ο θάνατος του Μένδικου* (1939, γραμμένο «στην Αθήνα και στην Κηφισιά από τις 23 Οχτώβρη ίσαμε τις 11 Νοέμβρη 1939»). Το τοποθετημένο στην αναγεννησιακή Φλωρεντία τελευταίο αφήγημα, με κοφτές και ζυγιασμένες φράσεις, περιγράφει μια ιεροτελεστία θανάτου, όπως την οραματίζεται ένας ωραιόπαρμένος λάτρης της μακρινής Αναγέννησης. Η εκζήτηση, που οδήγησε τον Πρεβελάκη στον Τζουλιάνο Μέντικο, είναι ίδια μ'εκείνη που τον είχε σπρώξει πρωτίτερα στο *Χρονικό μιας πολιτείας*. Μόνο που εδώ η εκζήτηση είχε διαλέξει ένα ορισμένο γλωσσικό όργανο, γερά υποστηριγμένο από κάποιο δραστήριο συγκινησιακό ελατήριο, από την έλξη του παρελθόντος, τη νοσταλγία. Ο Παντελής Πρεβελάκης παίρνει την ομιλία ενός λαϊκού αφηγητή και μέσα από τον προφορικό λόγο⁴, που ήδη γνωρίζουμε από τον Σ. Δούκα, τον Σ. Μυριβήλη και που έχει για πρωτεργάτη τον Φ. Κόντογλου, παρασέρνεται στην πα-

ράταξη επεισοδίων και τρυφερών περιγραφών αναζητώντας στο πρόσφατο παρελθόν, στο Ρέθυμνο γύρω στα 1922, την αυθεντική ουσία της ζωής και την ασφάλεια της παλιάς τάξης. Το έργο, ένα από τα πιο οργανικά συγκροτημένα πεζογραφήματα του μεσοπολέμου, με μια αποστασιοποίηση του υλικού συνεπέστατη και γοητευτική, έκανε μεγάλη εντύπωση από την πρώτη στιγμή που εμφανίστηκε³.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι τα βιβλία που μνημόνευσα μέχρι τώρα και που υπακούουν στην έλξη του πρόσφατου ή του απώτερου παρελθόντος, για λόγους που δεν ελέγχω εδώ, παρακάμπτουν τα εμπόδια (και τις ευθύνες) που η πραγματικότητα στήνει μπρος στη συνείδηση ενός συγγραφέα. Αν αυτή η παρακάμψη των κοινωνικών και ηθικών προβλημάτων έδωσε θετικά αποτελέσματα σε ειδικές περιπτώσεις, σε έργα όπως η *Eroica* και *Το χρονικό μιας πολιτείας*, γενικά απομάκρυνε από τη γονιμότητα του προβληματισμού πεζογράφους που το έργο τους είναι θεμελιωμένο στον προβληματισμό (Θεοτοκά, Τερζάκης και άλλους).

1 Ως γνωστόν η λογοκρισία θεατρικών έργων, που μάλιστα παίζονται σ' επίσημα θέατρα, είναι αρκετά πιο αυστηρή παρά για λογοτεχνικά έργα, που παρουσιάζονται σε βιβλίο και έχουν πολύ μικρότερη απήχηση. Απ' αυτή την άποψη έχει μεγάλο ενδιαφέρον για τον κοινωνιολόγο η εξέταση θεατρικών έργων διαφόρων συγγραφέων της γενιάς, που παίχτηκαν κατά τη δικτατορία του Μεταξά.

2 «Έγραψα πέρυσι, κ' είτανε για μένα σα μια πράξη λυτρώσεως που συντελέστηκε μέσα σε είκοσι μεθυστικές μέρες της άνοιξης, το "Χρονικό μιας πολιτείας", μια μυθιστορία» (ο Π. Πρεβελάκης σε συνέντευξη με τον Ηλία Ζιώγα, *Νεοελληνικά Γράμματα*, 9 Ιουλίου 1938, σ. 12)

α Βλ. και την εκ των υστέρων μαρτυρία του Π. Πρεβελάκη για τις τότε προθέσεις του στον «Εορταστικό λόγο» "Το Ρέθεμνος ως ύψος ζωής" (Π. Πρεβελάκης, *Δείχτες πορείας*, 'Βιβλιοπωλείον της Εστίας', 1985, σ. 43-66), όπου και άλλα σχετικά.

3 Χαρακτηριστικό το ενθουσιώδες σχόλιο του Δ. Καπετανάκη "Σκέψεις για την στερεότητα του πνεύματος. 'Το χρονικό μιας πολιτείας' του Πρεβελάκη", *Ο Κύκλος*, τεύχος 8, 1939, σ. 82-7, που τελειώνει με απροσδόκητα λόγια εμπιστοσύνης για την ελληνική νεολαία: «Θεωρούμε και μεις το βιβλίο του Πρεβελάκη σαν σταθμό στην ιστορία μας. Ο λόγος του δεν σώζει μόνο τον πόνο, τη ζωή — μιας πόλης, μας καλεί στη ζωή με μαγική δύναμη τα στόματα — τις γερές κι ακλόνητες υπάρξεις — μιας νέας γενεάς Ελλήνων που ανατέλλει».

Επίλογος

Επίλογος όσων έχουν εκτεθεί σ' αυτή τη μελέτη δεν υπάρχει. Επίλογος είναι η ιστορία που ακολούθησε — και που μένει έξω από τα όρια αυτού το βιβλίου: τα χρόνια του πολέμου, της Κατοχής και όσα ακολούθησαν, χρόνια κατά τα οποία ο Έλληνας λογοτέχνης συνειδητοποίησε με τρόπο διαφορετικό τα προβλήματα της ζωής και της τέχνης απ' ό,τι είχε κάνει στο διάστημα 1930 με '40. Στη μεταγενέστερη αυτή φάση, τα έργα που δημοσίεψαν μερικοί από τους ποιητές και πεζογράφους της γενιάς του Τριάντα ενίσχυσαν και ξεκαθάρισαν τα χαρακτηριστικά τους. Κάποτε είδαμε ποιητές να καταβάλλουν μεγάλη προσπάθεια για να οργανώσουν με νέες ευθύνες την αντίληψή τους της ζωής και της τέχνης (*Το άξιον εστί*) άλλους, ωφελημένους από τη συσσωρευμένη εμπειρία και από την ωριμότητα, να φέρνουν σε πέρας ένα έργο μεστό που δικαιώνει τους μόχθους τους (Π. Πρεβελάκης, Στρατής Τσίρκας). Είδαμε ακόμη και το απροσδόκητο τούτο, οι πρεσβύτεροι να μαθαίνουν από τους νεότερους εκείνο που χρόνια τριβής με την ποίηση δεν του είχε δώσει πριν από τον πόλεμο (Γ. Θέμελης). Αλλά, όπως είπα, όλη αυτή η παραγωγή ανήκει σε μια περίοδο που ξεφεύγει από τις επιδιώξεις μου της ώρας αυτής.

Στην ανάλυση που τερματίζεται με τούτα τα τελευταία λόγια, είχα μονάχα για στόχο να ανιχνεύσω και να αναλύσω τη συγκρότηση της γενιάς του Τριάντα, στο στενό χρονικό διάστημα μέσα στο οποίο αυτή εμφανίζεται και αποκτά τη δική της ταυτότητα, και στο άλλο επίσης σύντομο χρονικό διάστημα κατά το οποίο, ενσυνείδητα, ή μη, μεταπηδά, μαζί με όλη τη μεταξική Ελλάδα, στο αυταρχικό καθεστώς που σκοτεινιάζει μισή Ευρώπη. Θεώρησα σκόπιμο να προχωρήσω στην έκθεσή μου αυτή όχι με εξαντλητικές μονογραφίες, αφιερωμένες στον κάθε λογοτέχνη χωριστά, αλλά με τη φροντίδα να φανεί καθαρά ή φαινομενολογία όλου του πλουσιότατου σε εκδηλώσεις κινήματος, σαν ενός μέρους μιας ευρύτερης αλλαγής που συγκλονίζει ολόκληρη την Ευρώπη με τους οραματισμούς της και τους φόβους της, ετοιμάζοντας τους λογοτέχνες για μια άλλη, μεγαλύτερη αλλαγή που θα φέρουν ο πόλεμος και η νέα αποτίμηση της καλλιτεχνικής πράξης.

EYPETHPIA

1. ΟΝΟΜΑΤΑ ΚΑΙ ΤΙΤΛΟΙ ΕΡΓΩΝ

A

Αγγέλου, Ά., 166
 Άγρας, Τέλλος, 41, 90, 121, 278, 292, 300
 “Αγών των Παρισίων” (περ.), 28
 “Αιγαίο”, 238
 “Αιολική Γη”, 238
 Αισχύλος, 211
 Ακρίτας, Λουκής, 230
 “Ακυβέρνητες Πολιτείες”, 22, 223
 Αλαβέρας, Τηλέμαχος, 261
 Αλαφούζου, Αλεξάνδρα, 72, 73, 75, 171-173
 Αλεξίου, Έλλη, 229, 253
 “Αλληλογραφία Θεοτοκά-Σεφέρη”, 46, 49, 50, 57, 118, 190
 Αλμπέρτι, Ραφαήλ, βλ. Alberti Rafael
 “Αμοργός”, 91, 256
 Αμπατζοπούλου, Φρ., 124, 128
 “Αναγέννηση, Η” (περ.), 57, 59, 60, 68, 69
 Αναγνωστάκη, Νόρα, 208, 210
 Αναγνωστάκης, Μ., 16, 78, 210
 “Ανεξάρτητος” (εφημ.), 78
 “Αντρέας Δημακούδης”, 220, 265-271, 272, 279
 Αντωνίου, Δ.Ι., 148, 196, 206
 “Άξιον Εστί, Το”, 22, 143, 146, 151, 333
 Αξιώτη, Μέλπω, 253-256, 260, 315, 326
 “Απολλώνιος”, 87, 105
 Αποστολάκης, Γ., 36, 39, 44
 “Απρίλης”, 285, 290
 Αράγης, Γ., 201
 Αραγκόν, βλ. Aragon

“Αργοναύτης, Ο”, 246
 Αργυρίου, Α., 9, 10, 11, 12, 14, 16, 17, 19, 55, 78, 90, 91, 102, 128, 135, 137, 152, 165, 255
 “Αργώ”, 48, 215, 218, 219, 222, 223, 226, 227, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 300, 302, 329, 330
 “Αργώς, Το Ημερολόγιο της”, 294, 302, 329, 330
 Αρκάδιο, 230
 “Ασθενείς και Οδοιπόροι”, 294, 330
 “Ασκητική”, 68
 Αυγέρης, Μ., 124, 196
 “Αυθέντης του Μορέως, Ο”, 289, 290

A

“A rebours”, 42
 Alain-Fournier, H., 318
 Alberti, Rafael, 83, 84, 140, 146
 Aleixandre, V., 83
 Anceschi, Luciano, 166
 Aragon, 83, 211
 “Au dessus de la mêlée”, 38, 227, 292
 Auden, W.H., 211

B

Βαγενάς, Νάσος, 10, 17, 91, 165
 Βαλαωρίτης, Νάνος, 138, 211
 Βαλερί, Παύλος, βλ. Valéry, Paul
 Βολέτας, Γ., 174, 237, 241
 Βαλτινός, Θ., 201
 Βαρίκας, Β., 19, 54, 55, 113, 121, 174, 175, 183, 195, 209, 210, 216, 217, 252, 259, 287, 288, 307, 318, 326

Βάρναλης, Κώστας, 36, 44, 59,
60, 61, 62, 63, 64, 67, 75, 76,
77, 81, 168, 170, 175·
“Σολωμός χωρίς Μεταφυσική” 36, 60· “Το φως που
καίει” 60, 61, 75, 78
Βασιλείου, Βασ., 259
“Βασίλης Αρβανίτης, Ο”, 187,
218, 149, 150, 251, 327
“Βασιλιάς της Ασίνης, Ο”, 160,
161
Βαφόπουλος, Γ.Θ., 88
Βελουδής, Γ., 224, 228
Βενέζης, Ηλίας, 41, 194, 196,
198-199, 229, 235-242, 250,
327· “Αιγαίο” 238· “Αιολική
Γη” 238· “Μανώλης Λέκας”
242· “Νούμερο 31328, Το”
219, 222, 235, 236, 240·
“Γαλήνη” 238, 241
Βενιζέλος, Ελευθέριος, 11, 31,
46, 56, 294
Βιργίλιος, 165
Βλάμη, Εύα, 201
Βλαχογιάννης, Γ., 197
Βουρνάς, Τ., 59
Βρεττάκος, Νικηφόρος, 15, 174,
209

B

Barbusse, Henri, 245
Barrès, 46
Bergson, Henri, 115, 116
Blok, Alexandr, 82
Bontempelli, Massimo, 278
Brecht, Bertolt, 84
Breton, André, 99, 103, 122, 124,
128, 129
Byeli, A., 82

Γ

“Γαλάζιο Βιβλίο, Το”, 249
“Γαλήνη, Η”, 238, 241
Γεώργιος Β', 49
Γιαννόπουλος, Αλκ., 230, 257,
271, 272, 273, 276-278, 326
Γιαννόπουλος, Περικλής, 127,
200
Γιοφύλλης, Φώτος, 81, 90
Γκάτσος, Νίκος, 256
“Γκόλφω, Η”, 39, 40
Γκόρκι, Μαξίμ, βλ. Gorki
Γληνός, Δ., 36, 44, 57, 58, 59, 69,
76, 77
“Γραϊκύλοι, Οι”, 289
“Γράμμα Μαθιού Πασκάλη”,
107, 109, 111, 113, 114
“Γραπτά”, 138
Γρυπάρης, Ι., 69, 70
“Γυναικά της Ζάκυνθος, Η”,
157
“Γυρί, Το”, 316

C

Caillois, R., 99
Calas, N., 103, βλ. και Ράντος
Νικήτας
Carnet, M., 121
Charpier, J., 129
Claudel, Paul, 82, 84, 88, 97, 112,
113

Δ

“Δαιμόνιο, Το”, 187, 218, 329
«Δαιμόνιου», “Το Ημερολόγιό
του”, 302, 329, 330
Δάλλας, Γ., 10, 152, 194
Δανιηλίδης, Δημοσθένης, 203
Δαρρίγος, Κώστας, 28
“Δασκάλα με τα Χρυσά

Μάτια, Η", 202, 245
 Δασκαλάκη, Έλλη, βλ. Αλεξί-
 ου, Έλλη
 Δασκαλάκης, Βάσος, 229
 Δέλιος, Γιώργος, 98, 103, 138,
 242, 256, 257, 258, 272, 273
 Δελμούζος, Αλ., 36, 44
 "Δεσμώτες, Οι", 280, 283, 286,
 287, 288, 299
 Δημαράς, Κ.Θ., 19, 28, 29, 32,
 33, 70, 87, 90, 126
 Δήμου, Δ.Σ., 258
 "Διάλογος για την ποίηση",
 104, 128, 191, 195
 "Διάπλασις των Παίδων, Η"
 (περ.), 139
 Διγενής, Ορέστης (ψ. Γ.
 Θεοτοκά), 19, 27, βλ. και
 Θεοτοκάς
 "Δίχως Θεό", 284, 288
 Δούκας, Στρατής, 127, 129, 200,
 229, 231, 234, 235, 237, 238,
 246, 247, 250, 253, 254, 326,
 331
 Δούρας, Γ., 89
 Δραγούμης, Ίων, 33, 44, 45, 46
 Δρίβας, Αναστάσιος, 90, 97,
 102, 127, 206
 "Δύσκολες Νύχτες", 253, 254,
 255, 256, 315

D

De Michelis, C., 82
 De Renéville, R., 128
 Desnos, R., 84
 "Domaine Grec, Le", 55
 Donker, M., 165
 Donne, John, 90
 Dujardin, E., 258, 264, 265

E

"Εαρινή Συμφωνία", 169, 177,
 179, 183, 206
 Εγγονόπουλος, Νίκος, 14, 122,
 126, 134, 135, 137, 138, 199,
 206
 "Εκάτη", 218, 219, 304, 307,
 309, 310, 312, 314, 316, 317
 Ελεφάντης, Άγγελος, 58
 Ελευθερίου, Κώστας (ψ. Γ.
 Ρίτσου), 176, 183, βλ. και
 Ρίτσος
 "Ελεύτερο πνεύμα", 19, 27, 28,
 32, 38, 39, 40, 42, 45, 48, 51,
 53, 64
 Έλιοτ, Θ.Σ., βλ. Eliot, T.S.
 Ελύτης, Οδυσσέας, 15, 19, 22,
 25, 33, 48, 66, 77, 83, 84, 85,
 92, 93, 95, 103, 118, 120, 122,
 123, 124, 125, 126, 128, 129,
 130, 130, 131, 136, 137, 138,
 139-146, 147-152, 154, 167,
 168, 174, 179, 181, 188, 191,
 195, 196, 200, 201, 202, 206,
 208, 209
 Εμπειρικός, Αντρ., 77, 120, 122,
 123, 124, 126, 130, 131, 132-
 136, 137, 138, 139, 142, 152,
 196, 256, 176
 "Ενδοχώρα", 132, 133, 135, 137
 "Εξι νύχτες στην Ακρόπολη",
 113, 117
 "Επιτάφιος", 176, 177, 206
 Έρεμπουργκ, Η., βλ. Ehren-
 burg, E.
 "Έρμη χώρα, Η", 162, 165
 "Ερόικα", βλ. "Eroica"
 "Ερωτικός Λόγος", 105, 106,
 107, 112, 113, 158, 160
 "Εσωτερική Συμφωνία", 262,
 263, 264, 265

E

- Ehrenburg, E., 83, 84
 Eliot, T.S., 74, 83, 88, 90, 97, 102,
 103, 107, 130, 146, 153, 162,
 163, 165, 166, 167, 191, 192,
 210
 Eluard, Paul, 83, 123, 140
 "Eroica", 187, 222, 304, 310, 312,
 313, 314, 315, 316, 317, 318,
 319, 330, 332
 Escarpit, Robert, 53
 "Esprit, libre, L'", 38
 Etiemble, 99

F

- "Foyers d' Incendie", 99
 Freud, Sigmund, 68, 116, 122,
 325, 326

Z

- Ζαμιάτιν, Ε., βλ. Zamyatin
 Ζβάνγκ, Στέφαν, βλ. Zweig
 Ζεβγάς, Αντρέας (ψ. Αιμ.
 Χουρμούζιου), 80, 82
 "Ζητιάνος, Ο", 245
 Ζιώγας, Ηλίας, 332
 Ζντάνοβ, βλ. Zhdanov
 "Ζωή εν Τάφω, Η", 23, 218, 219,
 220, 242, 243, 245, 246, 247,
 251, 327, 328
 "Ζωή και θάνατος του Καρα-
 βέλα, Η", 40

G

- Genette, Gérard, 221
 Gentile, G., 59, 186, 190
 Gongora, 146
 Gorki, Maxim, 59, 77, 78

"Grand Meaulnes, Le", 318

H

- "Ηλιος ο πρώτος", 142, 147, 206
 "Ημερολόγιο της «Αργώς» και
 του «Δαιμόνιου», 294, 302,
 329, 330
 "Ημερολόγιο καταστρώματος",
 117, 118, 208
 "Ηριδανός" (περ.), 78, 124, 128,
 135, 136, 137, 138, 147, 255

H

- Hamsun, Knut, 237
 Hikmet, Nazim, 79, 81, 82
 Hitler, Adolf, 208, βλ. και ναζι-
 σμός
 Huxley, Aldous, 225
 Huysmans, J.K., 42

Θ

- "Θάνατος του Μέδικου, Ο", 331
 "Θείο τραγί, Το", 273, 276, 279
 "Θέλετε να χορέψουμε Μαρία;",
 255
 Θέμελης, Γ., 55, 96, 333
 Θεοδωρακόπουλος, Ι.Κ., 66
 Θεοτοκάς, Γιώργος, *passim*: 10,
 19, 27, 28, 29, 31-40, 42-53, 56-
 58, 61-65, 67, 68, 75, 77, 80, 86,
 90, 97, 107, 114, 115, 116, 118,
 148, 187, 190, 191, 194-197,
 201, 202, 215-217, 219, 222-
 229, 257, 261, 273, 280, 284,
 291-302, 307, 308, 309, 315-
 318, 325, 326, 327, 329, 330,
 332· "Αργώ" 48, 215, 218, 219,
 222, 223, 226, 227, 291, 292,
 293, 294, 295, 296, 300, 302,

329, 330· “Ασθενείς και Οδοι-
πόροι” 294, 330· “Δαιμόνιο”
187, 218, 329· “Ελεύθερο
Πνεύμα” 19, 27, 28, 32, 38, 39,
40, 42, 45, 48, 51, 53, 64· “Ιερά
οδός” 168, 294, 330· “Ποιήμα-
τα Μεσοπολέμου” 43· “Ωρες
Αργίας” 202, 257· “Αλληλο-
γραφία Θεοτοκά-Σεφέρη” 46,
49, 50, 57, 118, 190
Θεοτόκης, Κωνσταντίνος, 39,
40, 216, 225, 226, 241, 287
Θεόφιλος, 152, 194, 197, 199,
200, 201, 298
Θρακιώτης, Κ., 317
Θρύλος, Α., 67, 90

I

“Ιδέα” (περ.), 24, 39, 45, 49, 57,
59, 61, 64, 65, 80, 98, 216, 284,
307, 316, 325, 326
“Ιερά Οδός”, 168, 294, 330
“Ιστορία ενός Αιχμαλώτου”,
215, 231, 233, 234, 246, 247

I

Illicá, L., 290
«Isabeau», 290

J

Jiménez, J.R., 83
Joyce, James, 78, 127, 224

K

Καβάφης, Κ.Π., 33, 42-43, 44,
49, 58, 63, 64, 83, 88, 90, 97,
98, 102, 137, 138, 166, 193,
195, 210

Καβαδίας, Ν., 88, 90, 91, 174
Καζαντζάκης, Νίκος, 52, 58,
68, 69, 83, 84, 87, 146, 194, 226
“Καθημερινή, Η” (εφημ.), 82,
91, 123, 137, 174, 183, 190,
195, 243, 244, 288
Καλαμάρης, Ν., 83, 92, 96, 102,
103, 104, βλ. και Ράντος, Ν.
Κάλβος, Α., 33, 98, 98, 118,
137, 143, 193, 194, 195
Καλλιγιάς, Π., 214, 290
“Καμπάνα” (εφημ.), 243
Κανελλής, Μανώλης, 175
Κανελλόπουλος, Π., 66, 188
Καπετανάκης, Δ., 96, 332
Καραβίας, Π., 28, 67
Καραγάτσης, Μ., 12, 229, 230,
298, 309, 319-326
Καραντινός, Σ., 127
Καραντώνης, Ανδρέας, 19, 23,
24, 51, 56, 58, 89, 93, 95, 98,
103, 104, 106, 107, 108, 109,
113, 119, 120, 126, 128, 129,
137, 139, 144, 145, 146, 147,
148, 149, 151, 152, 153, 154,
164, 169, 170, 171, 172, 173,
174, 183, 188, 196, 201, 203,
229, 230, 236, 242, 243, 244,
252, 253, 287, 292, 295, 296,
307, 314, 318, 325, 326
Καραπαναγιώτης, Α.Β., 108,
165
Καρβούνης, Νίκος, 65, 66, 76
Καρζής, Λίνος, 90
Καρκαβίτσας, Ανδρέας, 39,
245, 246, 247, 250
Καρυωτάκης, Κ.Γ., 19, 21, 22,
30, 31, 35, 87, 88, 90, 91, 102,
104, 106, 107, 108-109, 112,
113, 118-119, 121, 136, 138,
149, 150, 152, 155, 157, 158,

165, 175, 182, 265, 309, 317,
318
Κάσδαγλης, Νίκος, 201
Καστανάκης, Θράσος, 31, 229,
230, 280, 325
“Κατάδικος, Ο”, 39, 40, 225, 226
Κατσιμπαλής, Κ.Γ., 83, 84, 124,
137, 166, 188
Καψωμένος, Ε., 114, 168
“Κεφάλια στη Σειρά”, 276, 277
“Κίχλη”, 153, 165, 166, 208
Κλωντέλ, Πωλ, βλ. Claudel
Κοκόλης, Ξ.Α., 16, 113
Κονδυλάκης, Ι., 226
Κόντογλου, Φώτης, 31, 191,
199, 200, 201, 214, 229, 234,
237, 327, 331
Κοραής, Α., 33
Κουλουφάκος, Κώστας, 176,
177
Κουμανταρέας, Μένης, 201
“Κριτική” (περ.), 78, 152, 166
Κρυστάλλης, Κώστας, 39
“Κύκλος, Ο” (περ.), 59, 67, 68,
73, 83, 88, 92, 96, 97, 102, 128,
146, 203, 215, 229, 257, 262,
276, 289, 295, 332

Κ

Kapidzic-Osmangic, Hanifa, 124
Keeley, Edmund, 165, 166, 289
Kellogg, R., 219, 220, 224
Kraiski, G., 78

Λ

Λαμπρινού (Προκοπάκη),
Χρύσα, 176, 183, 184
Λαπαθιώτης, Ναπολέων, 90
Λαρμπό, Βαλερί, βλ. Larbaud

Λατσιθιωτάκης, Κ.Ε., 96
Λαφόργκ, Ζυλ, βλ. Laforgue
Λεβάντας, Χ., 229
Λεβέκ, Κ., βλ. Levesque
“Λεμονοδάσος, Το”, 220, 303,
304, 305, 306, 308, 309, 314
Λένιν, Β.Ι., βλ. Lenin
“Λεωνής, Ο”, 330
Λιγνάδης, Τ., 84
Λόρκα, Φ.Γ., βλ. Lorca
Λουνάτσαρσκι, Α., βλ.
Lunatcharski
“Λυγερή, Η”, 39

Λ

Laforgue, Jules, 106, 107, 108,
119, 121, 163
Larbaud, Valéry, 257
“Lauriers sont coupés, Les”, 258
Lawrence, D.H., 225
Lenin, V.I., 59, 172
Levesque, R., 55, 164
Levi, Peter, 166
“Libre” (περ.), 28
Lorca, F.G., 83, 84, 85, 146
Lunatcharski, 61, 82

Μ

Μαβίλης, Λορέντζος, 45
Μαβρίδης, Αριστείδης, 28
Μαγιακόφσκι, Β., βλ. Maja-
kovski
Μαγκάκης, Μανώλης, 90
Μαίτερλιγκ, Μ., βλ. Maeter-
linck
“Μακεδονικές Ημέρες” (περ.),
59, 96, 98, 138, 186, 187, 229,
242, 257, 258, 271
Μακρυγιάννης, 33, 127, 152,
194, 197-201, 215, 228

Μαλάνος, Τ., 113, 147, 152, 153,
162, 163, 164
Μαλαρμέ, Σ., βλ. Mallarmé
Μαλέας, Β., 81
“Μανώλης Λέκας και άλλα
διηγήματα”, 242
“Μαραμπού”, 88, 90
Μαρινέτι, Φ.Τ., βλ. Marinetti
Μαρξ, Καρλ, βλ. Marx
Μάτσας, Αλεξ., 120
Μάτσας, Νέστορας, 200
“Ματωμένα Χώματα”, 234
Μελάς, Σπύρος, 44, 45, 46, 57, 68
Μελαχρινός, Απόστολος, 67,
87, 105, 129, 229
“Μενεξεδένια Πολιτεία”, 285,
286, 288, 330
Μεταξάς, Ιωάννης, 11, 13, 14,
21, 54, 56, 64, 66, 70, 97, 123,
150, 169, 174, 185, 186, 187,
188, 189, 191, 195, 200, 203,
206, 207, 208, 210, 251, 259,
284, 289, 328, 329, 330, 331,
332, βλ. και 4η Αυγούστου
Μητσόπουλος, Π.Χ., 81
Μιχαλόπουλος, Φάνης, 90
Μουλλάς, Πάνος, 16, 113, 164
“Μούσα” (περ.), 44, 55, 83
Μουσολίνι, Μπενίτο, βλ.
Mussolini
Μπάρας, Αλέξανδρος, 88, 90
Μπαράς, Φ., 90
Μπαστιάς, Κωστής, 69, 123
Μπεράτης, Γιάννης, 230
Μπερξόν, Ανρί, βλ. Bergson
Μπιέλι, Α., βλ. Byeli
Μπλοκ, Α., βλ. Blok
Μπουφίδης Χάγερ, Νίκος, βλ.
Χάγερ Μπουφίδης, Νίκος
Μπρετόν, Α., βλ. Breton
Μπρεχτ, Μπέρτολτ, βλ. Brecht

“Μυθιστόρημα”, 152-155, 158,
160, 161, 162, 163, 164, 165,
167, 191, 208
Μυριβήλης, Στρατής, 12, 19,
22, 148, 196, 202, 229, 230,
237, 241, 242-251, 253, 254,
326, 327, 328, 331· “Αργοναύ-
της” 246· “Βασίλης Αρβανί-
της” 187, 218, 149, 150, 251,
327· “Γαλάζιο Βιβλίο” 249·
“Δασκάλα με Χρυσά Μάτια”
202, 245· “Ζωή εν Τάφω” 23,
218, 219, 220, 242, 243, 245,
246, 247, 251, 327, 328· “Πα-
ναγιά Γοργόνα” 243, 246, 251

Μ

Machado, A., 83
Maeterlinck, M., 42
Majakovski, Vlandimir, 79, 81,
82, 83, 84, 175, 211
Mallarmé, Stéphane, 49
Mannheim, Karl, 74
Marcheselli-Loukas, L., 210
Marinetti, F.T., 48, 79, 80
Marx, Karl, 122, 472, 175, 211
Mascagni, P., 290
Masters, Edgar Lee, 83
Milosz, Osvar V. de L., 107
Mirsky, D.S., 102
Muecke, D.C., 224
Mussolini, Benito, 79, 80, 186,
190

Ν

Νάκου, Λιλίκα, 229, 251
“Νέα Γράμματα, Τα” (περ.), 18,
43, 52, 54, 55, 59, 83, 95, 113,
119, 120, 123, 124, 126, 127,
129, 130, 131, 137, 139, 142,

- 144, 145, 153, 168, 169, 171,
176, 177, 183, 186, 187, 188,
199, 200, 229, 242, 285, 300,
318, 325, 330
“Νέα Εστία, Η” (περ.), 31, 42,
46, 50, 55, 59, 80, 81, 82, 83,
85, 91, 108, 113, 129, 139, 153,
169, 174, 179, 179, 183, 196,
197, 209, 211, 251, 261, 262,
278, 315
“Νεοελληνικά Γράμματα, Τα”
(περ.), 55, 66, 70, 77, 80, 81,
98, 130, 169, 190, 198, 199,
201, 229, 258, 260, 290, 301,
313, 317, 319, 332
“Νέοι Πρωτοπόροι” (περ.), 57,
59, 61, 64, 67, 72, 73, 74, 75,
77, 78, 81, 83, 84, 90, 97, 124,
171, 175
“Νέος Κόσμος” (εφημ.), 77
Νερούδα, Π., βλ. Neruda, Pablo
Νικολαΐδης, Μ., 229
Νικολαΐδης, Ν., 90
Νικολαρείτης, Δ.Ν., 24, 41, 121,
153, 165, 258, 272, 273
Νικολούδης, Θ., 186, 188
“Νούμερο 31328, Το”, 219, 222,
235, 236, 240
Ντόρος, Θ., 88, 89, 90, 91, 104

Ν

- Neruda, Pablo, 84
Nietzsche, F., 46
Nolte, Ernst, 59

Ξ

- Ξενόπουλος, Γρηγ., 69, 70, 287,
317
Ξεφλούδας, Στέλιος, 224, 256,
257, 259, 260, 261-265, 271,
272, 273

Ο

- “Οδύσσεια”, 155, 164
Οικονόμου, Ζήσης, 207, 210
Όμηρος, 121, 153, 155, 165
Ουγκαρέτι, Γ., βλ. Ungaretti
Ουράνης, Κώστας, 67, 90, 90,
91, 109

Π

- Παλαμάς, Κωστής, 28, 33, 34,
41, 50, 127, 169, 193, 195
“Παναγιά η Γοργόνα, Η”, 243,
246, 251
Παναγιωτόπουλος, Ι.Μ., 19, 24,
31, 55, 125, 130, 131, 151, 196,
201, 228, 236, 238, 242, 252,
253, 276, 285, 296, 304, 325,
326
Πανσέληνος, Ασημάκης, 59,
61, 62, 64, 103
Παπαγιώργου, Ν., 229
Παπαδιαμάντης, Αλ., 32, 33,
34, 194, 195, 226
Παπανικολάου, Μήτσος, 90,
130, 131
Παπανούτσος, Ε.Π., 60, 125, 128
Παπατσώνης, Τ.Κ., 67, 87, 88,
90, 98, 138, 190, 258
Παππάς, Νίκος, 195, 196
“Παρακμή των Σκληρών, Η”,
284, 288
“Παραστρατημένοι, Οι”, 220,
253
Παράσχος, Κλέων, 44, 45, 46,
55, 67, 83, 90, 107, 127, 129,
173, 174, 179, 183, 188, 196,
209
Πάστερνακ, Μπ., βλ. Pasternak
“Πεθαμένος και η Ανάσταση,
Ο”, 220, 268, 269, 270, 271,

272, 315, 328
 Πεντζίκης, Νίκος Γαβριήλ,
 127, 129, 191, 200, 206, 220,
 230, 255, 257, 258, 260, 264,
 265, 268, 269-271, 272, 279,
 315· “Αντρέας Δημακούδης”
 220, 265-271, 272, 279
 Περεσιάδης, 39
 Περαστικός, Γ., 290
 Περσάκη, Ιουλία, 229
 Πετσάλης, Θ., 12, 229, 230, 279,
 284, 331
 Πηνιάτογλου, Λάζαρος, 257,
 265, 295
 Πικρός, Πέτρος, 57, 60
 Πικιώνης, Δ., 127
 Πιραντέλο, Α., βλ. Pirandello
 “Πνοή” (περ.), 27, 28
 “Ποιήματα του Μεσοπολέ-
 μου”, 43
 Πολίτης, Αίνος, 107
 Πολίτης, Κοσμάς, 31, 148, 196,
 222, 224, 250, 261, 280, 284,
 302-318, 326, 327· “Εκάτη”
 218, 219, 304, 307, 309, 310,
 312, 314, 316, 317· “Γυρί” 316·
 “Eroica” 187, 222, 304, 310,
 312, 313, 314, 315, 316, 317,
 318, 319, 330, 332· “Λεμονο-
 δάσος” 220, 303, 304, 305,
 306, 308, 309, 314· “Στου Χα-
 τζηφράγκου” 316, 317
 Πολίτης, Ν.Γ., 189
 Πολίτης, Φ., 32-35, 36, 44
 Πολυδούρη, Μαρία, 31, 90
 Πορφύρας, Λάμπρος, 62
 Πρεβελάκης, Παντελής, 12, 84,
 247, 326, 327, 331, 332, 333
 “Πριγκηπέσσα Ιζαμπά, Η”, 288
 Προκοπάκη, Χρύσα, βλ. Λα-
 μπρινού (Προκοπάκη),

Χρύσα
 Προκοπίου, Α., 199, 201
 “Προσανατολισμοί”, 146, 148,
 149
 “Προσευχή της Γης, Η”, 207,
 210
 Προυστ, Μ., βλ. Proust
 “Πρώια” (εφημ.), 50, 69, 130,
 131, 249, 329
 “Πρωτοπορία” (περ.), 82
 “Πρωτοπόροι” (περ.), 57, 60, 61,
 67, 96
 “Πυραμίδες”, 172, 175

P

Pasternak, Boris, 77, 82
 Péret, Benjamin, 99
 Peri, Massimo, 124, 129, 188
 Pirandello, Luigi, 111, 277, 278
 Pontani, F.M., 84, 95
 Pound, Ezra, 101, 103
 Prévert, Jacques, 121
 Proust, Marcel, 116, 258, 261

Q

Queneau, Raymond, 121

P

Ραβέλ, Μ., βλ. Ravel
 Ραγκαβής, Α.Ρ., 214, 289, 290
 Ράντεκ, βλ. Radek
 Ράντος, Νικήτας, 67, 78, 83, 84,
 88, 89, 90, 92, 93, 95, 96-103,
 104, 120, 123, 126, 127, 139,
 202, βλ. και Καλαμάρης, Ν.,
 και Σπιέρος, Μ. και Calas, Ν.
 Ραυτόπουλος, Δημήτρης, 231
 Ριβέρα, Ντιέγκο, βλ. Rivera
 “Ριζοσπάστης” (εφημ.), 65, 172

Ρίλκε, P.M., βλ. Rilke
 Ρίτσος, Γιάννης, 15, 22, 77, 93,
 113, 120, 137, 152, 168, 169-
 184, 188, 206, 208, 209· "Εαρι-
 νή Συμφωνία" 169, 177, 179,
 183, 206· "Επιτάφιος" 176,
 177, 206· "Πυραμίδες" 172,
 175· "Σονάτα Σεληνόφωτος"
 169, 174· "Τραγουδί της
 Αδελφής μου" 174, 176, 177,
 183, 206, 209· "Τρακτέρ" 170,
 171, 175, 182
 "Ρόδα της Μυρτάλης, Τα", 88
 Ροδοκανάκης, Πλάτων, 90
 Ροζάνης, Στέφανος, 90
 Ροϊδης, Εμμανουήλ, 29, 216, 322
 Ρούφος, Ρόδης, 289
 Ρώτας, Βασίλης, 69

R

Radek, Karl, 78
 Ravel, Maurice, 158
 "Révolution Surréaliste, La"
 (περ.), 124
 Richards, I.A., 191
 Rilke, R.M., 260
 Rimbaud, Arthur, 91
 Ristic, M., 124
 Rivera, Diego, 124
 Rolland, Romain, 38, 227
 Romain, Jules, 227, 228
 Roussel, Louis, 28

Σ

Σαββίδης, Γ. Π., 16, 19, 108,
 113, 119, 135, 138, 147, 149,
 152, 164, 165, 176, 182, 183,
 190, 203, 211, 302, 316
 Σαραντάρης, Γιώργος, 83, 88,
 89, 91-96, 102, 104, 120, 127,

139, 151

Σαχίνης, Απόστολος, 236, 307
 Σεφέρης, Γιώργος, 15, 19, 22,
 24, 31, 33, 35, 43, 45, 46, 48,
 49, 50, 51, 55, 57, 77, 93, 97,
 104, 105-109, 111-118, 120,
 121, 125, 126, 128, 129, 130,
 139, 140, 146, 147, 148, 152,
 153-169, 174, 187, 188, 190,
 191-196, 198, 199, 201, 202,
 205, 207, 208, 210, 211· "Αλ-
 ληλογραφία Θεοτοκά-Σεφέ-
 ρη" 46, 49, 50, 57, 118, 190·
 "Εξι Νύχτες στην Ακρόπο-
 λη" 113, 117· "Ημερολόγιο
 καταστρώματος" 117, 118,
 208· "Μυθιστόρημα" 152-155,
 158, 160, 161, 162, 163, 164,
 165, 167, 191, 208· "Στροφή"
 24, 50, 104, 105-109, 112, 147,
 166, 204· "Τετράδιο Γυμνα-
 σμάτων" 105· "Χειρόγραφο
 Σεπ. '41" 207
 Σεφεριάδης, Στέλιος, 107, 188
 "Σήμερα" (περ.), 67, 68, 79, 90
 Σικελιανός, Άγγελος, 33, 58, 90,
 149, 168, 195
 Σινόπουλος, Τάκης, 107, 108,
 112, 113, 160, 184, 211
 Σκαρίμπας, Γιάννης, 255, 257,
 271, 272, 273-276, 279, 326
 Σκαρπαλέζου, Α., 124, 136
 Σκουλούδης, Μ., 70, 229, 230
 Σκουρλής, Θ., 84, 85
 "Σόλο του Φίγκαρω, Το", 276
 Σολωμός, Διονύσιος, 19, 32, 33,
 34, 36, 60, 118, 157, 193, 194,
 195
 "Σολωμός χωρίς μεταφυσική,
 Ο", 36, 60
 "Σονάτα του Σεληνόφωτος, Η",

169, 174
 Σπανδωνίδης, Πέτρος, 196, 229,
 235, 257, 258, 265, 278, 304,
 326
 Σπιέρος, Μ. (ψ. Ν. Καλαμάρη),
 67, 83, 96, 102, βλ. και
 Ράντος, Νικήτας, και Καλα-
 μάρης, Ν., και Calas, Ν.
 Στάλιν, Ι.Β., βλ. Stalin
 Σταυράκιος, Κοσμάς (ψ. Ν.Γ.
 Πεντζίκη), 230, 258, βλ. και
 Πεντζίκη, Ν.Γ.
 Σταύρου, Τατιάνα, 229, 327
 Στεργιόπουλος, Κώστας, 16,
 121, 263, 264
 “Στοργή”, 219
 “Στου Γλιτωμού το Χάζι”, 89,
 91
 “Στου Χατζηφράγκου”, 316, 317
 “Στροφή”, 24, 50, 104, 105-109,
 112, 147, 166, 204
 “Συνθέσεις”, 88, 90
 “Συνταγματάρχης Λιάπκιν, Ο”,
 298, 319-327
 Σωτηρίου, Διδώ, 234

S

Salinas, P., 83
 “Salvatores Dei”, βλ. “Ασκητι-
 κή”
 Sarraute, Nathalie, 261
 Scholes, R., 219, 220, 221, 224
 Sereni, Vittorio, 166
 Stalin, I.V., 78
 Strada, V., 78
 Supervielle, J., 129

T

Τερζάκης, Άγγελος, 12, 22, 24,
 28, 29, 30, 31, 39, 40, 41, 51, 55,

66, 68, 128, 202, 216, 217, 219,
 224, 225, 229, 230, 261, 273,
 280-290, 298, 301, 309, 315,
 327, 330, 332· “Δεσμώντες” 280,
 283, 286, 287, 288, 299· “Δίχως
 Θεό” 284, 288· “Μενεξεδένια
 Πολιτεία” 285, 286, 288, 330·
 “Παρακμή των Σκληρών”
 284, 288· “Πριγκηπέσσα Ιζα-
 μπώ” 288· “Στοργή” 219
 “Τετράδια του Παύλου Φωτει-
 νού, Το” 261, 263, 264
 “Τετράδιο Γυμνασμάτων”, 105
 “Τετρακόσια γράμματα του
 Καζαντζάκη στον Πρεβελά-
 κη”, 84
 Τολστόι, Α., βλ. Tolstoi
 “Τραγούδι της Αδελφής μου,
 Το”, 174, 176, 177, 183, 206,
 209
 “Τρακτέρ”, 170, 171, 175, 182
 “Τριλογία του Πνεύματος”, 60
 “3ο Μάτι, Το” (περ.), 127, 176,
 198, 200, 258
 “Γ” Χριστιανικών
 Παρθεναγωγείων”, 253
 Τρότσκι, Λέων, βλ. Trotski
 Τσαρούχης, Γιάννης, 200, 201
 Τσάτσος, Κ., 59, 66, 104, 125,
 128, 187, 188, 190, 191, 192,
 193, 195
 Τσάτσου, Ιωάννα, 188
 Τσίρκας, Στρατής, 22, 84, 166,
 208, 210, 223, 333

T

Tériade, E., 129
 Thibaudet, A., 53, 116, 225, 228
 Tolstoi, L., 59
 Trotski, Lev Davidovich, 59,
 124, 228

Υ

“Υπέρ και κατά”, 78
 “Υψικάμινος”, 126, 132-138, 139

U

Unamuno, M. de, 83
 Ungaretti, Giuseppe, 83, 84, 92,
 93, 95, 139, 151

V

Valéry, Paul, 49, 83, 95, 106,
 107, 116, 129, 144, 154, 158,
 163, 166
 Villa, M., 83

W

Williams, Raymond, 74
 Woolf, Virginia, 225

Φ

“Φθινόπωρο”, 40-42, 256
 Φιλύρας, Ρώμος, 35, 90, 119, 121
 Φλώρος, Π., 31, 229
 Φρόυντ, Σ., βλ. Freud
 “Φυλή των Ανθρώπων, Η”, 280
 “Φως που Καίει, Το”, 60, 61, 75,
 78
 Φωτιάδης, Δ., 198

X

Χάγερ-Μπουφίδης, Νίκος, 90
 Χάμσουν, Κνουτ, βλ. Hamsun
 Χάρης, Πέτρος, 229
 Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Ν.,
 127, 129, 196
 Χατζίνης, Γιάννης, 42, 59

Χατζόπουλος, Κωνσταντίνος,
 40-42, 216, 256, 285
 “Χειρόγραφο Σεπ. ’41”, 207
 Χικμέτ, Ναζίμ, βλ. Hikmet
 “Χίμαιρα”, 326
 Χίτλερ, Α., βλ. Hitler
 Χονδρόπουλος, Σ., 229
 Χορτάτσης, Γ., 140, 146
 Χουρμούζιος, Αιμίλιος, 80, 82,
 83, 137, 173, 174, 175, 183
 Χρηστομάνος, Κωνσταντίνος,
 216
 “Χρονικό μιας Πολιτείας, Το”,
 187, 201, 218, 247, 331, 332

Ψ

Ψυχάρης, Γιάννης, 33, 216

Ω

“Ωρες Αργίας”, 202, 257
 Ωρολογάς, Πέτρος, 272, 273

Z

Zamyatin, E., 82
 Zhdanov, 78
 Zweig, Stefan, 258

2. ΘΕΜΑΤΑ

Αιγαίο, 99, 103, 148, 196, 201-203, 247
 Ανατολή, 29, 30, 31, 237, 239
 Ανεξάρτητος πλάγιος λόγος, 95, 269, 301
 Αντικαρυωτακισμός, 120, 136, 148, 170, 171, 181, 303
 Αντικειμενική συστοιχία, 166
 Αντικειμενικότητα, 293, 295
 Αστισμός, 12, 56, 57, 60, 65, 68, 71, 72, 75, 76, 150, 169, 170, 175, 185, 186, 187, βλ. και Φιλελευθερισμός
 Αυτόματη γραφή, 125, 126, 128, 142, 145, 147, 275
 Γενιά, 51-54
 Crepuscularismo, 93
 Δελφική Ιδέα, 58
 Δικτατορία Μεταξά, βλ. 4η Αυγούστου
 Δύση (και δυτικός πολιτισμός), 14, 17, 29, 30, 31, 36, 158, 163, 201, βλ. και Ευρώπη
 Δύσκολη τέχνη, 49, 50, 126, 210
 Disponibilité, 37
 Εθνικοσοσιαλισμός, 68, βλ. και Φασισμός, και Ναζισμός
 Ειρωνεία, 221-224, 226, 227, 228, 236, 248, 272, 277, 278, 287, 292, 299, 316, 317
 Ελίτ, 72, 74, 83, 168, 169, 170, 177
 Ελληνικότητα, 13, 14, 21, 81, 152, 159, 191-196, 200, 201,

228, 243, 328
 Ενόραση, 115
 Εξπρεσιονισμός, 60, 99, 102
 Εσωτερικός μονόλογος, 21, 41, 114, 116, 117, 128, 204, 215, 225, 256-261, 262, 264, 265, 268, 269, 271, 276, 279, 283, 298, 299, 300, 301, 305, 306, 307, 309, 313, 315, 320, 329
 Ευρώπη (και ευρωπαϊκός πολιτισμός), 28, 29, 57, 119, 193, 265, βλ. και Δύση
 Ηθογραφία, 38-40, 189, 194, 215, 230, 246, 247, 251, 290, 303
 Ημερολογιακό είδος και μορφή, 44, 45, 117, 305, 306
 Ηττοπάθεια, 42-43, 57, 87, 109, 111, 153
 Hispanidad, 190
 Humour noir, 274
 Θεσσαλονίκης "Σχολή", 32, 257, 259, 261
 "Ιδιώνυμο", 11, 56, 59, 186
 Ιντελιγκέντσια, 72-74, 83, 168, 169, 170
 Ιταλικότητα, βλ. Italianità
 Imagism, 101, 102
 Intuition, 115
 Italianità, 80, 190
 Καθαρή ποίηση, 21, 92, 95, 104, 105-108, 112, 113, 114, 116, 125, 127, 128, 129, 130, 104-142, 145, 148, 154, 160, 239, 240

- Καρυωτάκη βίωμα, 21, 102,
108, 109, 112, 118, 136, 161
Καρυωτακισμός, 93, 95, 96, 99,
106, 108, 109, 113, 118, 119,
120, 121, 134, 148, 149, 151,
153, 170, 171, 172, 177, 187,
201, 285
Κατοχή, 22, 23, 121, 128, 152,
197, 284, 288, 333
Κοινωνικός ρεαλισμός, βλ.
Σοσιαλιστικός ρεαλισμός
Κομμουνισμός, 30, 57, 58, 64,
66-69, 71, 76, 77, 78, 81, 82,
83, 98, 123, 169, 171, 172, 205,
208, 210, 228, 290, 328, 329
Λαϊκή παράδοση, 199, 234, 279,
290, 328
Μακρυγιαννισμός, 201, 234
Μαρξισμός, 9, 11, 12, 36, 37, 38,
55, 56, 57, 58, 59-61, 64, 65,
67, 68, 71, 72, 73, 74, 75, 76,
80, 95, 97, 98, 104, 114, 117,
118, 122, 123, 124, 125, 171,
172, 186, 209, 280
Μετακομμουνισμός, 58, 68, 69
Μεταξική δικτατορία, βλ. 4η
Αυγούστου
Μικρασιατική Καταστροφή,
32, 164
Μοντερνισμός, 49, 77, 89, 91,
196
Ναζισμός, 67, 189, 208, βλ. και
Εθνικοσοσιαλισμός, και
Φασισμός
Νατουραλισμός, 39, 42, 46, 226,
246, 320, 325, 326
Νιάτα, 46, 48, 66, 75, 80, 92,
150, 151, 187, 188, 278, 285,
304
“Νόμος περί Τύπου” 51/1938,
186, 205
Ντανταϊσμός, 79
Naïfs, 199
Οικογένεια, 68, 187, 284, 285,
291, 327, 329
Προλεταριακή τέχνη, 62, 75, 97
Προοπτική, 151, 217, 221, 232,
302, 309, 312, 314, 318, 323
Πρόσωπα μυθιστορήματος,
286, 281, 295
Πρωτοπορία, 10, 21, 43, 54, 63,
71, 74, 75, 76, 77, 78, 81, 82,
84, 97, 98, 101, 102, 104, 105,
120, 126, 127, 173, 175, 192,
198, 205
Σοσιαλισμός, 186, 189, 196
Σοσιαλιστικός ρεαλισμός, 77,
78, 83
Σουρεαλισμός, βλ. υπερρεαλι-
σμός
Στρατευμένη ποίηση, 208
Συνέδριο Σοβιετικών Συγγρα-
φέων, 77, 78, 122, 123
Συνειρμική δομή, 99, 100, 255,
268, 271, 273, 276, 279
4η Αυγούστου, 11, 13, 14, 21,
23, 54, 64, 70, 77, 81, 97, 123,
150, 168, 177, 183, 185, 186,
195, 205, 206, 208, 251, 326,
332
Υγεία, 27, 48, 75, 79, 139, 149,
150, 151, 179, 180, 181, 187,
188, 191, 202, 203, 285, 317

Υπαρξισμός, 91, 95
 Υπερρεαλισμός, 14, 76, 79, 85,
 99, 102, 114, 118, 120, 121-
 132, 136, 137, 138-140, 142,
 147, 148, 191, 206, 255, 256,
 257, 260, 273, 276

Vorticism, 101

Φασισμός, 57, 79, 81, 82, 124,
 186, 187, 190, 195, 228, 290,
 βλ. και Εθνικοσοσιαλισμός,
 και Ναζισμός, και 4η Αυγού-
 στου
 Φιλελευθερισμός, 57, 59, 68, 70,
 98, 150, βλ. και Αστισμός
 "Φιλολογία", 235-239, 241, 278
 Φορμαλισμός, 58, 81, 173
 Φουτουρισμός, 48, 69, 78-82,
 102, 132, 278
 Φροϋδισμός, 114, 115, 326

Χιούμορ, 299
 Χρόνος, 143, 147, 213, 301, 302,
 304, 305, 306, 312, 318

Ψυχανάλυση, 68, 115, 117, 218,
 260, 261
 Ψυχολογία, 38, 73, 75, 87, 154,
 216, 226, 277, 280, 293

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Γενιά του Τριάντα. Οδηγίες για τη χρήση	9
Έργα που μνημονεύονται με βραχυγραφία	19

1 Αντικείμενο και χρονικά όρια	21
2 Κριτική των πηγών	23

Μέρος Πρώτο

Η ΑΦΕΤΗΡΙΑ

3 Ο 20ός αιώνας	27
4 Η ευρωπαϊκή σκοπιά	28
5 Γηγενείς, πρόσφυγες και κοσμογυρισμένοι	29
6 Ο δογματισμός του Φώτου Πολίτη	32
7 Η «άρνηση» του Φώτου Πολίτη	34
8 Ο δογματισμός και το 'δαιμόνιο'. Το 'πνεύμα'	36
9 Η ηθογραφία	38
10 Το "Φθινόπωρο" και η απελευθέρωση από τον ρεαλισμό	40
11 Ηττοπάθεια και Καβάφης	42
12 Η εσωτερική περιπέτεια του Ι. Δραγούμη και η ημερο- λογιακή της μαρτυρία	44
13 Νιάτα και ταχύτητα	46
14 Η δύσκολη τέχνη	49

Μέρος Δεύτερο

ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΕΣ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΕΣ ΖΥΜΩΣΕΙΣ

15 Μαρτυρίες μιας νέας συνείδησης	51
16 Τι εννοούμε με 'γενιά του Τριάντα'	51
17 Ιδεολογικός ανταγωνισμός	56
18 "Το ιδεολογικό μέτωπο" του μαρξισμού	59
19 "Το φως που καίει", "Νέοι Πρωτοπόροι" και "Ιδέα"	61
20 'Νιότη'	64
21 Πέρα από τον κομμουνισμό	67
22 Η ιδεολογική ζύμωση	69
23 Πρωτοπορία και κοινότητα	71
24 'Ιντελιγκέντσια' και 'ελίτ'	72

25	Η πρωτοπορία της ελληνικής ιντελιγκέντσια: «Η Τέχνη από το λαό για το λαό»	75
26	Φουτουρισμός και επανάσταση	78
27	Ξένοι 'μοντέρνοι' ποιητές	82

Μέρος Τρίτο

Η ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ

28	Απόπειρες ανανέωσης της ποίησης	87
29	Γιώργος Σαφραντάρης 1933, 1934, 1935	91
30	Ο Νικήτας Ράντος και η καθολική επανάσταση	96
31	'Πρόδρομοι' ή 'πρωτοπόροι';	104
- 32	"Στροφή", 1931	105
- 33	"Στροφή" και βίωμα Καρυωτάκη	108
34	Η θεωρία της εσωτερικής περιπέτειας	114
- 35	Πάλι το βίωμα Καρυωτάκη και η απόρριψη του	118
- 36	Ο αφανισμός του καρυωτακισμού: ο υπερρεαλισμός	121
37	Υπερρεαλισμός υπέρ και κατά: α', κατά	125
38	Υπερρεαλισμός υπέρ και κατά: β', υπέρ	130
39	Υπερρεαλισμός και "Υψικάμινος"	132
- 40	Η ποίηση του Ελύτη και ο υπερρεαλισμός	139
- 41	Ο Ελύτης: πώς τον αντιμετώπισαν μερικοί κριτικοί	147
- 42	Το "Μυθιστόρημα" του Σεφέρη: κληρονομιά κι ανανέωση στον ποιητικό λόγο	152
43	Μια νέα 'κοινή' στην ποιητική γλώσσα	167
- 44	Ο Ρίτσος και οι πρώτοι αντίκτυποι της παρουσίας του	169
- 45	Η καλλιτεχνική συνειδητοποίηση του Ρίτσου	175

Μέρος Τέταρτο

Ο ΠΑΡΟΠΛΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑΣ

46	Η αναστολή της ελευθερίας και ο μονόλογος του αστισμού	185
47	Το 'δόγμα' της ελληνικότητας	189
48	Μακρυγιάννης και Θεόφιλος	197
49	Το «μυστηριακό ξημέρωμα στο Αιγαίο»	201
50	Η ανανέωση της αφηγηματογραφίας σε σχέση με την ποίηση	203
51	Προσαρμογή και δυσφορία ποιητών μπρος στην 4η Αυγούστου	205

Μέρος Πέμπτο

ΤΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΚΑΙ ΤΑ ΑΙΤΗΜΑΤΑ ΤΩΝ ΝΕΩΝ ΚΑΙΡΩΝ

52	Η χαμένη παράδοση και οι νέες ανάγκες της αφήγησης	213
53	Η στάση του αφηγητή μπρος στην πραγματικότητα	217
54	Ζητήματα αφηγηματικής οικονομίας	219
55	Η ειρωνική αποστασιοποίηση	221
56	Η περιπέτεια και οι ήρωές της	224
57	Η παρουσία της νέας πεζογραφίας	229
58	Η τραγική υποβολή του λαϊκότροπου λόγου. "Ιστορία ενός αιχμαλώτου"	231
59	Η πρόσκρουση της πραγματικότητας πάνω στη 'φιλολογία'. "Το νούμερο 31328"	235
60	Τά όρια της δημοτικιστικής εκζήτησης. "Η ζωή εν τάφω"	242
61	Αυτοβιογραφία, ρεαλισμός και επιδιώξεις του αφηγητή	251
62	Ο ελληνικός εσωτερικός μονόλογος	256
63	Η αμφισβήτηση του εξωτερικού. Σ. Ξεφλούδας	261
64	Η ένοχη αφήγηση ή ο Ν. Γ. Πεντζίκης πριν από τον εσωτερικό μονόλογο και μετά	265
65	Η αμφισβήτηση του αφηγηματικού υλικού	271
66	"Το θείο τραγί" του Σκαρίμπα: η εξουσία της γλώσσας και η αυτοκαταστροφή της	273
67	Ο Αλκ. Γιαννόπουλος και ο ανύπαρκτος ήρωας	276
68	Από το αφήγημα στο μυθιστόρημα	278
69	Ο παθητικός ήρωας και η συγκατάβαση του Α. Τερζάκη	280
70	Το δίκιο των άλλων ή το αποκεντρωμένο μυθιστόρημα του Γ. Θεοτοκά	291
71	Συγκινησιακός παράγοντας και προοπτική στον Κ. Πολίτη	302
72	Ο 'παράξενος καθηγητής' του Μ. Καραγάτση. "Ο Συνταγματάρχης Λιάπκιν"	319
73	Η στροφή προς το παρελθόν μετά την 4η Αυγούστου Επίλογος	326 333
	Ευρετήρια	353

Η ΓΕΝΙΑ ΤΟΥ ΤΡΙΑΝΤΑ ΤΟΥ ΜΑΡΙΟ ΒΙΤΤΙ
ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΣΕ ΑΝΑΘΕΩΡΗΜΕΝΗ ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΝ ΜΑΙΟ 1995

Αρ. εκτ. 892



0 0 1 0 1 8 8 3 7 7

Ο Mario Vitti είναι καθηγητής νεοελληνικής φιλολογίας με έδρα, τώρα, στη Σχολή Ευρωπαϊκών Λογοτεχνιών στο Πανεπιστήμιο του Viterbo, μια πόλη μεσαιωνική στα βόρεια περίχωρα της Ρώμης. Προηγουμένως υπηρέτησε στα Πανεπιστήμια της Νάπολης και του Παλέρμου. Κατά καιρούς τον έχουν καλέσει για κύκλους μαθημάτων τα Πανεπιστήμια της Θεσσαλονίκης, του Παρισιού, της Ρώμης, της Γενεύης. Είναι εγκατεστημένος στη Ρώμη. Ερευνώντας βιβλιοθήκες της πόλης αυτής ανακάλυψε και δημοσίευσε δύο τόμους με έργα του Κάλβου, ένα κωμικό διάλογο του Νικολάου Σοφιανού, ένα θεατρικό έργο του ζακυνθίου Θ. Μοντσελέζε (*Ευγένεα*, του 1646). Έχει συμβάλει στη διάδοση της σύγχρονης ελληνικής λογοτεχνίας στην Ιταλία μεταφράζοντας και παρουσιάζοντας πολύ νωρίς τον Ο. Ελύτη (1952), αλλά και νεότερους, όπως τον Μ. Σαχτούρη, τον Τ. Σινόπουλο, τον Μ. Αναγνωστάκη και άλλους, που έγιναν μόνον αργότερα διάσημοι. Μετάφρασε μυθιστορήματα του Καζαντζάκη και του Πρεβελάκη.

Στα βιβλία που έγραψε ιταλικά ξεχωρίζει η *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας* (1971), που μεταφράστηκε γερμανικά και γαλλικά· η ελληνική της έκδοση γνώρισε επάλληλες εκδόσεις. Άλλα βιβλία του τα έγραψε κατευθείαν ελληνικά: *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας* (1974), *Η Γενιά του Τριάντα* (1977), *Φθορά και λόγος: εισαγωγή στην ποίησή του Σεφέρη* (1978), *Οδυσσέας Ελύτης, κριτική μελέτη* (1984), και άλλα.