

Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης  
Σχολή Κλασικών και Ανθρωπιστικών Σπουδών  
Εργαστήριο Λαογραφίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας  
14 –Μελέτες Λαογραφίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας– 14

# Ελληνισμός και Βαλκάνια – αμφίδρομες σχέσεις: γλώσσα, ιστορία, λογοτεχνία, πολιτισμός (1453-2019)

Πρακτικά 4<sup>ου</sup> Συνεδρίου των Νεοελληνιστών  
των Βαλκανικών Χωρών  
(Κομοτηνή, 22-24 Νοεμβρίου 2019)

Επιμέλεια  
Μανόλης Γ. Βαρβούνης – Θανάσης Β. Κούγκουλος

ΤΟΜΟΣ Β΄



ΠΑΡΑΤΗΡΗΤΗΣ  
ΤΗΣ ΘΡΑΚΗΣ

Κομοτηνή 2022



**Ελληνισμός και Βαλκάνια – αμφίδρομες σχέσεις:  
γλώσσα, ιστορία, λογοτεχνία, πολιτισμός (1453-2019)**

Πρακτικά 4<sup>ου</sup> Συνεδρίου των Νεοελληνιστών των Βαλκανικών Χωρών  
(Κομοτηνή, 22-24 Νοεμβρίου 2019)

Τόμος Β΄

Η πνευματική ιδιοκτησία αποκτάται χωρίς καμία διατύπωση και χωρίς την ανάγκη ρήτρας απαγόρευσης των προσβολών της. Επισημαίνεται πάντως ότι κατά τον Ν. 2121/1993 και κατά τη Διεθνή Σύμβαση της Βέρνης (που έχει κυρωθεί με τον Ν. 100/1975), απαγορεύεται η αναδημοσίευση και, γενικά, η αναπαραγωγή του παρόντος έργου, με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά, στο πρωτότυπο ή σε μετάφραση ή άλλη διασκευή, χωρίς γραπτή άδεια του εκδότη.

© Συλλογική έκδοση – Εργαστήριο Λαογραφίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας  
Δημοκρίτειου Πανεπιστημίου Θράκης – Παρατηρητής της Θράκης

**Εργαστήριο Λαογραφίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας**  
Παναγή Τσαλδάρη 1, 69100 Κομοτηνή  
25310 39000 | [www.he.duth.gr](http://www.he.duth.gr)

**Εκδόσεις Παρατηρητής της Θράκης**  
Έναντι Πανεπιστημιούπολης, 69150 Κομοτηνή  
25310 72486 | [info@paratiritisbooks.gr](mailto:info@paratiritisbooks.gr)

Επιμέλεια: Μανόλης Γ. Βαρβούνης – Θανάσης Β. Κούγκουλος

Σχεδιασμός έκδοσης – Τυπογραφική επιμέλεια: Τζένη Κατσαρή-Βαφειάδη  
Συντονισμός έκδοσης: Νεκτάριος Μουρδικούδης  
Τυπογραφικές διορθώσεις: Νεκτάριος Μουρδικούδης, Κυριακή Περδίκη,  
Νίκη Αγγελακοπούλου

Δημιουργικό, γραφιστική επιμέλεια, μοντάζ,  
διαχωρισμοί, εκτύπωση, παραγωγή:  
TWO K Project ΕΠΕ  
Όπισθεν Οικισμού Ηφαίστου,  
έναντι Πανεπιστημιούπολης, 69150 Κομοτηνή  
25310 72486 | [hello@2kproject.gr](mailto:hello@2kproject.gr)

Facebook @paratiritisbooks.gr | Instagram paratiritisbooks

Περισσότερες πληροφορίες για τα βιβλία των εκδόσεων Παρατηρητής της Θράκης,  
καθώς και ηλεκτρονικές πωλήσεις, στη διεύθυνση: [paratiritisbooks.gr](http://paratiritisbooks.gr)

ISBN 978-618-5001-91-9 | ISBN (SET) 978-618-5001-89-6  
ISBN E-BOOK 978-618-5001-95-7 | ISBN E-BOOK (SET) 978-618-5001-93-3

Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης  
Σχολή Κλασικών και Ανθρωπιστικών Σπουδών  
Τμήμα Ιστορίας και Εθνολογίας  
Εργαστήριο Λαογραφίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας  
14 –Μελέτες Λαογραφίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας– 14

**Ελληνισμός και Βαλκάνια – αμφίδρομες σχέσεις:  
γλώσσα, ιστορία, λογοτεχνία, πολιτισμός (1453-2019)**  
Πρακτικά 4<sup>ου</sup> Συνεδρίου των Νεοελληνιστών των Βαλκανικών Χωρών  
(Κομοτηνή, 22-24 Νοεμβρίου 2019)

Επιμέλεια  
Μανόλης Γ. Βαρβούνης – Θανάσης Β. Κούγκουλος

Τόμος Β΄

**ΠΑΡΑΤΗΡΗΤΗΣ**  
THE ΘΡΑΚΗΣ

Κομοτηνή 2022



Democritus University of Thrace  
School of Classics & Humanities  
Department of History & Ethnology  
Laboratory of Folklore and Social Anthropology  
14 –Studies in Folklore and Social Anthropology– 14

## **Hellenism and the Balkans: two-way relationships: language, history, literature, culture (1453-2019)**

4<sup>th</sup> Balkan Congress of Modern Greek Studies

(Komotini, 22-24 November 2019)

Edited by  
**Manolis G. Varvounis – Thanasis V. Kougkoulos**

Volume 2

**ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΙΣ**  
THE OPAKHE

Komotini 2022

---

# Περιεχόμενα Β΄ Τόμου

## Λογοτεχνία II

---

### Η βαλκανική λογοτεχνία στα ελληνικά λογοτεχνικά περιοδικά

Άτυπες μορφές πολιτιστικής διπλωματίας: Η Βαλκανική Λογοτεχνία στο περ. <i>Νέα Εστία</i> (1927-1937) .....	14
<b>Ιουλιανή Βρούτση</b>	
Η παρουσία της βαλκανικής λογοτεχνίας στο περιοδικό <i>Νέα Εστία</i> (1935-1987) .....	26
<b>Χρύσα Θεολόγου</b>	
Το περιοδικό <i>Βαλκανική Λογοτεχνία</i> (1937-1938): Ιστορία, πρόσωπα, κείμενα, κίνητρα .....	35
<b>Αθανάσιος Β. Γαλανάκης</b>	
«Η προσέγγιση των λαών» – Τα Βαλκάνια στα λογοτεχνικά περιοδικά της Μεταπολίτευσης (1974-1981).....	41
<b>Βασίλης Βασιλειάδης</b>	

### Η πρόσληψη των Βαλκανίων στη λογοτεχνία

Οι Έλληνες συγγραφείς του Μεσοπολέμου και το εγχείρημα της Βαλκανικής Συνεννόησης.....	56
<b>Σωκράτης Νιάρος</b>	
Το Πέρασμα στην Ελλάδα ή Ποιητικοί Ορίζοντες σε μια Άλλη Γλώσσα: <i>The Angel of Salonika</i> (2011) της Vesna Goldsworthy.....	68
<b>Πασχάλης Νικολάου</b>	
«Η αιτία του θανάτου;»: Για μια ποιητική του βαλκανικού αστυνομικού διηγήματος στον 21 <sup>ο</sup> αι.....	79
<b>Δέσποινα Παπαστάθη</b>	

### Τα Βαλκάνια και ο ελληνισμός στην κυπριακή λογοτεχνία

Η γλώσσα της ανατροπής στο ποίημα του Κυριάκου Χαραλαμπίδη «Ρήγα Βελεστινλή Θετταλού σήμανση».....	90
<b>Μαρία Αμοιρίδου</b>	
Ο μεταμυθικός Μεγαλέξανδρος του Κυριάκου Χαραλαμπίδη .....	101
<b>Πηνελόπη Στράτη</b>	



## Αναπαραστάσεις της Ιστορίας στη Λογοτεχνία

Μακεδονικό ζήτημα και μεταϊστορική μυθοπλασία στις αρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα:  
*Σκοτεινός Βαρδάρης* (2004) της Έλενας Χουζούρη και *Τι ζητούν οι βάρβαροι*  
 (2008) του Δημοσθένη Κούρτοβικ..... 124  
**Γιάννης Βαγγελοκώστας**

Το ιστορικό τραύμα ως λογοτεχνική αφήγηση: «Ντουρντουβάκια»  
 μία τραυματική πτυχή των ελληνοβουλγαρικών σχέσεων..... 136  
**Δημήτρης Κόκορης**

## Βαλκανικές ταυτότητες στη μεταπολεμική και σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία

«Θαύμα ανάπτυξης και προόδου» ή «συνώνυμο του πρωτογονισμού και της προπαγάνδας»; Η πρόσληψη του βαλκανικού υπαρκτικού σοσιαλισμού στη νεοελληνική κουλτούρα..... 146  
**Πέτρος Μαραζόπουλος**

Όψεις του Βαλκάνιου στη σύγχρονη μυθοπλασία..... 159  
**Σοφία Ιακωβίδου**

## Σύγχρονη βαλκανική λογοτεχνία στην Ελλάδα και Έλληνες λογοτέχνες από τα Βαλκάνια

Μεθοριακή αφήγηση και ποιητική της ταυτότητας:  
 η περίπτωση του Μιροσλάβ Πένκοφ..... 172  
**Σπύρος Κιοσσές – Κατερίνα Δ. Σχοινά**

«Ένας απέδω και άλλος απέκει» – Η μνημο-ποιητική της νοσταλγίας στην ποίηση του Νίκου Κατσαλίδα..... 183  
**Θεοδούλη (Λίλυ) Αλεξιάδου**

Πρώιμα και όψιμα ποιήματα του Χρήστου Χαρτοματίδη:  
 Σχέσεις με την εποχή τους και τα πεζά και  
 θεατρικά έργα του (1986-2018)..... 194  
**Σάββας Καραμπελας**

## Μετάφραση της ελληνικής λογοτεχνίας στα Βαλκάνια

«Απ' όσα έκαμα κι απ' όσα είπα»: Ο Κ. Π. Καβάφης και  
 οι βούλγαροι μεταφραστές του..... 206  
**Velichka Simonova-Grozdeva – Mariya Hristova**

Μεταφράσεις ελληνικών μυθιστορημάτων  
 στα βουλγαρικά (19<sup>ος</sup> αιώνας)..... 218  
**Λάμπρος Βαρελάς**

Τα κοινά τουρκικά δάνεια της ελληνικής και της ρουμανικής γλώσσας στα διηγήματα του Γ. Βιζυηνού και η απόδοσή τους στη ρουμανική μετάφραση των *Νεοελληνικών διηγημάτων*: σημασιολογικές και μεταφρασεολογικές παρατηρήσεις .....226  
**Margareta Sfirsi-Läudat**

### **Ελληνοτουρκικές σχέσεις στη λογοτεχνία**

Η αφήγηση του ξεριζωμού και τα φαινόμενα του εθνικισμού: το παράδειγμα του μυθιστορήματος *Η Θεσσαλονίκη με το Μοβ Καφτάνι*.....240  
**Damla Demirözü**

Η Κωνσταντινούπολη και η Κόκκινη Μηλιά ως ιδανικοί χώροι των ελληνικών και τουρκικών αφηγημάτων.....250  
**Aslı Çete**

Το βλέμμα του Σαΐτ Φαϊκ προς τους Ρωμιούς μες στο τοπίο της χώρας του και της λογοτεχνίας της.....262  
**Άνθη Καρρά**

Οι Ρωμιοί της Πόλης και των Πριγκιπόνησων στα διηγήματα του Sait Faik Abasiyanik.....276  
**Γιώργος Σαλακίδης**

Η ελληνοτουρκική συνύπαρξη μέσα από τη λογοτεχνία: Τα διαπολιτισμικά στοιχεία στα ηθογραφικά διηγήματα και ταξιδιωτικές ιστορίες του Καρκαβίτσα .....292  
**İbrahim Kelaça Ahmet**

### **Βαλκανικές διαστάσεις στο ελληνικό θέατρο**

Ραλλού Καρατζά ή Το θέατρο στην υπηρεσία της εθνεγερσίας .....306  
**Γεώργιος Κράιας**

Ο *Πλούτος* του Αριστοφάνη από το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Nikita Milivojevic.....316  
**Μιχαέλα Αντωνίου**

### **Τα Βαλκάνια στο ελληνικό θέατρο και στον κινηματογράφο**

*Τιτάνικ Βαλς*: μια ρουμανική κωμωδία στην ελληνική σκηνή.....328  
**Κωνσταντζα Γεωργακάκη**

Τα βαλκάνια στην ελληνική σκηνή: Η παρουσία βαλκάνιων θεατρικών συγγραφέων στο ελληνικό θέατρο μέσα από τα παραδείγματα των έργων *Οι σιδεράδες*, *Το σακάκι που βελάζει*, *Ο ασθενής του Δρ. Φρόνιτ*,

<i>Ο σπιούνος των Βαλκανίων και ο Επαγγελματίας</i> .....	340
<b>Ελένη Γεωργίου</b>	
Κινηματογραφικές συμπαραγωγές με τα βαλκάνια και αναπαραστάσεις της ελληνικότητας .....	351
<b>Ηλέκτρα Βενάκη – Αφροδίτη Νικολαΐδου</b>	
Συνυπάρχοντας με τον Βαλκάνιο Άλλο στις αρχές του 21 <sup>ου</sup> αιώνα: Εθνική ταυτότητα, φύλο και σεξουαλικότητα στις ταινίες <i>Όμηρος</i> (Γιάνναρης, 2005) και <i>Χενία</i> (Κούτρας, 2014).....	361
<b>Βασιλική Πέτσα</b>	
<b>Περιεχόμενα τόμων Α΄, Γ΄</b> .....	373



# 4<sup>ο</sup> Συνέδριο των Νεοελληνιστών των Βαλκανικών Χωρών

Η βαλκανική λογοτεχνία  
στα ελληνικά λογοτεχνικά περιοδικά



# Άτυπες μορφές πολιτιστικής διπλωματίας: Η βαλκανική λογοτεχνία στο περ. *Νέα Εστία* (1927-1937)

Ιουλιανή Βρούτση

Δρ. Φιλολογίας, Εκπαιδευτικός  
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

## ABSTRACT

The magazine titled *Nea Estia* with programmatic purpose the updating of its readership on issues of modern Greek art and speech (1927) provides an expanded view of the European literature of the (Danish, Norwegian, French, German, etc.). Since 1931 and however, it focuses on the literature of the Balkan countries mainly through the periodically displayed column "Contemporary Bulgarian Writers". The vision of the United States of Balkans is dominant in this historical era, and *Nea Estia* couldn't ignore it. In 1930, the Greek-Turkish Friendship Pact became the theme in the column "From Life and Art", signed by the famous writer Pavlos Nirvanas. Expressly, on November 1, 1931, in issue 117, the chronograph, declared a lover of Venizelos, under the chronograph title "History and Life" expresses his admiration for the Turkish Prime Minister Ismet Inonu. Under the Parthenon, as he denotes, Inonu reconciled life and the future with the history of each people.

Η γενέθλια χρονιά του εμβληματικού για τα ελληνικά πολιτιστικά πράγματα περιοδικού της *Νέας Εστίας* είναι το 1927, χρονικός δείκτης ενός ιστορικού συγκείμενου στην περίοδο του Μεσοπολέμου βεβαρυμένου από τη νωπή μνήμη της Μικρασιατικής καταστροφής και των ολέθριων συνεπειών της για τον Ελληνισμό της Μικρασίας αλλά και από την εγχώρια οικονομική στενότητα. Ταυτόχρονα, γεννιέται σε ένα πολιτισμικό συγκείμενο που δεν ευνοούσε τέτοια εγχειρήματα. Όπως σημειώνει και ο Πέτρος Χάρης σε ένα επετειακό σχόλιό του για τα 10 έτη βίου της *Νέας Εστίας* «Όταν κυκλοφόρησε το πρώτο τεύχος της, Απρίλιος του 1927, βρήκε ένα κοινό απροετοίμαστο για το περιεχόμενο των σελίδων της, με προτιμήσεις που απογοήτευαν και τους πιο αισιόδοξους, με απαιτήσεις που κατέβαζαν τη λογοτεχνία στο πορνογράφημα ή στο άτεχνο αστυνομικό μυθιστόρημα».<sup>1</sup>

Στο προγραμματικό άρθρο του περιοδικού «Προς τους αναγνώστας», το 1927, ο διευθυντής Γρηγόριος Ξενόπουλος δηλώνει προς τους αναγνώστες του ότι το νεογέννητο έντυπο θα περιλαμβάνει, πέρα από ειδολογικές κατηγοριοποιήσεις και στεγανά, αντιπροσωπευτικά κείμενα που θα αποτυπώνουν «την πνευματική ζωή του Έθνους».<sup>2</sup> Σταδιακά, ωστόσο, βλέπουμε τον εμπλουτισμό της ύλης με

---

1 Π. Χάρης, «Η Ιστορία και η Ζωή», *Νέα Εστία* 217 (1 Ιανουαρίου 1936), σ. 47. Βλ. επίσης, για το ηθικό και αισθητικό κλίμα αυτής της εποχής: Π. Νιρβάνας, «Κριτήρια», *Νέα Εστία* 219 (1 Φεβρουαρίου 1936), σ. 163.

2 [Γ. Ξενόπουλος], «Προς τους αναγνώστας», *Νέα Εστία* 1 (15 Απριλίου 1927), σ. 1.

αναφορές στην ευρωπαϊκή παραγωγή των χωρών της Δυτικής και Βόρειας Ευρώπης επεκτεινόμενη προς το τέλος της Μεσοπολεμικής δεκαετίας του 1920 και προς την εκ Βαλκανίων λογοτεχνική παραγωγή,<sup>3</sup> υιοθετώντας συνάμα κατ' αυτόν τον τρόπο μια συγκριτολογική «πολιτική» ώσμωσης που δεν περιορίζεται στην αναμενόμενη, κατά την κοινή αντίληψη, προς Δυσμάς ματιά<sup>4</sup> αλλά διευρύνεται και προς τη Χερσόνησο του Αίμου.<sup>5</sup>

Σε μια ταχεία περιήγηση στις σελίδες του περιοδικού στην πρώτη περίπου δεκαετία του βίου του (1927-1937), που αποτελεί και το σώμα αναφοράς της παρούσας ανακοίνωσης, εντοπίζονται δίχως δυσκολία οι συχνές παρουσιάσεις κορυφαίων συγγραφέων του λεγόμενου δυτικού κόσμου. Μέσα στο ζηρό ενδιαφέρον για τους μεγάλους κλασικούς της Ευρώπης όπως τον Γκαίτε (λ.χ. στα τεύχη 74, 130, 132 κ.ά.) όπως και σε σύγχρονους αλλοδαπούς νεοελληνιστές λ.χ. τον Φιλέα Λεμπέγκ,<sup>6</sup> που εξαρχής δίνει το στίγμα της απόβλεψης των συντακτών του περιοδικού, σταδιακά το ενδιαφέρον για την βαλκανική λογοτεχνία διαφαίνεται κατά τρόπο αξιοσημείωτο και συντονισμένο με το εντεινόμενο οραματικό κίνημα για την ένωση των Βαλκανικών Λαών στη δεκαετία του 1930. Ακόμη και μέσα από τις επιλογές που γίνονται στις στήλες προώθησης βιβλίου προβάλλονται έργα που αναφέρονται στο όραμα της ένωσης των Βαλκανικών Λαών, κυρίαρχο αυτήν την περίοδο. Παραδειγματικά, στο τεύχος 171 του 1934, στη στήλη «Νέα Βιβλία» περιλαμβάνεται το βιβλίο του Θεόδωρου Γ. Πεφάνη *Η ιδέα της Βαλκανικής Ενώσεως και αι Βαλκανικά Διασκέψεις*,<sup>7</sup> ενδεικτική επιλογή για την αναπτυσσόμενη επί του θέματος βιβλιογραφία της εποχής.

Ειδικά, από το 1933 κι εξής με τη συμμετοχή του Πέτρου Χάρη στη διεύθυνση του περιοδικού, η *Νέα Εστία* οδηγεί το κοινό της προς όλα τα σημεία του σύγχρονου λογοτεχνικού ορίζοντα πλουτίζοντας το αναγνωστικό υλικό με στήλες για τη λογοτεχνία της Ευρώπης. Έτσι, εγκαινιάζονται στήλες που παρουσιάζουν τους νεοέλληνες λογοτέχνες και με εναλλαγή, τους λογοτέχνες της δυτικής, βόρειας και κεντρικής Ευρώπης, με καταφανή έμφαση στη σύγχρονη λογοτεχνική παραγωγή, εγχώρια και ξένη.

Με τις στήλες αυτές η *Νέα Εστία* αποσκοπεί στη διάπλαση ενός κοινού με υψηλή αισθητική, διά του εμπλουτισμού της δηλαδή με «έργα χαρακτηριστικά,

---

3 Η στροφή αυτή προς τον κοσμοπολιτισμό, θα λέγαμε, αρχίζει και εντείνεται ακόμη περισσότερο μετά την είσοδο του Πέτρου Χάρη στη διεύθυνση του περιοδικού (1933) και την πλήρη ανάληψη αυτής από τον ίδιο το 1935. Βλ. Σ. Βαφειάδου-Πασχαλινού, «Η *Νέα Εστία* του Γρηγόριου Ξενοπούλου και τα Ιταλικά Γράμματα», *Greek Research in Australia: Proceedings of the Biennial International Conference of Greek Studies April 2003*, Adelaide, 2005, Flinders University Department of Languages – Modern Greek, σ. 551-552.

4 Βλ. εδώ παρακάτω σχετικό σχόλιο της Έλλης Λαμπρίδου, σ. 3.

5 Δικαίως, όπως θα καταφανεί και από την παρούσα μελέτη, επισημαίνει η Βαφειάδου-Πασχαλινού ότι η *Νέα Εστία* «παραδίδει αθροιστικά ένα εντυπωσιακό σύνολο στους συγκριτικούς γραμματολόγους»: Σ. Βαφειάδου-Πασχαλινού, «*Η Νέα Εστία...*», ό.π., σ. 564.

6 Π. Νιρβάνας, «Γύρω από τον Φιλέα Λεμπέγκ», *Νέα Εστία* 172 (15 Φεβρουαρίου 1934), σ. 148-149.

7 [Ανώνυμος], «Νέα Βιβλία», *Νέα Εστία* 171 (1 Φεβρουαρίου 1934), σ. 141.

με άρθρα και με σημειώματα»<sup>8</sup> με τα οποία οικειώνονται οι αναγνώστες με τις «ξένες λογοτεχνίες και προπάντων [με τον] πεζό[...].τους λόγο [...] που τα τελευταία χρόνια είναι γνωστό πόσο εντατικά έχει καλλιεργηθεί σε όλες τις χώρες».<sup>9</sup> Υπόσχεται συστηματικότερη παρακολούθηση της φιλολογικής ζωής «των μεγάλων πνευματικών κέντρων όσο και των γειτονικών μας χωρών [...] με σύντομες και περιεκτικές επισκοπήσεις»,<sup>10</sup> που θα καταστήσουν δυνατή «την επικοινωνία των αναγνωστών της “Νέας Εστίας” με την ξένη σκέψη σε μια εποχή που και τα ξένα βιβλία και περιοδικά είναι απρόσιτα και κινδυνεύουμε να μείνουμε μακριά από κάθε κίνηση ιδεών».<sup>11</sup>

Αφετηρία είναι η εγχώρια παραγωγή με την εμφάνιση της στήλης από το 1933 «Σύγχρονοι Έλληνες λογοτέχνα» (τχ. 165) που εστιάζει σε επιλεγμένους Έλληνες λογοτέχνες, Προϊόντος του χρόνου εγκαινιάζονται και άλλες ανάλογες στήλες που αφορούν στην ξένη λογοτεχνία. Γίνονται συχνά πλέον τα αφιερώματα σε συγγραφείς της Δυτικής Ευρώπης, Σκανδιναυικών χωρών (Βόρεια Λογοτεχνία) και της Κεντρικής Ευρώπης: το 1933 «Σύγχρονοι Γάλλοι πεζογράφοι» (τχ. 165), το 1934 «Σύγχρονοι Γάλλοι συγγραφείς» (τχ. 185) όπως και «Σύγχρονοι Σουηδοί Πεζογράφοι» (τχ. 191), το 1935 «Σύγχρονοι Γερμανοί Πεζογράφοι» (τχ. 191) και «Σύγχρονοι Ιταλοί Πεζογράφοι» (τχ. 198), το 1936 «Σύγχρονοι Δανοί λογοτέχνες» (τχ. 218), «Σύγχρονοι Ούγγροι Πεζογράφοι» (τχ. 228). Στους ξένους δημιουργούς περιλαμβάνονται και οι μετεπαναστατικοί Ρώσους συγγραφείς (όπως για τον Τσέχωφ, τχ. 88) αλλά και οι Αμερικανοί (όπως λ.χ. ο Πόε στο τχ. 217).

Σε αυτό το καλειδοσκοπικό πολιτισμικό πλαίσιο, η παράλληλη σχεδόν διεύρυνση προς το σύμπαν της βαλκανικής λογοτεχνίας (σέρβικη, βουλγαρική, ρουμανική, τουρκική, αλβανική) μαρτυρείται σε διάφορες ενότητες του περιοδικού: με τρόπο συστηματικό στις προς τούτο δημιουργημένες ειδικές αφιερωματικές στήλες, στην ενότητα της βιβλιοκρισίας, στις χρονογραφηματικές στήλες, και σποραδικά στις στήλες με τις τρέχουσες καλλιτεχνικές και πνευματικές δράσεις.

#### Ειδικά:

Για τη βουλγαρική λογοτεχνία, στο τχ. 183 του 1934 εγκαινιάζεται η στήλη υπό τον επίτιτλο «Σύγχρονοι Βούλγαροι Πεζογράφοι», στην οποία γίνεται αφιέρωμα στον Ιβάν Βαζώφ. Κατά το ίδιο έτος, γίνεται αφιέρωμα στον Τσάνικο Τσερκόφσκι (τχ. 187) συγγραφέα παιδικής λογοτεχνίας και στον Αντών Στρασιμίρωφ (τχ. 189). Το 1935 η στήλη συνεχίζεται με αφιέρωμα στην Άννα Καρίμα (τχ. 195), στον Γιόρνταν Γιόφκωφ (τχ. 206), στον Νικόλα Ναντσώφ (τχ. 211). Το 1937, συνεχίζεται ο βίος της στήλης με τον Έλιν Πελίν (Δημήτρης Ιβάνωφ) (τχ. 228) Οι συγγραφείς παρουσιάζονται με ένα σύντομο, περιεκτικό εργοβιογραφικό σημείωμα και κατά κανόνα επιλέγονται οι καθιερωμένοι και αναγνωρισμένοι στην πατρίδα τους αλλά και διεθνώς διά των μεταφράσεών τους στο εξωτερικό. Η σύντομη παρουσίαση

8 Π. Χάρης, «Έτος Δέκατον», *Νέα Εστία* 217 (1 Ιανουαρίου 1936), σ. 141.

9 Ό.π.

10 Ό.π.

11 Ό.π.



συνοδεύεται από έργο του συγγραφέα μεταφρασμένο από τον Α. Άργη, επιμελητή της στήλης. Ο Άργης Α. ή Άργης (Αργύρης) Κόρακας (1888-1940), ένας εκ Ξάνθης ελάσων λογοτέχνης,<sup>12</sup> που λόγω της διαμονής του στη Βουλγαρία κατά τα παιδικά του χρόνια είναι βαθιά εξοικειωμένος με τη βουλγαρική γλώσσα, τον πολιτισμό και δη με τη λογοτεχνία και επάξιος κι αυτός πολιτισμικός διαμεσολαβητής γεφυρώνει πολιτισμικά τους δύο λαούς. Αξιωμαθόνηυτη είναι η μετάφραση από αυτόν ανθολογίας Βούλγαρων συγγραφέων που εκδόθηκε το 1940.<sup>13</sup>

Στο τχ. 190 του 1934 δημοσιεύεται μια επιστολή του Α. Άργη προς το περιοδικό, στην οποία αναφέρεται ότι προτίθεται αυτός και ένας Βούλγαρος συνάδελφος να εκδώσουν δύο ανθολογίες διηγημάτων, ο Έλληνας μια βουλγαρική και ο Βούλγαρος μια ελληνική, που θα κυκλοφορήσουν αντιστοίχως στις χώρες τους.<sup>14</sup>

Επιπλέον, στο τχ. 244 του 1937 στη στήλη «Περί τα γεγονότα και τα ζητήματα» δημοσιεύεται άρθρο με τον τίτλο «Ο Παπαδιαμάντης στα Βουλγαρικά». Ο Άργης Κόρακας δημοσιεύει στα ελληνικά το σημείωμα του μεταφραστή Σισμάνωφ, του τότε Βούλγαρου πρέσβη στην Αθήνα, ο οποίος με αφορμή τη μετάφραση του διηγήματος του Παπαδιαμάντη «Όνειρο στο κύμα» από τον ίδιο, μας δίνει μια εξαιρετική προσέγγιση για τον συγγραφέα αυτόν που, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει πέρασε απαρατήρητος πριν από 40-50 χρόνια, όταν «η Ελλάδα έτρεχε “να κυνηγά” την Ευρώπη».<sup>15</sup>

Ενδιαφέρουσα καταγραφή για την επικοινωνία των δύο λαών στο πεδίο της λογοτεχνίας και την αμοιβαία πρόσληψή τους έχουμε, επίσης, στο τχ. 250 του 1937 στη στήλη «Το Δεκαπενθήμερον». Πρόκειται για το δημοσίευμα με τον τίτλο «Οι Ελληνίδες συγγραφείς στη Βουλγαρία»,<sup>16</sup> όπου αναφέρεται ότι στην *Εφημερίδα της Γυναίκας* στη Σόφια έγινε αφιέρωμα σε επιλεγμένες ελληνίδες γυναίκες συγγραφείς με συνοδευτικό κριτικό άρθρο του Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου. Ανάμεσα σε αυτές αναφέρονται η Πηνελόπη Δέλτα, η Αλεξάνδρα Παπαδοπούλου, η Γαλάτεια Καζαντζάκη, η Μυρτιώτισσα, η Έλλη Λαμπρίδη κ.ά., ενώ μεταφράζονται έργα της Μυρτιώτισσας, της Αιμίλιας Δάφνη και της Λιλίκας Νάκου.

Στο τχ. 251 του 1937 καταγράφεται στη ίδια στήλη «Το Βαλκανικό Ινστιτούτο» της Έλλης Λαμπρίδη, που μόλις έχει αρχίσει τη συνεργασία με το περιοδικό. Σε αυτό το άρθρο της ελληνίδας φιλοσόφου αναδεικνύεται η αποστολή του Ινστιτούτου να οδηγήσει σε ανώτερα επίπεδα συνειδητοποίησης τη συνεργασία των βαλκανικών λαών, όπως αυτή άνθισε μέσα από τη Βαλκανική Ένωση αντιτιθέμενη στον μύθο του ανώτερου ευρωπαϊκού πολιτισμού υπερασπιζόμενη το όραμα των Ενωμένων Βαλκανίων. Οι βαλκανικοί λαοί αγνοούν το κοινό ιστορικό

12 Βλ. Ν. Βαγενάς, «Ένας πρόδρομος του Καρυωτάκη», εφ. *Το Βήμα* (24 Νοεμβρίου 2008): Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο <https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/enas-prodromos-toy-karywtaki/> (τελευταία πρόσβαση 8/8/2020).

13 *Σύγχρονοι βούλγαροι πεζογράφοι*, Αθήνα: Εκδόσεις Α. Καραβία, 1940.

14 Α. Άργης, [Επιστολή], *Νέα Εστία* 190 (15 Νοεμβρίου 1934), σ. 1047.

15 Α. Άργης, «Ο Παπαδιαμάντης στα Βουλγαρικά», *Νέα Εστία* 244 (15 Φεβρουαρίου 1937), σ. 294.

16 Α. Άργης, «Οι Ελληνίδες συγγραφείς στη Βουλγαρία», *Νέα Εστία* 250 (15 Μαΐου 1934), σ. 780.

τους υπόβαθρο, όπως ισχυρίζεται, και «την άμεση πραγματικότητά τους»<sup>17</sup> και «ζούμε οι περισσότεροι σαν να μην υπήρχαν στον κόσμο παρά η Δυτική Ευρώπη και εμείς».<sup>18</sup>

Αναφορικά με την τουρκική λογοτεχνία, στο τχ. 125 του 1932 περιλαμβάνεται στην ενότητα «Λογοτεχνία» το άρθρο υπό τον τίτλο: «Οι Τούρκοι συμβολιστές»<sup>19</sup> δημοσιευμένο από τον Πολίτη Αβρ. Ν. Π. [Αβραάμ Ν. Παπάζογλου], που λόγω της εντοπιότητάς του παρακολουθεί τα ζητήματα της τουρκικής λογοτεχνικής παραγωγής εκ του σύνεγγυς. Κάνοντας μια συντομότερη ιστορική εισαγωγή στο ρεύμα του συμβολισμού, επισημαίνει ότι οι Τούρκοι «παρακολουθούν πάντοτε από μακριά τα ρεύματα της Δύσης»<sup>20</sup> κι έτσι ο συμβολισμός φαίνεται να ανθίζει και στη δική τους χώρα αυτήν τη δεκαετία. Εισηγητής του εκεί υπήρξε, γύρω στο τέλος της δεκαετίας του 1920 ο Αχμέτ Χασίμ, «ο μόνος πραγματικός αντιπρόσωπος μιας νεοσύστατης λογοτεχνικής σχολής, της “Φετζρ-ατί” (της “Αυγής του Μέλλοντος”)<sup>21</sup> φέρνοντας «στη φιλολογία του τόπου του εξωτικό αυτό λουλούδι»<sup>22</sup> του συμβολισμού. Ξεχωρίζει, στο πλαίσιο αυτής της σχολής, από το πλήθος των πολλών –η ποίηση, όπως σημειώνει, είναι «το πιο καλλιεργημένο είδος»<sup>23</sup> στη σύγχρονη Τουρκία– τέσσερις Τούρκους συμβολιστές, τους οποίους παρουσιάζει κριτικά με τα σχετικά παραθέματα από το έργο τους προσδιορίζοντας τη θέση τους σε σχέση με τα χαρακτηριστικά του εκ Δύσεως αισθητικού ρεύματος του συμβολισμού.

Στο επόμενο τεύχος του ίδιου έτους, ο Παπάζογλου από την ίδια στήλη του περιοδικού παρουσιάζει, τη βιβλιοκρισία του (126 του 1932) για το τελευταίο έργο του Ναζίμ Χικμέτ, το οποίο χαρακτηρίζει ως «το καλλίτερο τουρκικό λογοτεχνικό βιβλίο, στους δύο πρώτους μήνες του 1932».<sup>24</sup> Είναι αξιοσημείωτο ότι το βιβλίο αυτό, υπό τον τίτλο «Γιατί αυτοκτόνησε ο Μπενερτζή» κατά τον συντάκτη, προκάλεσε πολύ θόρυβο και εξαιτίας του αποδόθηκε στον συγγραφέα η κατηγορία του «μπολσεβίκου».<sup>25</sup> Γενικά, ο Χικμέτ είναι από τους επίλεκτους του Παπάζογλου. Στο τεύχος 129 του 1932 παρουσιάζει το θεατρικό έργο *Καφάτασι* (*Κρανίο*) του «υπερρεαλιστή»<sup>26</sup> Τούρκου ποιητή, ως δείγμα της ανάλογης με την ευρωπαϊκή προσπάθεια ανανέωσης του θεάτρου. Το έργο, «για το οποίο μπορεί να περη-

17 Έλ. Λαμπρίδη, «Το Βαλκανικό Ινστιτούτο», *Νέα Εστία* 251 (1 Ιουνίου 1934), σ. 862.

18 Ο.π.

19 Αβρ. Ν. Παπάζογλου, «Τούρκοι Συμβολιστές», *Νέα Εστία* 125 (1 Μαρτίου 1932), σ. 271-272.

20 Ο.π., σ. 271.

21 Ο.π.

22 Ο.π.

23 Ο.π., σ. 273.

24 Αβρ. Ν. Παπάζογλου, «Nazim Hikmet: Benerci Kendini nişin öldürdü », *Νέα Εστία* 126 (15 Μαρτίου 1932), σ. 327.

25 Ο.π.

26 Αβρ. Ν. Παπάζογλου, «Nazim Hikmet: ‘Kafatasi’», *Νέα Εστία* 129 (15 Απριλίου 1932), σ. 493.

φανεύεται τόσο ο ίδιος ο συγγραφέας, όσο και το τουρκικό δραματολόγιο»,<sup>27</sup> παρουσιάστηκε μόνο σε 5 παραστάσεις, γιατί μετά απαγορεύτηκε, κάτι που, όπως σημειώνει, ο κριτικός, είναι παρήγορο για την πορεία του τουρκικού θεάτρου. Στο τχ. 128 του 1932, μάλιστα, το βιβλιοκριτικό άρθρο του Παπάζογλου αφιερώνεται στον Τούρκο συγγραφέα Εττέμ Ιζέτ και το βιβλίο του *Bes hasta var!* (*Πέντε άρρωστοι*), που συνιστά μια αποκαλυπτική ηθική ανατομία της κοινωνίας.<sup>28</sup>

Άρθρα για την τουρκική λογοτεχνία συνεχίζουν να δημοσιεύονται στη σχετική στήλη με τον νέον επίτιτλο «Ξένη Πνευματική Ζωή». Με τα άρθρα για τη γερμανική και ιταλική λογοτεχνία παραπλεύρως, ο Παπάζογλου αναφέρεται στον θάνατο κορυφαίων Τούρκων λογοτεχνών, όπως σε αυτόν του Ραχμέτ Ασίμ, «τον πατέρα του τουρκικού ηθογραφικού διηγήματος».<sup>29</sup>

Φαίνεται πως χάρη στον Κωνσταντινουπολίτη Παπάζογλου η τουρκική λογοτεχνία αποτελεί αντικείμενο εστίασης (εν παραλλήλως) με την ευρωπαϊκή μέσα από την ενότητα «Λογοτεχνία» και ενίοτε διά «αιρετικών» εκπροσώπων της, ενώ οι προσεγγίσεις του προδίδουν και άρτια θεωρητική κατάρτιση στην επιστήμη της λογοτεχνίας. Με βάση το βιογραφικό του στον ιστότοπο του ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, ο Αβραάμ Παπάζογλου ήταν κριτικός, μεταφραστής, δοκιμιογράφος, εκδότης και συγγραφέας. Με τις μεταφράσεις ελλήνων και τούρκων συγγραφέων, στα τουρκικά και τα ελληνικά αντιστοίχως, αλλά και την ανταπόκριση στον Τύπο των δύο χωρών γύρω από την πνευματική ζωή –βιβλία, εκθέσεις– «εργάστηκε για την πνευματική γνωριμία και τη φιλία των δύο λαών».<sup>30</sup>

Στο τχ. 228, το 1936 ο Κώστας Ουράνης στη στήλη «Περί τα Γεγονότα και τα Ζητήματα» γράφει άρθρο με τον τίτλο: «Σύγχρονη Τουρκική φιλολογία»,<sup>31</sup> στο οποίο επαινεί μια τουρκική ανθολογία που εξέδωσε το Γραφείο Τύπου της Τουρκίας συντονιζόμενος με τις παρατηρήσεις του Παπάζογλου και εξαιρώντας του Τούρκους λογοτέχνες που μεταφύτευσαν αφομοιωτικά και δημιουργικά την ελληνο-λατινική κουλτούρα στη χώρα τους.

Παράλληλα, σποραδικές και περιορισμένες, ωστόσο, αναφορές υπάρχουν αυτήν την πρώτη δεκαετία της ζωής του περιοδικού της *Νέας Εστίας* σε άλλες βαλκανικές λογοτεχνίες και εκπροσώπους αυτών, όπως, επίσης, και στην πρόσληψη της νεοελληνικής λογοτεχνίας σε αυτές. Συγκεκριμένα:

Αναφορικά με τη Ρουμάνικη λογοτεχνία, στο τχ. 246 του 1937, στη στήλη «Ειδήσεις», μαθαίνουμε ότι η ποιήτρια Μυρτιώτισσα είχε μεταφράσει Ρουμάνους ποιητές.<sup>32</sup> Επίσης, στο τχ. 201 του 1935 δημοσιεύεται άρθρο του Πέτρου Χάρη για τον ελληνορουμάνο συγγραφέα Παναϊτ Ιστράτι, «ένα[ν] δυνατό αφηγητή και

27 Ο.π., σ. 494.

28 Αβρ. Ν. Παπάζογλου, «Etem Izzet: 'Bes hasta var!'», *Νέα Εστία* 128 (1 Απριλίου 1932), σ. 434-435.

29 Αβρ. Ν. Παπάζογλου, «Ξένη Πνευματική Ζωή: Τουρκία», *Νέα Εστία* 146 (15 Ιανουαρίου 1933), σ. 115.

30 Για τον Αβραάμ Παπάζογλου, βλ. περισσότερο στον ιστότοπο ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ: <https://greekarchivesinventory.gak.gr/index.php/zx32-sw7m-gzrd> (τελευταία πρόσβαση 6/8/2020).

31 Κ. Ουράνης, «Σύγχρονη Τουρκική Φιλολογία», *Νέα Εστία* 228 (15 Ιουνίου 1936), σ. 867.

32 [Ανώνυμος], «Ειδήσεις», *Νέα Εστία* 246 (15 Μαρτίου 1937), σ. 247.

ηθογράφο, που έκανε το ευρωπαϊκό αναγνωστικό κοινό να δείξει ενδιαφέρον για τη ζωή των βαλκανικών λαών». <sup>33</sup>

Σχετικά με τη σέρβικη λογοτεχνία, στο τεύχος 157 της 1<sup>ης</sup> Ιουλίου 1933 στη στήλη με τον επίτιτλο «Περί τα γεγονότα και τα ζητήματα» υπάρχει άρθρο του Κώστα Ουράνη στον «Μπόγδαν Ράδιτσα» γιουγκοσλάβο δημοσιογράφο (ανταποκριτή στην Ελλάδα) και διανοούμενο, που «σαν την πατρίδα του, συγκερνάει τον σλαυισμό και τον λατινισμό» <sup>34</sup> και ο οποίος έχει γνωρίσει εις βάθος τους Έλληνες χωρίς να παραιτείται, όμως, από την άσκηση κριτικής στα τρωτά τους. Επίσης, στο τχ. 203 του 1935 δημοσιεύεται κείμενο με τον τίτλο: «Ο Μπόγδαν Ράδιτσα διά την Ελληνικήν Λογοτεχνίαν», <sup>35</sup> ο οποίος σε έγκυρο περιοδικό της χώρας του δημοσιεύει πεντασέλιδη μελέτη για τη Νεοελληνική Λογοτεχνία και σύγχρονους Έλληνες συγγραφείς.

Αξια αναφοράς στο πλαίσιο της μικρής αυτής έρευνας είναι και η είδηση που αναγράφεται στη στήλη «Ειδήσεις» και αφορά στο ότι το δράμα του Σπύρου Μελά «Μια νύχτα, μια ζωή» θα παρασταθεί στο Εθνικό Θέατρο της Γιουγκοσλαβίας κατά μετάφραση του ελληνιστού Ιβάν Έσσιχ, <sup>36</sup> υποδηλωτική του αδελφοποιού και ειρηνευτικού κλίματος της περιόδου αυτής και του αναπτυσσόμενου ενδιαφέροντος για την ελληνική πολιτισμική παραγωγή εκ μέρους των Βαλκανικών λαών στη δεδομένη ιστορική συγκυρία και στον τομέα του Θεάτρου. Πολύ δε χαρακτηριστικό αυτού του πνεύματος φιλίας γειτνίασης των δύο λαών είναι και το σχόλιο το περιοδικού στη στήλη «Περιοδικά και Εφημερίδες» του ίδιου τεύχους: «Ευχόμεθα η διδασκαλία του έργου του κ. Μελά να είναι μια αφορμή στενωτέρας φιλολογικής και θεατρικής επικοινωνίας μεταξύ των δύο λαών». <sup>37</sup> Ακριβώς αυτήν την επικοινωνία, αυτήν την με πολιτιστικά μέσα διπλωματία, ενισχύει το χωρίς στεγανά έργο του περ. *Νέα Εστία*.

Αξίζει να σημειωθεί ακόμη ότι στο τεύχος 125 του 1932 γίνεται αναφορά στο περιεχόμενο του τελευταίου τεύχους του μηνιαίου αυτού περιοδικού *Les Balkans*, που περιλαμβάνει ανάμεσα στα άλλα (φωτογραφίες από την Ελλάδα, πολιτικές αναλύσεις) φιλολογικό σημείωμα του Τάσου Βαφειάδη για τον Βούλγαρο λογοτέχνη Αντόν Στρασιμίρωφ ενώ δημοσιεύεται στα γαλλικά διήγημα του Στράτη Μυριβήλη «Θυσία στον Ήλιο». <sup>38</sup> Στο τεύχος 130 το ίδιου έτους, υπάρχει πάλι αναφορά στο περιεχόμενο του περιοδικού, όπου δημοσιεύεται η διάλεξη του Σ. Πέτροβιτς «Η γιουγκοσλαβική ψυχή στο δημοτικό τραγούδι» και του «γνωστού διηγήματος του κ. Δημοσθένη Βουτυρά «Ο θρήνος των βωδιών»». <sup>39</sup>

33 Π. Χάρης, «Παναϊτ Ιστράτι», *Νέα Εστία* 201 (1 Μαΐου 1935), σ. 442.

34 Κ. Ουράνης, «Μπόγδαν Ράδιτσα», *Νέα Εστία* 157 (1 Ιουνίου 1933), σ. 724.

35 Μ. Θ. Λάσκαρις, «Ο Μπόγδαν Ράδιτσα διά την Ελληνικήν Λογοτεχνίαν», *Νέα Εστία* 203 (1 Ιουνίου 1935), σ. 543.

36 [Ανώνυμος], «Ειδήσεις», *Νέα Εστία* 125 (1 Μαρτίου 1932), σ. 277.

37 [Ανώνυμος], «Περιοδικά κι Εφημερίδες», *Νέα Εστία* 126 (15 Μαρτίου 1932), σ. 276.

38 Ο.π., σ. 334.

39 [Ανώνυμος], [«Περιοδικά κι Εφημερίδες»], *Νέα Εστία* 130 (16 Μαΐου 1932), σ. 556.

Γενικά φαίνεται πως το περιοδικό *Les Balkans*,<sup>40</sup> μια μηνιαία επιθεώρηση για τα Βαλκάνια, παρακολουθείται συστηματικά από τη *Νέα Εστία*. Σύμφωνα, με τα στοιχεία της ταυτότητάς του, εκδίδεται από τη Βαλκανική Διάσκεψη και αποτελεί όργανο διαβαλκανικής προσέγγισης. Εστιάζει στα βαλκανικά ζητήματα και το θέμα της ένωσης των Βαλκανίων μέσα από πολλές οπτικές. Ζητήματα διεθνούς πολιτικής, οικονομικά και κοινωνικά, αποτελούν αντικείμενο ανάλυσης παράλληλα με το σταθερό ενδιαφέρον (δια μόνιμων στηλών) για τα Γράμματα και τις Τέχνες στους Βαλκάνιους λαούς, όπως και για τον φεμινισμό στα Βαλκάνια. Τέλος, επιπλέον για το γεγονός ότι είναι η μόνη επιθεώρηση που δημοσιεύει τα αυθεντικά και ακέραια κείμενα της Βαλκανικής Διάσκεψης.

Από τις παραπάνω ενδεικτικές καταγραφές εμφανώς προκύπτει ότι σκήπτρα της βαλκανικής λογοτεχνίας στη *Νέα Εστία* κατέχουν η τουρκική και η βουλγαρική λογοτεχνία διά των συστηματικών αναφορών σε αυτές.

Βεβαίως, η *Νέα Εστία* δημιουργεί ένα έδαφος συγκλίσεως, διά της λογοτεχνίας πρωτίστως, με τον πολιτισμό των άλλων λαών σχεδόν από την αρχή της ίδρυσής της με το διευθυντικό δίδυμο Ξενοπούλου-Χάρη. Η ιδέα του βαλκανικού οράματος έχει καλλιεργηθεί σε όλη τη διάρκεια της μεσοπολεμικής δεκαετίας του 1920 και ιδιαίτερα προωθηθεί από τον Έλληνα πολιτικό Αλέξανδρο Παπαναστασίου ο οποίος έχει κατά νου κάτι ανάλογο με τη Χάρτα του Ρήγα, ιδέα εξαιρετικά προωθημένη για την εποχή που όμως οδήγησε σε ενδιαφέρουσες ζυμώσεις και εξελίξεις. Το άξιο σχολιασμού και διερεύνησης είναι ότι από το αποδελτιωμένο προαναφερθέν υλικό προκύπτει ότι η συστηματική έμφαση διά μόνιμης στήλης είναι στη βουλγαρική λογοτεχνία. Η Βουλγαρία στον μακρό 19<sup>ο</sup> αιώνα ήταν εχθρός των Ελλήνων λόγω των διαρκών διεκδικήσεων που πρόβαλε επί της Μακεδονίας και των πληθυσμών της ακόμη και μετά τη συμφωνία του Νιεγύ, όπου η Ελλάδα προσδιορίζεται με τη Μικρασιατική Καταστροφή στα σημερινά της όρια. Οι δύο κοινωνίες, βουλγαρική και ελληνική, ήταν οι μόνες εκ των Βαλκανίων που τρόπον τινά είχαν βίους παράλληλους, καπνικές οικονομίες με ανάλογη σύνθεση και στόχους εθνικής ολοκλήρωσης. Μετά τον πόλεμο του 1897, σταδιακά, το αντίπαλον εθνικόν δέος δεν είναι πλέον οι Τούρκοι αλλά οι Βούλγαροι.<sup>41</sup>

Ωστόσο, μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή αυτή η αντιπαλότητα μειώνεται, καθώς η ηγετική τάξη εξαντλημένη και αποδυναμωμένη από τα νεότευκτα σοσιαλιστικά κινήματα θέτει άλλες προτεραιότητες σε ένα διεθνές περιβάλλον οικονομικού ζόφου.<sup>42</sup> Έτσι, επί διακυβέρνησης Βενιζέλου, έχουμε την καθοριστική γι' αυτό το διαβαλκανικό κλίμα ευφορίας πρωτοβουλίας από τον Πρωθυπουργό της Ελλάδος, ο οποίος υλοποιεί το πρώτο βήμα αυτού του οράματος με το Ελληνοτουρκικό Σύμφωνο Φιλίας και Συνεργασίας στις 5 Οκτωβρίου του 1930.

40 Το περιοδικό ιδρύθηκε το 1930 και ο πλήρης τίτλος του ήταν: *Les Balkans, Revue mensuelle. Albanie, Bulgarie, Grèce, Roumanie, Yougoslavie*, Editions «Flamma», Αθήνα.

41 Σπ. Πλουμίδης, *Έδαφος και Μνήμη στα Βαλκάνια. Ο γεωργικός «εθνικισμός» στην Ελλάδα και στη Βουλγαρία (1927-1946)*, Αθήνα 2011: Πατάκης, σ. 39.

42 Ο.π., σ. 38.

Με αυτό το κλίμα συντονίζεται από πολύ νωρίς η *Νέα Εστία*. Προοίμιο σε αυτόν τον προσανατολισμό του περιοδικού ήταν το χρονογράφημα του κορυφαίου Έλληνα χρονογράφου της *Νέας Εστίας*, αλλά και διανοούμενου εν γένει, Παύλου Νιρβάνα (1866-1937), πριν ακόμη από την υπογραφή του Συμφώνου Ελληνοτουρκικής φιλίας, το οποίο καθρεφτίζει ότι η λαϊκή βάση ενστερνίστηκε την ιδέα της βαλκανικής ομοσπονδίας, αν και η τελευταία προωθήθηκε «από πάνω προς τα κάτω»,<sup>43</sup> από την αστική ηγετική τάξη της Ελλάδας και των άλλων βαλκανίων λαών. Ο τίτλος του χρονογραφήματος «Ο Βαλκανικός Ύμνος» στο τχ. 91 του 1930.<sup>44</sup> Όντας ο ίδιος μέσα στην κριτική επιτροπή για την επιλογή του βαλκανικού ύμνου, αποτιμά αισθητικά και καλλιτεχνικά τα προϊόντα της μαζικής συμμετοχής στον διαγωνισμό που προκηρύχθηκε γι' αυτόν τον σκοπό και δυστυχώς κανένα δεν ήταν άξιο βράβευσης. «Ο Βαλκανικός Ύμνος» (σε στίχους Αθανασιάδη και μουσική Λαμπτελέτ) εψάλη κατά την είσοδο στην Ελληνική Βουλή των αντιπροσώπων των Βαλκανικών χωρών που συμμετείχαν στις εργασίες της Α' Βαλκανικής Συνδιάσκεψης (1930), η πρώτη από τις τέσσερις που πραγματοποιήθηκαν στη διάρκεια της δεκαετίας του 30 και οδήγησαν το 1934 στην υπογραφή του Διαβαλκανικού Συμφώνου. Μέσα από τον στίχο του Βαλκανικού Ύμνου «και μέσα στην ειρήνη τον ναό ιέρειες η τέχνη και η επιστήμη»<sup>45</sup> φανερώνεται το πολιτισμικό κρηπίδωμα αυτής της ειρηνικής συνύπαρξης των βαλκανικών λαών που στήνουν χορό γύρω από τον Αίμο και έχουν μια κοινή πατρίδα, τα «αθάνατα Βαλκάνια»,<sup>46</sup> πάνω από όλες τις εθνικές πατρίδες και τις εμμονές του αλτρωτισμού.

Η θεματοποίηση ενός τέτοιου γεγονότος, με το σκώμμα της χρονογραφηματικής ματιάς, βέβαια, όπως και η συμμετοχή του ιδίου στην κριτική επιτροπή αυτού του διαγωνισμού, αντανακλά τη θερμή ατμόσφαιρα της βαλκανικής συμφιλίωσης που εξαπλώνεται συνέχεια από τη δεκαετία του 1930 και εξής, κατά τη διατύπωση του χρονογράφου. Με τον Ελευθέριο Βενιζέλο, πρωθυπουργό της Ελλάδος, σε μια τετραετία ανοικοδόμησης της μεσοπολεμικής, μετά τη μικρασιατική τραγωδία, Ελλάδας, ο οραματιστής των δύο ηπείρων και των πέντε θαλασσών της προηγούμενης δεκαετίας, προσχωρεί αποβλέποντας στο μέλλον του λαού του στο «όνειρο μιας βαλκανικής οικογένειας», κατά τη διατύπωση του χρονογράφου, συμπεριλαμβανομένης της Τουρκίας, του παλαιού δυνάστη όλων των Βαλκανίων. Το συγκεκριμένο χρονογράφημα προλειαίνει ουσιαστικά το αναγνωστικό έδαφος για το επόμενο χρονογράφημα τού, τρόπον τινά, πολιτιστικού αυτού διαμεσολαβητή με το οποίο επιχειρεί να χτίσει γέφυρες ανάμεσα στους δύο πάλοι ποτέ εχθρούς-λαούς.

43 Μ. Νυσταζοπούλου-Πελεκίδου, «Ο Αλέξανδρος Παπαναστασίου και η Βαλκανική Συνεννόηση», *Δωδώνη* 1987, σ. 143: «Έτσι ολοένα και περισσότερες κοινωνικές ομάδες κατανοούσαν και ενστερνίζονταν την ανάγκη της βαλκανικής συνεργασίας».

44 Π. Νιρβάνας, «Ο Βαλκανικός Ύμνος», *Νέα Εστία* 91 (1 Οκτωβρίου 1930), σ. 1012-1013.

45 Ελ. Χριστοδούλου, *Ο Απόηχος των Βαλκανικών Διασκέψεων στον Κυπριακό Τύπο*, Μεταπτυχιακή διατριβή, Θεσσαλονίκη 2010: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Ιστορίας & Αρχαιολογίας, Τομέας Ιστορίας χωρών της Χερσονήσου του Αίμου και Τουρκολογίας, σ. 32 (υποσημ. 110).

46 Ο.π.



Συγκεκριμένα, την 1<sup>η</sup> Νοεμβρίου 1931, στο τεύχος 117, ο χρονογράφος, δηλωμένος λάτρης του Βενιζέλου,<sup>47</sup> κάτω από τον χρονογραφηματικό τίτλο «Η Ιστορία και η Ζωή» στη μόνιμη στήλη του «Από την Ζωή και την Τέχνη» εκφράζει τον θαυμασμό του προς τον Τούρκο πρωθυπουργό Ισμέτ Ινονού, τον «Ισμέτ Πασσά», όπως τον αναφέρει χαρακτηριστικά συνυποδηλώνοντας το οθωμανικό υπέδαφος του νέου τουρκικού Κράτους, γιατί «εσυμφιλίωσε, κάτω από τον αθάνατο Παρθενώνα, τη Ζωή με την Ιστορία»,<sup>48</sup> συμφιλίωσε δηλαδή τη ζωή και το μέλλον με την ιστορία του κάθε λαού και τη συνεπαγόμενη κληρονομιά της, γεμάτη από μνηστικά. Ο Νιρβάνας αναδεικνύει πανηγυρικά το «κοσμοϊστορικό γεγονός της ελληνοτουρκικής φιλίας»<sup>49</sup> έτσι όπως το νοηματοδότησε ο Ισμέτ Ινονού και γίνεται σε αυτό το ιστορικό χρονογράφημα ο υμνητής του και ο συνήγορός του (και εμμέσως πλην σαφώς του εν ενεργεία πρωθυπουργού Βενιζέλου) με δύο πολύ ισχυρά επιχειρήματα. Το πρώτο ότι η ζωή δημιουργεί την ιστορία και όχι το αντίστροφο. Η ιστορία ισοδυναμεί με ακινησία και ως εκ τούτου με θάνατο, υποστηρίζει ο Νιρβάνας: «Οι λαοί που έχουν μόνον ιστορία είναι οι λαοί που πέθαναν και εξαφανίστηκαν από το πρόσωπο της γης. Αυτοί μόνο έμειναν πιστοί για πάντα στην ιστορία τους».<sup>50</sup> Με το επόμενο επιχείρημα ανασκευάζει τον αναμενόμενο αντίλογο περί προδοσίας και βεβήλωσης της μνήμης των Ελλήνων νεκρών μέσα από αυτήν την θεσμική αποτύπωση της νέας εποχής ελληνοτουρκικής ειρηνικής προσέγγισης. Παραθέτοντας «τα φωτεινά και γενναία λόγια»<sup>51</sup> του Ισμέτ Ινονού: «Επάνω στους τάφους των ηρώων μας θα υψώσουμε αδελφωμένα τα ειρηνικά λάβαρα της νέας μας ζωής».<sup>52</sup> Την περίοδο αυτήν των Βαλκανικών Διασκέψεων, του Βαλκανικού Συμφώνου και του συνθήματος «Τα Βαλκάνια στους Βαλκάνιους λαούς», στο οποίο αναφέρεται το χρονογράφημα του Νιρβάνα, προτείνεται, με σεβασμό στους νεκρούς των λαών, ένας ειρηνικός και δημιουργικός βαλκανικός κόσμος για τις νέες γενιές.

Με ανάλογο πνεύμα, στο τχ. 195 του 1935 δημοσιεύεται το τακτικό χρονογράφημα του Νιρβάνα στη στήλη «Από την Ζωή και την Τέχνη» υπό τον τίτλο «Μια ηρωική παράδοση».<sup>53</sup> Ο Νιρβάνας εδώ αναφέρεται στην έμμονη συνήθεια οπλοφορίας των Ελλήνων μέσα από μια διαβαλκανική συγκριτολογική ματιά, καθώς το σπονδυλωτό χρονογράφημά του απαρτίζεται από δύο περιστατικά, χαρακτηριστικά του συμβολισμού της οπλοφορίας για τους Έλληνες και τους Μαυροβουινιώτες, που και αυτοί ανήκουν στη βαλκανική οικογένεια.

47 Π. Νιρβάνας, *Βενιζέλος*, Αθήνα 1920: Εστία (Γενικά μέσα από αυτή τη χρονογραφηματική συλλογή οικοδομείται ένα πολύπτυχο πορτραίτο του Έλληνα πολιτικού από έναν δηλωμένο θαυμαστή του).

48 Π. Νιρβάνας, «Η Ιστορία και η Ζωή», *Νέα Εστία* 117 (1 Νοεμβρίου 1931), σ. 1125.

49 Ο.π.

50 Ο.π., σ. 1124.

51 Ο.π.

52 Ο.π., σ. 1125. Σημειωτέον ότι το 1932 η Τουρκία έγινε δεκτή στην Κοινωνία των Εθνών έχοντας αποδείξει ότι είναι άξια εμπιστοσύνης «με την αποτελεσματικότητα των μεταρρυθμίσεων της και [την] ισορροπία της εξωτερικής της πολιτικής»: R. Ristelhueber, *Ιστορία των Βαλκανικών Λαών*, Αθήνα 2000: Παπαδήμα, σ. 382.

53 Π. Νιρβάνας, «Μια ηρωική παράδοση», *Νέα Εστία* 195 (1 Φεβρουαρίου 1935), σ. 116-117.

Η *Νέα Εστία*, λοιπόν, είναι εμφανές, από τα παραπάνω, ότι αναπνέει τον αέρα της εποχής της, αν και είναι διαπιστωμένο πως ως περιοδικό δεν είχε το προφίλ του κοινωνικού μαχητή, καθώς δεν τοποθετείτο σε ζέοντα και οξυμένα ζητήματα της εποχής και δεν ελάμβανε μέρος σε έριδες υποδεικνύοντας πάντα τη μέση οδό ισορροπίας ανάμεσα στις ακρότητες,<sup>54</sup> παρά τον εμφανή κοσμοπολίτικο χαρακτήρα της.<sup>55</sup> Ωστόσο, συντονίζεται με το συγκεκριμένο και δεν εγκαταλείπει αυτήν την πολιτισμική προσέγγιση παρά το «ναυάγιο» του οράματος της βαλκανικής οικογένειας, διατηρώντας τη θερμή φιλία με τον βουλγαρικό κόσμο ενάντια στο πολεμικό κλίμα και τις πολιτικές αντιπαραθέσεις, πράγμα που σημαίνει ότι δεν υποβίβασε αυτήν την συνειδητή ή ασυνείδη άτυπη διπλωματία σε πολιτικό εργαλείο. Αντιθέτως, διατηρούσε τους δεσμούς με τη γείτονα χώρα συνεχίζοντας τη δική της διπλωματία πέρα από τον πόλεμο και μέσα στον πόλεμο.

Οι επιλογές των συγγραφέων δεν χαρακτηρίζονται από κάποια εμφανή ιδεολογική τοποθέτηση. Κατά βάση, γίνονται με κριτήρια αισθητικής αποτίμησης, δημοτικότητας και καθιέρωσης. Η παρουσίαση είναι, τουλάχιστον, στη βουλγαρική λογοτεχνία εργοβιογραφική συνοδευόμενη από μεταφρασμένα έργα των συγγραφέων, ενώ στην τουρκική στο πλαίσιο μιας βιβλιοκριτικής προσέγγισης με θεωρητικούς όρους και σε συσχέτισμό με την λογοτεχνική παράδοση και τον νεωτερισμό στη Δύση. Τα κείμενα αυτά αποβλέπουν στη γνωριμία του αναγνωστικού κοινού με την λογοτεχνία άλλων Βαλκάνιων με βασικά κριτήρια την καθιέρωση, τη δημοτικότητα, τη διεθνή προβολή του δημιουργού, την αξιολόγησή του ίσως με βάση τον δυτικό «κανόνα». Ωστόσο, αυτή η ισοδύναμη παρουσίαση της βαλκανικής λογοτεχνίας με αυτήν του Δυτικού κόσμου προδίδει μια υπόρρητη, θα λέγαμε, απάντηση από το περιοδικό στο ζέον σύγχρονο αίτημα της ελληνικότητας.

Αν και το εγχείρημα της διαβαλκανικής προσέγγισης συναντά δυσχέρειες και το Σύμφωνο που υπογράφηκε στην Αθήνα στις 9 Φεβρουαρίου 1934, γνωστό ως «Βαλκανική Συνεννόηση» δεν περιελάμβανε τη Βουλγαρία,<sup>56</sup> η *Νέα Εστία* όντας ένας γνήσιος πολιτισμικός διαμεσολαβητής, χωρίς να εκπέσει ποτέ σε πολιτικό εργαλείο, συνεχίζει την άτυπη πολιτιστική της διπλωματία, και για τη Βουλγαρία και για την Τουρκία, διανοίγοντας ορίζοντες φιλίας, συνεργασίας, προσέγγισης και συμπόρευσης αμβλύνοντας τα πάθη, τα πολιτικά και τα πολεμικά, και ερειδόμενη σε αυτήν και εμπνεόμενη από αυτήν την ιστορική παρακαταθήκη της προσέγγισης των βαλκανικών λαών. Γιατί, όπως επισημαίνει και ο Γιάγκος Ανδρεάδης, προϋπόθεση για την άσκηση της πολιτιστικής διπλωματίας,

54 Σ. Βαφειάδου-Πασχαλινού, «Η *Νέα Εστία*...», ό.π., σ. 552-553: «Σε κρίσιμες συγκυρίες, η *Νέα Εστία* τήρησε και πρόβαλε μία στάση ιδεολογικής ουδετερότητας και φαίνεται πως η επιλογή των κειμένων και άρθρων ήταν σχετική, σε γενικές γραμμές, όμως υπήρχε μία αισθητική γραμμή στο περιοδικό που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί συντηρητική, από το γεγονός και μόνο πως απέναντι στα κατά καιρούς αιτήματα του κοινωνικού και πολιτικού γίνεσθαι δεν ελάμβανε μαχητική και σαφή θέση».

55 Βλ. ό.π., σ. 554.

56 Βλ. R. Ristelhueber, *Ιστορία...*, ό.π., σ. 385.



που είναι μια αμφίδρομη διαδικασία, είναι η γνώση του εκάστοτε Άλλου.<sup>57</sup> Ακριβώς, αυτόν τον σκοπό υπηρέτησε με την «ήπια ισχύ»<sup>58</sup> της εγκυρότητας του το περιοδικό αυτό που μέσα από τις στήλες του συγκατοικούν οι εθνικοί πολιτισμοί σε μια πραγματικά ενωμένη Ευρώπη. Τήρησε την προγραμματική του υπόσχεση να αναδείξει την πνευματική παραγωγή του Έθνους μέσα, όμως, από το καλειδοσκόπιο του πολιτισμικού πλουραλισμού και τις διαπολιτισμικές σχέσεις, κι όχι την εθνική μονομέρεια ή τη δυτικοευρωπαϊκή προσκόλληση, προλειαίνοντας το έδαφος με την δική του άτυπη πολιτιστική διπλωματία, για την αξιόπιστη και τελεσφόρα διά των θεσμών άσκηση της τελευταίας.

---

57 Γ. Ανδρεάδης, «Πρόλογος» στο Ελ. Τζουμάκα, *Πολιτιστική Διπλωματία. Διεθνή Δεδομένα και Ελληνικές Προοπτικές*, Αθήνα 2005: Σιδέρης, σ. 20.

58 Ο όρος «ήπια ισχύς» εισήχθη από τον Joseph Nye στο τέλος της δεκαετίας του 1980, αντιστικτικά προς τον όρο «σκληρή ισχύς», που πηγάζει από την οικονομική και στρατιωτική δύναμη των κρατών. Η «ήπια ισχύς» απορρέει από την ικανότητά της να διαμορφώνει θετική εικόνα στα άλλα κράτη μέσα από τη διαμόρφωση κλίματος εγγύτητας μέσω των αξιών και της κουλτούρας. Βλ. Μ. Τσαγκάρη, *Πολιτισμός και Πολιτιστική Διπλωματία στον 21<sup>ο</sup> αιώνα*, Διπλωματική εργασία, Πειραιάς 2008, Πανεπιστήμιο Πειραιά – Τμήμα Διεθνών & Ευρωπαϊκών Σπουδών, σ. 12.

## Η παρουσία της βαλκανικής λογοτεχνίας στο περιοδικό *Νέα Εστία* (1935-1987)

Χρύσα Θεολόγου

Υποψήφια Διδάκτωρ Νεοελληνικής Φιλολογίας  
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

### ABSTRACT

The intellectual life of balkan countries is represented through the columns of *Nea Estia*, one of the most important magazines in Greece. The aim of the study is to investigate the *Nea Estia*'s contribution to the greek reading audience as far as the intellectual, literary and cultural activity in the Balkan peninsula is concerned. The study focuses on Petros Charis' direction (1935-1987) a period during which its systematic presence is reinforced thanks to a variety of columns. Therefore, it is not only the translated literature which is presented in the main corpus but also the current activity in the column named "Foreign intellectual life". Moreover, the column of the book reviews includes a representative number of work balkan author's works reviewed and commented by the most famous critics. It is also notable the magazine's tribute issues to the balkan literature. More specifically, the questions that I try to answer, concern, among others: what is the perception of the magazine regarding the relationship between balkan and greek literature? To what extent the presence of the intellectual life of balkan studies remains stable and systematic during crucial times in Greek history? Who were the collaborators of the magazine and how they expressed their opinion about the connection between the work of greek and balkan authors? The answer to the aforementioned issues is that *Nea Estia* constitutes over the years an undoubtedly stable canal, useful for the exchange of ideas between different countries though always connected through "typical balkan" phenomena, as the scholars mention.

Η *Νέα Εστία* φιλοξενεί στις στήλες της έναν σημαντικό αριθμό κειμένων βαλκανίων συγγραφέων. Παράλληλα με την παρουσία της μεταφρασμένης βαλκανικής λογοτεχνίας (κυρίως ποίησης και πεζογραφίας) στο κύριο σώμα του περιοδικού, η λογοτεχνική κίνηση των χωρών αυτών παρακολουθείται επιπλέον τόσο από τη στήλη των «Επικαιροτήτων» του «Δεκαπενθημέρου» (όπως θα διαπιστωθεί στη συνέχεια από δύο διαφορετικές επιμέρους στήλες τους, αυτή της «Ξένης Πνευματικής Ζωής» καθώς και των «Ξένων Περιοδικών κι Εφημερίδων») όσο και από τη στήλη «Τα Βιβλία», δηλαδή την κατεξοχήν στήλη της κριτικής του περιοδικού. Στόχος της παρούσας ανακοίνωσης είναι μέσα από την παρουσία της βαλκανικής λογοτεχνίας στις προαναφερθείσες στήλες να εξετάσει εποπτικά τη σημασία που τελικά αποδίδεται στην παρακολούθηση της πνευματικής κίνησης των βαλκανικών χωρών, εστιάζοντας, ωστόσο, στην περίοδο της διεύθυνσης του περιοδικού από τον Πέτρο Χάρη (1935-1987).

Από το 1930 (τρία περίπου χρόνια μετά την ίδρυση της *Νέας Εστίας*) στο πλαίσιο των αλλαγών που παρατηρούνται είναι και η αύξηση των σελίδων των τευχών (από 48 σε 56), γεγονός που ανοίγει το πεδίο για τον εμπλουτισμό των ήδη υπαρχουσών στηλών αλλά και τη δημιουργία καινούριων. Η πιο σημαντική, ωστόσο, αλλαγή συντελείται το 1933 όταν ο Χάρης εισέρχεται στη διεύθυνση του περιοδικού (μαζί με τον Ξερόπουλο μέχρι τα Χριστούγεννα του 1934).<sup>1</sup> Παράλληλα με την αύξηση των σελίδων, πραγματοποιείται και διεύρυνση του κύκλου των τακτικών συνεργατών και εξαρχής δηλώνεται η έμφαση που πρόκειται να δοθεί στην παρακολούθηση της ξένης λογοτεχνίας. Έτσι, στο «Δεκαπενθήμερο» του πρωτοχρονιάτικου τεύχους του 1933 [τχ. 145 (1/1/1933)], στο κοινό σημείωμα των δύο διευθυντών αναφορικά με την προσπάθεια της συστηματικής παρακολούθησης των ξένων λογοτεχνιών διαβάζουμε:

Σημειώνουμε την προσπάθεια που θα γίνει για να παρουσιασθούν με έργα χαρακτηριστικά, με άρθρα και με σημειώματα, οι ξένες λογοτεχνίες και **προπάντων ο πεζός τους λόγος**,<sup>2</sup> που τα τελευταία χρόνια είναι γνωστό πόσο εντατικά έχει καλλιεργηθεί σε όλες τις χώρες. Συστηματικότερη επίσης θα είναι και η παρακολούθηση της φιλολογικής ζωής τόσο των μεγάλων πνευματικών κέντρων όσο και των γειτονικών μας χωρών, και πλουσιότερη η παροχή πληροφοριών με σύντομες αλλά περιεκτικές επισκοπήσεις που θα κάνουν δυνατή την επικοινωνία των αναγνωστών της *Νέας Εστίας* με την ξένη σκέψη σε μια εποχή που τα ξένα βιβλία και περιοδικά είναι απρόσιτα και κινδυνεύουμε να μείνουμε μακριά από κάθε κίνηση ιδεών.<sup>3</sup>

Από το προαναφερθέν τεύχος (145), η επιμέρους στήλη του «Δεκαπενθήμερου», «Λογοτεχνία»,<sup>4</sup> η οποία περιελάμβανε σχολιασμό της πνευματικής κίνησης

1 Οι περισσότεροι μελετητές βλέπουν την είσοδο του Χάρη στη διεύθυνση ως ένα σημαντικό γεγονός που προσέδωσε νέα πνοή στο περιοδικό, διευρύνοντας τους ορίζοντές του προς διαφορετικές κατευθύνσεις μεταξύ των οποίων και τη συστηματικότερη παρακολούθηση των ξένων λογοτεχνιών. Η *Νέα Εστία* αποκτά μια νέα ζωή: αρτιότερη ενημέρωση, εκλεκτότερη συνεργασία, πιο ζωντανή συμμετοχή στη σύγχρονη πνευματική ζωή. Ο Θ. Ξύδης σημειώνει χαρακτηριστικά: «Ο Χάρης επλάτυνε τον κύκλο των συνεργατών της από τη λογοτεχνία, την επιστήμη, την καλλιτεχνία, και εδημιούργησε με συνεχείς καινοτομίες νέους τομείς πνευματικής εποπτείας». Βλ. Θ. Ξύδης, «Ο διευθυντής της "Νέας Εστίας"», στο Εθνική Εταιρία των Ελλήνων Λογοτεχνών, *Τρεις λογοτέχνες ακαδημαϊκοί, Μιχ. Στασινόπουλος, Πέτρος Χάρης, Θαν. Πετσάλης Διομήδης*, Αθήνα 1986: Ηλίας Καμπανάς, σ. 44-45.

2 Παρατηρείται έτσι διαφοροποίηση, με βάση την «αρνητική», σύμφωνα με τους μελετητές, «στάση του περιοδικού προς το ξένο μυθιστόρημα κατά την περίοδο Ξερόπουλου». Βλ. Ερευνητική ομάδα-Χ. Λ. Καράογλου (εποπτεία), *Περιοδικά Λόγου και Τέχνης (1901-1940), Αναλυτική Βιβλιογραφία και παρουσίαση. Τόμος δεύτερος: Αθηναϊκά περιοδικά (1926-1933)*, Θεσσαλονίκη 2002: University Studio Press, σ. 101.

3 Γρ. Ξερόπουλος – Π. Χάρης, «Η "Νέα Εστία"», *Νέα Εστία* 145 (1/1/1933), σ. 45.

4 Κάτω από τον γενικό αυτό τίτλο τοποθετούνταν το όνομα της χώρας για τη λογοτεχνία της οποίας γινόταν λόγος στα σημειώματα. Οι ονομασίες των στηλών του «Δεκαπενθήμερου» ποικίλλουν, ανά χρονικά διαστήματα, ωστόσο το περιεχόμενο ορισμένων –ανεξαρτήτως της αλλαγής ονομασίας– μπορεί να παραμένει το ίδιο. Έτσι η παρακολούθηση των ξένων λογοτεχνιών, παραμένει συστηματική πέρα από τις προσθαφαίρεσεις στηλών ή/και την αλλαγή ονομασίας κάποιων παλιότερων.

ξένων χωρών, μετονομάζεται σε «Ξένη Πνευματική Ζωή» και πλέον εκτός από την παρακολούθηση της γερμανικής και της γαλλικής (κατά βάση) λογοτεχνίας, στη διευρυμένη στήλη περιλαμβάνονται η ιταλική, καθώς και η τουρκική [από το τχ. 146 (15/1/1933)], από τον Αβραάμ. Ν. Παπάζογλου.

Ωστόσο, όταν το 1935 ο Χάρης αναλαμβάνει αποκλειστικά πλέον τη διεύθυνση της *Νέας Εστίας*, νέα πρόοδος και νέα βελτίωση σημειώνεται, όπως υπογραμμίζουν οι μελετητές, και γίνεται φανερό οπωσδήποτε η αίσθηση κοσμοπολιτισμού του περιοδικού. Ήδη από το χριστουγεννιάτικο τεύχος του 1934 (τχ. 192) ανακοινώνεται η δημοσίευση, κατά το επόμενο έτος, του Ευπαλίνου του Βαλερού σε μετάφραση της Έλλης Λαμπρίδη και του *Δον Ζουάν* σε μετάφραση Κώστα Ουράνη. Για τον ρόλο που διαδραμάτισε το περιοδικό στην επικοινωνία του αναγνωστικού κοινού με τη λογοτεχνία των βαλκανικών χωρών κατά την επταετία 1934-1940, παρατηρείται ότι:

σε μια περίοδο κατά την οποία οι σχέσεις της νεοελληνικής με την ευρωπαϊκή και τη βαλκανική πνευματική ζωή βρίσκονται στο επίκεντρο των κοινωνικών και των αισθητικών αναζητήσεων, μέσα από τις σελίδες της *Νέας Εστίας* υλοποιείται η ιδέα της βαλκανικής πνευματικής συνεργασίας.<sup>5</sup>

Πράγματι, η ενίσχυση της παρακολούθησης της βαλκανικής λογοτεχνίας είναι φανερή ήδη με την είσοδο του Χάρη στη διεύθυνση. Τόσο η στήλη της «Ξένης Πνευματικής Ζωής», όσο όμως και το «Δεκαπενθήμερο» συνολικότερα, αλλά και η στήλη «Ξένα Περιοδικά κι Εφημερίδες» ασχολούνται πλέον πιο συστηματικά με τη λογοτεχνική και ιστορική επικαιρότητα των βαλκανικών χωρών. Δειγματοληπτικά αναφέρω τα σημειώματα της Έλλης Λαμπρίδη στο τχ. 251 (1/6/1937) για τις δράσεις (μεταξύ των οποίων και η έκδοση ενός Διεθνούς Περιοδικού Βαλκανικών Μελετών) του Βαλκανικού Ινστιτούτου, με έδρα το Βελιγράδι. Στο σημείωμα διατυπώνεται η άποψη ότι τα βαλκανικά κράτη και οι λαοί τους έχουν πολλά κοινά σημεία, καθώς και ότι η μίμηση της ευρωπαϊκής παιδείας έφερε ένα πλήθος γνώσεων για «λαούς μακρινούς που δεν έχουν καμιά άμεση σχέση με την ιστορική μας συνείδηση», όπως σημειώνει η Λαμπρίδη.<sup>6</sup> Την ίδια θέση εκφράζει και ένας από τους βασικότερους και μακροβιότερους συνεργάτες του περιοδικού, ο Κλέων Παράσχος. Έτσι, σε σημειώματά του στο «Δεκαπενθήμερο» του τχ. 214 (15/11/1935), για τον Βούλγαρο λογοτέχνη και διπλωμάτη στην Ελλάδα, Δ. Σισμάνωφ, διαπιστώνει πολλά κοινά στοιχεία στη φιλολογική ζωή των δύο χωρών και πολλά φαινόμενα τυπικά «βαλκανικά», με κυριότερο την «παθητική εγκατάλειψη στη δυτική επιρροή»,<sup>7</sup> και την προσπάθεια σε μια δεύτερη φάση

5 Ερευνητική Ομάδα – Χ. Α. Καραόγλου (εποπτεία), *Περιοδικά Λόγου και Τέχνης...*, ό.π., σ. 22-23.

6 Ε. Λαμπρίδη, «Το Βαλκανικό Ινστιτούτο», *Νέα Εστία* 251 (1/6/1937), σ. 862.

7 Ο Παράσχος μάλιστα σημειώνει: «Πρώτη φορά είχα την ευκαιρία να κουβεντιάσω με βούλγαρο λογοτέχνη και πρώτη φορά, τ' ομολογώ με ντροπή μου, να μπω στα καθέκαστα της βουλγαρικής λογοτεχνίας. [...] Ο βούλγαρος λογοτέχνης από οικονομική άποψη όπως και ο έλληνας, δεν έχει στην κοινωνία όπου ζει καμία βάση. Είναι μετέωρος. Για να συντηρηθεί πρέπει να μπακαλοποιήσει την τέχνη του ή να μπει κοπέλλι σε κόμμα», βλ. Κ. Παράσχος, «Ένας διπλωμάτης και λογοτέχνης»,

για πιο οργανική αφομοίωση της επιρροής αυτής. (Την ίδια θέση επαναλαμβάνει και σε βιβλιοκρισία του το 1937 για βιβλίο του Georgi Konstantinov, *La nouvelle Litterature Bulgare*).<sup>8</sup> Τέλος, σε άρθρο του Αλεξάντερ Μπαλαμπάνωφ («Η Βουλγαρία και ο κλασικός πολιτισμός»), εξάγει τη συμβολή του ελληνικού πολιτισμού στις βαλκανικές χώρες σημειώνοντας χαρακτηριστικά:

Η Βουλγαρία αν έχει κάτι μεγάλο στο παρελθόν της το χρωστά στη γειτονία με την Ευρώπη. Ακόμα και την πνοή της ελευθερίας, ακόμα και τους αγώνες μας ενάντια στην ελληνική κυριαρχία, τους κρατήσαμε μόνο μ' αυτό που είχαμε μάθει από τους ίδιους τους Έλληνες. Αγώνας για την ελευθερία!<sup>9</sup>

Το περιοδικό, μέσω του Χάρη, φαίνεται να αποδέχεται τη θέση που εκφράζουν η Λαμπρίδη, ο Παράσχος καθώς και άλλοι βασικοί συνεργάτες του.<sup>10</sup> Επίσης, στο ίδιο τεύχος στη στήλη «Ξένα Περιοδικά κι Εφημερίδες» υπάρχει αναφορά στους τελευταίους στατιστικούς πίνακες για την κίνηση του βιβλίου στη Βουλγαρία, με σύντομο σχολιασμό των στατιστικών δεδομένων. Να σημειωθεί ότι το ζήτημα της εκδοτικής πρακτικής και της κυκλοφορίας του λογοτεχνικού βιβλίου στις βαλκανικές χώρες, σε σύγκριση μάλιστα με την αντίστοιχη κατάσταση στις Ελλάδα, αποτελεί αντικείμενο αρθρογραφίας, καταλαμβάνοντας μάλιστα κάποιες φορές σελίδες στο κύριο σώμα του περιοδικού. Αναφέρω ως παράδειγμα, το άρθρο του Ουράνη στο κύριο σώμα του τχ. 291 (1/2/1939) με τίτλο: «Η φιλολογική ζωή στη Ρουμανία».

Συνεχίζοντας πιο δυναμικά τον σχολιασμό της σύγχρονης πνευματικής επικαιρότητας της Τουρκίας, ο Παπάζογλου στο «Δεκαπενθήμερο» γράφει, ως επί το πλείστον, σημειώματα για αντιπροσωπευτικούς Τούρκους λογοτέχνες, με αφορμή κάποτε τον θάνατό τους. (Αναφέρω ενδεικτικά το σημείωμά του στο τχ. 250 (15/5/1937) για τον θάνατο του Απτουλχάκ Χαμήτ, στο οποίο, γίνεται λόγος για τη ζωή και το έργο του Τούρκου ποιητή). Επίσης την ίδια περίοδο (μέχρι το 1940 δηλαδή) η πνευματική κίνηση της Βουλγαρίας παρακολουθείται, από την ίδια στήλη, από τον Άργη Κόρακα, της Αλβανίας από τον Γιάννη Λίλλη και της Ρουμανίας από τον Αντώνη Μυστακίδη.

Εντούτοις, η συνεισφορά της *Νέας Εστίας* στην «επικοινωνία των αναγνωστών με την ξένη σκέψη», δεν περιορίζεται, όπως αναφέρει στο σημείωμά του και ο Χάρης, στην παρακολούθηση της λογοτεχνικής επικαιρότητας της εποχής, μέσω του «Δεκαπενθήμερου». Στο πρωτοχρονιάτικο τεύχος του 1939 [τχ. 289

*Νέα Εστία* 214 (15/11/1935), σ. 1070-1071.

<sup>8</sup> Βλ. Κ. Παράσχος, «Georgi Konstantinov: La Nouvelle Litterature Bulgare», *Νέα Εστία* 260 (15/10/1937), σ. 1596-1597.

<sup>9</sup> Αλεξάντερ Μπαλαμπάνωφ (μτφρ. Ν. Ανδριώτη), «Η Βουλγαρία και ο κλασικός πολιτισμός», *Νέα Εστία* 253 (1/7/1937), σ. 975.

<sup>10</sup> Βλ. επίσης την αντίστοιχη άποψη του Ουράνη για τη σύγχρονη τουρκική λογοτεχνία. Θεωρεί ότι κύριο χαρακτηριστικό της είναι ότι αντλεί το πνεύμα της, την ιδεολογία της, την τεχνική της από τη Δύση». Κ. Ουράνης, «Η σύγχρονη τουρκική φιλολογία», *Νέα Εστία* 228 (15/6/1936), σ. 867.

(1/1/1939)], στο δέκατο τρίτο έτος της *Νέας Εστίας*, ο διευθυντής της με σημείωμα του στο «Δεκαπενθήμερο», αναφέρει τα παρακάτω για την επιλογή παρακολούθησης των ξένων λογοτεχνιών:

Στο χριστουγεννιάτικο τεύχος υποσχεθήκαμε πολλά και ποικίλα για το 1939. Επιμείναμε στην παρακολούθηση των ξένων λογοτεχνιών, που εξακολουθούμε να πιστεύουμε ότι είναι ανεκτίμητη προσφορά στην περιορισμένη πνευματική κίνηση ενός μικρού τόπου, φτάνει να γίνεται με σύστημα και πραγματική γνώση των κειμένων.<sup>11</sup>

Έτσι εκτός από τη συστηματική παρουσίαση της εκδοτικής, λογοτεχνικής και της ευρύτερης πνευματικής κίνησης των σημαντικότερων ευρωπαϊκών χωρών, δύο ακόμα άξονες, προσδιορίζουν την παρουσία της: αυτός της δημοσίευσης κριτικών για σύγχρονες λογοτεχνικές μεταφράσεις» (επισημαίνω ότι οι βιβλιοκρισίες αργότερα δεν θα αφορούν μόνο λογοτεχνικές μεταφράσεις αλλά και βιβλία λογοτεχνικά και μη, γραμμένα στην πρωτότυπη γλώσσα) καθώς και της δημοσίευσης μεταφρασμένων έργων (ποίησης και πεζογραφίας) στο κύριο σώμα του περιοδικού.

Ξεκινώντας από τον τελευταίο άξονα, παρατηρείται ότι επί διεύθυνσης Χάρη ξεκινά πιο συστηματικά η παρουσία μεταφρασμένης λογοτεχνίας στο κύριο σώμα των τευχών του περιοδικού. Έχουν βεβαίως προηγηθεί δημοσιεύσεις κυρίως τα έτη 1933-34, οι οποίες τώρα γίνονται πιο πυκνές. Έτσι, στις στήλες «Σύγχρονοι Βούλγαροι πεζογράφοι», «Σύγχρονοι Τούρκοι λογοτέχνες», «Σύγχρονοι Τούρκοι ποιηταί», «Σύγχρονοι Ρουμάνοι πεζογράφοι», που βρίσκονται στο κύριο σώμα του περιοδικού, δημοσιεύεται ένας ιδιαίτερα σημαντικός αριθμός κειμένων βαλκανικών συγγραφέων. Τα κείμενα συνοδεύονται από εισαγωγικό σημείωμα των μεταφραστών, στο οποίο γίνονται αναφορές στη βιογραφία και εργογραφία του παρουσιαζόμενου συγγραφέα. Αναφέρω ενδεικτικά τα εξής: Βούλγαροι λογοτέχνες: 5 έργα μόνο μέσα στο 1935. Όλα σε μετάφραση του Άρη Κόρακα. Πιο αναλυτικά: 1) στο τχ. 195 (1/2/1935) Άννα Καρίμα, *Η γυναίκα του Αλή Μπέη*. 2) στο τχ. 199 (1/4/1935) Κυρίλ Χριστόφ, *Ψαροπούλα*. 3) στο τχ. 206 (15/7/1935) *Ο Σεραφείμ* του Γιορντάν Γόκωφ, 4) στο τχ. 211 (1/10/1935) Νικόλα Ντάντσωφ, *Στ' αλώνι*. 5) Τέλος, στο τχ. 215 (1/12/1935), το διήγημα του Ντιμίταρ Σισμάνωφ, *Ο Αρραβωνιαστικός*, με υποσημείωση της *Νέας Εστίας*, ότι για το έργο του Σισμάνωφ και τη θέση του στα βουλγαρικά γράμματα έγραψε ο Παράσχος στο προηγούμενο τεύχος.<sup>12</sup>

Επίσης, στη στήλη «Σύγχρονοι Τούρκοι λογοτέχνες», σε μετάφραση Αβραάμ Παπάζογλου και κατά την ίδια δομή με τις προηγούμενες δημοσιεύσεις: στο τχ. 231 (1/8/1936) Ρουσέν Εσρέφ, *Οι ψαράδες με το πεζοβόλο*. Στο τχ. 252 (15/6/1937): Γισάρ Ναμπή, *Ανδρείκελο*. Να σημειωθεί ότι εκτός από τη λογοτεχνία, δημοσιεύονται ενίοτε και άρθρα για άλλα ζητήματα, όπως για παράδειγμα

<sup>11</sup> Γ' αυτό ο Χάρης επισημαίνει ότι σημαντική είναι η επιλογή των κατάλληλων συνεργατών και μεταφραστών που λειτουργούν ως εγγύηση για την «παροχή αισθητικής και φιλολογικής μορφώσεως», Π. Χάρης, «Έτος Δέκατον Τρίτον», *Νέα Εστία* 289 (1/1/1939), σ. 55.

<sup>12</sup> Βλ. εδώ προηγούμενες για το άρθρο του Παράσχου για τον Δ. Σισμάνωφ.

το άρθρο «Συγκριτική βαλκανική μουσικολογία», σε μετάφραση του Παπάζογλου στο τχ. 256 (1/8/1937).<sup>13</sup> Από τη *Νέα Εστία* δεν λείπουν και οι δημοσιεύσεις ποιημάτων, ωστόσο κατά την περίοδο Χάρη παρουσιάζονται σαφώς λιγότερες αριθμητικά σε σχέση με τον πεζό λόγο. Αναφέρω ενδεικτικά το ποίημα «Σεισμοί», του Τζεβντέτ Κουντρέτ, σε μετάφραση του Αβραάμ Παπάζογλου, στη στήλη «Σύγχρονοι Τούρκοι ποιηταί». [τχ. 317 (1/3/1940)].

Και οι Ρουμάνοι συγγραφείς εκπροσωπούνται από τις στήλες της *Νέας Εστίας* μέχρι το 1940. Ενδεικτικά σημειώνονται: στο τχ. 315 (1/2/1940) και στη στήλη «Σύγχρονοι Ρουμάνοι πεζογράφοι», το διήγημα του Πωλ Νεγκουλέσκο, *Δείγμα χωρίς αξία*, μεταφρασμένο από τον Ουράνη.

Στη διάρκεια της κατοχής, το περιοδικό δεν διακόπτει την έκδοσή του, ωστόσο επέρχεται μείωση των σελίδων και κατά διαστήματα παρατηρείται πιο αραιή κυκλοφορία. Να σημειωθεί ότι από τον Μάιο του 1941 μέχρι τον Αύγουστο του 1942 κυκλοφορεί μία φορά τον μήνα και όχι κάθε δεκαπέντε μέρες, όπως συνέβαινε έως τότε. Γενικά, η ύλη του την περίοδο αυτή καλύπτεται περισσότερο από την ελληνική λογοτεχνική παραγωγή, ενώ η αντίστοιχη ύλη του «Δεκαπενθήμερου» σχετίζεται σε μεγάλο βαθμό με τα γεγονότα του πολέμου. Συνεπώς, η παρατήρηση του Βενέτη, ο οποίος διαδέχεται τον Παπάζογλου μετά τον θάνατό του τελευταίου, στην παρακολούθηση της πνευματικής ζωής της Τουρκίας, δεν στερείται αλήθειας, ωστόσο θα πρέπει να συνεξεταστεί με το προαναφερθέν πλαίσιο. Στο τχ. 445 (15/1/1946), στο πρώτο του σημείωμα στη στήλη της «Ξένης Πνευματικής Ζωής», ο Βενέτης παρατηρεί το εξής:

Το τελευταίο γραφτό του φίλου Παπάζογλου, αν δεν κάνω λάθος, είναι αυτό που τυπώθηκε στο τχ. 307 Οκτωβρίου 1939 της *Νέας Εστίας* με θέμα την Τουρκική ποίηση στον ΙΗ΄ αιώνα. Από κει και πέρα η *Νέα Εστία* είχε πάψει να δίνει εικόνες της πνευματικής κίνησης της Τουρκίας, που με τις αρχές του πολέμου μπορεί κανείς να πει ότι μήτε σε μια ολόκληρη καινούρια καμπή σχετικά με την πορεία της πνευματικής.<sup>14</sup>

Συμπερασματικά: ελάχιστες είναι οι πληροφορίες που παρέχονται στη διάρκεια των ετών αυτών στη *Νέα Εστία* για την πνευματική κίνηση των ευρωπαϊκών και βαλκανικών χωρών. Η Αγγέλα Καστρινάκη επισημαίνει ότι:

ο μεταπόλεμος είναι μια προνομιακή εποχή επαφών με τη διεθνή λογοτεχνία, μετά την «παγκοσμιοότητα» που επέφερε ο πόλεμος. Οι παραδοσιακές προτιμήσεις μετακινούνται τώρα κάπως από τη γαλλική προς την αγγλική λογοτεχνία – με τη βοήθεια και της *Αγγλοελληνικής Επιθεώρησης*, ενώ η Αριστερά παραμένει προνομιακά προσανατολισμένη προς τη σοβιετική τέχνη [...]. Δεν είναι μόνο η Γαλλία που προξενεί ιδιαίτερο εν-

<sup>13</sup> Σε σημείωμα του Παπάζογλου που συνοδεύει τη δημοσίευση διαβάζουμε: «το άρθρο του πιστεύουμε πως θα προκαλέσει ελεύθερη κίνηση για μια πιο αποδοτική και γόνιμη μελέτη ζητημάτων τόσο ζωτικών για την ανάπτυξη του βαλκανικού πολιτισμού». Βλ. Α. Παπάζογλου (μτφρ.), «Συγκριτική Βαλκανική Μουσικολογία», *Νέα Εστία* 256 (15/8/1937), σ. 121η.

<sup>14</sup> Β. Βενέτης, «Από το 1940 ως σήμερα», *Νέα Εστία* 445 (15/1/1946), σ. 128.



διαφέρον, αλλά και οι Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής. Στη *Νέα Εστία* ασχολούνται με την αμερικανική λογοτεχνία.<sup>15</sup>

Πράγματι το ενδιαφέρον του περιοδικού φαίνεται να επικεντρώνεται, ιδίως μετά το 1945, στην αγγλική αλλά και αμερικανική λογοτεχνία, χωρίς ωστόσο η συστηματική αυτή παρουσία να συνεπάγεται διακοπή της ενασχόλησης με την πνευματική κίνηση των βαλκανικών χωρών.<sup>16</sup> Απεναντίας μετά τον πόλεμο η βαλκανική λογοτεχνία καταλαμβάνει και πάλι σημαντική θέση στις σελίδες του περιοδικού μέσα από όλες τις στήλες. Αναφέρθηκε ήδη ότι το 1946 (τχ. 456) την παρακολούθηση της λογοτεχνικής παραγωγής της Τουρκίας αναλαμβάνει ο Β. Βενέτης (στο τεύχος αυτό συγκεκριμένα παρατίθενται συνομιλίες του με Τούρκους συγγραφείς με επίκεντρο την άποψή τους για την Ελλάδα και τον πνευματικό της αγώνα). Ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα άρθρα του Χάρη στη στήλη που διατηρεί στο κύριο σώμα του περιοδικού, και ιδίως αυτό στο τχ. 464 (1/11/1946): «Πνευματικοί αγώνες στη Νέα Τουρκία», γραμμένο με αφορμή ταξίδι του στην Πόλη, καθώς επαναλαμβάνει την πεποίθησή του για την ανάγκη εξωστρέφειας της λογοτεχνίας των ευρωπαϊκών και βαλκανικών χωρών, αναφερόμενος παράλληλα και στην πρωτότυπη τουρκική παραγωγή:

Οι σημερινοί Τούρκοι έχουν τις περιέργειες που πρέπει να τις έχει κάθε λαός γιατί τον κρατάνε σε γόνιμη εγρήγορση. Χαρακτηριστική απόδειξη, που είναι ένα από τα κυριότερα γνωρίσματα της πνευματικής ζωής της Τουρκίας, αποτελεί το γεγονός ότι οι Τούρκοι τυπώνουν περισσότερες μεταφράσεις γαλλικών, αγγλικών, αμερικανικών και ρωσικών ακόμη λογοτεχνικών έργων παρά δικά τους βιβλία.<sup>17</sup>

Το ενδιαφέρον για την πνευματική κίνηση των βαλκανικών χωρών διατηρείται σταθερό από τη *Νέα Εστία* και στη διάρκεια της υπόλοιπης θητείας του Χάρη στη διεύθυνση, μέχρι δηλαδή το 1987. Δεν λείπουν και τα αφιερώματα στην πνευματική ζωή των βαλκανικών χωρών. Στο αφιέρωμα στη «λογοτεχνία και τέχνη στη σημερινή Βουλγαρία», τχ. 1244 (1/5/1979), ο Χάρης σημειώνει ότι:

το τεύχος τούτο δεν είναι το πρώτο μας αφιέρωμα στην πνευματική ζωή γειτονικής χώρας. Έχουν προηγηθεί αφιερώματα στη Γιουγκοσλαβική

<sup>15</sup> Α. Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στη δεκαετία 1940-1950*, Αθήνα 2015, σ. 145-148. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: file:///C:/Users/chrys/Desktop/%CE%97%20%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%BF%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%AF%CE%B1%20%CF%83%CF%84%CE%B7%20%CE%B4%CE%B5%CE%BA%CE%B1%CE%B5%CF%84%CE%AF%CE%B1%201940-1950.pdf (τελευταία πρόσβαση 21/8/2020).

<sup>16</sup> Ειδικά καθώς, όπως παρατηρεί η Καστρινάκη, ιδιαίτερη οξύτητα παίρνει σε αυτή τη φάση το ζήτημα των σχέσεων με τους βόρειους γείτονες. Η Καστρινάκη εντοπίζει την αιτία της όξυνσης στην προνομιακή σχέση της αριστεράς με τους σοσιαλιστές των βορείων συνόρων. Α. Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στη δεκαετία 1940-1950...*, ό.π., σ. 150. Στο ζήτημα πήρε θέση η λογοτεχνία με χαρακτηριστικά τα μυθιστορήματα των Μ. Λουντέμη (*Συννεφιάζει*) και Μ. Καραγάτση (*Τα σύνορα του μίσους*), που πραγματεύονται το Σλαβομακεδονικό ζήτημα.

<sup>17</sup> Π. Χάρης, «Ένας δύσκολος ανήφορος (πνευματικοί αγώνες στη νέα Τουρκία)», *Νέα Εστία* 464 (1/11/1946), σ. 1093.



και στη Ρουμανική Λογοτεχνία και Τέχνη κ' έχουν δώσει αξιόλογα αποτελέσματα. Βοήθησαν στη βαθύτερη, στην ουσιαστικότερη προσέγγιση τριών λαών και υπηρέτησαν τη μεγάλη προσπάθεια που γίνεται για τη στενότερη γνωριμία των ανθρώπων που ζουν και μοχθούν στον ίδιο χώρο, στα ταλαιπωρημένα Βαλκάνια<sup>18</sup>

Με ορισμένες προσθαφαιρέσεις οι στήλες μένουν σταθερές, με κάποια μικρά κενά χρονικά διαστήματα. Σταθερός επίσης μένει ο βασικός πυρήνας συνεργατών, χωρίς ωστόσο να λείπουν οι προσθήκες νέων μέσα στα χρόνια. Αναφέρω τη Μαρία Μαρινέσκου-Χύμου ως μία εκ των τακτικών συνεργατών, υπεύθυνη για την παρακολούθηση της λογοτεχνίας της Ρουμανίας, μέσα από όλες σχεδόν τις στήλες του περιοδικού. Έτσι, εκτός από τις πρώτες εμφανίσεις της, ήδη από το 1937, με μεταφράσεις διηγημάτων στο κύριο σώμα του περιοδικού [βλ. π.χ. τχ. 251 (1/6/1937): το διήγημα *Ναταλία* του Γεώργιου Μιχαήλ Ζαμφιρέσκου, σε δική της μετάφραση], δημοσιεύει επίσης αρκετές βιβλιοκρισίες κυρίως, ωστόσο, στην τελευταία δεκαετία, 1977-1987. Τα βιβλιοκριτικά σημειώματα της Μαρινέσκου, όπως και γενικότερα οι βιβλιοκρισίες που περιλαμβάνονται στη στήλη «Τα Βιβλία», αφορούν συνήθως –όχι όμως αποκλειστικά, όπως θα διαπιστωθεί– λογοτεχνικά βιβλία. Σημειώνονται έτσι δειγματοληπτικά: στο τχ. 1279 (15/10/1980), η κριτική της για τη μελέτη του Βορτζίλ Κίντεα, *Δεσπόζουσα λογική. Συμβολή στην ιστορία του ρουμανικού ουμανισμού*.

Στο διάστημα της εξεταζόμενης πεντηκονταετίας, με αυξητικές ωστόσο τάσεις τη δεκαετία 1977-1987, η στήλη των βιβλιοκρισιών της *Νέας Εστίας* συμπεριέλαβε έναν σημαντικό αριθμό κρινόμενων έργων βαλκάνιων συγγραφέων, μεταφρασμένων στα ελληνικά αλλά και γραμμένων στην πρωτότυπη γλώσσα. Οι κατηγορίες τους ποικίλουν και καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα από λογοτεχνικά βιβλία, μέχρι λεξικά [βλ. π.χ. τχ. 1313 (15/3/1982) του Φλορίν Μαρινέσκου για το *Ελληνο-Αλβανικόν Λεξικόν του Μάρκου Μπότσαρη*, από τον Τίτο Γιοχάλα], ανθολογίες [βλ. π.χ. τχ. 1313 (15/3/1982) του Γιάκου, για την *Ανθολογία βαλκανικού διηγήματος*], μελέτες για πρόσωπα και θέματα των λογοτεχνιών των βαλκανικών χωρών κ.ά. Ο Φλορίν Μαρινέσκου σε βιβλιοκριτικό του σημείωμα, χαιρετίζοντας την έκδοση του *Ελληνο-Αλβανικού Λεξικού του Μπότσαρη*, σημειώνει χαρακτηριστικά:

Η έκδοση μελετημάτων και έργων που αφορούν τους Βαλκανικούς λαούς είναι ένα ζωτικό πρόβλημα, μια επείγουσα ανάγκη στους καιρούς που ζούμε και που επιβάλλουν την όλο και πιο καλή γνωριμία των λαών που αναπτύχθηκαν και που μέλλουν να ζήσουν στα ίδια πατροπαράδοτα πλαίσια.<sup>19</sup>

Αν και γραμμένο το 1982, το παραπάνω απόσπασμα εκφράζει μία διαχρονική ανάγκη του πνευματικού κόσμου και του αναγνωστικού κοινού που προβάλλει σή-

<sup>18</sup> Π. Χάρης, «Πνευματικές προσεγγίσεις», *Νέα Εστία* 1244 (1/5/1979), σ. 561.

<sup>19</sup> Φλορίν Μαρινέσκου, «Τίτου Π. Γιοχάλα: Το Ελληνο-Αλβανικόν Λεξικόν του Μάρκου Μπότσαρη, (Φιλολογική έκδοση εκ του αυτογράφου)», *Νέα Εστία* 1313 (15/3/1982), σ. 411.

μερα ακόμα πιο επιτακτική. Η συνεισφορά της *Νέας Εστίας*, από την ίδρυσή της και καθ' όλη τη διάρκεια της μακρόχρονης παρουσίας της, στην επικοινωνία του ελληνικού αναγνωστικού κοινού με τις λογοτεχνίες των χωρών των Βαλκανίων, υπήρξε, όπως διαπιστώθηκε, ιδιαίτερος σημαντική. Ακόμα και σε ιστορικά αντίξοες συνθήκες η εξωστρέφεια μέσα από τις σελίδες της κατόρθωσε να παραμείνει ακλόνητη, λειτουργώντας ως πρότυπο για την «καλή γνωριμία των λαών» που, όπως είδαμε, διευθυντές και συνεργάτες του περιοδικού αναγνώρισαν ότι έχουν πολλά κοινά, «τυπικά βαλκανικά».

## Το περιοδικό *Βαλκανική Λογοτεχνία* (1937-1938): Ιστορία, πρόσωπα, κείμενα, κίνητρα

Αθανάσιος Β. Γαλανάκης

Μεταπτυχιακός φοιτητής Νεοελληνικής Φιλολογίας  
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

### ABSTRACT

This paper attempts a detailed presentation of the ambitious –but short-lived– magazine *Balkan Literature* (1937-1938). More specifically, what is at stake is the sum of the authors, the translators and the publishers involved in this project; moreover, we tried to think over the ethnological diversity of the magazine within the Interwar, while key remarks are made as far as the content, the ideology and the ideological desiderata of the aforementioned era are concerned. At the same time, we attempted to present some piece of information about the suspected motives, which lead to this project, making some assumptions about its editor, the publisher Leonidas Antonopoulos, as well as the validity of the “Balkan Press Conference”, based on whose decisions –decisions proclaimed in the first issue of the series– the magazine is said to be found.

The main aim of this paper is to highlight the dialogue between Greek and Balkan literature as far as an instance of the periodical press is concerned, and to outline the motivations of this dialogue, while bringing to light important and interesting facts about the movements of ideas and interwar literature.

*Μπαλκανική συμπολιτεία! Απ’ άκρη  
σ’ άκρη, στη γη την κατασπαρασμένη,  
στη φωτομάνα Ανατολή, γιορτάστε,  
και όμόφυλοι και άλλόφυλοι, τὸ θάμα.*

Κ. Παλαμᾶς, «Μπαλκανική συμπολιτεία»

1. Μείζονα ή ελάσσονα, μακροημερεύοντα ή βραχύβια, τα έντυπα λειτουργούν πολύ συχνά ως οι παλμογράφοι της εποχής, άλλοτε δίνοντας ένα αντιπροσωπευτικό στίγμα του μέσου όρου κι άλλοτε αποτελώντας σημαίνουσες εξαιρέσεις που καθορίζουν το μέτρο της καινοτομίας. Δεν είναι λίγες μάλιστα οι φορές, που βραχύβια περιοδικά με μέτρια έως και χαμηλή επιρροή στα πράγματα του καιρού τους, καταφέρνουν μέσω ορισμένων στρατηγικών τους επιλογών να λειτουργήσουν ως υποδείγματα για άλλα μεγαλύτερα και σημαντικότερα έντυπα της συγχρονίας τους. Τα τελευταία, εφαρμόζοντας σε υψηλότερη κλίμακα τους νεωτερισμούς και τις ιδέες που κομίζουν τα πρώτα, φτάνουν και γνωρίζουν πολύ συχνά μεγαλύτερη επιτυχία, δρέποντας ωστόσο δάφνες που ουδέποτε τους ανήκαν. Στην κατηγορία αυτή των βραχύβιων πλην επιδραστικών περιοδικών θα μπορούσε κανείς εύλογα να εντάξει και την *Βαλκανική Λογοτεχνία* του Λεωνίδα Αντωνόπουλου.

Ευθύς εξαρχής εκ του τίτλου εντοπίζει κανείς δίχως περιστροφές τη στοχοθεσία του εν λόγω εντύπου. Πρόκειται για ένα λογοτεχνικό περιοδικό, η ύλη του οποίου εντοπίζεται γεωγραφικά στη βαλκανική χερσόνησο. Όπως μας πληροφορεί και το εκ της Διευθύνσεως σημείωμα του πρώτου τεύχους: «Σκοπός μας [είναι] να δώσουμε στο ελληνικό κοινό ό,τι χαρακτηριστικό έχει να παρουσιάσει ή νέα λογοτεχνία τών γειτόνων μας, να γνωρίσουμε στον τόπο μας τὰ πνευματικά βαλκάνια». <sup>1</sup> Πρόκειται, λοιπόν, για ένα παράλληλο εκδοτικό εγχείρημα, τόσο στον χώρο του βιβλίου όσο και στον χώρο του περιοδικού τύπου. Ο εκδότης, Λεωνίδας Αντωνόπουλος, ιδιοκτήτης του ομώνυμου εκδοτικού οίκου, αποφασίζει στα 1935 να προβεί «στην έκδοση μιάς σειράς βιβλίων διαλεγμένων από τον καλλίτερο σωρό τής πνευματικής παραγωγής» <sup>2</sup> του Αίμου· παράλληλα, προβάλλοντας σε μηνιαία βάση τη βαλκανική συγγραφική –κι ευρύτερα καλλιτεχνική– παραγωγή του καιρού του. Η φιλόδοξη έως και τολμηρή απόπειρα του Αντωνόπουλου αποτελεί οπωσδήποτε μια προσπάθεια αξιοσημείωτη κι αξιερευνητή για τα δεδομένα της εποχής. Εγχειρήματα όπως αυτό –ήγουν εγχειρήματα *συνεργατικά, συμφιλιωτικά*– σπάνιζαν στον εντοπιζόμενο χωροχρόνο.

**2.** Το περιοδικό *Βαλκανική Λογοτεχνία* ξεκίνησε να κυκλοφορεί τον Απρίλιο του 1937 ως μηνιαία επιθεώρηση, τηρώντας την περιοδικότητα αυτήν έως και το πέμπτο τεύχος. Μεταξύ των τευχών 6 και 7 μεσολαβούν δύο μήνες, ενώ τα τεύχη 8 έως 12 κυκλοφορούν σε ένα συμπεριληπτικό πενταπλό τεύχος τον Μάρτιο του 1938, κλείνοντας έτσι το πρώτο έτος κυκλοφορίας. Στο δεύτερο έτος κυκλοφορήσαν μόλις δύο τεύχη, και μάλιστα στο δεύτερο και τελευταίο τεύχος ο χαρακτηρισμός του εντύπου μετεβλήθη από «μηνιαία» σε «τριμηνιαία επιθεώρηση». <sup>3</sup>

Το έντυπο του Λεωνίδα Αντωνόπουλου τήρησε τον λογοτεχνικό του χαρακτήρα. Η ύλη των τευχών αποτελούταν κατά βάση από μεταφρασμένα κείμενα, ενώ προοδευτικά –κυρίως προς το τέλος– παρατηρείται μια στροφή προς μια φιλολογικότερη προσέγγιση –γεγονός που επιβάλλεται από τον αφιερωματικό χαρακτήρα των τριών τελευταίων τευχών. Εκτός των νεοελληνικών, παρουσιάστηκαν κείμενα από την αλβανική, βουλγαρική, γιουγκοσλαβική/σερβική, ρουμανική και τουρκική λογοτεχνία, τα οποία εκπροσωπούνται σχεδόν ισότιμα στις σελίδες του εντύπου. <sup>4</sup> Ιδιαίτερη σημασία για τη σημερινή ανάγνωση του εγχειρήματος του Αντωνόπουλου λαμβάνει η συμπερίληψη της τουρκικής λογοτεχνίας στη χορεία

<sup>1</sup> Η Διεύθυνση, «Λίγα λόγια», *Βαλκανική Λογοτεχνία* 1 (Απρίλιος 1937), σ. 3.

<sup>2</sup> Ο.π.

<sup>3</sup> Για τα πλήρη (οικονομετρικά και άλλα) στοιχεία του εντύπου, βλ. τη σύντομη περιγραφή του από τον Χ. Λ. Καραόγλου στο: *Περιοδικά λόγου και τέχνης (1901-1940)*, τ. Γ': *Αθηναϊκά περιοδικά (1934-1940)*, (επιτοπεία: Χ. Λ. Καραόγλου), Θεσ/νίκη: 2007, University Studio Press, σ. 403-406.

<sup>4</sup> Για την ακρίβεια, τα αλβανικά, τουρκικά και βουλγαρικά κείμενα εμφανίζουν ανεπαίσθητο προβάδισμα, γεγονός που οφείλεται αφενός στα αφιερώματα του περιοδικού στις τρεις λογοτεχνικές παραδόσεις και αφετέρου στη μεγαλύτερη ευκολία και εγγύτητα προς τους τρεις πολιτισμούς σε αντίθεση με την Γιουγκοσλαβία και την Ρουμανία του Μεσοπολέμου.

της βαλκανικής γραμματείας, μιας και τόσο πολιτισμικοί όσο και ιστορικοί λόγοι μπορούν να θέσουν την απόφαση αυτή υπό αίρεση. Η γενναιότητα του ανδρός, δεδομένης και της ιστορικής συνθήκης –μιας και στην ηγεσία της χώρας βρίσκεται από τις 4 Αυγούστου του 1936 ο Ιωάννης Μεταξάς– όχι μόνο να συμπεριλάβει την τουρκική λογοτεχνία, αλλά μάλιστα να προβεί και σε αφιέρωμα «στους σύγχρονους Τούρκους λογογράφους» στο τελευταίο τεύχος (τῆ ἐπιμελεία του καθηγητή Αβραάμ Παπάζογλου) είναι από κάθε άποψη αξιοσημείωτη.<sup>5</sup>

Παρά ταύτα, βέβαια, τα κείμενα που συνιστούσαν την ύλη του περιοδικού δεν θα μπορούσε να πει κανείς ότι υπήρξαν εξίσου τολμηρά. Γίνεται φανερό τόσο στην περίπτωση των ποιητικών όσο και των πεζών κειμένων οποιασδήποτε –συμπεριλαμβανομένης της νέας ελληνικής– γλώσσας, ότι η συντακτική ομάδα του περιοδικού επεδίωκε την επίτευξη της υψηλότερης δυνατής αντιπροσωπευτικότητας σε θεματικό επίπεδο, προβαίνοντας ως εκ τούτου σε μορφικές επιλογές περισσότερο παραδοσιακοκρατικές από τις επιβαλλόμενες τάσεις εκείνης της περιόδου –τουλάχιστον σε καλλιτεχνικό επίπεδο. Έτσι, όσον αφορά στην ποίηση, η οποία καταλαμβάνει τη μερίδα του λέοντος στην ύλη του περιοδικού, αποφεύγονται συστηματικά οι νεωτερικές φόρμες, ενώ την ίδια στιγμή προβάλλεται τόσο η δημοτική ποίηση όσο και τα παραδοσιακά τραγούδια των βαλκανικών αυτών χωρών. Μάλιστα, στο κείμενο ανασκόπησης για τον πρώτο χρόνο της κυκλοφορίας του περιοδικού, η στρατηγική αυτή αναφέρεται ρητά –εντασσομένη, ασφαλώς, στο πλαίσιο της έρευνας σχετικά με τα κοινά και την ίδια στιγμή ειδοποιά χαρακτηριστικά μεταξύ των βαλκανικών χωρών και των λαών τους, όπως επίσης και του ποσού της αλλοτρίωσης του ιδιάζοντος πλην υπονοούμενου πανβαλκανικού χαρακτήρα:

Μὲ λίγα λόγια ὁ βαλκανικὸς λαὸς κατόρθωσε νὰ κρατήσῃ τὰ γνωρίσματά του παρὰ τὸ πέρασμα τόσων καὶ τόσων κατακτητῶν; Καὶ μέχρι ποίου σημείου;

Ἀλλὰ γιὰ νὰ ἀπαντήσῃ κανεὶς στὰ ἐρωτήματα αὐτὰ χρειάζεται καὶ στενὴ παρακολούθησι ὅλης τῆς ἐκδήλωσις τῆς τέχνης τῶν βαλκανικῶν λαῶν καὶ πρὸ παντὸς τῆς λαϊκῆς ψυχῆς, ποὺ ὀλοζώντανῃ ξεκύνεται στὸ δημοτικὸ τραγούδι.<sup>6</sup>

Κι όταν όμως δεν πρόκειται για τη δημοτική ποίηση, ο ποιητικός λόγος συντονίζεται με τα προτάγματα της τρέχουσας εποχής, αποφεύγοντας όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που ενδεχομένως θα παρέπεμπαν στην πρωτοποριακή μεσοπολεμική ποίηση, της οποίας ηγετική φυσιογνωμία υπήρξε ο Κ. Γ. Καρυωτάκης, ήγουν σε μια ποίηση που η θεσμική κριτική από το 1935 κι εξής είχε θέσει στο περιθώριο θέτοντάς την εκτός νόμου και επινοώντας τον καρυωτακισμό. Στην κατεύθυνση αυτή, ο Πέτρος Ολύμπιος ασκώντας κριτική στην ποιητική συλλογή ενός νέου ομότεχνου του σπεύδει να ξεκαθαρίσει:

<sup>5</sup> Θα μπορούσε να υποστηριχθεί άραγε κάποια αιτιακή σύνδεση μεταξύ της ταύσης της κυκλοφορίας του εντύπου και του αφιέρωματος αυτού;

<sup>6</sup> «Το πέρασμα ενός χρόνου», *Βαλκανική Λογοτεχνία* 8-12 (Μάρτιος 1938), σ. 238.

Δέν μπορώ νά χαρακτηρίσω τὰ τραγούδια του πεσιμιστικά, διότι δέν υπάρχει τίποτα ἀπό τή γνώριμη ἔλεγειακή διάθεση τῶν ἑκπροσώπων τῆς ποιητικῆς αὐτῆς παρακμῆς, πού χαρακτηριστικά της στοιχεῖα εἶναι ἡ ἥττοπάθεια, ἡ φυγή καὶ ἡ ἄρνηση κόσμου καὶ ἰδεῶν.<sup>7</sup>

Σαφῶς, φιλοξενούνται μεταξύ ἄλλων καὶ ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη, της Μαρίας Πολυδούρη καὶ του Γιάννη Σκαρίμπα, ἀποφεύγονται ὅμως ἐκεῖνα των ὁποίων ἡ μορφοτεχνική υπέρβαση ἢ ἡ θεματική λοξοδρόμηση θα ἔθετε σε κίνδυνο τον κατὰ τ' ἄλλα «υγιή» προσανατολισμό του ἐντύπου. Ο Γιώργος Κοτζιούλας, μάλιστα, ο ὁποῖος φιλοξενεῖται ως «Γ. Κουτζούλας» μαρτυρώντας την προφορική μεταγραφή του ονόματός του κατὰ το δυτικοελλαδίτικο ηπειρωτικό ἰδίωμα, υπογράφει το ποίημα με τον ἐμφατικό τίτλο «Στο πατρογονικό μου»<sup>8</sup> ἐπιρρωνύοντας τις παραπάνω υποθέσεις μας.

Στα πεζὰ κείμενα ἐντοπίζει κανεὶς την ἴδια στρατηγική: Ταγκόπουλος, Εφταλιώτης, Φιλήντας καὶ Παπαδιαμάντης συνιστοῦν την ἐμπροσθογραμμή των διᾶσημων φιλοξενούμενων δημιουργῶν, των ὁποίων τα κείμενα διανθίζουν το τμήμα της νεοελληνικῆς πεζογραφικῆς παραγωγῆς πλάι στους Βαλκάνιους ομολογούς τους. Ἐπιπλέον, τα υπόλοιπα ἄρθρα, σημειώματα καὶ λοιπὰ πληροφοριακά κείμενα (δηλ. βιογραφικά σημειώματα ἢ καταγραφές ἐκδόσεων, βιβλίων, περιοδικῶν καὶ ἐφημερίδων κτλ.) ἐξαντλοῦνται στην παράθεση ἀπλῶν πληροφοριῶν, ἐνῶ ἡ ἀπόπειρα ἀσκησης κριτικῆς (βλ. παραπάνω) ἐξυπηρετεῖ πολὺ συγκεκριμένη στοχοθεσία, αυστηρὰ καθορισμένη καὶ οριοθετημένη ἀπὸ τῆ Διεύθυνση του ἐντύπου. Ἐνεκα των περιορισμῶν αὐτῶν, ὅσον ἀφορᾶ στην ἔκφραση των νεωτερικῶν προταγμάτων, φαίνεται ὅτι το περιοδικό ἀντιμετώπιζε τις ὀργανισμένες ἀντιδράσεις νέων δημιουργῶν, οἱ ὁποῖοι μάλιστα μαθαίνουμε ὅτι το ἐγκαλοῦσαν ἐπὶ «μισονεῖσμῶ», ἀναγκάζοντας τὴ σύνταξη να ἀπαντήσει σε σχετικὰ ἔντονο ὕφος:

Τὸ γράμμα σας μᾶς ἀδικεῖ. Δέν μπορεῖτε νὰ πῆτε ὅτι εἴμαστε μισονεῖστες. Τουναντίον κάθε προσπάθεια πού προέρχεται ἀπὸ τοὺς νέους ἔχουμε ὅλη τὴν καλὴ διάθεση νὰ τὴν ἐνισχύσουμε. Πρέπει ὅμως νὰ ἀντιληφθοῦν οἱ νέοι χωρὶς κόπο καὶ μελέτη καὶ αὐτοκριτικὴ δέν γίνεται τίποτε.<sup>9</sup>

Μιας καὶ καθῶς φαίνεται ἡ διεύθυνση του ἐντύπου δὲν συμμορφώθηκε πρὸς τις παραινέσεις της νεολαίας, στο ἔβδομο τεύχος δεσμεύεται ρητὰ στο κείμενο

7 Η βιβλιοκρισία μας: Π. Ολύμπιος, «Βάσου Καλοκάρδη, *Πικρὰ χαμόγελα*. Ποιήματα. Ἐκδοση: Λ. Αντωνόπουλου – Ἀθήνα 1938». Στο τχ. 2 (Μάιος 1937) στη στήλη «Συνεργασίες πού λάβαμε» ἀναγράφεται μεταξύ ἄλλων καὶ τὸ ὄνομα «Κ. Γ. Καριωτάκης» (sic), συνεργασία ἡ ὁποία δὲν εὐοδώνεται (σημ.: Ο Κ. Γ. Καριωτάκης ἔχει λείψει ἀπὸ τον κόσμο σχεδόν μία δεκαετία).

8 Γ. Κουτζούλας (sic), «Στο πατρογονικό μου», *Βαλκανικὴ Λογοτεχνία* 2 (Μάιος 1937), σ. 25. Περιλαμβάνεται στα ποιήματα της Δεύτερης ζωῆς 1935-1937, Ἀθήνα 1938, ως ἀτίτλο. Τώρα στο: Γ. Κοτζιούλας, «[Ἐφέροντας πως ο διάβολος...]: Ἄπαντα. τ. Α', *Ποιήματα 1928-1942*, Ἀθήνα <sup>2</sup>2013 [1<sup>η</sup>: 1956], Δίφρος, σ. 143. (Ἐπικεῖται σχολιασμός των δύο μορφῶν του ποιήματος σε ἐπόμενο τεύχος του περ. *Θέματα Λογοτεχνίας*).

9 «Ἀλληλογραφία», *Βαλκανικὴ Λογοτεχνία* 4 (Ιούλιος 1937), σ. 128.

υπό τον τίτλο «Μεταξύ μας»<sup>10</sup> για τη δημοσίευση συνεργασιών νέων, επίδοξων συγγραφέων, κάτι που φαίνεται να εκπληρώνει προσχηματικά στο αμέσως επόμενο τεύχος, δημιουργώντας μεν τη στήλη «Νέοι ποιηταί», δημοσιεύοντας δε το ποίημα κάποιας αταύτιστης συγγραφέως υπό το όνομα «Μόνα Λίζα», η οποία δεν εγγυάται επουδενί την εκπλήρωση της υπόσχεσης.<sup>11</sup>

**3. Δεδομένων των παραπάνω, θα μπορούσε κανείς εύλογα να υποστηρίξει ότι το εγχείρημα του Λεωνίδα Αντωνόπουλου να εισηγηθεί μια σειρά εκδόσεων από τον χώρο τής έως τότε terra incognita που άκουγε στο όνομα «βαλκανική λογοτεχνία»,<sup>12</sup> βρίσκει στις σελίδες του ομώνυμου εντύπου την απαραίτητη περιοδική ενίσχυση των επιχειρηματικών του δραστηριοτήτων. Οι άσημοι συνεργάτες που άλλοτε μεταφράζουν, άλλοτε παραφράζουν, κι άλλοτε αποδίδουν ελεύθερα τα κείμενα, η μαζική παραγωγή μεταφράσεων, οι οποίες διαφημίζονται μέσω του εντύπου (ή ακόμα ακόμα και δοκιμάζονται στο αναγνωστικό κοινό σε ζωντανό χρόνο) και η ανοικτή προβολή των αυτοεκδόσεων, προσκαλώντας επίδοξους συγγραφείς να περάσουν από τα γραφεία του εκδοτικού οίκου προκειμένου να δούνε τους τιμοκαταλόγους των εκδόσεων<sup>13</sup> (πρακτική που μας θυμίζει τη σημερινή κατάσταση στον εκδοτικό χώρο, όπου πλέον ο καλύτερος πελάτης του εκδότη δεν είναι ο αναγνώστης, αλλά ο ίδιος ο συγγραφέας) διαμορφώνουν το προφίλ ενός αλληλοτροφοδοτούμενου συστήματος.**

Αν προστεθεί σε όλα αυτά και η τάση του Αντωνόπουλου να προσεταιρίζεται τους ισχυρούς εν Ελλάδα πολιτικούς άνδρες τής εκάστοτε προβαλλόμενης από το περιοδικό χώρας και λογοτεχνικής παράδοσης, οι οποίοι αυτοί (συνήθως πρεσβευτές) συνήθως ετύγγαναν να έχουν συγγραφικές ανησυχίες, δεν είναι διόλου απίθανο η *Βαλκανική Λογοτεχνία* να έλαβε κατά καιρούς σημαντικές εξωτερικές χρηματοδοτήσεις, προερχόμενες από τα κεφάλαια των αρμόδιων υπηρεσιών των οικείων πρεσβειών για την προώθηση των πολιτιστικών και καλλιτεχνικών τους δράσεων, χρηματοδοτώντας και εκδίδοντας κατ' αυτόν τον τρόπο λογοτεχνικά βιβλία, τα οποία πλούτιζαν με τη σειρά τους τα ράφια των αθηναϊκών πάγκων.<sup>14</sup> Εν ολίγοις, δηλαδή, το τερπνόν μετά του ωφέλιμου. Ένα ωφέλιμον, μάλιστα, που υπήρξε τω όντι ωφέλιμο για το νεοελληνικό αναγνωστικό κοινό.

<sup>10</sup> «Μεταξύ μας», *Βαλκανική Λογοτεχνία* 7 (Νοέμβριος 1937), σ. 212.

<sup>11</sup> Βλ.: Μόνα Λίζα, «Κάλεσμα...», *Βαλκανική Λογοτεχνία* 8-12 (Μάρτιος 1938), σ. 232.

<sup>12</sup> Όταν κι ο ίδιος ο Παλαμάς παραδέχεται ότι χρειάστηκε να φτάσει στα 1937 για να γνωριστεί με τον κόσμο της βουλγαρικής λογοτεχνίας, καταλαβαίνει κανείς το αναγνωστικό έλλειμμα του ευρέως νεοελληνικού αναγνωστικού κοινού. Βλ. Επιστολή Κ. Παλαμά, *Βαλκανική Λογοτεχνία* 8-12 (Μάρτιος 1938), σ. 220.

<sup>13</sup> Βλ.: «Δήλωση», *Βαλκανική Λογοτεχνία* 6 (Οκτώβριος 1937), σ. 160.

<sup>14</sup> Σ' αυτό μπορεί να προστεθεί η αταύτιστη έως σήμερα –κατόπιν εξαντλητικής έρευνας στον ημερήσιο τύπο της περιόδου– «Διάσκεψις του βαλκανικού τύπου», βάσει της οποίας αποφασίστηκαν ποικίλες δράσεις (μεταξύ άλλων κι η ίδρυση του εντύπου για το οποίο γίνεται εδώ λόγος), οι οποίες αφορούν σε μια συντονισμένη από μια κεντρική αρχή που δεν κατονομάζεται και που έχει ως σκοπό την ενίσχυση των δεσμών μεταξύ των βαλκανικών κρατών, πάντοτε στο επίπεδο του πολιτισμού και δη της λογοτεχνίας. Βλ.: «Αι αποφάσεις της διασκέψεως του βαλκανικού τύπου», *Βαλκανική Λογοτεχνία* 1 (Μάρτιος 1937), σ. 2.

Πέραν των οποιωνδήποτε κινήτρων του εκδότη Λεωνίδα Αντωνόπουλου, κανείς δεν μπορεί να παραγνωρίσει το γεγονός ότι ο διπλός αυτός άξονας (του εκδοτικού οίκου και του περιοδικού) συνετέλεσε σε διάφορες καινοτομίες, δημιουργώντας τάσεις και λειτουργώντας ως κινητήριο μοχλός νεωτερισμών στον εκδοτικό χώρο. Επί παραδείγματι, τον ίδιο καιρό με την κυκλοφορία της Βαλκανικής Λογοτεχνίας, ένα άλλο δευτερεύον τη τάξει έντυπο, η Παγκόσμιος Φιλολογική Εγκυκλοπαιδεία, έρχεται με τη σειρά της να εντάξει στην ύλη της ένα ένθετο φύλλο λογοτεχνικής ύλης προερχόμενης από το εξωτερικό, με μεταφράσεις, παρουσιάσεις συγγραφέων, ανταποκρίσεις, θέματα ποικίλης ύλης και αφιερώματα, ενώ πολύ συχνά η λεκάνη άντλησης υλικού υπήρξε και εδώ το νοτιοανατολικό τεταρτημόριο της Ευρώπης: η χερσόνησος του Αίμου. Δεν θα μπορούσαμε, επομένως, δεδομένων της αντιστοιχίας της δυναμικής των δύο περιπτώσεων να κάνουμε λόγο για μιαν ανερχόμενη τάση;

Επιπλέον, η ύπαρξη ανταποκριτών του περιοδικού στο εξωτερικό αποτελεί από μόνη της μια κίνηση που παραπέμπει ευθέως στις σπουδαιότερες εφημερίδες και ειδησεογραφικά πρακτορεία, φανερώνοντας την οραματική στάση του Αντωνόπουλου τόσο προς την επιχείρησή του όσο και προς το σύνολο του εγχειρήματός του. Στο έκτο τεύχος πληροφορούμαστε την ύπαρξη «σε λευκό» (sic) αντιπροσώπων σε Αίγυπτο και Αλβανία (Πάνος Ν. Ξένος και Σάκο Ζίχνης αντίστοιχα).<sup>15</sup> Τέλος, και όσον αφορά στην ίδια τη λογοτεχνία, η παρουσία και μόνο προσωπικοτήτων όπως ο Εμινέσκου ή ο Χικμέτ, οι οποίοι κάνουν μέσα από τις σελίδες της Βαλκανικής Λογοτεχνίας κάποιες από τις πρώτες εμφανίσεις τους στον νεοελληνικό χώρο και –κυρίως αυτό!– στο ευρύ αναγνωστικό κοινό, δικαιώνει τα όποια κίνητρα θα μπορούσε να καταλογίσει κανείς στον εκδότη του εντύπου.

Η τόλμη που απαιτεί η κυκλοφορία ενός εντύπου μεσούντος ενός δικτατορικού καθεστώτος, το οποίο αυτό έντυπο φαίνεται να προωθεί μια εν πολλοίς συμφιλιακή στάση στα ταλαιπωρημένα κατά τ' άλλα Βαλκάνια, είναι αξιοσημείωτη και αδιαμφισβήτητη. Παρά τον σύντομο βίο του περιοδικού και παρά την τελικά ισχνή –όσον αφορά στις κειμενικές του προτάσεις τόσο σε νεοελληνικό όσο και σε βαλκανικό επίπεδο– επιρροή του, πρόκειται συνολικά για μία γραμματολογικά ενδιαφέρουσα περίπτωση, από κείνες που μπορούν –και πρέπει– να λειτουργούν ως φάροι, κυρίως σε πολιτισμικό και δευτερευόντως σε πολιτιστικό επίπεδο, διανοίγοντας παραδειγματικά το πεδίο προς καινούρια, αντίστοιχης εμβέλειας (μα διαφορετικής πλέον δυναμικής) εγχειρήματα, προκειμένου να υποστηριχθεί –και εμπράκτως ει δυνατόν– η παλαμική παραίτηση:

*Πλατιά είν' ή γή μας για τὸ τράνεμα ὄλων.*

<sup>15</sup> «Δήλωση», *Βαλκανική Λογοτεχνία* 6 (Οκτώβριος 1937), σ. 160.



## «Η προσέγγιση των λαών» – Τα Βαλκάνια στα λογοτεχνικά περιοδικά της Μεταπολίτευσης (1974-1981)

**Βασίλης Βασιλειάδης**

Επίκουρος Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας  
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

### ABSTRACT

The paper aims at examining the politics of reception of the Balkans in Greece by focusing on the literary magazines circulated during the years 1974-1981, a period of democratic restoration of the country after a seven-year dictatorship. The paper goes through the contents of the magazines, paying emphasis on the special issues devoted to Romanian, Bulgarian, and Yugoslav Literature, and discusses the ways a cultural communication between Greeks and their neighbors had been held through literary translations, essays, articles, etc. What comes up is that there was a shaping network of institutions (such as academic bodies, magazines editorial boards, poetry festivals, literary contests, etc.) and people (e.g. diplomats, writers, translators, etc.) which carried out the politics of the literary and cultural communication in the Balkans. In the name of knowing their Balkan neighbors, a slogan that occurs constantly in political, diplomatic and cultural discourse (somehow a leitmotif of the period), a mutual exchange of literary texts through translation between the Balkan countries and their institutions seems to be unofficially applied along those years. As far as Greece is concerned, the Balkans show up in Greeks' eyes since they (Greeks) look for local allied support, as long as they do in Europe, soon after the turnover of 1974 and the end of their isolation in international politics. It seems that literary translation and cultural exchange were approved as a privileged field/place corresponding in the politics of those circumstances successfully. It is in this context the paper describes the diverse perspectives with which editors, translators, and collaborators of the literary magazines respond to the Balkans cultural politics.

Ιούλιος του 1975. Η δεκαπενθήμερη *Νέα Εστία* κυκλοφορεί ένα τεύχος αφιερωμένο εξ ολοκλήρου στον ρουμανικό πολιτισμό. Ο τίτλος του αφιερώματος είναι «Λογοτεχνία και τέχνη στη σημερινή Ρουμανία» (τ. 98, τχ. 1152 [1 Ιουλίου 1975], σ. 832-914). Το σημείο αυτό μπορεί να αποτελέσει την αφετηρία για να ξετυλίξουμε το νήμα της δεξίωσης των Βαλκανίων στα λογοτεχνικά περιοδικά της λεγόμενης πρώτης μεταπολίτευσης, των χρόνων από την πολιτειακή μεταβολή το 1974 μέχρι την πολύσημη αλλαγή του 1981.

Έναν χρόνο, λοιπόν, μετά την πτώση της Χούντας και την αποκατάσταση της Δημοκρατίας, η κυκλοφορία του συγκεκριμένου αφιερώματος μοιάζει να είναι κομβικής σημασίας, επειδή συμπυκνώνει όσα θα εξετάσουμε να συμβαίνουν αυτά τα χρόνια και σε άλλα περιοδικά λογοτεχνίας και κριτικής εντασσόμενα αφενός στα πολιτικά, ιδεολογικά και ιστορικά συμφραζόμενα της περιόδου,

αφετέρου σχετιζόμενα με ένα δίκτυο προσώπων, εντύπων, κειμένων και θεσμών μιας, άλλοτε άτυπης και άλλοτε διατυμπανιζόμενης, πολιτιστικής διπλωματίας που ασκείται, κάποτε με υπόκωφες εντάσεις, ένθεν κακείθεν των συνόρων τόσο από τους Έλληνες, όσο και από τους γείτονές τους στη Βαλκανική.

Το αφιέρωμα, καταρχάς, κυκλοφορεί από ένα περιοδικό με ιστορία δεκαετιών στον ελληνικό λογοτεχνικό τύπο του 20<sup>ού</sup> αιώνα (1927 κ.εξ.) και το οποίο, τουλάχιστον τη συγκεκριμένη περίοδο που εξετάζουμε, εκφέρει μια επίσημη ακαδημαϊκή φωνή σαφώς φιλοκυβερνητική. Ιθύνοντες του περιοδικού και μόνιμοι συνεργάτες του είναι μέλη της Ακαδημίας Αθηνών ή βρίσκονται στην ηγεσία του τόπου: Πέτρος Χάρης, Μιχαήλ Στασινόπουλος, Ευάγγελος Αβέρωφ, Κωνσταντίνος Τσάτσος, Τάσος Αθανασιάδης, και άλλοι. Η γραμμή του περιοδικού είναι ξεκάθαρα συντηρητική και χαράσσεται από θέση ισχύος, αλλά την ίδια στιγμή είναι φανερό ότι εκ πεποιθήσεως τηρεί μια στάση συναινετική, ικανή να ενσωματώσει και άλλες φωνές και, έτσι, να διατηρήσει μια ηγετική θέση στον χώρο των λογοτεχνικών περιοδικών. Την ίδια στιγμή, η επιλογή της Ρουμανίας, της ρουμανικής λογοτεχνίας και τέχνης, δεν είναι ασφαλώς τυχαία. Φαίνεται να αποτελεί τον κυρίαρχο εθνικό παράγοντα στην άσκηση πολιτιστικής διπλωματίας στα Βαλκάνια αυτά τα χρόνια.<sup>1</sup> Πάντως, το ίδιο το αφιερωματικό τεύχος, η επιλογή των κειμένων που το απαρτίζουν και η ιδεολογική τους επένδυση, είναι κρίσιμοι παράγοντες για να ανιχνεύσουμε βασικές συνθήκες της λογοτεχνικής και πολιτιστικής διπλωματίας μεταξύ των βαλκανικών κρατών.

Ας πάρουμε όμως τα πράγματα από την αρχή που θέσαμε στον Ιούλιο του 1975. Στον πρώτο χρόνο της λεγόμενης Τρίτης Ελληνικής Δημοκρατίας, μόλις έναν μήνα μετά την ψήφιση του νέου Συντάγματος και την υποβολή επίσημης αίτησης ένταξης της Ελλάδας στην Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα (ΕΟΚ) από την κυβέρνηση Κωνσταντίνου Καραμανλή, το αφιέρωμα φαίνεται να «περιορίζεται» στον βαλκανικό μας ορίζοντα. Μοιάζει να επιστρέφει στη γειτονιά μας τη στιγμή ακριβώς που η επίσημη πολιτική της χώρας, με την οποία αναμφίβολα συντονίζεται το περιοδικό, επιδιώκει εναγωνίως τη σύνδεση με την ΕΟΚ, την «καρδιά της Ευρώπης» σύμφωνα με μία από τις μεταφορές που διακινούνται τότε. Σε αυτά τα συμφραζόμενα της αναπτυξιακής υπόσχεσης που φέρνει ο ευρωπαϊκός προσανατολισμός, η *Νέα Εστία*, διά στόματος του διευθυντή της Πέτρος Χάρη εισαγωγικά στο αφιέρωμα, επιστρέφει στην προδικτατορική περίοδο, θυμάται ένα παλαιότερο αφιέρωμά της («πριν από είκοσι χρόνια») στη Γιουγκοσλαβία,<sup>2</sup> και προτείνει, τόσα χρόνια μετά, το αφιέρωμα του 1975 στη Ρουμανία ως μια νοητή συνέχεια στην προοπτική «προσέγγισης των βαλκανικών λαών».<sup>3</sup> Τι ακριβώς συμβαίνει; Και μάλιστα, όταν υπάρχουν σαφείς και κάθετοι ιδεολογικοί διαχωρι-

1 Ας θυμηθούμε, επίσης, ότι η Ρουμανία φιλοξενεί την ηγεσία του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδας (ΚΚΕ), παράνομο στην Ελλάδα και διωκόμενου μέχρι την πράξη νομιμοποίησής του το 1974.

2 Το αφιέρωμα φέρει τον τίτλο «Η σύγχρονη Γιουγκοσλαβική λογοτεχνία» και φιλοξενήθηκε στο τεύχος 652 της *Νέας Εστίας* (1 Σεπτεμβρίου 1954), σ. 1259-1301. Το σύνολο των κειμένων που το απαρτίζουν (ποίηση, πεζογραφία, μελέτες, ταξιδιωτικά) είναι μεταφρασμένα από τον Γ. Πράτσικα.

3 Π. Χάρης, «Η προσέγγιση των Βαλκανικών λαών», *Νέα Εστία* 1152 (1 Ιουλίου 1975), σ. 833.

σμοί της φιλελεύθερης *Νέας Εστίας* από την πολιτικοοικονομική οργάνωση των υπολοίπων βαλκανικών κρατών (πλην Τουρκίας);

Η επίσημη στρατηγική της Κυβέρνησης Καραμανλή εφαρμόζει μια συναινετική πολιτική φιλίας έναντι των γειτόνων της, των άλλοτε «επικίνδυνων» για την ασφάλεια των βόρειων συνόρων της χώρας. Το ψυχροπολεμικό κλίμα βρίσκεται σε ύφεση, η Ελλάδα πιέζεται στη διεθνή πολιτική σκηνή ύστερα από τα βίαια γεγονότα στην Κύπρο και ενδιαφέρεται να συγκροτήσει συμμαχίες στην περιοχή της. Ο Έλληνας πρωθυπουργός θα επισκεφθεί κατά σειρά τις βαλκανικές πρωτεύουσες το 1975, Βουκουρέστι, Βελιγράδι, Σόφια, και την επόμενη χρονιά θα οργανώσει τη Βαλκανική Συνδιάσκεψη στην Αθήνα για να θέσει τις βάσεις μιας συνεργασίας για τα επόμενα χρόνια.<sup>4</sup>

Στο πλαίσιο αυτό τα Βαλκάνια ξανατοποθετούνται στον επίσημο πολιτικό ορίζοντα της Ελλάδας και αυτό επιφέρει μεταβολές και στο πεδίο που ερευνούμε. Έτσι, η εισαγωγική στο ρουμανικό αφιέρωμα της *Νέας Εστίας* επιλογή του Πέτρου Χάρη να ανασύρει το παλαιότερο αφιέρωμα στη Γιουγκοσλαβία δεν είναι παρά μια έκφανση της επιδίωξης να ξαναπιιάσουμε το νήμα της βαλκανικής πολιτικής μετά το διάλειμμα της επτάχρονης Δικτατορίας, και να αποδοθεί ιστορικό βάθος στο ανανεωμένο σύγχρονο ενδιαφέρον για τους βαλκάνιους γείτονες, τη λογοτεχνία και τον πολιτισμό τους. Τα πράγματα θα γίνουν πιο ξεκάθαρα, ως προς τη στρατηγική της διεύθυνσης του περιοδικού, με το αφιέρωμα στη Βουλγαρία, τέσσερα χρόνια αργότερα, όταν και πάλι θα τεθούν εισαγωγικά οι ίδιες επιδιώξεις.

Το αφιέρωμα της *Νέας Εστίας* στα ρουμανικά γράμματα στηρίζεται αποκλειστικά σχεδόν στη λογοτεχνική μετάφραση και περιλαμβάνει μεταφράσεις ποιημάτων, διηγημάτων και δοκιμίων. Με τις μεταφράσεις αυτές επιδιώκεται να αποτυπωθεί μια πανοραμική εικόνα των ρουμανικών γραμμάτων στην προοπτική της γνωριμίας των Ελλήνων αναγνωστών με τη γειτονική τους λογοτεχνία. Το αφιέρωμα προσπαθεί να καλύψει όσο το δυνατόν μεγαλύτερο εύρος από την ιστορία της ρουμανικής λογοτεχνίας: με ένα άρθρο του Κώστα Ασημακόπουλου παρουσιάζει συνοπτικά την παλαιότερη ποιητική παραγωγή (πρόκειται για ένα συνοπτικό σχέδιασμα βιοεργογραφικής αναφοράς των δημιουργών της, το μοναδικό «πρωτότυπο» κείμενο του αφιερώματος)<sup>5</sup> με ένα ανθολόγιο μεταφράσεων, ακολούθως, γνωρίζουμε ποιητές που είχαν πλέον ολοκληρώσει το έργο τους μέχρι τη δεκαετία του 1970 και, στο ίδιο ανθολόγιο, ακολουθούν μεταφράσεις

4 Για μια συνοπτική εξέταση της εξωτερικής, ευρωπαϊκής και βαλκανικής, πολιτικής της Ελλάδας αυτά τα χρόνια και των συνθηκών που τη διαμόρφωσαν βλ. Γ. Βούλγαρης, «Η δημοκρατική Ελλάδα. 1974-2004», στον τόμο *Η Ελλάδα της ομαλότητας, 1974-2000. Δημοκρατικές κατακτήσεις. Οικονομική ανάπτυξη και κοινωνική σταθερότητα*, τ. 10<sup>ος</sup>, *Ιστορία του νέου ελληνισμού. 1770-2000*, σχεδιασμός – διεύθυνση έκδοσης Β. Παναγιωτόπουλος, Αθήνα 2003: Ελληνικά Γράμματα, σ. 9-50· ιδιαίτερα τα σημεία «Η νέα νομιμοποιητική βάση», σ. 9-11, και «Η κυβέρνηση Ν.Δ. 1974-1981», σ. 23-26.

5 Κ. Ασημακόπουλος, «Ρουμανική ποίηση. Μια ματιά στους προδρόμους», *Νέα Εστία* 1152 (1 Ιουλίου 1975), σ. 850-853. Μπορούμε δικαιολογημένα να υποπτευθούμε ότι πρόκειται για μεταφορά στα ελληνικά πληροφοριών από άδηλη ρουμανική πηγή πιθανότατα μέσω τρίτης, διάμεσης, γλώσσας δεδομένου ότι δεν γνώριζε ρουμανικά.

ποιητών που βρίσκονται στην ακμή της δημιουργίας τους.<sup>6</sup> Το αφιέρωμα συμπληρώνεται από μια συνοπτική παρουσίαση της νέας ρουμανικής δραματουργίας (πρόκειται για τη μετάφραση ενός ακόμη άρθρου).<sup>7</sup>

Είναι σημαντικό να προσέξουμε τα πρόσωπα που βρίσκονται πίσω από αυτή την ποιητική διαμεσολάβηση: Κώστας Ασημακόπουλος, Γιώργος Χουρμουζιάδης, Δημήτρης Ραβάνης, Ρίτα Μπούμη-Παπά, Γιάννης Ρίτσος, Μενέλαος Λουντέμης, Μαρία Μαρινέσκου-Χύμου. Διαμεσολαβούν κυρίως ως μεταφραστές και, ορισμένοι εξ αυτών, βρίσκονται σε κρίσιμα σημεία συνάντησης της νεοελληνικής και της ρουμανικής λογοτεχνίας είτε ως μελετητές της λογοτεχνίας, όπως η Μαρία Μαρινέσκου-Χύμου, είτε ως Έλληνες συγγραφείς στην υπερορία, όπως ο Δημήτρης Ραβάνης που ανήκει στον πολυπληθή ελληνισμό της Ρουμανίας. Η στέγάσή τους στη *Νέα Εστία* επιβεβαιώνει την πολιτική της ευρείας συναίνεσης του περιοδικού ως ανάκρουσμα του ούριου πολιτικού ανέμου που πνέει για τα Βαλκάνια αυτά τα χρόνια.

Ο επίσημος όμως διαμεσολαβητής αυτής της προσπάθειας είναι ο Ion Brad, από τους πλέον μεταφρασμένους Ρουμάνους ποιητές αυτά τα χρόνια, αν μετρήσει κανείς τη μεταφρασμένη στα ελληνικά ποίησή του, δημοσιευμένη σε διάφορα λογοτεχνικά περιοδικά. Ο Ion Brad είναι πρέσβης της Ρουμανίας στην Αθήνα την περίοδο που συζητούμε και ασφαλώς αυτό είναι καθοριστικής σημασίας. Ο Πέτρος Χάρης φροντίζει, στο εισαγωγικό σημείωμα του αφιερώματος, να τοποθετήσει τον Brad στο βάθος που του αρμόζει: «Επίσημος αντιπρόσωπος του λαού, που θα προσπαθήσουμε να τον γνωρίσουμε βαθύτερα μέσ' από τα κείμενα των πνευματικών του ανθρώπων, ο πρέσβυς (sic) της Ρουμανικής Σοσιαλιστικής Δημοκρατίας κ. Ion Brad, είναι συνάδελφός μας, γνωστός και εκλεκτός ποιητής της χώρας του, που την ποιότητα του έργου του την γνωρίζουν οι αναγνώστες μας από τα ποιήματά του που δημοσιεύτηκαν μεταφρασμένα στις σελίδες μας».<sup>8</sup> Πράγματι, η μεταφρασμένη παρουσία του Ion Brad στις σελίδες των τευχών που προηγήθηκαν ήταν αξιοπρόσεκτη και το ίδιο θα ισχύσει και για τα τεύχη που θα ακολουθήσουν.<sup>9</sup>

Φαίνεται πως υπάρχει ένα οργανωμένο κανάλι αμφίδρομης επικοινωνίας μεταξύ των δύο, της επίσημης ρουμανικής πολιτικής (και μέσω της πρεσβείας της στην Αθήνα) και του περιοδικού, ένα κανάλι συνεργασίας που εστιάζεται στη μετάφραση και το οποίο, από την πλευρά της Ρουμανίας, είναι ενισχυμένο θεσμικά με συστηματικότερο τρόπο σε σχέση με τις πρακτικές των Ελλήνων γειτόνων. Η

<sup>6</sup> Το ανθολόγιο φιλοξενείται στις σ. 854-877 του τεύχους.

<sup>7</sup> V. Răpănu, «Η νέα ρουμανική δραματουργία. Συνοπτική εικόνα», μτφρ. Ξεν. Ι. Καρακάλος, *Νέα Εστία* 1152 (1 Ιουλίου 1975), σ. 909-914.

<sup>8</sup> Π. Χάρης, «Η προσέγγιση των Βαλκανικών λαών», ό.π., σ. 833.

<sup>9</sup> Αναφέρω εδώ δείγματος χάριν δύο σημεία της παρουσίας του Brad στα επόμενα έτη της *Νέας Εστίας*: Γ. Δ. Χουρμ. [ουζιάδης], «Στη χώρα των Θεών», *Νέα Εστία* 1193 (15 Μαρτίου 1977), σ. 413-414· Κ. Ασημακόπουλος, «Αφιέρωμα του ρουμανικού "Εικοστού Αιώνα" στην Ελλάδα», *Νέα Εστία* 1203 (15 Αυγούστου 1977), σ. 1103-1104.

*Νέα Εστία* παρακολουθεί με έντονο ενδιαφέρον τα λογοτεχνικά γεγονότα στη Ρουμανία αλλά και τις ρουμανικές μεταφράσεις έργων της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Δεν είναι ασφαλώς σύμπτωση ότι το περιοδικό καταγράφει μια ρουμανική μεταφραστική προτίμηση στο συγγραφικό έργο των ιθυονόντων και συνεργατών του περιοδικού (Πέτρος Χάρης, Ευάγγελος Αβέρωφ, Ιωάννα Τσάτσου, κτλ.).<sup>10</sup> Δεν είναι όμως το ειδικότερο ενδιαφέρον του περιοδικού που επικεντρωνόμενο στις συγκεκριμένες μεταφράσεις τις διαστέλλει με υπερβάλλοντα ζήλο και τις αναδεικνύει ως ευρύτερη μεταφραστική επιλογή των Ρουμάνων. Πράγματι, για αυτά τα χρόνια, η έρευνα και καταγραφή των μεταφράσεων έργων της νεοελληνικής λογοτεχνίας στη ρουμανική έχει αναδείξει τις δεδομένες μεταφραστικές επιλογές και τις έχει αιτιολογήσει ως αποτέλεσμα εφαρμογής της «αρχής της αμοιβαιότητας» που το ρουμανικό κράτος ακολουθεί συστηματικά.<sup>11</sup> Στην αρχή αυτή ανταποκρίνεται η *Νέα Εστία* δημοσιεύοντας μεταφράσεις έργων της ρουμανικής λογοτεχνίας στην ελληνική. Το πλέγμα σχέσεων που διαμορφώνεται βρίσκεται πολύ κοντά και εκφράζει άμεσα την πολιτική συνεργασίας στην οποία συγκλίνουν οι κυβερνήσεις των δύο κρατών.

Άλλωστε, η δημοσίευση, στις δύο πρώτες σελίδες του αφιερώματος, αποσπασμάτων από τους λόγους του Προέδρου της Ρουμανικής Σοσιαλιστικής Δημοκρατίας Νικολάου Τσαουσέσκου, σε μετάφραση Χουρμουζιάδη (σ. 834-835), είναι άλλη μια ηχηρή ένδειξη μιας κάπως πιο συστηματικής πολιτιστικής πολιτικής με όρους οργανωμένης κρατικής κίνησης από τη ρουμανική, τουλάχιστον, πλευρά. Το σχήμα αυτό θα το συναντήσουμε και σε αφιερώματα άλλων σύγχρονων της *Νέας Εστίας* περιοδικών (όπως, λόγου χάριν, στο περιοδικό *Τομές* [1975-1984] που αφιερώνουν ένα μνημικό για τον Τσαουσέσκου τεύχος τους στα ρουμανικά γράμματα το 1979) και σε αφιερώματα στις άλλες δύο σοσιαλιστικές δημοκρατίες των Βαλκανίων, τη Γιουγκοσλαβία και τη Βουλγαρία: κάθε φορά συγκροτείται ένα αφιέρωμα με δηλωμένο στόχο τη γνωριμία του άλλου

<sup>10</sup> Βλ. Γ. Δ. Χουρμ. [ουζιάδης], «Παράσταση ελληνικού έργου στο Βουκουρέστι», *Νέα Εστία* 1164 (1 Ιανουαρίου 1976), σ. 55, το σημείωμα αναφέρεται στην παράσταση του έργου *Επιστροφή στις Μυκήνες* του Αβέρωφ· Γ. Δ. Χουρμ. [ουζιάδης], «Τα "Περιστερία" του Ε. Αβέρωφ-Τσίτσα στα ρουμανικά και άλλες μεταφράσεις», *Νέα Εστία* 1192 (1 Μαρτίου 1977), σ. 330-331· Γ. Δ. Χουρμ. [ουζιάδης], «Μια συνομιλία για την εποχή μας και για ένα νέο βιβλίο», *Νέα Εστία* 1232 (1 Νοεμβρίου 1978), σ. 1449-1450· Γ. Δ. Χουρμ. [ουζιάδης], «Το πνεύμα και η εποχή», *Νέα Εστία* 1248 (1 Ιουλίου 1979), σ. 955-956, αφορά τη μετάφραση στη ρουμανική σειράς δοκιμίων του Πέτρου Χάρη από την Ελένα Λάζαρ· Γ. Δ. Χουρμ. [ουζιάδης], «Πνεύμα και εποχή», *Νέα Εστία* 1257 (15 Νοεμβρίου 1979), σ. 1591-1592· Μ. Μαρινέσκου-Χύμου, «Ο Ελληνικός πολιτισμός», *Νέα Εστία* 1258 (1 Δεκεμβρίου 1979), σ. 1657-1658· Γ. Δ. Χουρμ. [ουζιάδης], «Νέες μεταφράσεις (Το ρουμανικό ενδιαφέρον για τα ελληνικά γράμματα)», *Νέα Εστία* 1265 (15 Μαρτίου 1980), σ. 479-480· Ρ. Μουντεάνου, «Τα μυθιστορήματα του Ευ. Αβέρωφ-Τσίτσα», μτφρ. Μ. Μαρινέσκου-Χύμου, *Νέα Εστία* 1301 (15 Σεπτεμβρίου 1981), σ. 1237-1238.

<sup>11</sup> Βλ. E. Lazăr, «Ρουμανική», στον τόμο Β. Βασιλειάδης (επιμ.), «... γνώριμος και ξένος...». *Η νεοελληνική λογοτεχνία σε άλλες γλώσσες*, Θεσσαλονίκη 2012: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, σ. 215-229. Η μελετήτρια και μεταφράστρια ξεχωρίζει την «ιδιόρρυθμη», όπως την ονομάζει, περίπτωση των μεταφράσεων που έγιναν στο πλαίσιο εφαρμογής της «αρχής της αμοιβαιότητας», αναφέρεται στους συγγραφείς Ευάγγελο Αβέρωφ-Τσίτσα, Κωνσταντίνο Τσάτσο και Ιωάννα Τσάτσου, και επισημαίνει ότι η αρχή εφαρμόστηκε κατά κόρον στα αμέσως επόμενα χρόνια (σ. 218).

βαλκανικού λαού· παρουσιάζεται ένα γενικό πανόραμα στις σελίδες του· κυριαρχεί η λογοτεχνική μετάφραση δομημένη κατά κανόνα σε ανθολόγια· η διαμεσολάβηση φέρει ευδιάκριτα ίχνη μιας διακρατικής επικοινωνίας που εφαρμόζει συγκεκριμένες πρακτικές.

Ανάμεσα στους πρωταγωνιστές αυτής της κίνησης από την πλευρά της *Νέας Εστίας* είναι οι σταθεροί συνεργάτες του περιοδικού Κώστας Ασημακόπουλος και Γιώργος Χουρμουζιάδης. Και οι δυο και περισσότερο ο δεύτερος δημοσιεύουν σταθερά κείμενα στις σελίδες του περιοδικού που δείχνουν ένα αμείωτο ενδιαφέρον για την πνευματική κίνηση στη Ρουμανία, αλλά και σε άλλες βαλκανικές χώρες. Σχεδόν σε κάθε τεύχος του περιοδικού θα συναντήσουμε είτε κάποια μετάφραση είτε ένα σημείωμα ή ειδησεογραφικό σχόλιο που παρακολουθεί όσα συμβαίνουν στις γειτονικές χώρες, πρωτίστως στη Ρουμανία. Γιατί η πολιτική του περιοδικού περιλαμβάνει και άλλους τρόπους ή πρακτικές για να καθιστά διαρκώς ορατά τα Βαλκάνια των τεχνών και της λογοτεχνίας στους αναγνώστες του: παρακολουθεί όσα συμβαίνουν σε επίπεδο δημοσιογραφικό, όπως, για παράδειγμα, ο τραγικός θάνατος σημαντικών συγγραφέων στο Βουκουρέστι λόγω σεισμού τον Μάρτιο του 1977.<sup>12</sup> ή παρακολουθεί εκ του σύνεγγυς συμβάντα αναφορικά με λογοτεχνικούς θεσμούς, βραβεία και συνδέσμους.<sup>13</sup> Κυρίως όμως παρακολουθεί τις λογοτεχνικές μεταφράσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας προς τις άλλες βαλκανικές γλώσσες, ενημερώνει για την έκδοση και κυκλοφορία τους, αναδημοσιεύει, συνήθως περιληπτικά, στοιχεία της κριτικής της υποδοχής στη γλώσσα στόχο της μετάφρασης. Αναλόγως, αλλά πιο περιορισμένα, παρακολουθεί τις νεοελληνικές μεταφράσεις έργων από τις λογοτεχνίες των βαλκανικών γλωσσών. Πέρα, λοιπόν, από τα ειδικά αφιερώματα, η παρουσία των Βαλκανίων είναι ιδιαίτερα πυκνή και σχηματίζεται μια πρώτη εικόνα σύμφωνα με την οποία το περιοδικό και οι συντελεστές του βρίσκονται σε διαρκή και στενή συνομιλία με τους συγγραφείς και το έργο τους, τις λογοτεχνικές μεταφράσεις, τα έντυπα και τους λογοτεχνικούς θεσμούς των γειτόνων.

Ιδιαίτερα, η πολιτική της Ρουμανίας φαίνεται να είναι αποτελεσματική ως προς το αποτύπώμά της στα λογοτεχνικά περιοδικά. Ένα στιγμιότυπο αυτής της πολιτιστικής διπλωματίας που αξίζει να αναφερθεί φιλοξενείται στις σελίδες του περιοδικού Γράμματα (1971, 1975-1977) του Φρίξου Ηλιάδη. Το περιοδικό δημοσιεύει σχεδόν αποκλειστικά λογοτεχνικά κείμενα, ποίηση και πεζογραφία,

<sup>12</sup> Γ. Δ. Χουρμουζιάδης, «Ο μεγάλος σεισμός της Ρουμανίας», *Νέα Εστία* 1194 (1 Απριλίου 1977), σ. 472, και Κ. Ασημακόπουλος, «Συγγραφείς θύματα του σεισμού», *Νέα Εστία* 1194 (1 Απριλίου 1977), σ. 472-473.

<sup>13</sup> Δεν έχει νόημα η συστηματική και εξαντλητική αναφορά τους εδώ. Ενδεικτικά και μόνο αναφέρω τα εξής δημοσιεύματα, όλα με την υπογραφή του Γ. Χουρμουζιάδη, εκτός από το τελευταίο που ανήκει στον Κ. Ασημακόπουλο: «Η "Πνευματική Εστία Ελληνορουμανικής φιλίας"», *Νέα Εστία* 1215 (15 Φεβρουαρίου 1978), σ. 261· «Νύχτες αρχαίου θεάτρου στις ακτές του Ευξείνου», *Νέα Εστία* 1233 (15 Νοεμβρίου 1978), σ. 1515· «Το περιοδικό "Steaua"», *Νέα Εστία* 1267 (15 Απριλίου 1980), σ. 612-613· «Μια διπλωματική επέτειος», *Νέα Εστία* 1270 (1 Ιουνίου 1980), σ. 824· «Η παρουσία του Ρόμουλ Μουντεάνου και τα εκατό χρόνια του Μ. Σαντοβιάνου», *Νέα Εστία* 1284 (1 Ιανουαρίου 1981), σ. 50-51.



και στέκεται σε απόσταση από τη βαλκανική λογοτεχνική επικαιρότητα και τον σχολιασμό της. Μια σημαίνουσα εξαίρεση αποτελεί η δημοσίευση δύο άρθρων για τη ρουμανική εκδοτική δραστηριότητα με αφορμή την οργάνωση έκθεσης ρουμανικού βιβλίου στην Αθήνα το 1976, μέρος και αυτή της οργανωμένης πολιτιστικής διπλωματίας και πολιτικής βιβλίου της Ρουμανίας στο εξωτερικό. Όπως δηλώνεται εισαγωγικά στα *Γράμματα* η έκθεση οργανώθηκε «με πρωτοβουλία του [ελληνικού] Υπουργείου Πολιτισμού» και είναι μάλλον προφανές ότι εντάσσεται στο πλαίσιο δράσεων μιας πολιτικής βαλκανικής συνεργασίας. Το πρώτο άρθρο στηρίζεται στο δελτίο τύπου που διανεμήθηκε και προβάλλει πανοραμικά το πλούσιο περιεχόμενο της έκθεσης και το δεύτερο αναφέρεται σε ορισμένους ειδικευμένους εκδοτικούς οίκους της χώρας, ανάμεσά τους και ο «Dacia» με εκδόσεις μεταφράσεων νεοελληνικής λογοτεχνίας στο ενεργητικό του.<sup>14</sup>

Τέσσερα χρόνια μετά το πρώτο της αφιέρωμα στα ρουμανικά γράμματα και στην ίδια ακριβώς γραμμή με αυτό, η *Νέα Εστία* ετοιμάζει ένα πλουσιότερο αυτή τη φορά αφιέρωμα στη σύγχρονη της βουλγαρική τέχνη και λογοτεχνία (τ. 105, τχ. 1244 [1 Μαΐου 1979], σ. 561-699). Το προηγούμενο έτος, 1978, η Βουλγαρία είχε γιορτάσει τα εκατόχρονα της συγκρότησης της εθνικής της ζωής σε ανεξάρτητο κράτος και η *Νέα Εστία* τίμησε τη χρονιά εκείνη τον Χρίστο Μπότεφ, «εθνικό ήρωα και ποιητή» των Βουλγάρων.<sup>15</sup> Ο Πέτρος Χάρης θα κάνει και πάλι λόγο για τα αφιερώματα που προηγήθηκαν σε Γιουγκοσλαβία και Ρουμανία και θα επιμείνει στη νοητή συνέχεια που διαμορφώνουν τα αφιερώματα στις τρεις βαλκανικές χώρες. Ο διακηρυγμένος στόχος, διά στόματος του Έλληνα υπουργού πολιτισμού αυτή τη φορά, στη δεύτερη σελίδα του αφιερώματος, είναι και πάλι η γνωριμία και προσέγγιση των λαών της Βαλκανικής,<sup>16</sup> βεβαιώνοντας ότι η «προσέγγιση των λαών» συνιστά σταθερό μοτίβο-σύνθημα της εποχής. Το αφιέρωμα περιλαμβάνει και πάλι μεταφράσεις άρθρων που παρουσιάζουν πανοραμικά την ιστορία της βουλγαρικής λογοτεχνίας, του θεάτρου, του κινηματογράφου, των ιδεών. Ακολουθούν ένα ανθολόγιο μεταφρασμένης βουλγαρικής ποίησης με τη λογική και πάλι της ιστορικής επισκόπησης της ποίησης (σ. 619-642) και ένα ανθολόγιο πεζογραφίας (σ. 643-693). Ασφαλώς, το συγκεκριμένο αφιέρωμα, όπως και τα υπόλοιπα αφιερώματα στις λογοτεχνίες των βαλκανικών γλωσσών που φιλοξενούνται σε περιοδικά της εποχής, είναι μνημικά και εκδηλώνουν έναν θαυμασμό που κάποτε μοιάζει κάπως υπερβολικός.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Ανυπόγραφο (Φρίξος Ηλιάδης;), «Η Ρουμανική Λογοτεχνία», *Γράμματα* 3 (Μάρτιος-Απρίλιος 1976), σ. 188-192, και Ανυπόγραφο (Φρίξος Ηλιάδης;), «Η εκδοτική δραστηριότητα στη Ρουμανία», *Γράμματα* 3 (Μάρτιος-Απρίλιος 1976), σ. 193-195. Τα δύο άρθρα συναποτελούν μια ενότητα με τον υπέρτιτλο «Οι γείτονες».

<sup>15</sup> Βλ. Ανυπόγραφο (Ρίτα Μπούμη-Παπά;), «100 χρόνια από την απελευθέρωση της Βουλγαρίας. Χρίστο Μπότεφ (1848-1876)», *Νέα Εστία* 1217 (15 Μαρτίου 1978), σ. 355-356, και Χ. Μπότεφ, «Αποχαιρετισμός», μετάφραση Ρ. Μπούμη-Παπά, *Νέα Εστία* 1217 (15 Μαρτίου 1978), σ. 356-357.

<sup>16</sup> Δ. Νιάνιας, «Η προσέγγιση των λαών», *Νέα Εστία* 1244 (1 Μαΐου 1979), σ. 562.

<sup>17</sup> Θα πρέπει να σημειωθεί πως η δεκαετία του 1970 υπήρξε αξιοπρόσεκτα παραγωγική για τις βουλγαρικές μεταφράσεις έργων της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Ξεχωρίζει η συντονισμένη ερ-

Το βουλγαρικό αφιέρωμα, σε σχέση με το προηγούμενο ρουμανικό που τροφοδοτήθηκε αποκλειστικά σχεδόν από τη μετάφραση, είναι και εκτενέστερο και πλουσιότερο με πολλές πρωτότυπες εργασίες δημοσιευμένες από τους Γιώργο Βαφόπουλο, Αλκ. Μαργαρίτη, Νίκο Παππά, Γαλάτεια Σαράντη, Ρίτα Μπούμη-Παπά, Κώστα Ασημακόπουλο και Πέτρο Χάρη. Αξίζει να σταθούμε λίγο στο άρθρο του Βαφόπουλου (με τίτλο «Οι ελληνοβουλγαρικές πολιτιστικές σχέσεις», σ. 563-567) που τρόπον τινά μάς εισάγει, πρώτο στη σειρά, στο αφιέρωμα. Από όσα επισημαίνει ο Βαφόπουλος φαίνεται ξεκάθαρα πόσο σαφής ήταν η αίσθηση της ιστορικής μεταβολής στη συνείδηση, τη σκέψη και την αντίληψη των υποκειμένων: ο ποιητής τονίζει την μέχρι τώρα απουσία ουσιαστικής επικοινωνίας με τους γείτονες κάνοντας λόγο για σιωπή, «κλειστές πύλες εισόδου», κτλ. Η νέα πραγματικότητα, υποστηρίζει ο ίδιος, επιτάσσει άσκηση οργανωμένης πολιτικής συνεργασιών στον τομέα της λογοτεχνικής μετάφρασης με μια άτυπη μορφή «αμοιβαιότητας», όχι βέβαια κατά το πρότυπο της ανελαστικής εντολής της ρουμανικής στρατηγικής, αλλά πάντως σε ένα συνεργατικό πλαίσιο πολιτιστικού ισοζυγίου: «Αλλά να προχωρούμε σε αμοιβαίες μεταφράσεις λογοτεχνικών έργων, που θα εικονίζουν πιστά και υπεύθυνα το αληθινό πρόσωπο των δύο λογοτεχνιών, χωρίς αλλοιώσεις ή παραπλανήσεις, χωρίς την παρεμβολή προσωπικών αδυναμιών» (σ. 565).<sup>18</sup>

Το αφιέρωμα όμως στα βουλγαρικά γράμματα παρουσιάζει ενδιαφέρον επειδή αναδεικνύει την αποτελεσματικότητα μιας ακόμα πρακτικής, πολιτικής και πολιτιστικής, εκείνης των οργανωμένων επισκέψεων επιλεγμένων συγγραφέων και της φιλοξενίας τους είτε μονομερώς χάρη στη συστηματική κρατική παρέμβαση των γειτόνων είτε στο πλαίσιο μιας ημιεπίσημης ανταλλαγής επισκέψεων αντιπροσώπων. Τα κείμενα των Αλκ. Μαργαρίτη, Ν. Παππά, Γ. Σαράντη, Ρ. Μπούμη-Παπά και Π. Χάρη, που υποδέχονται εγκωμιαστικά τον βουλγαρικό λαό και τα επιτεύγματά του, στηρίζονται ρητά σε εμπειρίες από τέτοιου είδους οργανωμένα και στοχευμένα ταξίδια στη γείτονα χώρα. Η Σαράντη, μάλιστα, αναφέρεται σε μια επίσκεψη του 1963 της Εθνικής Εταιρείας Ελλήνων Λογοτεχνών, που εκπροσωπήθηκε από την ίδια και τους Στράτη Μυριβήλη και Γιάννη Χατζίνη.<sup>19</sup> Εξηγεί πόσο ουσιαστικό κίνητρο στάθηκε η επίσκεψη εκείνη για τις μεταφράσεις της κειμένων της βουλγαρικής πεζογραφίας στα ελληνικά. Άλλωστε η συγκίνηση με την οποία αναπολεί στο άρθρο της εκείνο το ταξίδι είναι μια ακόμα απόδειξη της επιτυχίας στη συνάντησή με τον γείτονα στα «πέτρινα» χρόνια των «κλειστών συνόρων», όπως τα περιέγραφε ο Βαφόπουλος. Σε διακριτή απόσταση από τον τελευταίο η Ρίτα Μπούμη-Παπά, στο δικό της άρθρο, αποδίδει ευθύνες για την

γασία, μεταφραστική και εκδοτική, ανθολογιών της νεοελληνικής λογοτεχνίας από τους Bozhidar Bozhilov, Stefan Gechev, Marin Zhechev. Βλ. S. Velkova, «Βουλγαρική», στον τόμο Β. Βασιλειάδης (επιμ.), «... γνώριμος και ξένος...», ό.π., σ. 89-102 (ειδικότερα σ. 93-95).

<sup>18</sup> Τα προς αποφυγήν παραστρατήματα που σημειώνει ο Βαφόπουλος είναι γνώριμα στην ιστορία και την πρακτική της λογοτεχνικής μετάφρασης από τη μια γλώσσα στην άλλη και θα είχε ενδιαφέρον η συζήτησή τους, αλλά θα οδηγούσε έξω από τα όρια του παρόντος άρθρου.

<sup>19</sup> Γ. Σαράντη, «Ένα ταξίδι στη Βουλγαρία», *Νέα Εστία* 1244 (1 Μαΐου 1979), σ. 610-611.



απουσία επικοινωνίας μεταξύ των λαών στην ελληνική πλευρά κάνοντας λόγο για μια Βουλγαρία «που δεν κουράστηκε να κρατάει επί δεκαετίες απλωμένο το χέρι της πάνω απ' τους πασσάλους των συνόρων για μια ελληνοβουλγαρική χειραψία...».<sup>20</sup> Η ίδια επισκέφτηκε επανειλημμένως τη γείτονα χώρα και προς επίρρωση των λόγων της παραθέτει εγκωμιαστικό απόσπασμα από τις δηλώσεις του Μυριβήλη μετά τη δική του επίσκεψη στη Βουλγαρία στη δεκαετία του 1960, όπως αναφέραμε πριν. Διατηρώντας μια πολύ προσεκτική απόσταση από τον ενθουσιασμό της Μπούμη-Παπά, ο Πέτρος Χάρης αναπολεί κι εκείνος την επίσκεψη της περασμένης δεκαετίας καταθέτοντας μνημικές εικόνες της χώρας, αλλά περιοριζόμενος με νόημα στο εντυπωσιακά όμορφο φυσικό της τοπίο.<sup>21</sup>

Οι αποκλίσεις που διαφαίνονται στην ιδεολογική προσέγγιση όσων συνεικούν στο αφιερωματικό τεύχος βεβαιώνουν για την ευρυχωρία που χαρακτηρίζει τη *Νέα Εστία*. Θα πρέπει ωστόσο να επισημάνουμε ότι η κεντρική γραμμή του περιοδικού επιμένει να εστιάζεται στις τέχνες και τη λογοτεχνία των βαλκανικών λαών ως προνομιακό πεδίο επικοινωνίας μεταξύ των βαλκάνιων γειτόνων με την προϋπόθεση ότι αυτές (λογοτεχνία και τέχνες) αποσυνδέονται από τις ιδεολογικές τους συνιστώσες και τα πολιτικά τους συμφραζόμενα.

Την ίδια χρονιά, 1979, το περιοδικό *Καινούρια Εποχή* (1956-1965, 1976-1981) του Γιάννη Γουδέλη, ετοιμάζει αφιέρωμα στη Γιουγκοσλαβία που σε πολλά του σημεία θυμίζει την πρακτική της *Νέας Εστίας*. Το αφιέρωμα ανοίγει με ένα κείμενο του πρώην πρεσβευτή της Γιουγκοσλαβίας στην Αθήνα και περιλαμβάνει μεταφράσεις άρθρων που επισκοπούν τη σύγχρονη γιουγκοσλαβική λογοτεχνία, το θέατρο, τις εικαστικές τέχνες και τον κινηματογράφο.<sup>22</sup> Όμως δεν δημοσιεύονται μεταφράσεις λογοτεχνικών κειμένων. Το πολυσέλιδο και ογκώδες αφιέρωμα καλύπτεται στο μεγαλύτερο μέρος του από άρθρα που, μνημικά απέναντι στην καταλυτική και κυρίαρχη παρουσία του Τίτο, παρουσιάζουν στον Έλληνα αναγνώστη την οικονομία, το εμπόριο, την πολιτική και κοινωνική οργάνωση της χώρας, τα βασικά γνωρίσματα της πολιτιστικής ανάπτυξης, το συνταγματικό της καθεστώς, τη συνύπαρξη των εθνοτήτων στο εσωτερικό της, την εξωτερική της πολιτική. Από την πλευρά της ελληνικής τους πρόσληψης θα πρέπει να δούμε τα περιεχόμενα του αφιερώματος στο πλαίσιο της οικονομικής αυτοδιαχείρισης και της πολιτικής αυτο-οργάνωσης που γοητεύουν την ελληνική μεταπολιτευτική κοινωνία αυτά τα χρόνια, όπως επίσης και στο πλαίσιο του τρίτου δρόμου που αναζητούν οι χώρες του κινήματος των Αδεσμεύτων, πολιτική που ασκεί με επιτυχία ο Γιουγκοσλάβος ηγέτης και που δεν αφήνει ασυγκίνητη την ελληνική πολιτική πραγματικότητα. Τα άρθρα είναι γραμμένα όλα από Γιουγκοσλάβους ιθύνοντες σε ανάλογες θέσεις διοίκησης της χώρας και μεταφρασμένα στα ελληνικά. Είναι εμφανές ότι το περιοδικό δημοσίευσε έτοιμο προς διάθεση υλικό.

20 Ρ. Μπούμη-Παπά, «Η σημερινή Βουλγαρία», *Νέα Εστία* 1244 (1 Μαΐου 1979), σ. 612-614.

21 Π. Χάρης, «Το μεγάλο περιβόλι των Βαλκανίων», *Νέα Εστία* 1244 (1 Μαΐου 1979), σ. 617-618.

22 *Καινούρια Εποχή*, Παγκόσμια επιθεώρηση πνευματικής καλλιέργειας. Αφιερωμένη στον Τίτο και τη σημερινή Γιουγκοσλαβία, 13 (άνοιξη 1979).

Το αφιέρωμα της *Καινούριας Εποχής* έχει εμφανή στόχο την προβολή της προόδου, της ανάπτυξης, των πολιτικών ιδεών της Γιουγκοσλαβίας του Τίτο στους Έλληνες και αυτό ασφαλώς δεν γίνεται εν αγνοία της διεύθυνσης του περιοδικού. Στο εισαγωγικό της σημείωμα, αμέσως μετά τη δήλωση του Γιουγκοσλάβου διπλωμάτη, η διεύθυνση διαχωρίζει με νόημα τη διπλωματία και τις πολιτικές διακηρύξεις περί ελληνο-γιουγκοσλαβικής φιλίας από τη βαθύτερη ανάγκη της «φιλίας των λαών, από τα κάτω» (σ. 7).<sup>23</sup> Παρά, λοιπόν, το σαφές πολιτικό πρόσημο των περιεχομένων του αφιερώματος, το περιοδικό συναινεί για λόγους ενημέρωσης και καλύτερης κατανόησης από πλευράς των Ελλήνων και επιφυλάσσεται για τη «διπλωματική και πολιτική σκοπιμότητα».

Μία αμεσότερη δίοδο επικοινωνίας με τα Βαλκάνια, εστιασμένη περισσότερο στη λογοτεχνία και τη διαγλωσσική της μετάφραση, αποτελεί το περιοδικό *Αίμος* που κυκλοφορεί το διάστημα 1976-1979 και διευθύνεται από τον Κώστα Βαλέτα. Το περιοδικό αποσκοπεί στη γνωριμία με τη λογοτεχνία των βαλκανικών χωρών και επιδιώκει να καταστεί ένα κανάλι επικοινωνίας. Το σύνολο της ύλης του απαρτίζεται από μεταφράσεις έργων των βαλκανικών λογοτεχνιών, με μεγαλύτερη έμφαση στη βουλγαρική λογοτεχνία για την οποία συντάχθηκαν δύο αφιερώματα του περιοδικού, στο πρώτο του τεύχος το 1976 για τη σύγχρονη βουλγαρική λογοτεχνία και σε ένα δεύτερο το 1979 με αφορμή τον εορτασμό των 1300 χρόνων ζωής του βουλγαρικού έθνους (είναι η χρονιά που κυκλοφόρησε και το αφιέρωμα της *Νέας Εστίας*).<sup>24</sup> Με μια άλλη αφορμή, τα εκατό χρόνια ανεξαρτησίας της Ρουμανίας, θα ετοιμαστεί ανάλογο αφιέρωμα το 1977.<sup>25</sup> Το περιοδικό ακολουθεί τη φιλοκομμουνιστική γραμμή του διευθυντή του Κώστα Βαλέτα και έτσι μπορεί να διαβαστεί η ενθουσιώδης στάση του απέναντι στα λογοτεχνικά επιτεύγματα των λαών της Βαλκανικής. Με τον ίδιο ενθουσιασμό και θαυμασμό μας συστήνει τη σοβιετική λογοτεχνία και την πρόοδο εν γένει των εθνότητων της Σοβιετικής Ένωσης σε ειδικό αφιέρωμα το 1977 επίσης, με τη συμπλήρωση εξήντα χρόνων από την Οκτωβριανή Επανάσταση.<sup>26</sup> Το αφιέρωμα φαίνεται πως αξιοποιεί τον διάχυτο αντιαμερικανισμό στην ελληνική κοινωνία. Για τον *Αίμο* και τον διευθυντή του η συνάντηση των λαών και των λογοτεχνιών των Βαλκανίων μοιάζει να γίνεται αντιληπτή υπό το φως ενός απροσδιόριστου παμβαλκανισμού με υπαινιγμούς προς την κατεύθυνση του προεπαναστατικού οράματος του Ρήγα Βελεστινλή. Σε αυτή την προοπτική μπορούμε να εξετάσουμε και την εμμονή του περιοδικού να μεταφράζει ποιήματα, διηγήματα, δοκίμια με αρχαιοελληνικά θέματα ή να επιμένει στην κάθε είδους σχέση των μεταφραζόμενων συγγραφέων με την Ελλάδα: μια επίσκεψή τους στη χώρα μας, μια ελά-

23 Υπογραφή: «Καινούρια Εποχή» [Γιάννης Γουδέλης:], «Εισαγωγή της "Καινούριας Εποχής", *Καινούρια Εποχή* 13 (άνοιξη 1979), σ. 7-8.

24 «Σύγχρονη βουλγαρική λογοτεχνία», *Αίμος* 1 (1976), και «1.300 χρόνια Βουλγαρικού Κράτους. Χρήστο Μπότσεφ», *Αίμος* 11-12 (1979). Το περιοδικό έχει τον εύγλωττο υπότιτλο «Στην υπηρεσία της Βαλκανικής Ιδέας».

25 «Ρουμανία. Αφιέρωμα», *Αίμος* 4 (1977).

26 «Σοβιετική λογοτεχνία. Ο Μεγάλος Οχτώβρης», *Αίμος* 2/4 (1977).

χιστη έστω γνώση της ελληνικής γλώσσας, μια μαρτυρία απώτερης καταγωγής από την Ελλάδα, κτλ. Με άλλα λόγια, η γνωριμία με τον Βαλκάνιο άλλο γίνεται μέσα από τον αντεστραμμένο καθρέφτη, γνωρίζουμε τον γείτονά μας παρακολουθώντας τους τρόπους που αυτός μας βλέπει, εκτιμά, θαυμάζει ή συμπνάζει. Η συμπνόια έχει μια πολύ συγκεκριμένη αφορμή: το περιοδικό υπογραμμίζει κάθε δήλωση μεταφραζόμενου συγγραφέα που έγινε προς υπεράσπιση των Κυπρίων και προς συμπάρταση της Ελλάδας όσο ακόμα μένουν νωπές οι πληγές και οι μνήμες των γεγονότων του 1974. Στη διεθνή συγκυρία της εποχής οι Έλληνες νιώθουν απογοητευμένοι επειδή δεν υπήρξε ενεργητικότερη αντίδραση από την πλευρά των ευρωπαϊκών και αμερικανικών δυνάμεων. Σε αυτά τα απογοητευμένα μάτια και αυτιά απευθύνεται η συγκεκριμένη πρακτική του περιοδικού.

Στις τελευταίες σελίδες κάθε τεύχους δημοσιεύονται ειδήσεις από τη λογοτεχνική και ευρύτερα πνευματική ζωή των βαλκανικών χωρών. Είναι φανερό ότι η επισκόπηση που γίνεται επιδιώκει να καλύψει με ευρυνώνιο τρόπο όλες τις χώρες και τους λαούς. Ακόμα και την Τουρκία, με αξιοπρόσεκτα συχνές αναφορές, σε μια περίοδο που η λογοτεχνική και καλλιτεχνική επικοινωνία των δύο χωρών φαίνεται να δοκιμάζεται από τις δυσχέρειες στις πολιτικές και διπλωματικές τους σχέσεις. Ακόμα και στην Αλβανία, η οποία όλο αυτό το διάστημα είναι ουσιαστικά απύσχα, όπως θα ανέμενε κανείς αναλογιζόμενος την πολιτική και οικονομική απομόνωση της χώρας.

Οι στενοί συγγενικοί δεσμοί που ενώνουν το περιοδικό με τα *Αιολικά Γράμματα* του Γιώργου Βαλέτα εξηγούν ως έναν βαθμό και την προσοχή του τελευταίου για τον βαλκανικό ορίζοντα της λογοτεχνίας. Ξεχωρίζει και εδώ το αφιέρωμα του 1977 στα εκατό χρόνια ανεξάρτητου εθνικού βίου της Ρουμανίας.<sup>27</sup> Πάντως, υπάρχουν σημεία που δείχνουν μια ευρύτερη, και πέρα από τη βαλκανική θεματική, επικοινωνία των *Αιολικών Γραμμάτων* με τη *Νέα Εστία*. Στο πλαίσιο όσων συζητούμε εδώ, μας ενδιαφέρει να ξεχωρίσουμε το ενδιαφέρον των πρώτων για τη μετάφραση έργων της νεοελληνικής λογοτεχνίας σε άλλες γλώσσες και τους θεσμούς που στηρίζουν την προβολή της στο εξωτερικό αλλά και την επικοινωνία με άλλες γλώσσες και λογοτεχνίες, χαρακτηριστικά που διακρίνουν και τον ορίζοντα κριτικής και δημοσιογραφικής επισκόπησης της *Νέας Εστίας*.<sup>28</sup> Την ίδια περίοδο, σε ένα άλλο περιοδικό, τα *Κριτικά Φύλλα* (1971-1978), τον τόνο της βαλκανικής θεματικής φαίνεται πως κρατά ζωντανό ο γνωριμός μας από τις σελίδες της *Νέας Εστίας* Κώστας Ασημακόπουλος,<sup>29</sup> ενώ ο Κώστας Βαλέτας

<sup>27</sup> «Τα 100 χρόνια της ρουμανικής ανεξαρτησίας», *Αιολικά Γράμματα* 38-39 (Μάρτης-Ιούνιος 1977).

<sup>28</sup> Βλ. για παράδειγμα από την αρθρογραφία του Κ. Βαλέτα: «Διεθνή συνάντηση στη Mazara del Vallo για τη νεοελληνική λογοτεχνία», *Αιολικά Γράμματα* 38-39 (Μάρτης-Ιούνιος 1977), σ. 249-250· «Η νεοελληνική λογοτεχνία στην Πολωνία», *Αιολικά Γράμματα* 38-39 (Μάρτης-Ιούνιος 1977), σ. 250-251· «Ποιητικές βραδιές Στρούγγας 1977», *Αιολικά Γράμματα* 38-39 (Μάρτης-Ιούνιος 1977), σ. 251-252· «Ποιητικές βραδιές Στρούγγας 1978», *Αιολικά Γράμματα* 40 (Ιούλιος-Αύγουστος 1977), σ. 286.

<sup>29</sup> Βλ. για παράδειγμα Κ. Ασημακόπουλος, «Μορφές της ρουμανικής ποίησης», *Κριτικά Φύλλα* 13 (1974), σ. 55-56.

επανεμφανίζεται στα περιφερειακά περιοδικά *Λογοτεχνία* (1977-1979)<sup>30</sup> και *Ροτόντα* (1970-1978)<sup>31</sup> για να κάνει λόγο για πρόσωπα και θέματα της βουλγαρικής λογοτεχνίας.

Δεν θα μπορούσαμε εδώ να παρακολουθήσουμε εκ του σύνεγγυς την αρθρογραφία, την ειδησεογραφία και τις μεταφράσεις, αλλά η επιλεκτική περιδιάβαση που επιχειρήθηκε μας επιτρέπει να κάνουμε λόγο για ένα διαφαινόμενο δίκτυο άσκησης πολιτιστικής διπλωματίας μέσα από τις σελίδες των λογοτεχνικών περιοδικών αυτήν τουλάχιστον την περίοδο. Η λειτουργία ενός δικτύου στο λογοτεχνικό πεδίο σημαίνει πως τείνουν να σχηματιστούν ορισμένοι κόμβοι: πρόσωπα, θεσμοί, συλλογικότητες, έντυπα, σταθερά επανερχόμενα, συνδεδεμένα μεταξύ τους, μέσα από επαναλαμβανόμενες διαδρομές. Η άρθρωση αυτού του δικτύου φαίνεται να στηρίζεται σε μεταφραστές και λογοτέχνες, διευθυντές περιοδικών, τα έντυπά τους, συνδέσμους και συλλόγους συγγραφέων, μέλη εθνικών ακαδημιών, και μέλη διπλωματικών αντιπροσωπειών. Αλλά και θεσμούς μέσω των οποίων ασκείται πολιτιστική πολιτική: βραβεία λογοτεχνικά, φεστιβάλ ποίησης, τιμητικές εκδηλώσεις φορέων, κτλ. χαρακτηριζόμενα άλλοτε ως βαλκανικά και άλλοτε ως ευρωπαϊκά. Ασφαλώς, η ελληνική πτυχή αυτού του πλέγματος αποτελεί ένα μέρος μιας ευρύτερης βαλκανικής δικτύωσης.

Το δίκτυο αυτό, όπως αποτυπώνεται στις σελίδες των ελληνικών λογοτεχνικών περιοδικών, δεν θα πρέπει να εκληφθεί ως ενιαίο, αρραγές και ομόθυμο. Συνυπάρχουν πολλοί τρόποι να ιδωθούν τα Βαλκάνια, πολλοί (και διαφορετικοί μεταξύ τους) λόγοι να καταστούν ορατά στους Έλληνες αναγνώστες. Από την πιο οργανωμένη και επίσημη πολιτιστική διπλωματία που φαίνεται να ασκούν η *Νέα Εστία* και οι συνεργάτες της, μέχρι τα βαλκανικά οράματα του Βαλέτα και του Αίμου, από την κεκαθαρμένη ιδεολογικά και πολιτικά, “αυστηρά” λογοτεχνική, καλλιτεχνική και πνευματική επικοινωνία, μέχρι την πολιτισμική σύγκλιση ως προπομπό μιας ιδεολογικής και πολιτικής ώσμωσης με το σοσιαλιστικό παράδειγμα που πραγματώνουν οι περισσότερες από τις κοινωνίες των Βαλκανίων, από την εθνική επιφύλαξη μέχρι την ιδεαλιστική συναδέλφωση.

Παρά την πολυφωνική αυτή εικόνα, μπορούμε να οδηγηθούμε συμπερασματικά στην επισήμανση ορισμένων κοινών σημείων. Καταρχάς, ένα κρίσιμο μέρος του υλικού που διοχετεύεται στα τρέχοντα τεύχη των περιοδικών ή που τροφοδοτεί το περιεχόμενο αφιερωματικών τόμων, είναι οργανωμένο πληροφοριακό υλικό πολιτιστικής προβολής του άλλου που συντάσσεται από φορείς των βαλκανίων γειτόνων (π.χ. όπως είδαμε να συμβαίνει με την *Καινούρια Εποχή* του Γουδέλη). Διευρύνοντας την οπτική μας, πέρα από τον τοπικότερο βαλκανικό ορίζοντα, θα πρέπει να συνηγορήσουμε έναν ακόμα κρίσιμο παράγοντα. Αυτά τα χρόνια αναπτύσσεται ή ενισχύεται περαιτέρω η θεομοποίηση της λογοτεχνίας, ενισχύονται και με κρατική παρέμβαση οι θεσμοί στο πεδίο της λογοτεχνίας.

30 Βλ. για παράδειγμα Κ. Βαλέτας, «Διεθνής συνάντηση συγγραφέων στη Σόφια», *Λογοτεχνία* 1 (1977), σ. 21-23.

31 Βλ. για παράδειγμα Κ. Βαλέτας, «Χρήστο Μπότσεφ», *Ροτόντα* 5 (1978), σ. 44-46.

Στο πλαίσιο αυτό εκδηλώνεται έντονο ενδιαφέρον για τις πολιτικές προώθησης του βιβλίου στον εκδοτικό χώρο (π.χ. τα δύο άρθρα για τη ρουμανική πολιτική βιβλίου στα *Γράμματα* του Ηλιάδη) και, επίσης, για την παρακολούθηση αλλά και την προώθηση της μετάφρασης έργων της νεοελληνικής λογοτεχνίας στις άλλες γλώσσες διεθνώς. Ως προς το δεύτερο, χαρακτηριστικότερη ίσως όλων είναι η περίπτωση της *Νέας Εστίας*: στα σημειώματα του «Δεκαπενθημέρου» της, π.χ., παρουσιάζονται μεταφράσεις, βραβεία, εκδοτικές δράσεις, κτλ. και σε πολύ πιο απομακρυσμένες γεωγραφικά χώρες όπως η Αργεντινή ή η Χιλή.<sup>32</sup> Διανύουμε, άλλωστε, μια ευρύτερη περίοδο ενίσχυσης του βιβλίου ως βιομηχανικού πλέον προϊόντος, γεγονός που συμβάλει καθοριστικά και στην αύξηση της μεταφραστικής διακίνησης των βιβλίων παγκοσμίως.<sup>33</sup> Τέλος, για την καλύτερη κατανόηση όσων συζητάμε εδώ είναι σκόπιμο η εξέταση να συμπεριλάβει τη διερεύνηση όσων συμβαίνουν στα περιεχόμενα και την πολιτική των λογοτεχνικών περιοδικών στα προδικτατορικά χρόνια και στην περίοδο κορύφωσης του Ψυχρού πολέμου. Σε μια τέτοια προοπτική, αφενός εξασφαλίζουμε την οπτική γωνία θέασης της συνέχειας και της διάρκειας στα ζητήματα που συζητάμε (μια επιδίωξη ρητή στα αφιερώματα της *Νέας Εστίας*, όπως είδαμε), αφετέρου μπορούμε να διακρίνουμε μετατοπίσεις κατά τη μετάβαση στα νέα δεδομένα της μεταπολιτευτικής περιόδου. Κάτι τέτοιο όμως δεν μπορεί να εξεταστεί εδώ, αλλά να αποτελέσει υπόσχεση περαιτέρω έρευνας.

---

32 Το μεταφραστικό ενδιαφέρον της *Νέας Εστίας* περιστρέφεται πρωτίστως γύρω από τις μεταφράσεις έργων της διεύθυνσής της και των συνεργατών της και, κατά δεύτερο λόγο, και άλλων συγγραφέων.

33 Πρόκειται για συνθήκες που διαμορφώνονται μεταπολεμικά και χαρακτηρίζουν κυρίως τις δεκαετίες του 1960 και του 1970: πολιτική και οικονομική σταθερότητα και ανάπτυξη, αύξηση της εκδοτικής παραγωγής, αλματώδης εξέλιξη της τεχνολογίας και των μέσων ενημέρωσης, κτλ. Βλ. τις επισημάνσεις μου (σ. 19-20) στο «Εισαγωγή. Για τα πολύτροπα ταξίδια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας σε άλλες γλώσσες», στον τόμο Β. Βασιλειάδης (επιμ.), «...γνώριμος και ξένος...», ό.π., σ. 11-34 και την εξέταση του θέματος από τον Διαμαντή Μπασαντή στη μελέτη του *Βιβλίο και επικοινωνία*, Αθήνα 1993: Οδυσσεάς (ιδιαίτερα το κεφάλαιο 4, «Το βιβλίο ως διεθνές μέσο επικοινωνίας», σ. 139-197).



# 4<sup>ο</sup> Συνέδριο των Νεοελληνιστών των Βαλκανικών Χωρών

**Η πρόσληψη των Βαλκανίων  
στη λογοτεχνία**



# Οι Έλληνες συγγραφείς του Μεσοπολέμου και το εγχείρημα της Βαλκανικής Συνεννόησης

Σωκράτης Νιάρος

Μεταδιδακτορικός Ερευνητής

Τμήμα Φιλολογίας

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

## ABSTRACT

During the interwar period, inter-Balkan cooperation became a political issue of paramount importance for various states in Southeastern Europe. The multifaceted political and diplomatic activities as well as the artistic and cultural exchanges for the attainment of this goal have in recent years begun to attract the interest of scholars internationally. In this study, I present some new data which show the immediate and wide impact of the interwar idea of Balkan collaboration on Greek literary circles. Writers of different ideological backgrounds who either functioned as members of a “national” or “academic elite” or were mere contributors to journals and newspapers pioneered the effort to acquaint the Greek reading public with the cultural history of other Balkan states, with a series of literary works, translations, critical essays and literary reviews, as well as with other types of public interventions. Finally, I attempt to explain this consensual dynamic by examining it in the context of the broader social processes that led the writers to the formation of their first “labor” unions as well as to their interaction with the corporatist-state system.

Από τη δεκαετία του 1990 κυρίως και εξής η διεθνής βιβλιογραφία έχει εμπλουτιστεί με πλήθος μελετών που εξετάζουν τον ρόλο των διανοουμένων της Νοτιο-ανατολικής Ευρώπης, στην περίοδο που προηγείται του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, όταν τα περισσότερα εθνικά κράτη της περιοχής τελούσαν υπό διαμόρφωση και ο δημόσιος λόγος κυριαρχούνταν από μια εθνοκεντρική ρητορική με φιλοπόλεμες συχνά προεκτάσεις.<sup>1</sup> Τα τελευταία ωστόσο χρόνια το ενδιαφέρον των ερευνητών έχει αρχίσει να επεκτείνεται και στη μεσοπολεμική περίοδο προκειμένου να κατανοηθεί καλύτερα η δραστηριότητα των συγγραφέων ως

---

<sup>1</sup> Βλ. ενδεικτικά: D. Deletant – H. Hanak (επιμ.), *Historians as Nation-Builders. Central and South East Europe*, Basingstoke 1988: Palgrave Macmillan· C. Hopf, *Sprachnationalismus in Serbien und Griechenland. Theoretische Grundlagen sowie ein Vergleich von Vuk Stefanović Karadžić und Adamantios Korais*, Wiesbaden 1997: Harrassowitz Verlag· A. Kolaković, “–Road to Great War– Serbian intellectuals and Austro-Hungarian policy in the Balkans (1894-1914)”, *Serbian Political Thought* 9:1 (2014), σ. 67-89. Ακόμα και όταν οι ερευνητές προεκτείνουν τις αναζητήσεις τους στη μεσοπολεμική περίοδο, συνήθως γίνεται περισσότερη έμφαση στις εθνικές αντεκδικήσεις των βαλκανικών κρατών παρά στις ειρηνευτικές προσπάθειες. Βλ. για παράδειγμα τη μελέτη D. P. Hurchick, *The Balkans from Constantinople to Communism*, New York/Hampshire 2004: Palgrave Macmillan, σ. 338-359· B. Jelavich, *History of the Balkans. Eighteenth and Nineteenth Centuries*, τ. 2, New York 1995: Cambridge University Press, σ. 212-213.



πολιτισμικών διαμεσολαβητών ενόψει της πολιτικά προωθούμενης διαβαλκανικής συνεργασίας.<sup>2</sup>

Στην παρούσα μελέτη εξετάζονται ορισμένα ελάχιστα γνωστά δημοσιεύματα από τον αθηναϊκό ημερήσιο και περιοδικό Τύπο του Μεσοπολέμου, προκειμένου να διαπιστωθεί η στάση της ελληνικής διάνοησης απέναντι στην προοπτική της Βαλκανικής Συνεννόησης.<sup>3</sup> Κεντρικός ισχυρισμός της μελέτης είναι ότι τα δεδομένα που προέρχονται από αυτά τα κείμενα φανερώνουν άμεση και σχεδόν ομόθυμη υποστήριξη του συγκεκριμένου φιλειρηνικού ιδανικού. Στηριζόμενος σε προγενέστερες ερευνητικές μου αναζητήσεις γύρω από τη θεσμική και ιδεολογική λειτουργία της λογοτεχνίας στην Ελλάδα κατά το πρώτο ήμισυ του 20<sup>ού</sup> αιώνα, επιχειρώ να εξηγήσω αυτήν την ιδεολογική σύγκλιση στο μεσοπολεμικό λογοτεχνικό πεδίο από μακροσκοπική προοπτική, ως μέρος ευρύτερων κοινωνικών διεργασιών που οδήγησαν τους λογοτέχνες στη σωματειακή τους συνένωση καθώς και στην οργανική υπαγωγή τους σε ένα προνοιακού τύπου κρατικό σύστημα οργάνωσης.<sup>4</sup>

Οι συζητήσεις, οι διαβουλεύσεις και οι πρωτοβουλίες για την προώθηση ενός πνεύματος ειρηνικής συνύπαρξης ανάμεσα στις διάφορες εθνότητες της βαλκανικής χερσονήσου ανάγονται τουλάχιστον στον 18<sup>ο</sup> και 19<sup>ο</sup> αιώνα. Παρά ταύτα, στις αρχές του 20<sup>ού</sup> αιώνα οι εδαφικές διεκδικήσεις των αναδυόμενων εθνικών κρατών περιόρισαν σταδιακά το αίτημα για διαβαλκανική συνεργασία σε ορισμένους κύκλους της σοσιαλιστικής κυρίως διάνοησης.<sup>5</sup> Με το πέρασ,

2 Για μια πρόσφατη μελέτη που εξετάζει το ζήτημα συστηματικά και με πληρότητα, βλ. S. Vujić, *The Crisis of Spirit: Pan-Balkan Idealism, Transnational Cultural-Diplomatic Networks and Intellectual Cooperation in Interwar Southeast Europe, 1930-1941*, Διδακτορική διατριβή, 2020, χ.τ.έ.: Columbia University.

3 Χρησιμοποιώ εδώ τον όρο «Βαλκανική Συνεννόηση» (Balkan Entente) με τη γενική έννοια του όπως συναντάται σε κείμενα του Μεσοπολέμου, για να περιγράψω τις πρακτικές προώθησης ενός πνεύματος αλληλεγγύης και πολύπλευρης συνεργασίας μεταξύ των βαλκανικών κρατών και όχι με την ειδικότερη έννοια που προσέλαβε μετά την υπογραφή του Βαλκανικού Συμφώνου (Balkan Pact) το 1934, όταν άρχισε να ταυτίζεται με την επισημοποίηση αυτής της συνεργατικής πολιτικής από τη Γιουγκοσλαβία, την Ελλάδα, τη Ρουμανία και την Τουρκία. Για αυτήν την ειδικότερη χρήση του όρου βλ. R. C. Hall (επιμ.), *War in the Balkans: An Encyclopedic History from the Fall of the Ottoman Empire to the Breakup of Yugoslavia*, Santa Barbara, California 2014: ABC-Clio, σ. 20.

4 Ορισμένα δεδομένα που παρουσιάζονται εδώ προέρχονται από την αποδελτίωση εντύπων της μεταξικής περιόδου, που διεξάγω στο πλαίσιο της μεταδιδακτορικής μου έρευνας με τίτλο «De AgriCultura: Αγροτικά θέματα στην ελληνική πεζογραφία της περιόδου 1936-1941» (Τμήμα Φιλολογίας – Φιλοσοφική Σχολή – Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης). Η ολοποίηση της μεταδιδακτορικής έρευνας συγχρηματοδοτήθηκε από την Ελλάδα και την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο) μέσω του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού, Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση», στο πλαίσιο της Πράξης «ΕΠΙΣΧΥΣΗ ΜΕΤΑΔΙΔΑΚΤΟΡΩΝ ΕΡΕΥΝΗΤΩΝ/ΕΡΕΥΝΗΤΡΙΩΝ - Β κύκλος» (MIS 5033021) που υλοποιεί το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών (ΙΚΥ). Επίσης ορισμένα δεδομένα που περιέχονται κυρίως στο ερμηνευτικό τμήμα της παρούσας μελέτης παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά στη διδακτορική μου διατριβή, βλ. Σ. Νιάρος, *Ο Θεσμός των λογοτεχνικών βραβείων στην Ελλάδα (1910-1942)*, Διδακτορική διατριβή, Ιωάννινα 2016-2017: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων – Φιλοσοφική Σχολή – Τμήμα Φιλολογίας.

5 Βλ. B. Jelavich, *History of the Balkans*, τ. 1, New York 1995: Cambridge University Press, σ. 332-335· S. K. Pavlowitch, *A History of the Balkans, 1804-1945*, London / New York 2014: Routledge, σ. 26· L. S. Stavrianos, «The Balkan Federation Movement: A neglected aspect», *The American*

ωστόσο, των πολέμων –των Βαλκανικών και του Α΄ Παγκοσμίου– τα βαλκανικά εκείνα κράτη που επιθυμούσαν να παγιώσουν το νέο εδαφικό status quo, κυρίως η Γιουγκοσλαβία, η Ελλάδα, η Ρουμανία και η Τουρκία, ανήγαγαν τη Βαλκανική Συνεννόηση σε ύψιστης σημασίας πολιτικό ζητούμενο.<sup>6</sup> Έπειτα από τα πρώτα επιτυχή αποτελέσματα της πολιτικής και εκκλησιαστικής διπλωματίας, και με τη διοργάνωση του 27<sup>ου</sup> Διεθνούς Συνεδρίου Ειρήνης (1929) και των Βαλκανικών Διασκέψεων της περιόδου 1930-1933, είχαν δημιουργηθεί οι κατάλληλες συνθήκες για την υλοποίηση των αντίστοιχων πολιτισμικών διεργασιών.<sup>7</sup>

Έτσι, σε ό,τι αφορά την ελληνική περίπτωση, καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930 παρατηρείται αξιοσημείωτη πύκνωση των δράσεων για την προώθηση της διαβαλκανικής προσέγγισης. Στο πεδίο των εικαστικών και μουσικών τεχνών χαρακτηριστικά είναι τα παραδείγματα των εκθέσεων βαλκανικής λαϊκής τέχνης (1930), τουρκικής ζωγραφικής (1937) και σύγχρονης βουλγαρικής τέχνης (1940), καθώς και το παράδειγμα της συμφωνικής εκτέλεσης βαλκανικών έργων υπό τη διεύθυνση του Δ. Μητρόπουλου (1930).<sup>8</sup> Παράλληλες πρωτοβουλίες αναλαμβάνονται την ίδια εποχή στον χώρο του αθλητισμού: το 1930 καθιερώνονται οι Βαλκανικοί Αγώνες Στίβου, ενώ το 1937 διοργανώνεται στην Αθήνα το πρώτο Βαλκανικό Ράλλυ από την Ελληνική Λέσχη Περιηγήσεων και Αυτοκινήτου.<sup>9</sup>

Ο κύριος, όμως, όγκος των περί Βαλκανικής Συνεννόησης δεδομένων συνίσταται στη μεταφραστική και κριτικογραφική ύλη των εφημερίδων και των περι-

*Historical Review* 48:1 (Οκτώβριος 1942), σ. 30.

**6** Βλ. B. Jelavich, *History of the Balkans*, τ. 2, Cambridge 1983: Cambridge University Press, σ. 212-213.

**7** Χαρακτηριστικά παραδείγματα πρωτοβουλιών στον χώρο της πολιτικής και εκκλησιαστικής διπλωματίας είναι, αφενός, η υπογραφή της σύμβασης για την ανάπτυξη εμπορικών σχέσεων μεταξύ της Ελλάδας και της Σερβίας το 1923 και, αφετέρου, η σύγκληση του Α΄ Συνεδρίου Καθηγητών Θεολογίας στα Βαλκάνια (Ζινάια, 1924). Η δράση της πολιτικής διπλωματίας συνεχίστηκε, φυσικά, και στη δεκαετία του 1930 αποφέροντας μια σειρά από διμερείς συμβάσεις, όπως το Ελληνοτουρκικό Σύμφωνο Φιλίας (1930) και το Σύμφωνο Εγκάρδιας Συνεννόησης μεταξύ Τουρκίας και Ελλάδας (1933). Για όλα τα παραπάνω, βλ. I. Z., «Αι εμπορικά μας σχέσεις με την Σερβίαν», εφ. *Δημοκρατία* (5 Ιουνίου 1924), σ. 1· M. Pacurariu, «Romanian Christianity», στον τόμο K. Parry (επιμ.), *The Blackwell Companion to Eastern Christianity*, Oxford 2010: Wiley-Blackwell, σ. 202· I. Αναστασιάδου, «Ο Βενιζέλος και το Ελληνοτουρκικό Σύμφωνο Φιλίας του 1930», στον τόμο O. Δημητρακόπουλος – Θ. Βερέμης (επιμ.), *Μελετήματα γύρω από τον Βενιζέλο και την εποχή του*, Αθήνα 1980: Φιλιππότης, σ. 309-426· A. Κλάψης, «Με το βλέμμα στραμμένο στη Σόφια: Το ελληνοτουρκικό Σύμφωνο της Εγκάρδιας Συνεννόησης (14 Σεπτεμβρίου 1933) και η ελληνική εξωτερική πολιτική», *Η Δέλτος* 4 (Ιανουάριος-Ιούνιος 2019), σ. 127-140. Περισσότερα για τις Βαλκανικές Διασκέψεις, στον τόμο R. J. Kerner – H. N. Howard, *The Balkan Conferences and the Balkan Entente, 1930-1935*, Berkeley 1936: University of California Press.

**8** Βλ. «Τα σημερινά εγκαίνια της Βαλκανικής Εκθέσεως Λαϊκής Τέχνης», εφ. *Η Πρωΐα* (9 Οκτωβρίου 1930), σ. 2· Σ. Βασιλείου, «Η τουρκική έκθεση ζωγραφικής», *Νεοελληνικά Γράμματα* Β9 (30 Ιανουαρίου 1937), σ. 5· I. M. Παναγιωτόπουλος, «Εκθέσεις συγχρόνου βουλγαρικής Τέχνης», εφ. *Η Πρωΐα* (17 Ιουνίου 1940), σ. 2· Σ. Κ. Σπανούδη, «Η Βαλκανική συναυλία», εφ. *Η Πρωΐα* (10 Οκτωβρίου 1930), σ. 3.

**9** Βλ. P. Kissoudi, *The Balkan Games and Balkan Politics in the Interwar Years, 1929-1939: Politicians in Pursuit of Peace*, London / New York 2009: Routledge· επίσης, βλ. «Το Βαλκανικόν Ράλλυ αυτοκινήτων», εφ. *Πρωΐα* (12 Ιουνίου 1937), σ. 5.

οδικών εντύπων.<sup>10</sup> Όπως προκύπτει από αυτά τα κείμενα, η πεποίθηση για την ανάγκη να παγιωθεί συνεργατικό πνεύμα στα Βαλκάνια ήταν εξαιρετικά διαδεδομένη στους κύκλους των διανοουμένων και διατυπωνόταν –σε κάθε δοθείσα ευκαιρία και με αξιοποίηση κάθε επικοινωνιακού μέσου– από συγγραφείς με διαφορετικές ιδεολογικές και αισθητικές προτιμήσεις.

Ένας από τους πρώτους λογοτέχνες που υιοθέτησε το ιδανικό της Βαλκανικής Συνεννόησης ήταν ο Α. Σικελιανός, που διεκδικώντας το ρόλο του εθνικού ποιητή επιχειρούσε στο συγκεκριμένο συγγραφικό του στάδιο να αλληλεπιδράσει με το ευρύ αναγνωστικό κοινό.<sup>11</sup> Το 1923 παρατηρούσε: «Η βαλκανική ιδέα αντιπροσωπεύει για την ιστορία αυτή την ώρα μίαν αναγεννητική αξία που [...] είναι από τες πρώτες, χωρίς άλλο, που στη θύελλα των συγχρόνων μας ρευμάτων, είν' αντάξια να κρατήσει αγρυπνισμένη στο τιμόνι την Ελλάδα».<sup>12</sup> Λίγα χρόνια αργότερα ο Σικελιανός επιχείρησε μάλιστα να συνδέσει το βαλκανικό ιδανικό με τη «Δελφική Ιδέα» του.<sup>13</sup>

Την ίδια εποχή, ποιητές που εκπροσωπούσαν τη νεοσύστατη Ακαδημία Αθηνών ανέλαβαν να ενισχύσουν το τελετουργικό σκέλος του εγχειρήματος: ο Κ. Παλαμάς συνέθεσε, έπειτα από ανάθεση, τον ύμνο του Διεθνούς Συνεδρίου Ειρήνης των Αθηνών, ενώ ο Π. Νιρβάνας συμμετείχε σε κριτική επιτροπή, κατόπιν προκηρυγμένου διαγωνισμού, για την ανάδειξη στίχων κατάλληλων για σύνθεση Βαλκανικού Ύμνου.<sup>14</sup>

Παράλληλα, εξειδικευμένοι μεταφραστές και κριτικοί της λογοτεχνίας ανέπτυξαν ζηρή συγγραφική δραστηριότητα τόσο σε ευρείας κατανάλωσης και ποικίλης ύλης έντυπα, όπως το *Μπουκέτο*, όσο και σε εξειδικευμένα λογοτεχνικά περιοδικά –όπως τα *Εικονογραφημένη της Ελλάδος*, *Ελληνικά Γράμματα*, *Ιδέα*, *Νέα Εστία*, *Νουμάς*, *Νεοελληνικά Γράμματα* και *Ρυθμός*– επιχειρώντας με τις μεταφράσεις, τα δοκίμια και τις βιβλιοκρισίες τους να παράσχουν μια ευρεία εικόνα γύρω από την πολιτισμική ιστορία και επικαιρότητα των Βαλκανίων.<sup>15</sup>

<sup>10</sup> Παρατίθενται εδώ μόνο ορισμένα χαρακτηριστικά δείγματα αυτής της διάσπαρτης στον Τύπο της εποχής ύλης. Για μια συναγωγή ορισμένων ακόμα συναφών κειμένων, βλ. S. Vuljević, *The Crisis of Spirit...*, ό.π., σ. 63-64.

<sup>11</sup> Βλ. Α. Βογιατζόγλου, *Η γένεση των πατέρων. Ο Σικελιανός ως διάδοχος των εθνικών ποιητών*, Αθήνα 2005: Καστανιώτης, σ. 76-100.

<sup>12</sup> Βλ. Α. Κατσιγιάννη, «Ο Σικελιανός και η Βαλκανική Ιδέα: Ένα αθησαύριστο κείμενο του ποιητή», *Αντί Β'* 749 (2 Νοεμβρίου 2001), σ. 52-53.

<sup>13</sup> Βλ. τα δοκίμια Α. Σικελιανός, «Λίγα λόγια προς τα μέλη της Βαλκανικής Συνδιάσκεψης: Προσφώνηση» και «Appel aux intellectuels des Balkans et de la Turquie. La Première Conférence Balkanique, sous les auspices de l'idée delphique», στον τόμο του ίδιου *Πεζός Λόγος*, τ. 2, Αθήνα 1980: Ίκαρος, σ. 249-251 και 252-260 αντίστοιχα.

<sup>14</sup> Το ποίημα «Ονειρεμένος Ύμνος», που συνέθεσε ο Παλαμάς για το Συνέδριο Ειρήνης, δημοσιεύτηκε στον ημερήσιο Τύπο της εποχής –βλ. π.χ. εφ. *Εστία* (6 Οκτωβρίου 1929), σ. 1– και αργότερα περιλήφθηκε στη συλλογή του Παλαμά *Περάσματα και χαιρετισμοί* (Αθήνα 1931: Εστία). Για τη συμμετοχή του Νιρβάνα στην επιτροπή του διαγωνισμού για τη σύνθεση Βαλκανικού Ύμνου, βλ. Κ. Παλαμάς, «Ο Ύμνος της Βαλκανικής Ειρήνης», στον τόμο του ίδιου *Απαντα*, Αθήνα 1972: Μπίρης, σ. 589-590. Για την έκβαση του διαγωνισμού, βλ. S. Vuljević, *The Crisis of Spirit...*, ό.π., σ. 79-80.

<sup>15</sup> Οι κυριότεροι μεταφραστές βαλκανικών έργων στα εξειδικευμένα λογοτεχνικά έντυπα ήταν οι

Η ευκρίνεια με την οποία αντιλαμβάνονταν οι Έλληνες συγγραφείς τον δι-αμεσολαβητικό τους ρόλο είναι ευδιάκριτη στην αρθρογραφία του ημερήσιου Τύπου. Ενδεικτική είναι η δημοσιογραφική έρευνα που διεξήγαγε το 1926 ο Κ. Μπαστιάς –μετέπειτα συνδιαμορφωτής της μεταξικής πολιτισμικής πολιτικής– στη Βουλγαρία, τη Ρουμανία, τη Σερβία και την Τουρκία ως απεσταλμένος της φιλο-βενιζελικής εφημερίδας *Ελεύθερος Τύπος*, η οποία δημοσιεύτηκε σε σει-ρά δοκιμιακών άρθρων και συνεντεύξεων υπό τον γενικό τίτλο «Η διανοουμένη Βαλκανική».<sup>16</sup> Ο Μπαστιάς παρατηρούσε χαρακτηριστικά:

καθήκον των διανοουμένων είναι να δημιουργήσουν μίαν επαφή μετα-ξύ των και να ρίξουν λίγο ζωογόνο φως στη σκοτεινισμένη ατμόσφαιρα που χωρίζει τους λαούς [...]. Ένα από τα μεγάλα κακά που μαστίζει όλους τους Βαλκανικούς Λαούς είναι ότι δεν γνωρίζονται μεταξύ τους [...], ότι οι διανοούμενοι ιδίως τάξεις της μίας χώρας έχουν τελειώς εσφαλμένη γνώμη για τον πολιτισμό του γείτονός των.<sup>17</sup>

Α. Ν. Πατάζογλου, Α. Κόρακας, Α. Ι. Σαραντίδη, Ε. Σ. Τζιάτζιος, Δ. Τσιραγγέλου και Ν. Χάτκο. Για ορι-σμένες μεταφράσεις τους, βλ. ενδεικτικά: Γ. Γιόβκωφ, «Ο Βαλκαντίν μιλάει με το θεό», *Νεοελληνικά Γράμματα* Β105 (3 Δεκεμβρίου 1938) σ. 4-5, 14· Ρ. Εσρέφ, «Σταλαγματιά-σταλαγματιά», *Ρυθμός* 8 (Απρίλιος 1934), σ. 232-234· Ε. Κολίκης, «Όνειρο ανοιξιάτικης μέρας», *Νέα Εστία* 1:104 (15 Απριλί-ου 1931), σ. 418-643· Ε. Περίν, «Το πρώτο χιόνι», *Νέα Εστία* 1:74 (15 Ιανουαρίου 1930), σ. 84-86· Σ. Φαΐκ, «Το «Στυλιανός Χρυσόπουλος»», *Νεοελληνικά Γράμματα* Β9 (30 Ιανουαρίου 1937), σ. 6. Στις μεταφράσεις του περιοδικού *Μπουκέτο* δεν αναγράφεται συνήθως το όνομα του μεταφραστή. Για ορισμένα παραδείγματα, βλ. Τ. Γιάκσις, «Η παντούφλα», *Μπουκέτο* 3:107 (2 Μαΐου 1926), σ. 329-330· Β. Εftimiū, «Ο ληστής Μπουζόρ», *Μπουκέτο* 3:123 (22 Αυγούστου 1926), σ. 667· Χ. Ζιγιά, «Το φρικτό μήνυμα», *Μπουκέτο* 1:546 (13 Αυγούστου 1934), σ. 1561-1562· Ν. Ράινωφ, «Το θαύμα», *Μπουκέτο* 3:107 (2 Μαΐου 1926), σ. 334-335. Για παραδείγματα ταξιδιωτικών δοκιμίων, βλ. Α. Μυστακίδης, «Βουκουρεστιανικό τοπίο», *Νεοελληνικά Γράμματα* Β26 (29 Μαΐου 1937) σ. 14· Γ. Θεοτοκάς, «Εντυ-πώσεις από τη Γιουγκοσλαβία», *Ιδέα* 8 (Αύγουστος 1933), σ. 65-69 και 9 (Σεπτέμβριος 1933), σ. 135-138· Α. Κόρακας, «Εντυπώσεις από τη Βουλγαρία», *Νεοελληνικά Γράμματα* Β101 (5 Νοεμβρίου 1938), σ. 16. Για ορισμένα δοκίμια που πραγματεύονται είτε μεμονωμένες περιπτώσεις λογοτεχνών είτε ευρύτερα πολιτισμικά ζητήματα των Βαλκανίων, βλ. «Οι Βούλγαροι συγγραφείς Ελίν Πελλίν και Αλεξάντρ Μπαλαμπάνωφ», *Ελληνικά Γράμματα* 1:2 (1 Ιουλίου 1927), σ. 75-77· Κ. Αθάνατος, «Δύο μεγάλοι Βούλγαροι ποιηταί», *Η Εικονογραφημένη της Ελλάδος* 8 (Αύγουστος 1925), σ. 6· Β. Κουζό-πουλος, «Η δραματική λογοτεχνία στη Ρουμανία», *Ο Νουμάς* Γ'6-791 (Μάρτιος 1930), σ. 95-96· Α. Ν. Πατάζογλου, «Δέκα χρόνων τουρκική λογοτεχνία (1923-1933)», *Ρυθμός* 11-12 (Ιούλιος-Αύγουστος 1934), σ. 334-338. Για ορισμένες βιβλιοκρισίες που δημοσιεύτηκαν στη *Νέα Εστία*, βλ. ενδεικτικά: Α. Ν. Π. [πατάζογλου], «Peyami Safa: "Dokuzuncu Haricije Kogusu"», *Νέα Εστία* 11:124 (15 Φεβρουαρίου 1932), σ. 209-210· του ίδιου, «Οι Τούρκοι συμβολιστές», *Νέα Εστία* 11:125 (1 Μαρτίου 1932), σ. 271-272· Ε. Σ. Τζιάτζιος, «Dr. Papa Gaetano Petrotta, "Popolo, Lingua e Letteratura Albanese", Palermo, Italia», *Νέα Εστία* 119-120 (1 και 15 Δεκεμβρίου 1931), σ. 1279-1281.

<sup>16</sup> Η έρευνα του Κ. Μπαστιά στον *Ελεύθερο Τύπο* συνίσταται σε τριάντα τρία άρθρα, η δημοσίευση των οποίων ξεκινά στις 18 Ιουλίου 1926, με το άρθρο «Πρώτα εντυπώσεις από την Νύσσα, την πόλιν ενός ηρωϊκού δράματος» (σ. 1) και ολοκληρώνεται στις 9 Σεπτεμβρίου 1926, με το άρθρο «Ενώ μουγκρίζει απειλητικά ο Εύξεινος» (σ. 3). Για τις αναλυτικές βιβλιογραφικές παραπομπές των άρθρων, βλ. Γ. Κ. Μπαστιάς, *Ο Κωστής Μπαστιάς στα χρόνια του Μεσοπολέμου*, τ. 1, Αθήνα 1997: Εκδοτική Αθηνών, σ. 203-206. Για ένα παρεμφερές οδοιπορικό του Ι. Σοφιανόπουλου που δημοσι-εύτηκε το 1927 σε συνέχειες στην εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα*, βλ. Σ. Vuljevic, *The Crisis of Spirit...*, ό.π., σ. 44.

<sup>17</sup> Βλ. Κ. Μπαστιάς, «Εκεί που κρύβεται το μυστικόν ενός λαού», εφ. *Ελεύθερος Τύπος* (20 Ιουλίου 1926), σ. 1.

Το γεγονός ότι η έρευνα του Μπαστιά κρίθηκε ευμενώς στο αριστερό περιοδικό Αναγέννηση, που διηύθυνε ο Δ. Γληνός,<sup>18</sup> δεν προκαλεί έκπληξη, καθώς στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1920 ένα σημαντικό μέρος της αριστερής διάνοησης είχε συνταχθεί με το εγχείρημα της διαβαλκανικής προσέγγισης, όπως φανερώνουν τα σχετικά δημοσιεύματα των περιοδικών *Διανόηση* και *Πρωτοπόροι*.<sup>19</sup>

Αυτό δεν σημαίνει, ωστόσο ότι το φιλο-βαλκανικό πνεύμα που κυριαρχούσε στον μεσοπολεμικό δημόσιο λόγο προέκυπτε από μια κατάσταση στατικής ιδεολογικής ομοφωνίας. Για τον Μπαστιά –και για τα *Ελληνικά Γράμματα* που ο ίδιος διηύθυνε– η πασιφιστική ρητορική νοούνταν ως προϋπόθεση προκειμένου να αναπτυχθούν «κλειστοί» εθνικοί πολιτισμοί απαλλαγμένοι από δυτικές επιδράσεις.<sup>20</sup> Ο Γληνός, αντιθέτως, και η *Αναγέννηση* προσέβλεπαν στη Βαλκανική Συνεννόηση με την προσδοκία για υπέρβαση των κατά τόπους εθνικών ιδεολογιών.<sup>21</sup> Περὶ τα τέλη, άλλωστε, της δεκαετίας του 1920 και οπωσδήποτε με το πέρασμα στη δεκαετία του 1930, η αριστερή διανόηση αρχίζει να αποστασιοποιείται από τη συνήθη προσέγγιση του ζητήματος. Τα περί βαλκανικής λογοτεχνίας δημοσιεύματα (κριτικά δοκίμια και μεταφράσεις) περιορίζονται όλο και περισσότερο σε μεμονωμένους Βαλκάνιους συγγραφείς, κυρίως τον Nazim Hikmet και τον Panait Istrati που θεωρούνταν συμβατοί με το πρότυπο του κοινωνικά πρωτοπόρου, επαναστάτη λογοτέχνη.<sup>22</sup> Σε ένα άρθρο που θα πρέπει να

**18** Βλ. το σχετικό σημείωμα στη στήλη «Πνευματική κίνηση – Εφημερίδες και περιοδικά», *Αναγέννηση* 2 (Οκτώβριος 1926), σ. 116. Για τον ιδεολογικό προσανατολισμό του περιοδικού *Αναγέννηση*, βλ. Χ. Ντουιά, *Λογοτεχνία και πολιτική. Τα περιοδικά της Αριστεράς στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα 1996: Καστανιώτης, σ. 91-96.

**19** Βλ. ενδεικτικά Β. Ηλιάδης, «Το τουρκικό θέατρο», *Διανόηση* 3 (Απρίλιος 1925), σ. 38-41· R. Kaltofen, «Η σημερινή γιουγκοσλαβική λογοτεχνία», *Πρωτοπόροι* 1 (Φεβρουάριος 1930), σ. 28-29. Για τον ιδεολογικό προσανατολισμό των περιοδικών *Διανόηση* και *Πρωτοπόροι*, βλ. Χ. Ντουιά, *Λογοτεχνία και πολιτική...*, Αθήνα 1996: Καστανιώτης, σ. 84-91 και 147-174.

**20** Παραθέτω ένα ενδεικτικό απόσπασμα από την έρευνα του Μπαστιά στον *Ελεύθερο Τύπο*: «το εθνικό ιδανικό σήμερα της Ρουμανίας δεν στρέφεται προς εδαφικές επεκτάσεις [...] αλλά προς μια διατήρηση των κεκτημένων, [...] [H] κολοσσιαία προσπάθεια του επισήμου κράτους για την ενίσχυση των γραμμάτων, των τεχνών, των επιστημών, [...] η συντονισμένη προσπάθεια να παρουσιασθή όλη αυτή η κίνηση [...] μέσα σε πλαίσια εθνικά, [...] δείχνουν πόσο το ρουμανικό κράτος και η ρουμανική διανόησης έχουν νοιώσει βαθύτατα [...] τη μεγάλη αλήθεια, κατά την οποία δεν αρκεί ένας λαός να επεκταθή εδαφικώς [...], αν πλάι σ' αυτή την επέκτασι [...] δεν καλλιεργήση μια άνθησι ενός δικού του πολιτισμού [...]. [O] εχθρός, [...] που στρέφεται αθόρυβα [...] εναντίον της προσπάθειας που αναφέραμε [...] δεν είναι τίποτε άλλο από την άγνη ξενική επίδραση», βλ. Κ. Μπαστιάς, «Ένας λαός που αγωνίζεται να διατηρήση το απροσδόκητον εθνικόν του μεγαλείον», εφ. *Ελεύθερος Τύπος* (13 Αυγούστου 1926), σ. 1. Για την ιδεολογική ταυτότητα του περιοδικού *Ελληνικά Γράμματα*, βλ. Λ. Βαρελάς, *Ελληνικά Γράμματα (1927-1930)*, Θεσσαλονίκη 1995: University Studio Press, σ. 17.

**21** Παραθέτω ένα χαρακτηριστικό ανυπόγραφο σημείωμα από τις μόνιμες στήλες του περιοδικού *Αναγέννηση*: «Όσοι στοχάζονται στις χώρες αυτές [...] πρέπει να γίνουν απόστολοι συνεννόησης, εκτίμησης και αγάπης. Η υπερεθνική πατρίδα ανατέλλει», βλ. «Πνευματική κίνηση...», ό.π., σ. 116.

**22** Για την αναγνωστική πρόσληψη του Hikmet και του Istrati από τους κύκλους της αριστερής διανόησης στον Μεσοπόλεμο, βλ. Χ. Ντουιά, *Λογοτεχνία και πολιτική...*, ό.π., σ. 48-49, 286-292. Για ορισμένα κριτικά δοκίμια που επικεντρώνονται στους συγκεκριμένους συγγραφείς, βλ. Αναπληρωτής, «Ναζίμ-Χικμέτ: Τούρκος επαναστάτης ποιητής», *Πρωτοπόροι* Β' 10 (Νοέμβριος 1931), σ. 420-421· Α.[ντρέας] Ζ.[εβγάς], «Παναίτ Ιστράτι: Ο επαναστάτης που ξεκίνησε, δώδεκα χρόνων, από το

εξέφραζε και τη στάση της κομμουνιστικής κομματικής ηγεσίας, καθώς δημοσιεύτηκε το 1933 στο –άμεσα ελεγχόμενο από το κομμουνιστικό κόμμα– περιοδικό *Νέοι Πρωτοπόροι*, ο Ν. Καρβούνης παρατηρούσε:

Γύρω από την ιδέα μιας Βαλκανικής ένωσης γίνεται, κατά τα τελευταία χρόνια κίνηση πολυθρόμβη και εντατική. [...] Αόριστες διαπιστώσεις της ανάγκης μιας συνεργασίας στενής των Βαλκανικών λαών' [...] πολλά λόγια, πλούσιες ευχές και προποσείς, άφθονες ευλογίες των κυβερνήσεων των Βαλκανικών κρατών [...]. Και, ακόμη, κάποια λυρικά άρθρα των εφημερίδων της Χερσονήσου μερικών, τουλάχιστον, εφημερίδων που αφήνουν την αόριστη την εντύπωση ότι τάχα κάτι σοβαρό και μεγάλο ετοιμάζεται.

[...] Μια ένωση των Βαλκανικών [...] θα πραγματοποιηθεί. Όχι, όμως, κατά τον τρόπο που πιστεύουν οι σημερινοί Διασκεψίες των Βαλκανικών πρωτευουσών. Αυτή την ένωση [...] θα την πραγματοποιήσει το Βαλκανικό το προλεταριάτο, οι αγρότες και οι εργάτες της Χερσονήσου.<sup>23</sup>

Αλλά και από την πλευρά του κράτους και των Θεσμών του ετίθεντο σαφή όρια ως προς έκταση των ιδεολογικών διευρύνσεων. Η σύνδεση, για παράδειγμα, του φιλειρηνικού ιδανικού με μια εκδοχή αντιμιλιταρισμού που θεωρούνταν ως προωθημένη αποκλειόταν από το υπό διαμόρφωση νέο αξιακό πλαίσιο, όπως καταδεικνύει η απόρριψη της συλλογής *Διηγήματα* που είχε υποβάλει το 1930 ο Σ. Μυριβήλης προς βράβευση στην Ακαδημία Αθηνών. Η αιτιολογία που συνόδευε την απόφαση της επιτροπής ήταν ότι «ο νέος διηγηματογράφος παριστάνων την αθλιότητα του πολέμου δεν ηθέλησε να προσέξει και τις ευγενεστέρας απόψεις των πολεμικών αγώνων», ενώ σε κάποια του ιδιωτική επιστολή ο τότε γενικός γραμματέας της Ακαδημίας, Σ. Μενάρδος, παρατηρούσε: «εξετίμησα πολύ τα πολεμικά διηγήματα [του Μυριβήλη], αλλά δεν ήτο δυνατόν να τον βραβεύσωμεν εις την Ακαδημίαν».<sup>24</sup>

Είναι, ωστόσο, σαφές ότι παρά τις επιμέρους επιφυλάξεις και διαφοροποιήσεις η επιδίωξη της συνεργασίας στα Βαλκάνια αποτελούσε ένα σχεδόν καθολικό ζητούμενο της ελληνικής αστικής διανοήσης. Βέβαια, δεδομένου ότι το κράτος δεν είχε αναλάβει άμεσα συντονιστικό ρόλο σε αυτή τη συλλογική προσπάθεια, παραμένουν προς διερεύνηση οι συνθήκες μέσα από τις οποίες αναδύθηκε αυτή η πληθώρα προωθητικών πρακτικών που είχαν κοινή στόχευση.

Δούναβη...», *Νέα Επιθεώρηση* 1 (Ιανουάριος 1928), σ. 12-16· Ν. Καζαντζάκης, «Παναΐτ Ιστράτι», εφ. *Η Πρωΐα* (31 Δεκεμβρίου), σ. 1-2· Κ. Παρορίτης, «Παναΐτ Ιστράτι, "Κυρά Κυραλίνα"», *Ηλύσια* 1 (22 Μαΐου 1927), σ. 10-11. Για ένα δείγμα από μεταφράσεις έργων αυτών των συγγραφέων, βλ. Ν. Χικμέτ, «Αγία κοιλιά» (μτφρ. Β. Μαλέας), *Νέοι Πρωτοπόροι* 7-8 (Ιούλιος-Αύγουστος 1932), σ. 274· Π. Ιστράτι, «Η ταβέρνα του κυρ Λεωνίδα» (μτφρ. Α. Ζεβγάς), *Νέα Επιθεώρηση* 2 (Φεβρουάριος 1928), σ. 49-59.

<sup>23</sup> Βλ. Ν. Καρβούνης, «Η ένωση των Βαλκανίων», *Νέοι Πρωτοπόροι* 2 (Φεβρουάριος 1933), σ. 45, 48. Για τον έλεγχο που ασκούσε το Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδος στο περιοδικό *Νέοι Πρωτοπόροι*, καθώς και για τον ρόλο του Καρβούνη ως μέλους της Συντακτικής Επιτροπής στη διαμόρφωση της ύλης του, βλ. Χ. Ντουνιά, *Λογοτεχνία και πολιτική...*, ό.π., σ. 175-198.

<sup>24</sup> Για την απόφαση της επιτροπής, βλ. Π. Χ. [άρης], «Τα βραβεία της Ακαδημίας», *Νέα Εστία* 5:56 (15 Απριλίου 1929), σ. 312. Για την επιστολή του Μενάρδου, βλ. Ν. Μπάλα (επιμ.), *Αγαπητέ Κοτζιούλα: η αλληλογραφία του ποιητή Γιώργου Κοτζιούλα (1927-1955)*, Αθήνα 1994: Οδυσσεάς, σ. 31.



Η σύμπτωση των συγγραφέων γύρω από τη Βαλκανική Συνεννόηση φανερώνει ασφαλώς την ετοιμότητά τους για προσαρμογή στη διεθνώς κυρίαρχη –έπειτα από τη λήξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου– πασιφιστική τάση.<sup>25</sup> Η αμεσότητα, ωστόσο, και η ευρύτητα της ανταπόκρισής τους σε ένα κατά βάση πολιτικό ζήτημα που άπτονταν της εξωτερικής πολιτικής του κράτους χρήζει, όπως υποστηρίζω, περαιτέρω διερεύνησης, ειδικά αν λάβει κανείς υπόψιν ότι πρωτοβουλίες για θεσμικό συντονισμό των διαβαλκανικών πολιτισμικών δράσεων που πράγματι αναλήφθηκαν παρέμειναν σε επίπεδο πρωτογενούς σχεδιασμού.<sup>26</sup>

Η διάχυτη σύμπτωση στον δημόσιο λόγο του Μεσοπολέμου ως προς το ζήτημα της Βαλκανικής Συνεννόησης, καθώς και η άμεση και πλάτια αφομοίωση της φιλειρηνικής ιδεολογίας από συγγραφείς που δεν είχαν φανερά οργανική σχέση με το κράτος, θα μπορούσαν ως έναν βαθμό να εξηγηθούν με βάση τις δομικές αλλαγές που συντελέστηκαν στο ελληνικό λογοτεχνικό πεδίο εκείνης της ιστορικής περιόδου. Ένας παράγοντας που θα πρέπει να συνέτεινε αποφασιστικά προς αυτήν την κατεύθυνση ήταν η ανάδυση μιας «επαγγελματικού» τύπου αυτοσυνειδησίας,<sup>27</sup> η οποία οδήγησε και στην ίδρυση των πρώτων ελληνικών λογοτεχνικών σωματείων.<sup>28</sup> Έπειτα από κάποιες ατελέσφορες απόπειρες προς αυτήν την κατεύθυνση<sup>29</sup> και αφού είχε διαμορφωθεί το κατάλληλο νομοθετικό

**25** Βλ. S. Vuljevic, *The Crisis of Spirit...*, ό.π., σ. 21-43.

**26** Το 1929, για παράδειγμα, είχε προταθεί η σύσταση του Βαλκανικού Ινστιτούτου Πνευματικής Συνεργασίας, που θα λειτουργούσε ως παράρτημα τού –υπαγόμενου στην Κοινωνία των Εθνών– Διεθνούς Ινστιτούτου Πνευματικής Συνεργασίας και θα εκτελούσε μια σειρά από δράσεις για την πολιτισμική προσέγγιση των βαλκανικών κρατών. Για την αποτελεσματική προώθηση των ενεργειών προβλεπόταν η αξιοποίηση της δημοσιογραφικής, λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής διανοήσης, η οποία θα μεριμνούσε για τη δημοσίευση άρθρων, τη μετάφραση λογοτεχνικών έργων και τη διοργάνωση διαλέξεων, συναυλιών και εικαστικών εκθέσεων. Οι οικονομικές, όμως, δυσχέρειες ματαίωσαν εν τέλει αυτές τις προθέσεις. Βλ. S. Vuljevic, *The Crisis of Spirit...*, ό.π., σ. 60-61. Πβ. Γ. Πράτσικας, «Το Βαλκανικόν Ινστιτούτον: Η πνευματική προσέγγις των γειτονικών λαών», εφ. *Πρωΐα* (1 Ιανουαρίου 1932), σ. 9· Ε. Λαμπρίδη, «Το Ινστιτούτο Πνευματικής Συνεργασίας», εφ. *Ελεύθερος Τύπος* (8 Ιουλίου 1926), σ. 3.

**27** Βλ. Τ. Καγιαλής, *Η επιθυμία για το Μοντέρνο: Δεσμεύσεις και αξιώσεις της λογοτεχνικής διανοήσης στην Ελλάδα του 1930*, Αθήνα 2007: Βιβλιόραμα, σ. 67-68. Για μια θεωρητική προσέγγιση του ζητήματος, βλ. Γ. Βελουδής, *Ψηφίδες για μια θεωρία της λογοτεχνίας*, Αθήνα 1992: Γνώση, σ. 95-98.

**28** Τα «επαγγελματικού» τύπου σωματεία των λογοτεχνών θα πρέπει να διακρίνονται από παλαιότερες μορφές συλλογικής συνύπαρξης, όπως ήταν οι πολιτιστικοί σύλλογοι που γνώρισαν ευρεία διάδοση κυρίως στο δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα και οι οποίοι ήταν αστικού τύπου φορείς πνευματικών ζυμώσεων, κοινωνικών συγχωνεύσεων, διαπαιδαγώγησης και προβολής ιδεών, στο πρότυπο των ευρωπαϊκών «αστικών ομίλων» (*bürgerliche Vereine*): βλ. G. Kunz, *Verortete Geschichte: Regionales Geschichtsbewußtsein in den deutschen historischen Vereinen des 19. Jahrhunderts*, Göttingen 2000: Vandenhoeck und Ruprecht· Ε. Μαυρομυχάλη, «Οι καλλιτεχνικοί σύλλογοι και οι στόχοι τους (1880-1910)», *Μνήμων* 23 (2001), σ. 221-267.

**29** Η Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, που είχε ιδρυθεί το 1894 και πήρε μορφή σωματείου το 1908, δεν πληρούσε τις προϋποθέσεις ενός σύγχρονου, ανεξάρτητου από την άμεση κρατική επίβλεψη σωματείου, καθώς είχε επί μακρόν ως πρόεδρό της τον πρίγκιπα Νικόλαο. Επιπλέον, η Ένωση Συντακτών Αθηναϊκών Εφημερίδων, που ιδρύθηκε στα τέλη του 1914, είχε ενσωματώσει ως μέλη της ορισμένους μόνο λογοτέχνες υπό τη δημοσιογραφική –και όχι τη λογοτεχνική– επαγγελματική τους ιδιότητα· βλ. Σ. Νιάρος, *Ο Θεσμός των λογοτεχνικών βραβείων...*, ό.π., σ. 391-392, καθώς και το ανυπόγραφο άρθρο «Αρχαιρεσίαι της Ενώσεως Συντακτών», εφ. *Αστήρ* (29 Δεκεμ-

πλαίσιο,<sup>30</sup> άρχισαν να πυκνώνουν στη δεκαετία του 1920 οι προτροπές και τα εγχειρήματα για υπέρβαση των επιμέρους διαφορών των συγγραφέων για χάρη της προάσπισης των κοινών τους συνεχνιακών συμφερόντων.<sup>31</sup> Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα ορισμένων καταξιωμένων συγγραφέων –του Γ. Δροσίνη, του Μ. Λιδωρίκη, του Σ. Μελά, του Π. Νιρβάνα και του Κ. Παλαμά– οι οποίοι, στα τέλη του 1924 και στις αρχές του 1925, ηγήθηκαν μιας πρωτοβουλίας για σύσταση μιας «Ομοσπονδίας των Διανοουμένων Τάξεων της Ελλάδος». Και, παρά το γεγονός ότι το εγχείρημα δεν καρποφόρησε –ίσως λόγω της πολιτειακής εκτροπής που επακολούθησε– είναι ωστόσο ενδεικτικό για το συνεχνιακό πνεύμα που είχε αρχίσει να εξαπλώνεται στους λογοτεχνικούς κύκλους.<sup>32</sup>

Εξ ονόματος αυτής ακριβώς της υπό διαμόρφωση συλλογικότητας απευθυνόταν ο Σ. Μελάς στον G. Duhamel, κατεχοχόν υποστηρικτή της προσπάθειας για ειρήνευση στην Ευρώπη,<sup>33</sup> σε εκδήλωση που διοργάνωσε στην Αθήνα προς τιμήν του Γάλλου συγγραφέα η Εταιρεία Πολιτικών και Κοινωνικών Επιστημών το 1924. Στην ομιλία του, την οποία εκφώνησε «εξ ονόματος των Ελλήνων συγγραφέων», ο Μελάς επεσήμανε την «ωριμότητα εις την οποίαν ευρίσκεται η ελληνική διανόησις μετά τα δεινοπαθήματα του πολέμου, όπως συνεργασθή ειλικρινώς προς αποκατάστασιν παγίων ειρηνικών σχέσεων μεταξύ των λαών». Στο ίδιο πνεύμα κινούνταν και η τοποθέτηση του Θ. Νικολούδη, μετέπειτα υφυπουργού Τύπου και Τουρισμού στο μεταξικό καθεστώς, ο οποίος παρίστατο στην εκδήλωση ως εκπρόσωπος της δημοσιογραφικής κοινότητας.<sup>34</sup> Αυτή η σύμπλευση δύο συγγραφέων που εκείνη την εποχή διηύθυναν ο πρώτος της εφημερίδα Δημοκρατία, επίσημο όργανο του δημοκρατικού σοσιαλισμού στην Ελλάδα, και ο δεύτερος τη συντηρητική αντιβενιζελική εφημερίδα *Πολιτεία*, είναι ενδεικτική για τη συναίνεση που επικρατούσε στη λογοτεχνική και δημοσιογραφική κοινότητα γύρω από τις γενικές αρχές του κυρίαρχου ιδεολογικού πλαισίου, όπως

βρίου 1914), σ. 3.

**30** Ο «περί σωματείων» νόμος ψηφίστηκε το 1914, βλ. Σ. Μουδόπουλος, *Ο Νόμος 281/1914 για τα επαγγελματικά σωματεία και η επίδρασή του στην εξέλιξη του συνδικαλιστικού κινήματος*, Αθήνα 1987: Σάκκουλας.

**31** Για δύο ενδεικτικά παραδείγματα, βλ. Έσπερος, «Το ελληνικόν βιβλίον», εφ. *Εσπερινή* (2 Φεβρουαρίου 1921), σ. 1. «Φαινόμενα και πράγματα», *Νουμάς* 771 (Φεβρουάριος 1923), σ. 133-135. Στο διάστημα 1925-1927 ο Σύλλογος Εθνικής Λογοτεχνίας και Καλλιτεχνίας επιχείρησε να αναδείξει και να εκπροσωπήσει νέους κυρίως συγγραφείς, όμως δεν κατόρθωσε να έχει έναν ευρύτερα αντιπροσωπευτικό χαρακτήρα. βλ. Σ. Νιάρος, *Ο Θεσμός των λογοτεχνικών βραβείων...*, ό.π., σ. 285-286 και 397.

**32** Για την επίτευξη αυτού του στόχου άρχισε να εκδίδεται, με χρηματοδότηση του επιχειρηματία Π. Λεκού, το περιοδικό *Εικονογραφημένη της Ελλάδος*. Πράγματι, η συντακτική επιτροπή κατόρθωσε να εξασφαλίσει τη θετική ανταπόκριση περισσότερων από εκατό ετερόκλητων ιδεολογικά και αισθητικά συγγραφέων, όπως του Τ. Άγρα, της Ρ. Ιμβριώτη, του Σ. Μυριβήλη, του Γ. Ξενοπούλου, του Κ. Ουράνη, της Κ. Παρρέν και του Α. Σικελιανού. Για όλα τα παραπάνω, βλ. «Προς την ομοσπονδία των διανοουμένων», εφ. *Δημοκρατία*, 14 Ιανουαρίου 1925, σ. 2. Πβ. Η Διεύθυνσις της Συντάξεως, «Η Εικονογραφημένη της Ελλάδος», *Εικονογραφημένη της Ελλάδος* 1 (Ιανουάριος 1925), σ. 2.

**33** Βλ. C. Hoch, «Georges Duhamel and politics», *The French Review* 46:1 (Οκτώβριος 1972), σ. 9-10.

**34** Βλ. «Αι ομιλίαι των κ.κ. Ντυαμέλ και Νικόλ εις την Εταιρείαν Πολιτικών Επιστημών», εφ. *Δημοκρατία* (20 Σεπτεμβρίου 1924), σ. 5.



αυτό είχε διαμορφωθεί μετά την κατάρρευση του μεγαλοϊδεατικού εθνικισμού.<sup>35</sup>

Για να γίνει κατανοητή η σημασία που είχαν στα χρόνια του Μεσοπολέμου οι νεοσύστατοι φορείς συλλογικής εκπροσώπησης για την ομοιογένεια στον δημόσιο λόγο των λογοτεχνών θα πρέπει να ληφθούν υπόψιν οι κυβερνητικές παρεμβάσεις που απέβλεπαν στην ενίσχυση των εν γένει πολιτισμικών δραστηριοτήτων. Από τις αρχές της δεκαετίας του 1920 είχαν αρχίσει να γίνονται σκέψεις για ένα προνοιακού τύπου οργανωτικό μοντέλο, σύμφωνα με το οποίο το κράτος θα αναλάμβανε ευρείας κλίμακας πρωτοβουλίες για οικονομική υποστήριξη των λογοτεχνών και των καλλιτεχνών.<sup>36</sup> Ωστόσο, χρειάστηκε να παρέλθει μία περίπου δεκαετία εωσότου τεθούν σε εφαρμογή αυτοί οι σχεδιασμοί, όταν η κυβέρνηση Βενιζέλου εισηγήθηκε προς ψήφιση ένα ετήσιο πρόγραμμα –όπως θα το αποκαλούσαμε σήμερα– για την «ενίσχυση των γραμμάτων και των τεχνών». Στη διαχείριση του προγράμματος, που ψηφίστηκε από τη Βουλή τον Μάιο του 1931, είχαν κεντρικό ρόλο τα λογοτεχνικά και καλλιτεχνικά σωματεία.<sup>37</sup> Έναν χρόνο νωρίτερα είχε συσταθεί η Ένωση Ελλήνων Λογοτεχνών, το πρώτο λογοτεχνικό σωματείο που καλούνταν διά νόμου να συμμετάσχει στη διαμόρφωση και διαχείριση της επίσημης πολιτισμικής πολιτικής.<sup>38</sup> Η αντίδραση σε αυτήν την ελευθερία δράσης που παρεχόταν στα σωματεία ήταν πιθανότατα ο βασικός λόγος, για τον οποίο ο βενιζελικός νόμος τέθηκε σύντομα σε αχρηστία και η Ένωση αντικαταστάθηκε το 1934 ως επίσημος συνομιλητής του κράτους με έναν νέο φορέα εκπροσώπησης, την Εταιρεία Ελλήνων Λογοτεχνών.<sup>39</sup> Σε κάθε περίπτωση, καθώς η επακολουθήσασα κατάλυση του κοινοβουλευτισμού είχε στη-

<sup>35</sup> Από το 1923 μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1930 οι συναινετικές πολιτικές και τα οικουμενικά κυβερνητικά σχήματα διαμόρφωσαν ένα πλαίσιο, μέσα στο οποίο μπορούσαν να καλλιεργηθούν και οι αντίστοιχες ιδεολογικές συγκλίσεις. Βλ. M. Mazower, *Greece and the Inter-War Economic Crisis*, Oxford 1991: Clarendon Press, σ. 73· Γ. Δαφνής, *Η Ελλάδα μεταξύ δύο πολέμων (1923-1940)*, τ. 1, Αθήνα 1997: Κάκτος, σ. 349-353· G. Hering, *Τα πολιτικά κόμματα στην Ελλάδα (1821-1936)*, μτφρ.: Θ. Παρασκευόπουλος, τ. 2, Αθήνα <sup>2</sup>2006: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σ. 1197-1204. Για ένα παράδειγμα που φανερώνει την πολιτική συναίνεση γύρω από το ζήτημα της Βαλκανικής Συνεννόησης, βλ. Α. Κατσιγιάννη, «Ο Σικελιανός και η Βαλκανική Ιδέα...», ό.π., σ. 51-53. Πβ. S. Vujčević, *The Crisis of Spirit...*, ό.π., σ. 64-65.

<sup>36</sup> Βλ. Γ. Δροσίνης, «Χαμένα σχέδια», εφ. *Εστία* (18 Ιανουαρίου 1921), σ. 1 και Γ. Ξερόπουλος, «Ας το ευχηθώμεν», εφ. *Αστραπή* (24 Ιουλίου 1922), σ. 1.

<sup>37</sup> Ο Νόμος 5058/1931 «Περί ενισχύσεως των ελληνικών γραμμάτων και τεχνών» της κυβέρνησης Βενιζέλου προέβλεπε ετήσια κρατική χορηγία ενός εκατομμυρίου δραχμών από αδιάθετες φορολογικές εισπράξεις, βλ. *Φύλλα Εφημερίδος της Κυβερνήσεως* (στο εξής: *ΦΕΚ*) 1:173 (30 Ιουνίου 1931), σ. 2214-2215. Για τις αρμοδιότητες των σωματείων στη διαχείριση αυτών των οικονομικών πόρων, βλ. το Διάταγμα «Περί του τρόπου απονομής των εν άρθρω 4 του νόμου 5058 αναφερομένων βραβείων», *ΦΕΚ* 1:152 (11 Μαΐου 1932), σ. 1041-1042.

<sup>38</sup> Για την ίδρυση του σωματείου, βλ. το ανυπόγραφο άρθρο «Ένωσης Ελλήνων Λογοτεχνών», εφ. *Πρωΐα* (17 Μαρτίου 1930), σ. 2.

<sup>39</sup> Με την πτώση της κυβέρνησης Βενιζέλου, ο Νόμος 5058/1931 υπέστη σειρά τροποποιητικών παρεμβάσεων, που αλλοίωσαν εντελώς την αρχική του μορφή. Οι ακριβείς λόγοι που οδήγησαν στην υποβάθμιση της Ένωσης Ελλήνων Λογοτεχνών δεν είναι γνωστοί. Πάντως, παρότι η Ένωση συνέχισε να υφίσταται, είναι φανερό ότι η Εταιρεία Ελλήνων Λογοτεχνών είχε σαφώς υψηλότερο βαθμό αντιπροσωπευτικότητας. Για όλα τα παραπάνω, βλ. Σ. Νιάρος, *Ο Θεσμός των λογοτεχνικών βραβείων...*, ό.π., σ. 307-321 και 400-402.

ριχθεί, μεταξύ άλλων, στον ισχυρισμό ότι αποσκοπούσε στον έλεγχο των εργατικών σωματείων, οι τελικώς αναγνωρισθέντες από το καθεστώς της 4<sup>ης</sup> Αυγούστου φορείς εκπροσώπησης –μεταξύ των οποίων και η Εταιρεία Ελλήνων Λογοτεχνών– λειτουργούσαν υπό συνθήκες ανελευθερίας και υπήχθησαν υποχρεωτικά σε ενιαία διοικητική δομή, η οποία τελούσε υπό αυταρχικό έλεγχο.<sup>40</sup> Κάτω από αυτό το περιοριστικό πλαίσιο λειτουργίας δόθηκαν και πάλι σημαντικές αρμοδιότητες στους εκπροσώπους των σωματείων, όταν το 1937 θεσπίστηκε μια συντηρητική εκδοχή του βενιζελικού προγράμματος οικονομικής στήριξης των γραμμάτων και των τεχνών.<sup>41</sup>

Η ομοιογένεια στη ρητορική των Ελλήνων συγγραφέων και στα δημοσιεύματα του Τύπου γύρω από το –κρατικά προωθούμενο– ζήτημα της Βαλκανικής Συνεννόησης, θα μπορούσε να κατανοηθεί καλύτερα, εάν προστεθεί σε αυτά τα δεδομένα μία ακόμη παράμετρος: ότι στο λογοτεχνικό πεδίο της δεκαετίας του 1930 παρατηρούνται πρακτικές που φανερώνουν μια ευρύτερη σύγκλιση συμφερόντων μεταξύ κράτους, λογοτεχνών και εκδοτών. Ένας από τους κεντρικούς στόχους των δύο νομοθετικών παρεμβάσεων, της βενιζελικής και της μεταξικής, ήταν ο συντονισμός των εκδοτών και των συγγραφέων, ώστε με την εποπτεία του κράτους, να αναληφθούν δράσεις για τη διάδοση του ελληνικού λογοτεχνικού βιβλίου.<sup>42</sup> Σε ανταπόκριση προς αυτό το ζητούμενο, συγγραφείς και εκδοτικές επιχειρήσεις –οι οποίες είχαν επίσης συνασπισθεί γύρω από έναν ενιαίο φορέα εκπροσώπησης–<sup>43</sup> υπερέβησαν τις συντεχνιακές διαφορές τους και προσέδωσαν στην υπόθεση του ελληνικού βιβλίου χαρακτήρα συλλογικής προωθητικής εκστρατείας, με μια σειρά από άρθρα και εκδηλώσεις.<sup>44</sup> Όπως παρατηρούσε ο Κ. Μπαστιάς «η προστασία

**40** Η «Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών», όπως ονομαζόταν η διοικητική αυτή δομή, θεσπίστηκε τον Απρίλιο του 1938 με τον Αναγκαστικό Νόμο 1215, βλ. ΦΕΚ 1:75 (29 Απριλίου 1938), σ. 1061-1063. Για τις εδώ αναφερόμενες πληροφορίες και το παράθεμα, βλ. ειδικότερα τα Άρθρα 2 §1-2. 1 §2- 3 §1.

**41** Ο μεταξικός Αναγκαστικός Νόμος 775/1937 «Περί του ειδικού προϋπολογισμού Διδακτηρίων, Γραμμάτων και Καλών Τεχνών» εξασφάλιζε ετήσιες χορηγίες πέντε έως εννέα εκατομμυρίων δραχμών, βλ. ΦΕΚ 1:263 (13 Ιουλίου 1937), σ. 1660-1662.

**42** Η κοινωνική οργάνωση που αξιοποιεί τα εργατικά σωματεία, προκειμένου να αμβλύνει τα αντικρουόμενα συμφέροντά τους υπό την επιδιαιτησία και τον έλεγχο του λεγόμενου συντεχνιακού ή σωματειακού κράτους, ονομάζεται κορπορατική, βλ. M. L. Wachter, "Labor unions: A corporatist institution in a competitive world", *University of Pennsylvania Law Review* 155/3 (2007), σ. 581-634. Για την έννοια του κορπορατισμού, βλ. ενδεικτικά P. J. Williamson, *Varieties of Corporatism. A Conceptual Discussion*, New York 1985: Cambridge University Press. Ειδικότερα για την προώθηση του κορπορατισμού στη μεσοπολεμική Ελλάδα, βλ. Χ. Χατζηωσήφ, «Κοινοβούλιο και δικτατορία», στον τόμο Χ. Χατζηωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20<sup>ου</sup> αιώνα: Ο Μεσοπόλεμος (1922-1940)*, μέρος 2, τ. 2, Αθήνα 2003: Βιβλιόραμα, σ. 37-40.

**43** Ο Σύλλογος Εκδοτών και Βιβλιοπωλών Αθηνών συστήθηκε το 1929. Προς το τέλος της δεκαετίας του 1930 αναφέρονται ως μέλη του αρκετοί από τους αθηναϊκούς εκδοτικούς οίκους, όπως ο Ελευθερουδάκης, ο «Πυρσός», ο Κολλάρος, ο Βασιλείου, ο Σαλιβερος, ο Ζαχαρόπουλος και η «Χαραυγή» (βλ. *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: Πρόσωπα – έργα – ρεύματα – όροι*, Αθήνα 2007: Πατάκης, σ. 602. «Το ελληνικό βιβλίο», *Νεοελληνικά Γράμματα* Β26 (29 Μαΐου 1937), σ. 15.

**44** Λίγους μόλις μήνες πριν από την ψήφιση του Νόμου 5058/1931, ο Κ. Μπαστιάς, που διατελούσε γενικός γραμματέας της Ένωσης Ελλήνων Λογοτεχνών, δημοσίευσε άρθρο με τίτλο «Η κρίσις του ελληνικού βιβλίου», στο οποίο εμπεριέχονταν προτάσεις για την εμπορική προώθηση του ελληνικού λογοτεχνικού βιβλίου. Λίγες ημέρες αργότερα ο Κ. Ουράνης πραγματοποίησε αντίστοιχη δημόσια παρέμβαση, με το εκτενές άρθρο «Η κρίσις που διατρέχει το ελληνικό βιβλίο». Όπως επε-

του συγγραφέως έναντι του εκδότη δεν έχει και τόση σημασία, αφού το πρόβλημα που αντιμετωπίζει ο συγγραφέας, το ίδιο αντιμετωπίζει κι ο εκδότης. Δεν υπάρχει, δηλαδή, αρκετό αναγνωστικό κοινό στον τόπο για να καταναλωθή το βιβλίο.<sup>45</sup> Αντίστοιχη ήταν και η προσέγγιση του διευθύνοντα συμβούλου της ανώνυμης εκδοτικής εταιρείας «Ι. Δ. Κολλάρος & Σ<sup>ια</sup>»: «αυτή η υπόθεση [της προώθησης του ελληνικού βιβλίου] εξ ίσου ενδιαφέρει και τους εκδότες, όσο και τους συγγραφείς. Μια κοινή προσπάθεια κι ένας συντονισμός ενεργειών δεν θα ήταν κατά την γνώμη μου ανώφελος. Έπειτα το κράτος, δεν θα είχε να χάσει και τίποτε».<sup>46</sup>

Από τα υπάρχοντα δεδομένα προκύπτει συνεπώς το συμπέρασμα ότι στη διάρκεια του ελληνικού Μεσοπολέμου, μέσα στη γενικευμένη φιλειρηνική ατμόσφαιρα που κυριαρχούσε στη Νοτιοανατολική Ευρώπη, οι Έλληνες συγγραφείς πρωτοστάτησαν στην προσπάθεια να εξοικειωθεί το ελληνικό αναγνωστικό κοινό με την πολιτισμική πραγματικότητα των λοιπών βαλκανικών κρατών. Το εγχείρημα της Βαλκανικής Συνεννόησης προωθήθηκε αποφασιστικά μέσα από ένα πλήθος κειμένων που δημοσιεύτηκαν από συγγραφείς με διαφορετικές ιδεολογικές καταβολές, που είτε διεκδικούσαν ρόλο «εθνικής» και «ακαδημαϊκής ελίτ» είτε ήταν απλοί συνεργάτες περιοδικών και εφημερίδων χωρίς επίσημη θεσμική ιδιότητα. Η προθυμία της ελληνικής διανοήσεως και του ελληνικού Τύπου να συνδράμει σε αυτήν την προσπάθεια αποτελεί βεβαίως ένδειξη προσαρμογής στις νέες συνθήκες που ανέκυψαν διεθνώς έπειτα από τη λήξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Η αμεσότητα, ωστόσο, με την οποία εκδηλώθηκε αυτή η προθυμία αλλά και η συναινετική δυναμική που αναδεικνύεται μέσα από αυτήν αποτελούν ένδειξεις μιας κατά το μάλλον ή ήττον συλλογικής προσπάθειας. Η διαπίστωση αυτή ενισχύεται από το γεγονός ότι την ίδια εποχή, υπερβαίνοντας μέχρις ενός σημείου τις ιδεολογικές τους αντιθέσεις, οι Έλληνες λογοτέχνες είχαν αρχίσει να αναπτύσσουν ενεργή σωματειακή δράση, η οποία ήταν οργανικά συνδεδεμένη με την κρατούσα πολιτισμική πολιτική. Παρά το γεγονός ότι, με βάση τα υφιστάμενα δεδομένα, δεν αποδεικνύεται άμεση σύνδεση των περι τη Βαλκανική Συνεννόηση δημοσιευμάτων με την αναδυόμενη συντεχνιακή αυτοσυνειδησία των συγγραφέων, φαίνεται εντούτοις πως και οι δύο αυτές παράλληλες παράμετροι μπορούν να εγγραφούν σε ένα ενιαίο πλέγμα συσχετισμών και δομικών ανακατατάξεων εντός του λογοτεχνικού πεδίου.

σήμαινε, οι προτάσεις του δεν απευθύνονταν μόνο στην κυβέρνηση, αλλά και στους λογοτέχνες, που όφειλαν άμεσα να αναλάβουν σωματειακή δράση» βλ. Κ. Μπαστιάς, «Η κρίσις του ελληνικού βιβλίου», *Πειθαρχία* 2:3 (2 Νοεμβρίου 1930), σ. 79· Κ. Ουράνης, «Η κρίσις που διατρέχει το ελληνικό βιβλίο», εφ. *Ελεύθερον Βήμα* (3-5 Δεκεμβρίου 1930), σ. 3. Για μια συναγωγή ορισμένων ακόμα παρεμφερών κειμένων, βλ. Β. Τσοκόπουλος κ.ά. (επιμ.), *Περιπέτειες του βιβλίου στην Ελλάδα (1880-1940): Ένα ανθολόγιο*, Αθήνα 1998: Εθνικό Κέντρο Βιβλίου, σ. 40-63.

<sup>45</sup> Βλ. Κ. Μπαστιάς, «Η κρίσις του ελληνικού βιβλίου», ό.π., σ. 79.

<sup>46</sup> Βλ. Θ. Προδρόμου, «Τι λένε οι εκδότες», *Νεοελληνικά Γράμματα* Β38 (21 Αυγούστου 1937), σ. 12.

# Το Πέρασμα στην Ελλάδα ή Ποιητικοί Ορίζοντες σε μια Άλλη Γλώσσα: *The Angel of Salonika* (2011) της Vesna Goldsworthy

Πασχάλης Νικολάου

Επίκουρος Καθηγητής Λογοτεχνικής Μετάφρασης  
Ιόνιο Πανεπιστήμιο

## ABSTRACT<sup>1</sup>

This paper largely examines the connection of a poet and novelist originally from Serbia, with Greece, as it occurs through the English language. Preceded by *Ruritania: The Imperialism of the Imagination* (1998), a study exploring political exploitation and media uses of Balkan archetypes, and continued perceptions of the peninsula as the “Wild East” of Europe, Vesna Goldsworthy’s first poetry collection in English –more than two decades after she relocates to London– especially illuminates aspects of her relationship with Greece through poems that embed autobiographical elements, some of them first conveyed through a memoir published in 2005, *Chernobyl Strawberries*. Tracing the nature of these particular references alongside the paratexts surrounding the volume of poems, as well as interviews and pieces of journalism, Goldsworthy’s work emerges as a salient example of exophonic writing. Her early travels to Greece and dialogue with themes from the work of George Seferis and other facets of Greek culture, allow her to interrogate a sense of multiple belonging and further help construct across her English verse a migratory, multilingual self. Goldsworthy’s later development as prose writer with a series of experimental novels appearing post-2006 is also of interest, particularly in the ways these works riff on, appropriate, or reconfigure key literary works such as *The Great Gatsby* and *Anna Karenina*.

Στο έργο της Vesna Goldsworthy, που γεννήθηκε το 1961 στο Βελιγράδι, συναντάμε αλληπάλληλες μίξεις και αντιστίξεις γλωσσικών στοιχείων, βαλκανικής και αγγλοσαξωνικής κουλτούρας, αυτοβιογραφικών και ιστορικών σκηνών. Η Goldsworthy έγινε πολύ νωρίς ιδιαίτερα δημοφιλής στη Σερβία γράφοντας στη μητρική της γλώσσα. Το 1986, λίγο μετά την ηλικία των 25 ετών, ταξίδεψε στη Μεγάλη Βρετανία, όπου ζει και εργάζεται πλέον ως Καθηγήτρια Δημιουργικής Γραφής στο Πανεπιστήμιο του Exeter μετά από θητείες στα πανεπιστημιακά ιδρύματα Kingston και East Anglia. Αυτή η γεωγραφική και πολιτισμική απόσταση, παραπέμπει στο ερώτημα που απασχόλησε πολλούς συγγραφείς πριν από εκείνη, για το πώς γράφει κανείς *δημιουργικά* σε μια άλλη γλώσσα. Ο Πάνος Καρνέζης έχει αναφερθεί σε ονόματα συγγραφέων που προηγήθηκαν, όπως ο

---

<sup>1</sup> Ευχαριστίες στην Μαρία Παρασκευοπούλου για την βοήθειά της κατά την επιμέλεια του κειμένου, καθώς και στον ποιητή Σάκη Σερέφα για τις πολύτιμες πληροφορίες που παρέχει σχετικά με την μετάφραση του ομότιτλου ποιήματος της συλλογής της Goldsworthy στο περιοδικό *Θεσσαλονικέων Πόλις*.

Vladimir Nabokov και ο Joseph Conrad, καθώς και στις ιδιαίτερες συνθήκες, τις δυσκολίες αλλά και τις δυνατότητες αυτού που ονομάζουμε «εξωφωνία»:

Language is also assumed to form a large part of one's personal identity, but how many languages exclusively belong to a specific territory or nation? Certainly not English, French or German. Italian is spoken in Switzerland and San Marino, with local dialects spoken in Croatia and Slovenia. Greek is spoken in Cyprus, too, but is also recognised as a minority language in parts of Italy, Albania, Armenia, Romania and Ukraine. So we can't quite say that language by itself defines identity. Obviously, since written language is the means through which a writer communicates with their reader, one assumes that the writer's mother tongue is the *sine qua non* of his or hers artistic identity, but it is not uncommon these days to come across writers who eschew their mother tongue for another in their work, a practice that only recently I learnt that it is called *exophony*. It must have always been the case that people wrote creatively in another language, but I have the feeling that it was rarer in the past for an exophonic writer to rise to prominence (Conrad, Beckett and Nabokov come to mind). Since exophony is generally practised in the language of the writer's adopted country, it is not surprising that it is more frequent nowadays when the kind of migration that isn't driven by absolute economic necessity but can partly be a lifestyle choice, especially in the European Union, is more common. [...] There is also, I think, a greater appetite for minority writing than in the past (even though still small compared with the popularity of commercial fiction) thanks to the internet and the multiculturalism of Western societies, and publishers, whatever their shortcomings, are responding to it.<sup>2</sup>

Την άφιξη της Goldsworthy στην Αγγλία ακολουθεί μια περίοδος σιωπής –οι όποιες λογοτεχνικές προθέσεις εν υπνώσει. Παρακολουθώντας τη σειρά των δημοσιεύσεών της, αναγνωρίζουμε μια περίοδο δοκιμών, η οποία ξεκινά με κριτικό λόγο και το *Inventing Ruritania: The Imperialism of the Imagination* που δημοσιεύεται το 1998<sup>3</sup> (ο τίτλος, στην ελληνική μετάφραση του 2004, είναι *Ruritania: Ανακαλύπτοντας τα Βαλκάνια*). Στη μονογραφία της Goldsworthy εξετάζονται διάλογοι και δυναμικές που αναπτύσσονται ανάμεσα σε κουλτούρες, στα στερεότυπα κυρίως αλλά και στις αμφιθυμίες, στον τρόπο που οι Δυτικοί λογοτέχνες και κατόπιν οι κινηματογραφιστές έβλεπαν τα Βαλκάνια. Πρόκειται για μια διαδικασία η οποία:

μέσα από τις λογοτεχνικές δημιουργίες, με τη βοήθεια και των ισχυρών βιομηχανιών των εκδόσεων και των ΜΜΕ, μπορεί να αποτελέσει το υποκατάστατο πραγματικών περιοχών, επηρεάζοντας τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι βλέπουν τόπους, χώρες και κοινωνίες.<sup>4</sup>

2 P. Karnezis, "The Lepidopterist's Display Case", στον τόμο P. Nikolaou (επιμ.), *Encounters in Greek and Irish Literature: Creativity, Translations and Critical Perspectives*, Newcastle upon Tyne 2020: Cambridge Scholars Publishing, σ. 55.

3 V. Goldsworthy, *Inventing Ruritania: The Imperialism of the Imagination*, Yale 1998: Yale University Press.

4 V. Goldsworthy, *Ruritania. Ανακαλύπτοντας τα Βαλκάνια*, μτφρ. Ε. Μητούση, Θεσσαλονίκη 2004:

Η Goldsworthy εστιάζει σε φαντασιακές εικόνες ανοικείωσης και ετερότητας, στην όλη μεταιχμιακότητα της περιοχής (η οποία εντείνεται στην φαντασία των Ρομαντικών) και αρκετά σε αυτό που αποκαλεί «Βρετανικό αφηγηματικό αποικισμό των Βαλκανίων», όπου η Σερβία, κυρίως, διαφεύγει της ευνοϊκότερης προσοχής στην Ελλάδα και την Αλβανία κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα.

Στο δεύτερο βιβλίο της, *Chernobyl Strawberries* (2005), περνά από τον κριτικό λόγο στη μαρτυρία. Με αυτό η Goldsworthy γίνεται ευρύτερα γνωστή. Έχοντας διαγνωστεί με καρκίνο του στήθους, που η ίδια αποδίδει –και αυτό-μεταφορικά– σε γλυκό από φράουλες το καλοκαίρι του πυρηνικού ατυχήματος λίγο πριν φύγει από τη Γιουγκοσλαβία, η συγγραφέας καταγράφει τα παιδικά της χρόνια υπό το καθεστώς του Τίτο και την αρχή μιας νέας ζωής στο Λονδίνο, επιθυμώντας το κείμενό της να παραμείνει ως κληρονομιά στον μικρό γιο της. Είναι παράδοξο ο αυτοβιογραφικός λόγος να προκύπτει μέσα από μια δεύτερη γλώσσα (τρίτη γλώσσα στην περίπτωση της Goldsworthy μετά τα ρωσικά). Όμως το φαινόμενο αυτό το συναντάμε και σε άλλους συγγραφείς σε παρόμοια θέση (όπως στο *Speak, Memory* του Nabokov ή στο *The Book of My Lives* του Aleksandr Hemon)<sup>5</sup> και μάλιστα με ενάργεια που πολλές φορές σπανίζει, όταν η σύνθεση του κειμένου γίνεται στη μητρική γλώσσα. Η συχνότητα, με την οποία η συγγραφέας συνδέει εμπειρίες γλώσσας και λογοτεχνίας με τις οδυνηρές καταστάσεις που αγγίζουν κάποιον κατά την εξέλιξη μιας πιθανώς θανατηφόρας ασθένειας, επίσης δεν είναι τυχαία. Η Goldsworthy αγοράζει συνεχώς βιβλία και συχνάζει σε βιβλιοπωλεία· μετά την πρώτη εγχείρηση την ενημερώνουν πως “I had clean, wide margins, like the books I enjoy most”.<sup>6</sup> Κατά την ίδια περίοδο, περιφέρεται σε μισοσκότεινες εκκλησίες στο Λονδίνο:

*[j]ust before evensong, listening out for the thin, silvery rattle of incense burners. I said prayers in Serbian, English, and sometimes even Greek (this last sounded most likely to get through, perhaps because I understood so little of it).<sup>7</sup>*

Το *Chernobyl Strawberries* περιλαμβάνει επίσης αναφορές στη δημιουργία μιας νέας ταυτότητας μετά το 1986, με την αγγλική γλώσσα να γίνεται χαρακτηρισ, κέντρο της εμπειρίας του συγγραφικού υποκειμένου:

It was strange and quite unexpected, for many different reasons, that I finally shared my life with an Englishman and by sharing it became, almost, English. Almost –in this context– is a word I am happy with, for I love the sense of being “foreign but not quite”. I love the opportunity of reinventing

University Studio Press, σ. ix.

5 V. Nabokov, *Speak, Memory*, Λονδίνο 1951: Victor Gollancz· A. Hemon, *The Book of My Lives*, Λονδίνο 2013: Picador.

6 V. Goldsworthy, *Chernobyl Strawberries*, Λονδίνο 2015: Wilmington Square Books [2005, Atlantic Books], σ. 143.

7 Ο.π.

myself every morning. I even love writing in a foreign language, although –after twenty years in this country– I still can't quite control my English. Like a fastnew car, it takes wide swings around unfamiliar corners and leaves me vulnerable but exhilarated.

None the less, for whatever reason, I have fewer inhibitions in English –perhaps because for me it doesn't yet carry subcutaneous layers of pain. In fact, I sense –however irrational this may seem– that the I who speaks English is a very subtly different person from the I who speaks Serbian and the I who speaks French. That, perhaps, has something to do with the old chameleon tricks or the nature of the language itself. At any rate, the English speaker is a bit more blunt and a bit more direct than the other two. She is and isn't myself. She takes risks and admits to loss.<sup>8</sup>

Η ένταση των εικόνων και των εμπειριών της παιδικής ηλικίας και της εφηβείας, όπως αυτές αποτυπώνονται στα ποιήματα που περιλαμβάνονται στο *The Angel of Salonika*, το βιβλίο που εκδίδει στα αγγλικά η Goldsworthy το 2011, προλαμβάνεται από τα θέματα που συναντάμε στον κριτικό και αυτοβιογραφικό της λόγο. Παρεμβάλλονται όμως δυο δεκαετίες πριν ουσιαστικά επανέλθει μια λογοτεχνική φωνή, σε μια δεύτερη πατρίδα. Η ίδια η Goldsworthy, σε συνέντευξή της, δείχνει να έχει επίγνωση της θέσης της μέσα σε μια μακρά παράδοση εμικρέδων:

Literature is becoming transnational, increasingly marked by multiple belongings, transcending both national and linguistic boundaries. I write in English. I am often billed as a Serbian writer in England, and as a British writer in my homeland, where my work is translated into my mother tongue. That generation of Romanian writers who wrote in French in the last century –people like Tzara and Ionesco– are the harbingers of the future shape of literature. It is not always the “big” languages that win: there are writers in Serbian now whose mother tongue is Romanian, Hungarian and Italian.<sup>9</sup>

Αναγνωρίζουμε μαζί της μια πραγματικότητα μέσα στην ιστορία της λογοτεχνίας, καθώς η ίδια συμπληρώνει με νόημα:

I studied comparative literature at the University of Belgrade and we had a reading list which started with Gilgamesh and ended with Marcel Proust. My favourites were always the Russians: Tolstoy, Dostoevsky, Turgenyev, Chekhov. But when you say “fundamental” I immediately think of the Greeks: Aeschylus, Sophocles, Euripides. Everything since them has been rewriting, in a sense.<sup>10</sup>

Αρκετά από τα ποιήματα που περιλαμβάνονται στο *The Angel of Salonika*,

8 Ο.π., σ. 135.

9 L. Caltea και V. Goldsworthy, “Writing is not gendered. It is good or bad”, *Bookaholic* (21 Απριλίου 2017). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://www.bookaholic.ro/vesna-goldsworthy-writing-is-not-gendered-it-is-good-or-bad-interview.html> (τελευταία πρόσβαση 30/7/2020).

10 Caltea and Goldsworthy, “Writing is not gendered...”, ό.π.



επιβεβαιώνουν κάποιες από αυτές τις επιδράσεις. Επιπλέον εισάγουν και με ενεργό τρόπο τον αγγλόφωνο αναγνώστη σε ένα διαβαλκανικό διάλογο. Σε πλήθος στίχων διαφαίνεται η επαφή της ποιήτριας με την ελληνική γεωγραφία και λογοτεχνική παράδοση. Όπως γράφει η ίδια στον οκτασέλιδο επίλογο (σ. 47-54), η πόλη της Θεσσαλονίκης αντιπροσωπεύει:

*one of those complex and multilayered places which are microcosms of the Balkans, with their rich and often contested history. Even my usage of a quaintly archaic name for it, Salonika (found in the English books which made me love its ancient melody), is not without its pitfalls. Solun (as I know it in my mother tongue) was both the springboard for a great campaign which decided Serbia's destiny in World War I, and the stage on which an intimate family event took place.<sup>11</sup>*

Αυτοβιογραφική διάθεση διέπει και το υπόλοιπο κείμενο, κατά συνέπεια η Goldsworthy διαχειρίζεται και σχολιάζει τα βιώματά της περικειμενικά, ενισχύοντας ταυτόχρονα τις σημασίες του λογοτεχνικού σκέλους, όπου οι όποιες αναφορές εκ των πραγμάτων λειτουργούν περισσότερο υπαινικτικά, μέσα από συνυποδηλώσεις. Εξαιτίας της απόστασης του αγγλόφωνου αναγνώστη από τις εμπειρίες αυτές (τόσο προσωπικές όσο και συλλογικές των Σέρβων αλλά και παμβαλκανικές), αλλά και της απόστασης της ίδιας της ποιήτριας από τον εαυτό της, καθώς τώρα αρχίζει να δοκιμάζει μοντέλα, λέξεις, μορφές και την προσωπική οργάνωση του αλλόγλωσσου στίχου εντός μιας ποιητικής παράδοσης στην οποία επιδιώκει να ανήκει, η παρουσία του επιλογικού σημειώματος, είναι κρίσιμη: πρόκειται για συμπληρωματική μαρτυρία, συν-καθορίζει την πρόσληψη του ποιητικού σκέλους, *συνεχίζει* μια ιστορία που οι αναγνώστες της Goldsworthy γνωρίζουν από τον καιρό του *Chernobyl Strawberries* (η ίδια η ποιήτρια συνδέει τα δύο βιβλία, αναφέροντας ότι οι περισσότεροι από αυτούς τους στίχους γράφτηκαν σε ξενοδοχεία, σε άγνωστες πόλεις, καθώς γίνονταν οι βιβλιοπαρουσιάσεις ενός ιδιαίτερα πετυχημένου της βιβλίου και των πολλών μεταφράσεών του).<sup>12</sup> Ταυτόχρονα, σε αρκετά σημεία αποτελεί ένα ημερολόγιο γραφής, καθώς ξεκλειδώνονται νοήματα ποιημάτων και διακειμενικές σχέσεις. Για παράδειγμα:

*I revisited one of the most beautiful poems in the Serbian language, Laza Kostić's "Santa Maria Della Salute", as well as Robert Browning's "A Toccata of Gellup's", while I was writing "Venice, Intermezzo". I have known Kostić's poem by heart as long as I remember, and it took decades of studying English to understand Browning's verse well enough to love it. Perhaps appropriately, my poem tells a story of theft: the contemplation of the two poems made me realise that there is nothing new I can bring to Venice other than to glance at it through my Anglo-Serbian prism.<sup>13</sup>*

11 V. Goldsworthy, "Afterword", στο βιβλίο της *The Angel of Salonika*, Λονδίνο 2011: Salt Publishing, σ. 50.

12 Ο.π., σ. 47.

13 Ο.π., σ. 53.



Την περιηγητική διάθεση που διαποτίζει τη συλλογή επιβεβαιώνουν τόσο τα πολυάριθμα τοπωνύμια, τα οποία εντοπίζουμε σχεδόν σε κάθε ποίημα, όσο και οι τίτλοι όπως “Departure Board” (15-17), “Yugoslav Nocturnes” (σ. 21-23), “Venice, Intermezzo” (σ. 28-31), “Rebecca in Macedonia” (σ. 32-33). Το βιβλίο, με το χαρακτηριστικό εξώφυλλο της εικόνας του Αρχάγγελου Γαβριήλ από τη Μονή Χιλανδαρίου του Αγίου Όρους, εκτείνεται σε 46 σελίδες και περιέχει συνολικά 18 ποιήματα. Η μετάφραση των ποιημάτων στα σερβικά από την ίδια την ποιήτρια, καθώς ένα χρόνο μετά τυπώνονται και στο Βελιγράδι, εκφράζει και μια δοκιμή επιστροφής σε κάποιες από τις πηγές τους.<sup>14</sup>

Στην περιδιάβαση που αποτυπώνουν αυτά τα ποιήματα στον βαλκανικό και Ευρωπαϊκό χώρο, δυναμικότερη είναι η παρουσία της Ελλάδας και των ποιητών της. Ήδη από το πρώτο ποίημα, “Summer on Pelion” (σ. 1-3), παρατηρούμε αλληλοεισχωρήσεις γεωγραφικού χώρου και στοιχείων ταυτότητας σε στίχους όπως “I am eighteen and a virgin, / I have a communist passport, / The summer on Pelion is unending” (σ. 2). Οι πόλεις και οι ιστορίες τους ενώνονται σε ποίηση που είναι προσωπική, χωρίς να είναι στείρα εξομολογητική:

We will travel the world  
*But never again in such detail.*  
*I will meet you in London,*  
*Vienna, Cologne, Moscow and Bucharest.*  
*The Mediterranean will barely remember the Colonels,*  
*The exiles will return from their islands,*  
*The Wall will no longer divide Berlin,*  
*Yugoslavia will vanish and leave us unanchored.*

(σ. 3, στ. 55-62)

Όπως σημειώνει η Goldsworthy στον επίλογό της “[m]y poetic imagination centres on that space between Rilke’s Duino and Cavafy’s Alexandria, and the Balkans remain at the heart of it”.<sup>15</sup> Αυτό το πρώτο ποίημα, μαζί με το μόντο της συλλογής και τον σχολιασμό της δημιουργού, φανερώνουν άμεσα μια βασική αναφορά στην προσωπικότητα του Σεφέρη. Η ίδια εξηγεί πως γράφοντας για ένα

*blazing summer on the Pelion peninsula thirty odd years ago, I vaguely recalled Seferis, climbing the slopes of Pelion while the sea climbed behind him “like mercury in a thermometer.” I finally wrote a very different poem, but I had the same sense, as he had of Greece, that my homeland was following me, “to wound me wherever I travel”.*<sup>16</sup>

Η οικειοποιημένη αναφορά του –μεταφρασμένου στα αγγλικά– στίχου και τίτλου του Σεφέρη από το 1937, καθρεφτίζει τη Σερβία της Goldsworthy. Τα ίδια τα ποιήματα εκφράζουν παράλληλα μια αίσθηση απουσίας και την επιδίωξη εν-

<sup>14</sup> V. Goldsvorti, *Solunski anđeo*, Βελιγράδι 2012: Archipelag.

<sup>15</sup> V. Goldsworthy, “Afterword”, ό.π., σ. 48.

<sup>16</sup> Ό.π., σ. 52-53.

σωμάτων, όπως η ίδια η ποιήτρια καθαρά κατανοεί, και μας μεταφέρει:

*I hope, however, that this is an English book just as much as it is a Serbian and a Balkan one. So many poems in it are about learning to speak, and love, in English, about living in London now. I've given birth and, for a while, been close to death in London. In so far as it is knowable, I know London better than any other city on earth. I miss it when I am away from it. The muted ache of double homesickness is an impossible thirst to quench, but it marks the boundaries of my sense of belonging.<sup>17</sup>*

Για να σημειώσει στη συνέχεια,

*The Angel of Salonika is a personal collection, not in the sense of being autobiographical –although some of it inevitably is– but in the way it seeks to take the reader on a life's journey which begins and ends in Macedonia in the summer of 1980. Although the poems are intimate, they also respond to the politics of the wider world: the experience of movement and migration, war and the disappearance of a homeland, the pain of lost languages and cultures felt by a generation scattered in exile.<sup>18</sup>*

Αυτή η προσέγγιση και ισορροπία αποτυπώνεται εναργέστερα στο τελευταίο και μεγαλύτερο ποίημα της συλλογής το οποίο αποτελείται από έξι μέρη. Καθώς η ίδια η κίνηση μιας μετάφρασης στα ελληνικά λειτουργεί και ως αναγνώριση αυτής της κοινής ιστορίας, έχει αξία να παραθέσουμε τμήματα αυτού του ομότιτλου ποιήματος όπως δημοσιεύθηκαν από τον ποιητή και κριτικό Σάκη Σερέφα στο τριμηνιαίο περιοδικό *Θεσσαλονικέων Πόλις* το 2016. Στις δυο τελευταίες στροφές του ποιήματος, η Goldsworthy συνομιλεί με τον πατέρα της σε μια επίσκεψη το 1980, στη στρατιωτική νεκρόπολη του Zeytinlik (στους Αμπελόκηπους Θεσσαλονίκης), όπου βρίσκονται οι τάφοι στρατιωτών της Αντάντ από πέντε εθνικότητες, ανάμεσά τους και 7500 Σέρβων:

*Εκείνο το απόγευμα επισκεφθήκαμε το κοιμητήριο του Ζεϊντελίκ.  
Βαδίσαμε ανάμεσα στα κυπαρίσσια και τους τάφους των πεσόντων.  
Ο πατέρας μιλούσε για την Κέρκυρα και το Βίδο  
Τις ταφές στη θάλασσα στρατιωτών που δεν είχαν δει ποτέ  
στη ζωή τους θάλασσα  
Για τον τύφο, τον ίκτερο και την ελονοσία  
Για τα επικίνδυνα ορεινά περάσματα της Αλβανίας  
Με το φρεσκοστρωμένο χιόνι  
Για τα προσωρινά νοσοκομεία με τις εθελόντριες σκωτσέζες νοσοκόμες  
Κοκκινομάλλες, με δέρμα-πορσελάνη, όμοιο με τον βορρά.  
Στριφογύριζα ένα μεγάλο φανταχτερό πακέτο από  
την μεταξένια κορδέλα του φιόγκου  
Παράξενα ανάλαφρο,  
Κι ονειρευόμουνα χιόνια, παγωμένα μονοπάτια  
Βαθιές παγωμένες λίμνες σε δάση με σημύδες*

<sup>17</sup> V. Goldsworthy, "Afterword", ό.π., σ. 49.

<sup>18</sup> Ο.π.

*Έλκηθρα που τα σέρναν τρία λευκά άλογα  
Με χαίτες κι ασημένια καμπανάκια.  
Ούτε που τις άκουγα τις ιστορίες του  
Όμως πώς γίνεται  
Και τις θυμάμαι τώρα όλες;<sup>19</sup>*

Σε αυτήν την ποιητική εξέταση κοινών διαδρομών, η Ελλάδα της Goldsworthy αναδύεται ως κόμβος ή σταθμός. Γραμμές συγκλίνουν στις ακτές του Αιγαίου ή αναχωρούν ξανά για βαλκανικές πόλεις και την κεντρική και ανατολική Ευρώπη. Εκεί, η ποιήτρια φαίνεται να συνομιλεί με άλλους λογοτέχνες σε παρόμοιες συνθήκες. Το ποίημα “The Birthday Concert” (σ. 35-36) αφιερώνεται στην Πολωνή Eva Hoffman, συγγραφέα ενός άλλου εμβληματικού βιβλίου, του *Lost in Translation*, για την εμπειρία μιας άλλης πατρίδας και τη δημιουργία σε μια δεύτερη γλώσσα.<sup>20</sup> Στον επιλογή του *The Angel of Salonika* η Goldsworthy προσθέτει πως “[o]ne of the unexpected effects of emigration was a widening of my sense of a literary homeland”.<sup>21</sup> Με τη συνειδητοποίηση αυτή μπορούμε να συνδέσουμε και τους τρόπους με τους οποίους στοιχεία της γλώσσας συχνά μετατρέπονται σε εικόνες και μεταφορές, ανιχνεύοντας έτσι, και *δραματοποιώντας*, έναν εαυτό εξόριστο, διαιρεμένο, που συνεχώς καθρεφτίζεται και αναλύεται με σημεία λόγου. Σε ένα ποίημα, όπου εκφράζεται η ιστορικά δύσκολη σχέση Σερβίας-Γερμανίας ως ανάλογη του διάλογου δυο εραστών, η ποιήτρια κουβαλά κατά την επιστροφή της στην πατρίδα,

*[...] those long sentences of yours  
Which almost wound,  
Then retreat just before the full stop;  
Those untranslatable compound nouns  
Nailing more precisely the nature of our grief  
Than the palm of that familiar hand against the cross.  
 (“Germany”, σ. 38; IV, σ. 4-9)*

Το ίδιο ποίημα, καταλήγει με νόημα στη συνειδητοποίηση πως “In Luther’s German as in English, / You are alone, allein, alone” (σ. 39, σ. 7-8). Η Susan Bassnett, σε κριτική της για την Goldsworthy, σχολιάζει πως “like other writers who

<sup>19</sup> V. Goldsworthy, «Ο Άγγελος της Σαλονίκης», μτφρ. Σ. Σερέφας, *Θεσσαλονικέων Πόλις* 55 (2016), σ. 52. Σε σημείωση του μεταφραστή (ό.π.), διαβάζουμε, σχετικά με την αναφορά που κάνει ο πατέρας της ποιήτριας: «Η αρχαία Πτυχία, ή νησίδα του Βίδο, βρίσκεται απέναντι από το παλαιό ενετικό φρούριο και την παλιά βενετσιάνικη πόλη της Κέρκυρας. Στο νησί υπάρχει μαυσωλείο πεσόντων Σέρβων στρατιωτών, στο οποίο μεταφέρθηκαν όλα τα οστά των νεκρών Σέρβων στρατιωτών που απεβίωσαν στην Κέρκυρα από το 1914 μέχρι το 1918, όταν οι Σέρβοι αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν τη Σερβία, διωκόμενοι από τα αυστριακά στρατεύματα, και να έλθουν πρόσφυγες στην Κέρκυρα υπό τη διοίκηση του βασιλιά τους Πέτρου. Οι Σέρβοι εγκαταστάθηκαν στην περιοχή Κουλίνα, όμως στον σερβικό στρατό έπεσε επιδημία χολέρας και πολλοί στρατιώτες πέθαναν και τάφηκαν στην περιοχή αυτή. Αργότερα, τα οστά των στρατιωτών μεταφέρθηκαν από τη σερβική κυβέρνηση στο μαυσωλείο του Βίδο. Εκεί οι Σέρβοι κατά τακτικά χρονικά διαστήματα τελούν μνημόσυνα.»

<sup>20</sup> E. Hoffman, *Lost in Translation: A Life in A New Language*, Νέα Υόρκη 1989: Dutton.

<sup>21</sup> V. Goldsworthy, “Afterword”, ό.π., σ. 52.

have had similar experiences of shifting cultures, of losing or rediscovering languages, she also stresses the physicality of languages, the sounds and the gestures that accompany words".<sup>22</sup> Και η ίδια η συγγραφέας, σε προλογικό της σημείωμα στην επετειακή έκδοση του *Chernobyl Strawberries* το 2015, γράφει:

*Although I was writing in English, the language pulling me onwards has an odd affinity to Serbian. It could have been simply the suppleness of an adoptive mother tongue, a feeling finally achieved after decades of practice, but it seemed like a new sound, as though I had attained a kind of fusion.*<sup>23</sup>

Χρήσιμη εδώ, ως προς αυτό το τελευταίο, είναι μια σύντομη αναφορά στη μετέπειτα πορεία της Goldsworthy ως πεζογράφου, το 2015, με το μυθιστόρημα *Gorsky*, και πιο πρόσφατα, το 2018, με το *Monsieur Ka*. Δεν είναι τυχαίο πως τα συγκεκριμένα έργα καθρεφτίζουν και επανασυνδυάζουν ευρηματικά τις λογοτεχνίες που η Goldsworthy μοιάζει να νιώθει ταυτόχρονα ως προέλευση και προορισμό της. Η πρώτη της μυθιστορηματική απόπειρα αποτελεί μια επανεγγραφή του *Μεγάλου Γκάτσμπυ*: μεταφέρει δράση και χαρακτήρες από τη Ν. Υόρκη της εποχής της τζαζ στο Λονδίνο του 21<sup>ου</sup> αιώνα. Ο κεντρικός χαρακτήρας είναι ένας Ρώσος έμπορος όπλων που ζει στο Τσέλσι και ο αφηγητής (ο Νικ Κάραγουεϊ στο πρωτότυπο), τώρα είναι ένας μετανάστης που ονομάζεται Νικόλα Κίμοβιτς. Η έκδοση του βιβλίου δίνει αφορμή στην Goldsworthy να περιγράψει πώς συνδέονται τα στάδια στη συγγραφική της πορεία:

My previous writing experience was eclectic. I have produced heavily researched academic material, published poetry in both my mother tongue and English, done some translations, and written a memoir and a few short stories. Some of this required prolonged, methodical work. The poetry depended on flashes of inspiration. The memoir required me only to describe what I knew. Although the shaping of a life story is in some ways similar to novel writing, I had never written a full-length novel, with its requirement for sustained invention.<sup>24</sup>

Ενώ ο δημιουργικός διάλογος τέτοιας έκτασης με ένα κλασικό βιβλίο, όπως αυτό του Fitzgerald, ίσως δυσκόλευε έναν αγγλόφωνο συγγραφέα, οι αποστάσεις από την παράδοση και τη γλώσσα του πρωτοτύπου μοιάζουν να βοηθάνε την Goldsworthy. Η ίδια σχολιάζει χαρακτηριστικά "I started from Gatsby the way a Greek dramatist might have started from the myth of Antigone, but Gorsky is

<sup>22</sup> S. Bassnett, "All in the Mind", στο βιβλίο της *Reflections on Translation*, Μπρίστολ/Μπάφαλο/Τορόντο 2011: Multilingual Matters, σ. 76.

<sup>23</sup> V. Goldsworthy, "Still Life (Foreword to the 10<sup>th</sup> Anniversary Edition", στο βιβλίο της *Chernobyl Strawberries*, ό.π., σ. 13.

<sup>24</sup> V. Goldsworthy, "I started from Gatsby as a Greek dramatist starts from Antigone", εφ. *The Guardian* (22 Μαρτίου 2016). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://www.theguardian.com/books/2016/mar/22/vesna-goldsworthy-paperback-writer-novel-gorsky-great-gatsby> (τελευταία πρόσβαση 10/9/2020).

its own novel, with its own voices".<sup>25</sup>

Η εξέλιξη αυτής της μετάβασης από την ποιητική στην πεζογραφική δραστηριότητα μάς φέρνει στο *Monsieur Ka* ως επαναπροσέγγιση μιας σλαβόφωνης λογοτεχνικής παράδοσης. Αυτό, το επίσης πειραματικό μυθιστόρημα, επαναδιαχειρίζεται τα υλικά της *Anna Karenina* του Τολστόι, τοποθετώντας τους, αυτήν τη φορά, ποικιλοτρόπως στο μεταπολεμικό Λονδίνο. Πιο συγκεκριμένα, όπως σημειώνει σε βιβλιοκριτική της η Lara Feigel, το *Monsieur Ka* προχωρά σε μια συστηματική αισθητική συνομιλία με το ρωσικό μυθιστόρημα του Τολστόι,

but this isn't just homage or pastiche because the nature of linguistic translations and dislocations is itself a theme of the book. Goldsworthy, who is writing in her third language, is attentive to the way that thoughts and gestures are inflected by the language in which they are formulated.<sup>26</sup>

Δεν είναι δύσκολο να συνδεθούν αυτές οι έντονα διακειμενικές παλινδρομήσεις του *Monsieur Ka* με τις διαπολιτισμικές εμπειρίες μιας συγγραφικής ταυτότητας όπως είναι αυτή της Goldsworthy. Στην ίδια κριτική, η Feigel σχολιάζει τη δράση των χαρακτήρων, όπως διαχειρίζονται τις πολλαπλές ταυτότητές τους, με τρόπο που παράλληλα αισθανόμαστε ότι αφορά την ίδια την Goldsworthy:

Can character be disentangled from nationality? Can we be known just as easily in whatever foreign language we speak? None of the exiles has answers to these questions, but it's because they're all grappling with them that they understand one other. And their linguistic dexterity gives them a particular ability to draw strength from the tales, real and imagined, that they tell and read each other.<sup>27</sup>

Αυτό το πέρασμα στην πεζογραφία προϋποθέτει διασταυρώσεις γλώσσας και κουλτούρας, που πρώτα συναντάμε στο *The Angel of Salonika*, και εξελίσσει σε αναγκαίο αφηγηματικό χώρο, με άλλα μέσα, μια προβληματική που αναπτύσσεται σταδιακά, αλλά αναπόδραστα, μετά από την άφιξη της συγγραφέως στο Λονδίνο.

Ίσως ένα από τα πλέον συγκινητικά κείμενα της Goldsworthy είναι μια καταγραφή ενός ταξιδιού με αμάξι, μέσω της κεντρικής Ευρώπης, πίσω στη Βαλκανική και στο Βελιγράδι λίγο μετά τους βομβαρδισμούς από το ΝΑΤΟ το 1999. Φτάνοντας στην πόλη της, συνειδητοποιεί γρήγορα πως οι περισσότεροι φίλοι και γνωστοί της από το σχολείο και το πανεπιστήμιο έχουν μεταναστεύσει και οι αριθμοί τηλεφώνων που έχει μαζί της είναι πλέον άχρηστοι. Η Goldsworthy μένει να περιγράψει τη ζημιά που έκαναν οι βόμβες στα κτήρια. Αργότερα, στο οδοιπορικό της αναγνωρίζει πως, καθώς μεταβάλλονταν τα σύνορα στα Βαλκά-

25 V. Goldsworthy, "I started from Gatsby...", ό.π.

26 L. Feigel, "*Monsieur Ka* by Vesna Goldsworthy review – a deft continuation of Anna Karenina", εφ. *The Guardian* (6 Απριλίου 2018). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://www.theguardian.com/books/2018/apr/06/monsieur-ka-by-vesna-goldsworthy-review> (τελευταία πρόσβαση 19/7/2020).

27 Ο.π.

νια, πολλοί από τους προγόνους της άλλαξαν υπηκοότητα δίχως να φύγουν καν από το σπίτι τους. Στα παιδικά της χρόνια στη Γιουγκοσλαβία του Τίτο,

*stories of life under the Ottoman sultan, the Austrian emperor Franz Joseph, one Montenegrin and two Serbian dynasties, and the Germans, Hungarians and Italians in the Second World War sounded like exotic tales from a distant past. Yet now the members of my generation, exiles and refugees across five continents, share a not dissimilar fate.*<sup>28</sup>

Ο Άγγελος στον τίτλο του ποιητικού βιβλίου της Goldsworthy είναι πρωταρχικά ο Άγγελος της Ιστορίας. Η επανάληψη στους καταληκτικούς στίχους της συλλογής λειτουργεί και ως εικόνα των κύκλων που συναντάμε στην ιστορία των Βαλκανίων, και παράλληλα των αποστάσεων –γεωγραφικών, χρονικών, γλωσσικών– που ήταν αναγκαίες πριν μπορέσει η ποιήτρια να δει τα πράγματα πιο καθαρά:

*Χωρίς να νιώθει καμιά δίψα για λούσα  
Ο πατέρας μιλούσε για τη Σαλονίκη  
Στον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο.  
Δεν μιλήσαμε καθόλου για τον Δεύτερο  
Κι ούτε που μας πέρασε απ' το μυαλό ότι ακόμα ένας  
Θα ερχόταν στις ζωές μας.  
Δεν ρώτησα ποτέ την αιτία αυτής της σιωπής.  
Αρκετό καιρό πριν φύγω για την Αγγλία εννόησα για τα καλά  
Ότι για να μπορέσεις να αντέξεις τόση πολύ ιστορία  
Χρειάζεσαι ένα όριο από καθαρό γαλανό νερό  
Ανάμεσα σε εσένα και σε αυτήν,  
Ένα όριο από καθαρό γαλανό νερό.*<sup>29</sup>

28 V. Goldsworthy, "In Montenegro", *London Review of Books* 22.4 (17 Φεβρουαρίου 2000). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v22/n04/vesna-goldsworthy/diary> (τελευταία πρόσβαση 15/4/2020).

29 V. Goldsworthy, «Ο Άγγελος της Σαλονίκης», μτφρ. Σ. Σερέφας, ό.π., σ. 52.

# «Η αιτία του θανάτου;» Για μια ποιητική του βαλκανικού αστυνομικού διηγήματος στον 21<sup>ο</sup> αι.

Δέσποινα Παπαστάθη

Ε.Δι.Π.

Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

## ABSTRACT

Crime fiction is perhaps the only literary genre that has provoked passionate reactions, but also very positive criticism. Starting with the story-enigma, the mystery of the locked room, the “hard” detective story, the “black” novel with all its possible variations –the legal, the psychological, the political, the racist, etc. thriller– crime fiction as a literary genre is the subject of systematic research. Either as a mental game or as an illustration of society and its institutions, crime fiction attracts the interest of readers. In the Balkans, the evolution of the genre is depended on the post-World War II political developments, the Cold War, the communism, the military regimes, which in many cases defined the possibility of writing detective stories.

The purpose of this paper is to map, through indicative examples of crime fiction stories, recently written by authors from Greece, Bulgaria, Romania, Croatia, etc. the anthropogeography, space-time and the thematic motifs of crime fiction written in Balkans in the 21<sup>st</sup> century. The balkanian crime fiction is written due to the motifs of the trans-historical crime fiction, that is characterised by transitions from the present to the past. In the trans-historical crime fiction the temporal setting usually takes centre stage, as well the spatial settings. The historical facts are only part of the story, as such the author attempts to fill in the spaces with new facts, with new ways of seeing old facts, with probabilities and speculations that lighten the present social and political situation. In that meaning, the crime fiction written in Balkans can become a common place between all the Balkanians, the appropriate way of communication between people who share common historical, political, social experiences.

## Εισαγωγή

Η αναφορά στον όρο *αστυνομική λογοτεχνία* μοιάζει με πορεία σε ναρκοθετημένη περιοχή, καθώς το αστυνομικό είναι ίσως το μόνο λογοτεχνικό είδος που έχει προκαλέσει εμπάθειες αντιδράσεις, αλλά και διθυραμβικές κριτικές. Η αντίφαση αυτή, όπως υποστηρίζει ο Uri Eisenzweig, «έγκειται στο γεγονός ότι η έννοια καθ’ εαυτήν «αστυνομικό μυθιστόρημα» (ή “detective story” [αστυνομική ιστορία]) παρουσιάζεται καθυστερημένα σε σχέση με τα κείμενα που αυτή ισχυρίζεται ότι εκπροσωπεί», καθώς επίσης «στο γεγονός ότι οι διαδοχικοί ορισμοί του είδους έχουν, ακόμη και αυτοί, έναν εξαιρετικά προβληματικό δεσμό με την



πραγματικότητα των εξατομικευμένων έργων».<sup>1</sup> Ξεκινώντας από την ιστορία-αίνιγμα, το μυστήριο του κλειδωμένου δωματίου, το «σκληρό» αστυνομικό αφήγημα, το «μαύρο» μυθιστόρημα με όλες τις δυνατές παραλλαγές του –νομικό, κατασκοπευτικό, ψυχολογικό, πολιτικό, ρατσιστικό, κ.ά. θρίλερ– το αστυνομικό ως λογοτεχνικό είδος συνιστά αντικείμενο συστηματικής έρευνας. Η αστυνομική λογοτεχνία είτε ως διανοητικό παιχνίδι, είτε ως απεικόνιση της κοινωνίας και των θεσμών της κεντρίζει το ενδιαφέρον των αναγνώστων. Στα Βαλκάνια η εξέλιξη του είδους είναι συνυφασμένη με τις πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, τον Ψυχρό Πόλεμο, τον κομμουνισμό, τα στρατιωτικά καθεστώτα, που καθόρισαν ακόμα και τη δυνατότητα συγγραφής αστυνομικών ιστοριών ή αυτών που μεταφράστηκαν στις βαλκανικές γλώσσες.

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι η χαρτογράφηση μέσα από ενδεικτικά παραδείγματα αστυνομικών διηγημάτων που έγραψαν συγγραφείς από τα Βαλκάνια της ανθρωπογεωγραφίας, του χωροχρόνου και των θεματικών μοτίβων που αναδεικνύουν τον ευρύτερο κοινό προβληματισμό των δημιουργών πάνω σε ζητήματα της επικαιρότητας. Οι συγγραφείς αναδεικνύουν το είδος ως το κατάλληλο όχημα επικοινωνίας ανάμεσα στους αναγνώστες και ευρύτερα τους λαούς των Βαλκανίων, καθώς μοιράζονται κοινές εμπειρίες και βιώματα, δίνοντας εντοπιότητα στην παγκοσμιότητά του και θέτοντας εύλογα το ερώτημα εάν μπορούμε να μιλάμε για βαλκανική αστυνομική λογοτεχνία, όπως αντίστοιχα για σκανδιναβική, μεσογειακή, λατινοαμερικάνικη, κτλ. Τα κείμενα που σταχυολογήσαμε προέρχονται από τις εξής συλλογές: *Balkanoir*, *Zagreb Noir*, *Το τόλμημα της μνήμης*.<sup>2</sup>

Η αστυνομική λογοτεχνία πραγματεύεται ζητήματα που διαχρονικά απασχολούν τον άνθρωπο, καθώς σχετίζονται με τη ζωή και τον θάνατο, το έγκλημα και την τιμωρία, τις αρχές και τα συστήματα ηθικής, ενώ διακρίνεται για την απόδοση των σκοτεινών πλευρών της κοινωνίας και τη διαμόρφωση κοινωνικής κριτικής πάνω στο τοπικό πλαίσιο αναφοράς της,<sup>3</sup> αφού ο τόπος συνδυάζεται με τον χρόνο και τα γεγονότα, αντανακλώντας την πραγματική ζωή με τα προβλήματα, τις διαμάχες, τους αγώνες της. Κεντρικό χαρακτηριστικό του είδους είναι η εξιχνίαση κάποιου μυστηρίου ή γρίφου σχετικού με την παραβίαση και την εφαρμογή των νόμων και η ανάλογη έρευνα για τη λύση του.<sup>4</sup> Η λύση του μυστηρίου, για

1 U. Eisenzweig, «Όταν το αστυνομικό μυθιστόρημα έγινε είδος», στον τόμο *Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος*, Αθήνα 1986: Άγρα, σ. 9.

2 Τα παραδείγματα που θα αναφέρουμε στη συνέχεια της εργασίας προέρχονται από τις εξής εκδόσεις: Β. Δανέλλης – Γ. Ράγκος (επιμ.), *BalkaNoir*, Αθήνα 2018: Καστανιώτης· Ι. Sršen (ed.), *Zagreb noir*, Zagreb 2015: Akashic Books· Ινστιτούτο Goethe της Νοτιοανατολικής Ευρώπης (επιμ.), *Το τόλμημα της μνήμης*, μτφρ. Κ. Κοσμάς, Τ. Κωτιάς, Ι. Ραντουλόβιτς, Ζ. Μιχαίλοβα, Θ. Ζαραγκάλης, Ε. Μαϊστόροβα-Στογιάνοβσκα, Ε. Ζήκου-Πρέντα, Π. Τσινάρη, Αθήνα 2011: Καστανιώτης.

3 L. Nilsson, et al., «Introduction: Crime fiction as world literature», στον τόμο L. Nilsson, D. Damrosch, T. D'haen (ed.), *Crime Fiction as World Literature*, New York 2017: Bloomsbury, σ. 4.

4 Α. Αποστολίδης, «Θέμα Ορισμού: Η αστυνομική λογοτεχνία», διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [www.crimefictionclubgr.wordpress.com/defining-crime-fiction](http://www.crimefictionclubgr.wordpress.com/defining-crime-fiction) (τελευταία πρόσβαση Ιούλιος 2010).

την Φίλις Ντόροθι Τζέιμς, συνιστά τον πυρήνα της αστυνομικής ιστορίας, αλλά δεν μπορεί να είναι αποστασιοποιημένη από τη σύγχρονη κοινωνία,<sup>5</sup> καθώς το είδος, όπως αναφέρει ο Γιάννης Πανούσης, είναι από τους ελκυστικότερους και προσφορότερους τρόπους σχολιασμού της κοινωνικής πραγματικότητας και του δημόσιου βίου,<sup>6</sup> και, σύμφωνα με τον Γιάννη Ράγκο, «μέσο εγκάρσιας ανάλυσης του κοινωνικού σώματος και των δομών του [...] και το κατεξοχήν μυθιστορηματικό είδος της βίαιης κοινωνικής παρέμβασης».<sup>7</sup> Ο φόνος, ο δολοφόνος, το θύμα, οι ύποπτοι, ο ντετέκτιβ –αξιωματούχος αστυνομικός, ιδιωτικός ντετέκτιβ ή ερασιτέχνης–, το περιβάλλον –ανθρώπινο και φυσικό–, είναι κάποια από τα αναγκαία συστατικά της σύνθεσης μιας αστυνομικής ιστορίας.<sup>8</sup>

Η κριτική έχει επισημάνει ποικίλες κατηγοριοποιήσεις του είδους της αστυνομικής λογοτεχνίας με κριτήριο σταθερούς κανόνες γραφής που ακολουθούν οι συγγραφείς της. Έχοντας ως συμβατική αφετηρία το διήγημα του Έ. Α. Πόε, «Οι φόνος της Οδού Μοργκ», το 1841, με ήρωα τον ερασιτέχνη ντετέκτιβ Ντυτέν, το αστυνομικό αφήγημα θα εμπλουτιστεί στην εξέλιξη του από ανεξιχνίαστα εγκλήματα, τυχαίους παράγοντες στη λύση των αστυνομικών υποθέσεων, τη δράση του οργανωμένου εγκλήματος, την κρατική κατασκοπία, την πολιτική σκοπιμότητα αλλά και τα προσωπικά τραύματα των ηρώων που καλούνται να δώσουν απέλπιδα κάποιες φορές απαντήσεις μέσα σε μια πραγματικότητα που έχει πλέον καταρρίψει το όνειρο της ευημερούσας κοινωνίας.<sup>9</sup> Εκτός από την κατηγοριοποίηση με κριτήριο τους κανόνες γραφής, μπορούμε σήμερα να συζητάμε για την αστυνομική λογοτεχνία με όρους γεωγραφικούς, όπως, για παράδειγμα, σκανδιναβική, μεσογειακή, λατινοαμερικάνικη. Έτσι, λοιπόν, όταν μιλάμε για σκανδιναβική αναφερόμαστε σε έργα συγγραφέων από τη Σουηδία, τη Νορβηγία, τη Δανία, τη Φινλανδία και την Ισλανδία. Το μεσογειακό αστυνομικό καλλιέργεται συστηματικά στις χώρες της Μεσογείου, Γαλλία, Ισπανία, Ιταλία, Ελλάδα, Τουρκία και Ισραήλ. Και στις δύο παραπάνω περιπτώσεις έχουν παρατηρηθεί στοιχεία που αναδεικνύουν την ύπαρξη ενός διαλόγου ανάμεσα στους συγγραφείς, τουλάχιστον ως προς τις θεματικές που αυτοί επιλέγουν να αναπτύξουν στα έργα τους. Η κοινωνική κριτική σε σχέση με τους κρατικούς θεσμούς και τα ζητήματα φύλου σε συνδυασμό με την καθοριστική παρουσία της βίας και της

5 Π. Ντ. Τζέιμς, *Συζητώντας για το αστυνομικό μυθιστόρημα*, μτφρ. Τ. Τόνια, Αθήνα 2014: Καστανιώτης.

6 Γ. Πανούσης, *Ένοχοι και ενοχές: εγκληματολογικές επιστήμες και αστυνομικό μυθιστόρημα*, Αθήνα 2010<sup>3</sup>: Σάκκουλας.

7 Γ. Ράγκος, «Αστυνομική λογοτεχνία ή λογοτεχνία της παράβασης;», διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://crimefictionclubgr.wordpress.com/2011/11/13/ragos/> (τελευταία πρόσβαση Νοέμβριος 2011).

8 W. H. Auden, «Το ένοχο προεσβυτήριο. Παρατηρήσεις για το αστυνομικό μυθιστόρημα από έναν εθισμένο», στον τόμο *Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος*, Αθήνα 1986: Άγρα, σ. 164-184.

9 Α. Αποστολίδης, «Θέμα Ορισμού: Η αστυνομική λογοτεχνία», διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://crimefictionclubgr.wordpress.com/defining-crime-fiction/> (τελευταία πρόσβαση Ιούλιος 2010).

αποκάλυψης σκοτεινών μυστικών βρίσκονται στην καρδιά της λεγόμενης σκανδιναβικής αστυνομικής λογοτεχνίας,<sup>10</sup> ενώ, σύμφωνα με τον Φίλιππο Φιλίππου, οι κοινωνικές συνθήκες κάτω από τις οποίες γίνονται τα εγκλήματα και λιγότερο το ποιος είναι ο εγκληματίας, δημιουργώντας ρήγματα στον εφησυχασμό του αναγνώστη, συνιστούν το κύριο μέλημα των εκπροσώπων της λεγόμενης μεσογειακής αστυνομικής λογοτεχνίας.<sup>11</sup>

Στα Βαλκάνια με την εθνική, πολιτισμική και θρησκευτική πολυμορφία τους αλλά και τις τοπικές ειδικές συνθήκες που καθιστούν μοναδική την ιστορία τους, η συγγραφή και εξέλιξη της αστυνομικής λογοτεχνίας συνδέονται άρρηκτα με μείζονα ιστορικά γεγονότα, όπως οι δύο Παγκόσμιοι Πόλεμοι, ο Ψυχρός Πόλεμος, εμφύλιες διαμάχες, η επικράτηση στρατιωτικών ή η εγκαθίδρυση κομμουνιστικών καθεστώτων, όπου το έγκλημα, ακολουθώντας τις επιταγές της κυρίαρχης ιδεολογίας, δεν έχει καμία θέση. Ως προς την ιστορική εξέλιξη του είδους παρουσιάζονται αρκετές αναλογίες ανάμεσα στις χώρες των Βαλκανίων, καθώς οι πρώτες απόπειρες συγγραφής αστυνομικής λογοτεχνίας εντοπίζονται σχετικά νωρίς, στα τέλη του 19<sup>ου</sup> ή στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αι. Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο το είδος αναπτύσσεται με διακυμάνσεις, αλλού περισσότερο, αλλού λιγότερο, μέσα από απομιμήσεις αγγλοσαξωνικών αστυνομικών μυθιστορημάτων ή μεταφράσεις αυτών,<sup>12</sup> όπως οι συχνές μεταφράσεις των έργων της Άγκαθα Κρίστι στα Βουλγαρικά, ανάμεσα στο 1944 και το 1989. Στην περίπτωση της κομμουνιστικής Βουλγαρίας, όπως έχει αναδείξει η Mihaela Harper, τα μυθιστορήματα της Κρίστι βρήκαν ιδιαίτερη απήχηση αφού πρόσφεραν στους αναγνώστες την οπτική ενός «οργανωμένου» κόσμου, όπου η λογική και η τάξη τελικά θα επανέλθουν και θα επιβληθούν στο χάος, την αταξία και τον παραλογισμό του καπιταλισμού.<sup>13</sup>

## Για μια ποιητική του βαλκανικού αστυνομικού διηγήματος στον 21<sup>ο</sup> αι.

Το αστυνομικό, για τον Andreas Hedberg, ως είδος με κάποιους σταθερούς κανόνες γραφής μπορεί να τοποθετηθεί παντού και να προσαρμοστεί στις επιθυμίες των αναγνωστών, ενώ προσφέρει στον συγγραφέα τη δυνατότητα να εκφράσει παγκόσμιες καταστάσεις και συνήθειες στην τοπική-εθνική λογοτεχνία

<sup>10</sup> Ε. Παπαγεωργίου, «Σκανδιναβική λογοτεχνία: βαθιά μυστικά και ντοκουμέντα», διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://booksjournal.gr/>, (τελευταία πρόσβαση 25 Σεπτεμβρίου 2014).

<sup>11</sup> Φ. Φιλίππου, «Η μεσογειακή αστυνομική λογοτεχνία», διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://diastixo.gr/arhra/9277-mesogeiaki-astunomiki-logotexnia>, (τελευταία πρόσβαση 3 Μαρτίου 2018).

<sup>12</sup> Β. Δανέλλης – Γ. Ράγκος, «Πρόλογος», στον τόμο Β. Δανέλλης – Γ. Ράγκος (επιμ.). *Balka Noir. Αστυνομικές Ιστορίες*, ό.π., σ. 14-15.

<sup>13</sup> Μ. Ρ. Harper, "In Agatha Christie's footsteps: The *Cursed Goblet* and Contemporary Bulgarian Crime Fiction", στον τόμο L. Nilsson, D. Damrosch, T. D'haen (ed.), *Crime Fiction as World Literature*, ό.π., σ. 172.

και αντίστροφα.<sup>14</sup> Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του, εκτός από την υιοθέτηση των συμβάσεων του ρεαλισμού, μιας και τοποθετεί το έγκλημα στη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα,<sup>15</sup> συνιστά το γεγονός πως εύκολα μπορεί να αναγνωριστεί και να ταυτοποιηθεί από τον αναγνώστη, ενώ ικανοποιεί την εμπειρία της περιέργειας.<sup>16</sup> Στο αστυνομικό που γράφεται στα Βαλκάνια οι συμβάσεις του είδους υπηρετούν την ανάγκη του συγγραφέα να αφηγηθεί με αφορμή γεγονότα ή σκοτεινές πλευρές της πρόσφατης ιστορικής πραγματικότητας στο κέντρο της οποίας κυριαρχούν ένοπλες συγκρούσεις, εμφύλιες διαμάχες, πολιτικές σκοπιμότητες, τις μακροπρόθεσμες οικονομικές, πολιτικές και κοινωνικές πληγές που προκάλεσαν, την πολιτική διαφθορά, την απώλεια της εμπιστοσύνης του πολίτη στους κρατικούς φορείς και τη μισαλλοδοξία. Η αφήγηση κινείται συχνά ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν μηδενίζοντας την απόστασή τους, καθώς το παρελθόν συνιστά δραστικό παράγοντα της καθημερινότητας του ήρωα της αστυνομικής ιστορίας. Πρόκειται για μια μορφή του ιστορικού αστυνομικού αφηγήματος, το οποίο η κριτική χαρακτηρίζει ως υπερ-ιστορικό (*trans-historical crime fiction*),<sup>17</sup> αφού στόχος του δεν είναι η διαλεύκανση από έναν σύγχρονο ντετέκτιβ ενός συγκεκριμένου εγκλήματος που συνέβη στο παρελθόν, αλλά η κίνηση από το παρελθόν στο παρόν και αντίστροφα. Κοιτώντας το παρελθόν ο συγγραφέας ανοίγει ένα παράθυρο στον πολιτισμό της εποχής εκείνης, όχι μόνο για να τον μελετήσει ή να τον κατανοήσει, αλλά για να δώσει νέες οπτικές στη βίωση και θέαση του παρόντος.<sup>18</sup> Μέσα από τον διάλογο με το παρελθόν αντιμετωπίζει τα ερωτήματα του παρόντος, καθώς συμπλέκονται η πρόσληψη του παρόντος, όπως ο συγγραφέας το βιώνει και το αντιλαμβάνεται, αλλά και η πρόσληψη του παρελθόντος για το οποίο μιλά.<sup>19</sup>

Έτσι, λοιπόν, ο Κροάτης Νέναντ Στιπάνιτς, στο αφήγημα με τίτλο «Επιχειρηματίας είσαι μέχρι να πάρουν πρέφα ότι δεν είσαι»,<sup>20</sup> από την ανθολογία *Balkanoir*, τοποθετεί τη δράση στο Ζάγκρεμπ και σε άλλες πόλεις των Βαλκανίων ξεκινώντας την αφήγησή του από την ταραχώδη δεκαετία του '90 έως σήμερα:

14 A. Hedberg, "The knife in the lemon: Nordic Noir and the Glocalization of Crime Fiction", στον τόμο L. Nilsson, D. Damrosch, T. D' haen (ed.), *Crime Fiction as World Literature*, ό.π., σ. 20.

15 D. Porter, *The pursuit of crime: Art and Ideology in Detective Fiction*, New Haven and London 1981: Yale University Press, σ. 115.

16 A. Hedberg, "The knife in the lemon: Nordic Noir and the Glocalization of Crime Fiction", ό.π., σ. 14.

17 B. F. Murphy, *The Encyclopedia of Murder and Mystery*, New York 2001: Palgrave, σ. 247.

18 A. Gilman-Srebnick, *The Mysterious Death of Mary Rogers: Sex and Culture in Nineteenth - Century New York*, New York 1995: Oxford University Press, όπως παρατίθεται στο: R. B. Browne, "Historical Crime and Detection", στον τόμο C. Rzepka – L. Horsley (ed.), *A companion to crime fiction*, United Kingdom 2010: Wiley-Blackwell, σ. 222.

19 Β. Αποστολίδου, *Λογοτεχνία και Ιστορία. Μια σχέση ιδιαίτερα σημαντική για τη λογοτεχνική εκπαίδευση*, ΥΠΕΠΘ 2010: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, σ. 12.

20 Ν. Στιπάνιτς, «Επιχειρηματίας είσαι μέχρι να πάρουν πρέφα ότι δεν είσαι», στον τόμο Β. Δανέλλης – Γ. Ράγκος (επιμ.), *BalkaNoir. Αστυνομικές Ιστορίες*, ό.π., σ. 159-174.

Το “Casino Royale” ήταν το πιο ξακουστό καζίνο στο Ζάγκρεμπ εκείνα τα χρόνια. Μας ερχόταν η ελίτ: μεγιστάνες που αύξησαν την περιουσία τους μέσα από την ιδιωτικοποίηση ή το λαθρεμπόριο, πολιτικοί που πλούτισαν με μίζες μεγιστάνων, στρατηγούς που ήταν ταυτόχρονα πολιτικοί και μεγιστάνες, διάφοροι ηγέτες παραστρατιωτικών ομάδων που έγιναν πλούσιοι με ληστείες και δολοφονίες πλουσιότερων πολιτών, που τύχαινε να ανήκουν σε άλλο θρήσκευμα και εθνικότητα, καθώς και με τις δολοφονίες αντιπάλων στο λαθρεμπόριο ναρκωτικών, πετρελαίου και όπλων, ενώ φυσικά πελάτες μας ήταν και η ηγεσία του υπόκοσμου. Όλοι αυτοί μας επισκέπτονταν τακτικά μέχρι το Σεπτέμβριο, όταν άρχισε ο μεγάλος δεκαετής πόλεμος της μαφίας του Ζάγκρεμπ και οι φατρίες από τις ανατολικές συνοικίες της πόλης σταμάτησαν να έρχονται στο καζίνο μας.<sup>21</sup>

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η αποδόμηση των τυπικών χαρακτηριστικών της γραφής του είδους, αφού δεν υπάρχει κανένα φοβερό μυστήριο για την ταυτότητα του δολοφόνου ούτε κάποιος ντετέκτιβ που καλείται να στηρίξει την κατηγορία του φόνου ή να πείσει τους αναγνώστες για τους κινδύνους που διατρέχει στη διάρκεια της έρευνάς του.<sup>22</sup> Οι δολοφόνοι-γκάγκστερ αποκαλύπτονται εξ αρχής από τον πρωτοπρόσωπο ομοδιηγητικό αφηγητή, ο οποίος είναι μάλιστα ένας από αυτούς, και η αφήγηση εστιάζεται σε ζητήματα της ταραχώδους πολεμικής ιστορίας της Κροατίας, η οποία «ήταν ένα φλεγόμενο σημείο στο χάρτη των πολέμων», σε μια εποχή –πρώτο μισό της δεκαετίας του 1990– που «ήταν εύκολο να παραβεί κανείς το νόμο, γιατί ο πόλεμος είχε παραβιάσει τόσο πολλά πράγματα», ώστε οι εγκληματίες-ήρωες της αστυνομικής ιστορίας να φαίνονταν ότι ήταν «σχεδόν άγγελοι», δηλώνοντας, σύμφωνα με τον John Scaggs, τη δυνατότητα του είδους να υπηρετήσει ποικίλους ιδεολογικούς αλλά και ειδολογικούς σκοπούς.<sup>23</sup>

Ο πόλεμος συνιστά το αφηγηματικό πλαίσιο στο διήγημα του Κροάτη Ρόμπερτ Περίσιτς με τίτλο «Κάθοδος», από την ίδια ανθολογία.<sup>24</sup> Μέσα από την αναδρομή στο παρελθόν και τα πρόσφατα τραγικά ιστορικά γεγονότα ο ήρωας προσπαθεί να συγκροτήσει την προσωπικότητά του την οποία «την είχαν διαμορφώσει έντονα οι περιστάσεις, και μάλιστα με τέτοια σφοδρότητα που μπορούσε, ανάλογα με τις συνθήκες, να απορεί με τον παρελθόντα εαυτό του κι έπειτα αναπόφευκτα να αναρωτιέται ποιος ήταν τελικά αυτός που απορούσε».<sup>25</sup>

Το έγκλημα που καλείται αυτή τη φορά να εξιχνιάσει ο ήρωας δεν είναι ένα συγκεκριμένο γεγονός, αλλά ο πόλεμος της Κροατίας, 1991-1995, τα αίτια και

21 Ν. Στιπάνιτς, «Επιχειρηματίας είσαι μέχρι να πάρουν πρέφα ότι δεν είσαι», ό.π., σ. 160.

22 W. Somerset Maugham, «Η παρακμή και η πτώση του αστυνομικού μυθιστορητήματος», στον τόμο Β. Δανέλλης – Γ. Ράγκος (επιμ.), *BalkaNoir. Αστυνομικές Ιστορίες*, ό.π., σ. 213.

23 J. Scaggs, *Crime Fiction*, New York and London 2005: Routledge, σ. 78.

24 Ρ. Περίσιτς, «Κάθοδος», στον τόμο Β. Δανέλλης – Γ. Ράγκος (επιμ.), *BalkaNoir. Αστυνομικές Ιστορίες*, ό.π., σ. 137-149.

25 Ό.π., σ. 137.

τα κίνητρα που ώθησαν τους πρωταγωνιστές του να εμπλακούν στο αιματοκύλισμα, αλλά και η ηθική και αξιακή αλλοτρίωση που επέφερε, δοκιμάζοντας έντονα τα όρια του είδους. Ο αρχικός εθνικά υψηλός στόχος «των εκατό συντρόφων που τοποθετήθηκαν στις θέσεις πάνω από την πόλη», ο οποίος ήταν «[...] να αποσχιστούν από τη γειτονική χώρα και στο μέλλον να ενωθούν με την πατρίδα [...]»<sup>26</sup> αναστέλλεται από τη δράση ενός ντόπιου μεγιστάνα και πολιτικού, του οποίου το «πελατειακό» κόμμα «υπέκυπτε σε κάθε λογής διαφθορά και δεν συμμορφωνόταν με τα αληθινά πιστεύω, ενώ δεν είχε ούτε και αυθεντικές προσωπικότητες».<sup>27</sup> Τα τριάντα χιλιάδικα που προσφέρει στον ήρωα της ιστορίας ο αρχηγός της επαναστατικής ομάδας είναι ικανά να τον πείσουν να προδώσει τον αγώνα και τα πιστεύω του. Η αποκατάσταση της σχέσης αιτίας-αιτιατού είναι κοινή έγνοια τόσο του συγγραφέα ενός αστυνομικού μυθιστορήματος που τοποθετεί τη δράση σε συγκεκριμένες ιστορικές περιόδους ή ανακαλεί γεγονότα του ιστορικού παρελθόντος, όσο και του συγγραφέα ενός βιβλίου Ιστορίας στην προσπάθειά τους να συγκροτήσουν την αφήγηση του παρελθόντος.

Τα απάνθρωπα βασανιστήρια που κορυφώθηκαν με την τραγωδία στη Σρεμπρένιτσα, τα σκληρά αντίποινα σε βάρος αιχμάλωτων Σέρβων στρατιωτών, αλλά και η θρησκευτική μισαλλοδοξία με τα πάθη της ζωντανεύουν στο αφήγημα του Βόσνιου Φαρούχ Σέκιτς με τίτλο «Τρεις εικόνες»<sup>28</sup> από την ανθολογία *Το τόλμημα της μνήμης. Ο πόλεμος με τους εγκληματίες «ντόπιους ή εισαγόμενους»* και τα θύματά τους παραμένει μνήμη νωπή. Μέσα από την αναδρομική αφήγηση ο πρωτοπρόσωπος, ομοδιηγητικός αφηγητής επιστρέφει στο παρελθόν προσπαθώντας να κατανοήσει το παράλογο των εγκλημάτων που συνέβαιναν ανεμπόδιστα μπροστά στα μάτια του. Θύτες και θύματα αλλάζουν συνεχώς ρόλους στο αφήγημα αυτό, το οποίο κινείται στις παρυφές του είδους.

Το αιματοβαμμένο σκηνικό των Γιουγκοσλαβικών πολέμων και οι δυσμενείς κοινωνικές, πολιτικές και οικονομικές συνθήκες στις Βαλκανικές χώρες μετά την αποκαθίλωση των κομμουνιστικών καθεστώτων στα τέλη της δεκαετίας του 1990 ως αφηγηματικό και μυθικό πλαίσιο των αστυνομικών ιστοριών ικανοποιούν την «ανάρμωση» επιθυμία του αναγνώστη να θέλγεται από το απάνθρωπο του φόνου, από πάθη που διαχωρίζουν ή άλλοτε ενώνουν τους ανθρώπους –όπως η έπαρση, ο φθόνος, η πλεονεξία, η επιθυμία, η νωθρότητα, ο θυμός–, από την «πορνογραφία της βίας»,<sup>29</sup> με την ασφάλεια, ωστόσο, που προσφέρει η απόσταση από το παρελθόν.<sup>30</sup>

<sup>26</sup> Ο.π., σ. 140.

<sup>27</sup> Ο.π., σ. 142.

<sup>28</sup> Φ. Σέκιτς, «Τρεις εικόνες», στον τόμο *Ινστιτούτα Goethe της Νοτιανατολικής Ευρώπης* (επιμ.), *Το τόλμημα της μνήμης*, μτφρ. Κ. Κοσμάς, Τ. Κωτιάς, Ι. Ραντουλόβιτς, Ζ. Μιχαΐλοβα, Θ. Ζαραγκάλης, Ε. Μαϊστόροβα-Στογιάνοβσκα, Ε. Ζήκου-Πρέντα, Π. Τσινάρη, Αθήνα 2011: Καστανιώτης, σ. 58-69.

<sup>29</sup> «Pornography of violence»: ο όρος της Karen Halttunen, όπως παρατίθεται στο: R. B. Browne, «Historical Crime and Detection», στον τόμο C. Rzepka – L. Horsley (ed.), *A companion to Crime Fiction*, ό.π., σ. 223.

<sup>30</sup> C. Rzepka – L. Horsley (ed.), *A companion to Crime Fiction*, ό.π., σ. 223.

Ο άγριος αποκεφαλισμός του διαιτητή ποδοσφαιρικού αγώνα ανάμεσα σε ομάδες της Κροατίας και της Σερβίας από έξαλλους χούλιγκανς και η απέλπιδα προσπάθεια του πρωτοπρόσωπου, ομοδιηγητικού αφηγητή να εξιλεωθεί για το έγκλημα στο οποίο συμμετείχε, τοποθετείται από τον Josip Novakovich στο διήγημα με τίτλο “Crossbar”, από τη συλλογή *Zagreb Noir*,<sup>31</sup> στο ίδιο γήπεδο από το οποίο ξεκίνησε κάποτε ο Κροατικός Πόλεμος του 1991, όταν Σέρβοι οπαδοί του «Ερυθρού Αστέρα Βελιγραδίου» συγκρούστηκαν με Κροάτες οπαδούς της «Ντιναμό Ζάγκρεμπ» με αποτέλεσμα τον τραυματισμό δεκάδων φιλάθλων, ξεκινώντας έναν πόλεμο που θα αφήσει το στίγμα του σε όλες τις εμπλεκόμενες πλευρές. Βέβαια, το ιστορικό αστυνομικό μυθιστόρημα, με όποια μορφή, δεν είναι Ιστορία και επομένως δεν στοχεύει στην αναπαράσταση της πραγματικότητας, αλλά σε μια ψευδαίσθηση αυτής, η οποία τονίζεται από την τεχνική της εγκιβωτισμένης αφήγησης και των αναδρομικών-μνημονικών αφηγήσεων.

Η κατακόρυφη αύξηση του λεγόμενου οργανωμένου εγκλήματος και η αυξανόμενη αντιμετώπισή του από την κρατική εξουσία μετά την πτώση του κομμουνισμού στις χώρες των Βαλκανίων σε συνάρτηση με τις επιπτώσεις της παγκοσμιοποίησης και του καπιταλισμού ώθησαν τους συγγραφείς να στρέψουν το ενδιαφέρον τους στις πλέον σκοτεινές πλευρές της ανθρώπινης συμπεριφοράς, παραβιάζοντας συχνά τα όρια του είδους. Αυτό που προκαλεί ιδιαίτερη εντύπωση είναι η αποκάλυψη των ισχυρών δεσμών ανάμεσα στον κόσμο του εγκλήματος και στον κόσμο της πολιτικής, των επιχειρήσεων και της διασκέδασης.<sup>32</sup>

Στο αφήγημα με τίτλο «Θρίλερ με τρόπο γυναικείο» της Βουλγάρας Μποριάνα Ντούκοβα,<sup>33</sup> από τη συλλογή *Balkanoir*, η κεντρική ηρωίδα Νεβένα μαζί με τον παιδικό της φίλο ιδιωτικό ντετέκτιβ Ντάνι θα καταλήξουν στο συμπέρασμα πως για τους φόνους του Σάβα και της Κάτιας ευθύνεται ο Ραντίτσεφ «επιχειρηματίας με επιρροή» και «πολλές πιθανότητες να βγει δήμαρχος» ως αποτέλεσμα της αγωνιώδους προσπάθειάς του να κρατήσει μυστική την έκλυτη σεξουαλική συμπεριφορά του. Η έλλειψη εμπιστοσύνης στην αστυνομία για την απόδοση της δικαιοσύνης σε αντίθεση με τον «Τύπο, τα κανάλια, το ραδιόφωνο» που θα λειτουργήσουν ως εχέγγυο για την ασφάλεια των ηρώων, είναι απόρροια του «τοξικού» περιβάλλοντος, καθώς «η διαφθορά δεν αποτελεί παρέκκλιση, αλλά δομικό συστατικό του συστήματος».<sup>34</sup>

Το πτώμα ενός δισεκατομμυριούχου, μια διάσημη Ρουμάνα σοπράνο, φανταστική αναγνώστρια αστυνομικών μυθιστορημάτων και ερασιτέχνης ντετέκτιβ, η επικαιρότητα σχετικά με την Εθνική Όπερα του Βουκουρεστίου, ο προβληματισμός για το Brexit και τις συνέπειές του, ο ρόλος της τηλεόρασης και των μέσων

31 J. Novakovich, “Crossbar”, στον τόμο I. Sršen (ed.), *Zagreb noir*, Zagreb 2015: Akashic books, σ. 41-50.

32 Y. Hashamova – T. Ivanova-Sullivan, “Bulgarian Crime Fiction: From Artistry to Arbitrariness”, *Balkanistica* 25 (2012) σ. 134.

33 Μ. Ντούκοβα, «Θρίλερ με τρόπο γυναικείο», στον τόμο Β. Δανέλλης – Γ. Ράγκος (επιμ.), *BalkaNoir. Αστυνομικές Ιστορίες*, ό.π., σ. 114-128.

34 Β. Δανέλλης – Γ. Ράγκος, «Πρόλογος», ό.π., σ. 16-17.



κοινωνικής δικτύωσης στη σκόπιμη διάδοση μιας πληροφορίας με σκοπό την εξιχνίαση ενός εγκλήματος βρίσκονται στο κέντρο της πλοκής του διηγήματος της Ρουμάνας Λουσία Βερόνα με τίτλο «Νεκρός στη βροχή».<sup>35</sup> Ακολουθώντας η συγγραφέας κλασικά χαρακτηριστικά του είδους, όπως τα χρήματα ως το βαθύτερο κίνητρο του φόνου, το χιούμορ ως ειδοποιό στοιχείο της προσωπικότητας του ερασιτέχνη ντετέκτιβ,<sup>36</sup> συνθέτει ένα διήγημα που υιοθετεί στοιχεία τόσο από την κλασική αστυνομική ιστορία όσο και από το αστικό σκηνικό του λεγόμενου «σκληρού» αστυνομικού με απώτερο στόχο να σκιαγραφήσει τη Ρουμανική κοινωνία.

Στο διήγημα του Σέρβου Μάρκο Ποπόβιτς με τίτλο «Συγκάλυψη»<sup>37</sup> ο επιθεωρητής της αστυνομίας εργάζεται ταυτόχρονα ως πορτιέρης σ' ένα νυχτερινό κλαμπ για να καλύψει τις δόσεις του δανείου σε ελβετικό φράγκο, μιας και το κράτος μάταια «χρόνια τώρα υπόσχεται να βοηθήσει», ενώ κατηγορείται πως επιδιώκει να συγκαλύψει τον φόνο ενός ανθρώπου από πρόσφυγα της Μέσης Ανατολής, παρουσιάζοντάς τον ως αυτοκτονία εξαιτίας της οικονομικής κρίσης, ώστε να αποφευχθεί η ρατσιστική και εθνικιστική αντίδραση του κοινωνικού συνόλου. Κεντρικός στο διήγημα είναι ο προβληματισμός για το σύγχρονο σκλαβοπάζαρο των μεταναστών και των προσφύγων από επιτήδειους, που ευνοείται από τους διεφθαρμένους της Αστυνομίας. Η αποκάλυψη πως το έγκλημα δεν ήταν παρά μια καλά σκηνοθετημένη αυτοκτονία με σκοπό την είσπραξη εκ μέρους των συγγενών του νεκρού ενός τεράστιου χρηματικού ποσού από την ασφαλιστική εταιρεία, το ανοιχτό τέλος ως προς την ηθική ακεραιότητα του αστυνομικού, αλλά και το φάντασμα του «σοσιαλιστικού ρεαλισμού»<sup>38</sup> που πλανάται ακόμα πάνω από τη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα της Σερβίας συριστούν ηχηρό σχόλιο για αυτήν.

Ο Δημήτρης Π. ένας από τους ήρωες του διηγήματος του Γιάννη Ράγκου με τίτλο «18<sup>η</sup> Μπρυμαίρ. Επτά προσωπογραφίες σε ένα θέμα»,<sup>39</sup> ο οποίος «μένει σε φοιτητική γκαρσονιέρα στου Ζωγράφου, αλλά συχνάζει στα Εξάρχεια», πιστεύει «ακράδαντα ότι έχει σφυρηλατημένες πολιτικές απόψεις», ενώ «κάνει παθιασμένες συζητήσεις για την όξυνση του αυταρχισμού του καπιταλιστικού συστήματος [...]» πίνοντας μπύρες με τους ομοϊδέατες του, και έχοντας «την απόλυτη βεβαιότητα πως θα αλλάξει τον κόσμο».<sup>40</sup> Μαζί με τον νεαρό αστυφύλακα Πέτρο Β., τον γεροδεμένο τύπο με το ξυρισμένο κεφάλι, τη φαρμακοποιό Μαρία Κ., τον ιδιοκτήτη μπαρ Μανόλη Α., τον μετανάστη Τζοακίμ Ι., τον αντιστράτηγο Ευτύχιο

35 Λ. Βερόνα, «Νεκρός στη βροχή», στον τόμο Β. Δανέλλης – Γ. Ράγκος (επιμ.), *Balka Noir. Αστυνομικές Ιστορίες*, ό.π., σ. 183-203.

36 W. Somerset Maugham, «Η παρακμή και η πτώση του αστυνομικού μυθιστορήματος», στον τόμο *Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος*, ό.π., σ. 197 και σ. 201.

37 Μ. Ποπόβιτς, «Συγκάλυψη», στον τόμο Β. Δανέλλης – Γ. Ράγκος (επιμ.), *Balka Noir. Αστυνομικές Ιστορίες*, ό.π., σ. 290-308.

38 Μάρκο Ποπόβιτς, «Συγκάλυψη», ό.π., σ. 303.

39 Γ. Ράγκος, «18<sup>η</sup> Μπρυμαίρ. Επτά προσωπογραφίες σε ένα θέμα», στον τόμο Β. Δανέλλης – Γ. Ράγκος (επιμ.), *Balka Noir. Αστυνομικές Ιστορίες*, ό.π., σ. 54-71.

40 Γ. Ράγκος, «18<sup>η</sup> Μπρυμαίρ. Επτά προσωπογραφίες σε ένα θέμα», ό.π., σ. 55.

Γ., ο οποίος πιστεύει αυτάρεσκα πως «πολύ σύντομα θα ξημερώσει η δική του 18<sup>η</sup> Μπρυμαίρ», και μια πληθώρα ακόμα προσώπων συνιστούν το ανθρώπινο ψηφιδωτό των Εξαρχείων, σκιαγραφώντας τη σκληρή συχνά καθημερινότητα στο κέντρο της Αθήνας, όπου το έγκλημα και η δράση των αντιεξουσιαστών ωθούν όλους τους ήρωες να αναρωτιούνται «Πού θα καταλήξουν όλα αυτά;», ενώ ταυτόχρονα είναι ένα καυστικό σχόλιο για την αλλοίωση των ιδεολογιών και την αποτυχία των κάθε μορφής και περιεχομένου επαναστάσεων κατά τη μεταπολίτευση.

### Αντί επιλόγου

Συμπερασματικά, η πολιτική, κοινωνική, οικονομική επικαιρότητα σε άμεση συνάρτηση αλλά και ως απόρροια του πρόσφατου ιστορικού παρελθόντος προσφέρει την απαραίτητη έμπνευση στους Βαλκάνιους συγγραφείς για να αναπτύξουν την πλοκή και τους χαρακτήρες των αστυνομικών ιστοριών τους. Μέσα από τα ενδεικτικά παραδείγματα που παρουσιάσαμε, σε μια υπόθεση εργασίας με ανοιχτό προς το παρόν τέλος, προκύπτει πως η αστυνομική λογοτεχνία που γράφεται στα Βαλκάνια στα τέλη του 20<sup>ού</sup> και στις πρώτες δεκαετίες του 21<sup>ου</sup> αι. ακολουθεί τις συμβάσεις του υπερ-ιστορικού αστυνομικού αφηγήματος. Κοιτώντας το παρόν μέσα από τον φακό του ιστορικού παρελθόντος, οι Βαλκάνιοι συγγραφείς αστυνομικών ιστοριών φωτίζουν τα κίνητρα των ανθρώπινων ενεργειών, ωθώντας τον αναγνώστη να αντιληφθεί την ιστορία ως μια κίνηση μέσα στον χρόνο με τελικό αποδέκτη αυτόν τον ίδιο.

# 4<sup>ο</sup> Συνέδριο των Νεοελληνιστών των Βαλκανικών Χωρών

**Τα Βαλκάνια και ο ελληνισμός  
στην κυπριακή λογοτεχνία**



# Η γλώσσα της ανατροπής<sup>1</sup> στο ποίημα του Κυριάκου Χαραλαμπίδη «Ρήγα Βελεστινλή Θετταλού σήμανση»

Μαρία Αμοιρίδου

Υποψήφια Διδάκτωρ  
Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης  
Πανεπιστήμιο Αιγαίου

## ABSTRACT

In his poetry collection entitled "Dokimin" K. Charalambidis undertakes to carry on his shoulders the "test heavy stone" of history with the help of his elaborate literary myth. He selects historical figures of Greece and Cyprus, who were tested for their love for their homeland and their contribution to the national cause. His goal is to achieve the restoration of their name, the promotion of their martyrdom and sacrifice, and finally the correction of the mistakes of history to their detriment. Charalambides' innovation is therefore not to destroy but to "divert history", adopting a special "condition of narrative, conventional and at the same time subversive". We study the poem of the collection "Riga Velestinli Thettalou signage" and point out modern techniques of reversal that may constitute, possibly, a new poetic genre, mixed but legal, that of the dramatized satirical storytelling.

Στην ποιητική του συλλογή *Δοκίμιν* ο Κυριάκος Χαραλαμπίδης αναλαμβάνει να σηκώσει στους ώμους του το «δοκιμαστικό βαρύ λιθάρι»<sup>2</sup> της ιστορίας με τη συνδρομή του περίτεχνου λογοτεχνικού του μύθου. Επιλέγει ιστορικά πρόσωπα του λαού και του τόπου του, που δοκιμάστηκαν για την αγάπη τους στην πατρίδα και την προσφορά τους στην εθνική υπόθεση. Στόχος του είναι η μεθιστορική αποκατάσταση του ονόματός τους, η προβολή του μαρτυρίου και της θυσίας τους, εν τέλει η διόρθωση τών σε βάρος τους σφαλμάτων της ιστορίας. Η καινοτομία του Χαραλαμπίδη δεν συνίσταται, επομένως, στο να καταστρέψει αλλά στο να «εκτρέψει την ιστορία», υιοθετώντας μια ιδιαίτερη «συνθήκη της αφήγησης, συμβατική και συνάμα εκτρεπόμενη».<sup>3</sup>

Μελετούμε το ποίημα της συλλογής «Ρήγα Βελεστινλή Θετταλού σήμανση»<sup>4</sup> και επισημαίνουμε μοντέρνες τεχνικές της ανατροπής που συνιστούν, ενδεχομένως, ένα νέο ποιητικό είδος, μεικτό αλλά νόμιμο, αυτό της δραματοποιημένης σατιρικής αφήγησης της ιστορίας.

---

1 Ο τίτλος του άρθρου είναι εμπνευσμένος από το βιβλίο της Κ. Κωστίου, *Εισαγωγή στην Ποιητική της Ανατροπής: Ειρωνεία – Σάτιρα – Παρωδία – Χιούμορ*, Αθήνα 2005: Νεφέλη.

2 Κ. Χαραλαμπίδης, *Δοκίμιν*, Αθήνα 2000: Άγρα, οπισθόφυλλο.

3 G. Genette, *Παλίμψηστα: Η λογοτεχνία δευτέρου βαθμού*, μτφρ. Β. Πατσογιάννης, Αθήνα 1918: ΜΙΕΤ, σ. 16.

4 Το ποίημα έχει σχολιάσει από άλλη οπτική ο Γ. Μύαρης σε άρθρο του, το 2012. Σε αυτό γίνεται ακριβής παραπομπή παρακάτω.

ΡΗΓΑ ΒΕΛΕΣΤΙΝΛΗ ΘΕΤΤΑΛΟΥ ΣΗΜΑΝΣΗ<sup>5</sup>  
(Οι διώκτες του Ρήγα ομιλούν)

ΚΑΘΕ ΞΕΜΩΡΑΜΕΝΟΣ Γαλαξίας 1  
έχει τους ήλιους του. Σαλπίζουν απανθίσματα  
της Φυσικής, γέμουν από πλανήτες  
που τρέχουνε τριγύρω τους, κι οι πάπες  
δεν προλαβαίνουν να τους αφορίζουν.

Παράδειγμα τρανό κατά τον Χάλερ 2  
αυτός ο Ρήγας, Θετταλός, Βελεστινής.  
Όσοι την θαυμασίαν Βιένναν κατοικούν  
θα 'χουν ακούσει τα συμβεβηκότα  
περί του λάγνου και μεταφραστού  
των Ντελικάτων Εραστών.

Ο συνωμότης 3  
καλύπτει κάτω από το τουμπελέκι  
και το λαγούτο του και τ' αερόφωνό του  
όχι των εταιρίδων τους γλουτούς –  
κάτι πολύ χειρότερο: Σημαία  
με κεντημένο ρόπαλο Ηρακλέους  
και τρεις σταυρούς απάνω του σφραγίδα  
Ελληνικής Δημοκρατίας, ω σκόλοψ!

Εάν κανείς φιλογενής κοπιάσει 4  
να επιχειρισθεί το Esprit des Loix  
par monsieur Montesquieu, χαμένος κόπος.  
Μισομεταφρασμένον υπ' αυτού,  
δεν πρόκειται ποτέ να ιδεί το φως  
κι όσοι το μεταφράσουν κιντυνεύουν.

Καθώς ειπώθηκε για κάποιον ηγεμόνα, 5  
«ώρμησεν ίνα υπέρ τον Αρχιμήδην  
κινήση επί της Ελλάδος διά της  
Ελλάδος την Ελλάδα» κι ετζακίστη.

Αν είχε ο Ρήγας τέτοιους φίλους στο τραπέζι, 6  
καλώς ετυραννίσθη και το μίσος  
σοφώς, κατά τον νόμον, προσήλθε ως αρωγός  
προς λογικήν εξόντωσιν της αναξίας του φύσεως.

Κι αν ομιλεί με θράσος για το άσπρο 7  
της αθωότητας, το μαύρο του θανάτου,  
το πορφυρό της αυτοεξουσιότητας,

5 Κ. Χαραλαμπίδης, *Δοκίμιν*, ό.π., σ. 135 και Κ. Χαραλαμπίδης, *Ποιήματα 1961-2017*, Αθήνα 2019: 1καρος, σ. 498.

θέλει χυθεί το σάλιο μας επάνω  
στην απλανή σημαία του και τη Χάρτα του.

Στο Βουκουρέστι αυτός καλά γλεντούσε,  
καλά πηδούσε κι επικώμαζε λαμπρά  
με κάτι θείου διαβόλου θηλυκά. 8

Οκτώβρη μάλιστα, πριν έξι χρόνια,  
καταμηνύθηκε ο μόρτης γι' αποπλάνηση  
μιας νεαρής από την Κραϊόβα –  
τ' όνομά της Μπαλάσα, για να ξέρετε. 9

Ας μη λοιπόν μας καταμαρτυρούν1  
δόλο και πάθος: Έπραξε και πλήρωσε.  
Καιροί ου μενετοί. Βρισκόμαστε ήδη  
στο τέλος του δεκάτου ογδού αιώνας·  
η μηχανή του Ramsden (τη γνωρίζει  
καλώς ο Ρήγας) μάς υποδεικνύει  
να μην επιχειρούμε άστοχα πειράματα  
παρά, τρόπον τινά, ν' ακολουθούμε  
την τελευταία λέξη της προόδου. 10

Όσο για ενού λεχρίτη, Γεωργίου  
Γκολέσκου καλουμένου, το εγκώμιον  
«Ελλάς πάγχρυσος περικλειτή, τ' ούθαρ αρούρης»  
αστείο φαντάζει και ξενερισμένο,  
«ηρώων τε σοφών θ' ημιθέων τε πάτρη»  
κάπου τις ξανακούσαμε τις τέτοιες μαλακίες,  
«νυν γόνος Ελλήνων Ρήγας, τέον ευθαλές  
έρνος, χερσίν αριστοπόνους τισέ σ' αριπρεπέως!» 11

Οκτώβρης 1998

Το ποίημα ανήκει στην κατηγορία ποιημάτων του Χαραλαμπίδη που ο Κ. Μπαλάσκας χαρακτηρίζει ως «θεατρικά αφηγηματική μεταποίηση της ιστορίας», όπου ο ποιητής «στήνει το σκηνικό, εισάγει τα πρόσωπα, περιγράφει, κάνει τα πρόσωπα να μιλούν αυτούσια, και κατά το εικός και το αναγκαίο, σχολιάζει τα λόγια και τη συμπεριφορά τους με ανάλογες κάθε φορά αποχρώσεις τόνου».6 Στο ποίημά μας το σκηνικό, βάσει του τίτλου του, μπορεί να είναι η αυστριακή υπηρεσία σήμανσης. Τα πρόσωπα, όπως δηλώνεται στον υπότιτλο, είναι οι διώκτες του Ρήγα, που αφηγούνται στο ακροατήριό τους τα «κατορθώματά του». Μιλούν αυτούσια, επιστρατεύοντας σκληρή και ειρωνική γλώσσα, όπως ταιριάζει στην ιδιότητα και τον χαρακτήρα τους· χρησιμοποιούν δε ανάλογες αποχρώσεις τόνου, κατά το εικός και το αναγκαίο: δημοτική για τον αυθορμητισμό της προφο-

6 Κ. Μπαλάσκας, «Η ποίηση του Κυριάκου Χαραλαμπίδη – Μια θεατρικά αφηγηματική μεταποίηση της ιστορίας», *Πόρφυρας* 124 (Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2007), σ. 240-241.

ρικότητάς της, διανθισμένη, όμως, με αρκετές πομπώδεις λόγιες λέξεις, για τον στόμφο της σοβαροφάνειάς της. Βουβό πρόσωπο στη θεατρική σκηνή του ποιήματος παραμένει μέχρι τέλους ο Ρήγας. Τον περιγράφει, ωστόσο, ο ποιητής, με έναν τελειώς ανατρεπτικό τρόπο, χρησιμοποιώντας τα προσωπεία των διωκτών του. Αυτοί καυτηριάζουν και στηλιτεύουν όχι μόνο την επαναστατική δράση αλλά και το ήθος του, καταφεύγοντας σε τολμηρές ή χυδαίες λέξεις για να αποτυπώσουν ζέγνοιαστες και χαλαρές στιγμές του προσωπικού του βίου.

Επικεντρώνουμε τη μελέτη μας στον τρόπο εκφοράς του ειρωνικού λόγου στο ποίημα και, συγκεκριμένα, σε στρατηγικές της μοντέρνας ειρωνείας, όπως παρουσιάζονται και αναλύονται από τον D. C. Muecke στα βιβλία του *Ειρωνία*<sup>7</sup> και *The Compass of Irony*,<sup>8</sup> καθώς και στο βιβλίο της Κατερίνας Κωστίου,<sup>9</sup> με θέμα την ειρωνεία και τη σάτιρα. Κατά τον Muecke η μοντέρνα έννοια της ειρωνείας έλκει τις ρίζες της από το ρεύμα του ρομαντισμού, που αναγνωρίζει την αντιφατική και αμφιταλαντευόμενη φύση της λογοτεχνίας. Η ειρωνεία, λοιπόν, βασίζεται στη διπλότητα της ζωής και της τέχνης, στη συνύπαρξη της αλήθειας και του μυθεύματος, όπως αυτά αντικατοπτρίζονται στο λογοτεχνικό δημιουργήμα. Η ευαισθησία και ο αναστοχασμός του μοντέρνου καλλιτέχνη, στην περίπτωση μας του Χαραλαμπίδη, τον καθιστούν δίβουλο και αιωρούμενο ανάμεσα στις παραδεδομένες ιστορικές αλήθειες και στη μυστική βαθύτερη γνώση που αυτές επικαλύπτουν. Η γαλλική σχολή, όπως επισημαίνει η Κατερίνα Κωστίου,<sup>10</sup> επαναπροδιόρισε τη σχέση ειρωνείας και χιούμορ και υιοθέτησε μια στάση πολιτική, βάσει της οποίας η μόνη δυνατή αντίθεση προς τη γλώσσα της εξουσίας είναι η υπονόμηση. Υπονομευτικός μπορεί να γίνει ο ρόλος του λογοτέχνη, και με τη χρήση ειρωνικών προσωπειών –που αποτελούν κι αυτά, όπως και η ειρωνεία, τρόπους της σάτιρας. Τα προσωπεία –που τόσο συχνά χρησιμοποιεί ο Χαραλαμπίδης ιδιαίτερα στα μεθιστορικά ποιήματά του– διευκολύνουν τον δημιουργό να εκφράσει με μεγαλύτερη ελευθερία, προβληματισμούς και διλήμματα ιστορικής και πολιτικής φύσης, όπως αναφέρει ο Λευτέρης Παπαλεοντίου.<sup>11</sup> Συνήγορος και η άποψη του Derrida ότι η έννοια του «παιχνιδιού», της συμβίωσης του σοβαρού με το αντίθετό του<sup>12</sup> και η άρνηση να ακουστεί μία μόνο φωνή, διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στη διατύπωση μιας θεωρίας της ειρωνείας.

Το ποίημά μας θα μπορούσε, συνεπώς, να χαρακτηριστεί ως μια «ειρωνική μυθοποίηση της ιστορίας»<sup>13</sup> και να κατηγοριοποιηθεί περαιτέρω ως **λεκτική**

7 D. C. Muecke, *Ειρωνία*, μτφρ. Κ. Πύρζας, Αθήνα 1974: Ερμής.

8 D. C. Muecke, *The Compass of Irony*, London 1969: Methuen.

9 . Κ. Κωστίου, *Εισαγωγή στην Ποιητική της Ανατροπής...*, ό.π.

10 Βλ. ό.π., σ. 146-147.

11 Βλ. Λ. Παπαλεοντίου, «Στοιχεία της ειρωνείας στην ποίηση του Κ. Χαραλαμπίδη», *Πόρφυρας* 124 (Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2007), σ. 213.

12 Βλ. Κ. Χαραλαμπίδης, *Ολισθηρός Ιστός Α*, Αθήνα 2009: Άγρα, σ. 152: «Εκεί όπου τα πράγματα αγριεύουν, προσθέτω κάτι ανάλαφρο και χιουμοριστικό».

13 Λ. Παπαλεοντίου, «Στοιχεία της ειρωνείας στην ποίηση του Κ. Χαραλαμπίδη», ό.π., σ. 218.



**ανοιχτή ειρωνεία.** Λεκτική, εφόσον οι αφηγήσεις των διωκτών φανερώνουν σκόπιμες τεχνικές και συγκεκριμένη στρατηγική των ομιλούντων. Ανοιχτή ειρωνεία, διότι από τους πρώτους στίχους του ποιήματος ο αναγνώστης, καθοδηγούμενος και από υφολογικά στοιχεία, μπορεί να διαγνώσει την έντονη αντίθεση ανάμεσα στους ψευδείς, προσβλητικούς χαρακτηρισμούς των διωκτών για το θύμα τους και στο αληθινό μεγαλείο της προσωπικότητάς του. Στόχος του ποιητή είναι να προκαλέσει, μέσα από παράδοξες και αντιφατικές διατυπώσεις νοημάτων και γλωσσικών επιλογών, την ανατροπή.

Πιο συγκεκριμένα, ανατρεπτική θεωρείται η τεχνική του **επαίνου** –που τελικά αφήνουν να υπονοηθεί και να αναδειχτεί οι διώκτες– **μέσω της κατηγορίας** τους. Ο Ρήγας χαρακτηρίζεται αλληγορικά, ήδη από τον δεύτερο στίχο, ως ο ήλιος ενός Γαλαξία, έστω και «ξεμωραμένου». <sup>14</sup> Θεωρείται τρανό παράδειγμα ανθρώπου «που ελεύθερα συλλογάζεται» κατά τον ελβετό διαφωτιστή Χάλερ. <sup>15</sup> Χαρακτηρίζεται «συνομώτης» (κάτι που υποδηλώνεται και με τη λέξη «σκόλοψ», <sup>16</sup> που πονά και ενοχλεί), γιατί κρύβει τη σημαία με τη σφραγίδα της Ελληνικής Δημοκρατίας. Ακόμη, γιατί μιλά με θράσος για αθωότητα και αυτεξουσιότητα κι επειδή εγκωμιάζεται από τον ρουμάνο ποιητή Γκολέσκου ως «ευθαλές έρνος της παγχρύσου περικλειτής Ελλάδος». Πρόκειται, λοιπόν, για πολύ θετικές ιδιότητες του Ρήγα, ως αγωνιστή της ελευθερίας, που μόνο τον έπαινο και την επιδοκιμασία θα προκαλούσαν σε φιλελεύθερους ανθρώπους του τότε και του σήμερα. Όχι βέβαια στους διώκτες του, τα φερέφωνα μιας αυταρχικής, καχύποπτης και βάνουσης εξουσίας, που τον διασύρουν ως κατήγορο και υπόλογο για όλα τα παραπάνω.

Η **υποκρισία άγνοιας** των διωκτικών αρχών είναι επίσης ανατρεπτική. Υποκρίνονται πως δεν γνωρίζουν το όνομα του Έλληνα ηγεμόνα που όρμησε για να ξεσηκώσει την Ελλάδα εναντίον της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, ξεπερνώντας σε ζήλο τον Αρχιμήδη. Επίσης υποκρίνονται πως δεν γνωρίζουν πού έχουν ξανακούσει τις εγκωμιαστικές για τον Ρήγα φράσεις του ρουμάνου Γεωργίου Γκολέσκου, ο οποίος έγραφε μιμούμενος τη γλώσσα του Ομήρου και του Πινδάρου. **Υπονοούμενα ή υπαινιγμούς** των ομιλούντων για το θύμα τους διαπιστώνουμε πολύ συχνά στο ποίημα: ο Ρήγας αποκαλείται «λάγνος», που αρέσκειται στην «εταιρίδων του γλουτούς», που «καλά πηδούσε κι επικώμαζε λαμπρά με θείου διαβόλου θηλυκά», «ο μόρτης» –όλα υπονοούμενα για τον αμαρτωλό ερωτικό βίο του. Επίσης ονομάζεται «φίλος» ηγεμόνων, που υποκινούν τους Έλληνες να επαναστατήσουν, και «ομιλών με θράσος» για αυτεξουσιότητα, επομένως υπερασπιστής της ελεύθερης βούλησης των λαών, ενώ οι «καιροί ου μενετοί» για τέτοιες διεκδικήσεις που θα αποδειχτούν «άστοχα πειράματα».

**Αποκάλυψη** των κακών ενεργειών του Ρήγα, που προκαλεί την έκπληξη

<sup>14</sup> Οι λέξεις ή φράσεις σε εισαγωγικά είναι λέξεις ή φράσεις του ποιήματος.

<sup>15</sup> Βλέπε τις σημειώσεις του ποιητή στο Κ. Χαραλαμπίδης, *Δοκίμια*, ό.π., σ. 196 και Κ. Χαραλαμπίδης, *Ποιήματα 1961-2017*, ό.π., σ. 857-858.

<sup>16</sup> Στο Δ. Δημητράκου, *Μέγα Λεξικό όλης της Ελληνικής Γλώσσας, Τόμος ΙΓ'*, Αθήνα 1964: Δομή, σ. 6576, δίνονται οι εξής σημασίες της λέξης «σκόλοψ»: 1) πάσσαλος ή παλούκι, 2) μικρή σχίζα ή ακάθι, 3) εργαλείο για χειρουργική επέμβαση, 4) οξύ άκρο αλιευτικού αγκίστρου, 5) δέντρο.

ίσως και δυσaréσκεια του ακροατή/αναγνώστη, εντοπίζουμε στην 9<sup>η</sup> στροφή. Ο Ρήγας καταμηνύθηκε «γι' αποπλάνηση μιας νεαρής από την Κραϊόβα». Μάλιστα μας αποκαλύπτεται και το όνομά της, «Μπαλάσα», για να έχουμε πλήρη γνώση. Αλλά και στην 1<sup>η</sup> στροφή ο στίχος «κι οι πάτες δεν προλαβαίνουν να τους αφορίζουν» συνιστά μια έμμεση, αλληγορική αποκάλυψη της κατάκρισης του Ρήγα από τον Πατριάρχη Γρηγόριο τον Ε΄ και τον Μητροπολίτη Ιωαννίνων Ιερόθεο.<sup>17</sup> **Ειρωνεία μέσω αναλογίας** εκφράζουν οι διώκτες του Ρήγα, αξιοποιώντας φράσεις από το εκλαϊκευμένο *Φυσικής Απάνθισμα...*, έργο του Ρήγα. Ειρωνεύονται έμμεσα τον Κοπέρνικο, που, αφηφώντας τον κίνδυνο του αφορισμού από τον πάπα, συμμερίζεται τις απόψεις του Ιταλού Γαλιλαίου για τον σταθερό ήλιο, με τους πλανήτες να τρέχουν τριγύρω του.<sup>18</sup> Η ειρωνεία τους, όμως, έχει άμεσο και εμφανή, στο ποίημα, στόχο τον Ρήγα, που φέρεται ανάλογα με τον Κοπέρνικο: «σαλπίζει απανθίσματα της Φυσικής», και έχει «πλανήτες», δηλαδή συντρόφους, «που τρέχουν τριγύρω» του. Γι' αυτό οι εκκλησιαστικοί ηγέτες «δεν προλαβαίνουν να αφορίζουν» κάτι τύπους σαν τον φωτεινό ήλιο-Ρήγα και τους «πλανήτες», ή μήπως πλάνητες (;) – αν μπορούμε παιγνιωδώς να παρατονίσουμε– οπαδούς του.

Η **υφολογική σηματοδότηση** είναι μια άλλη τεχνική ειρωνείας που ο Χαραλαμπίδης χρησιμοποιεί ευρέως σε όλες τις ποιητικές συλλογές του, αξιοποιώντας πολλές διαφορετικές πτυχές της. Σκοπός του ποιητή είναι όχι μόνο να προκαλέσει την ανατροπή, αντιστρέφοντας σκέψεις, δεδομένα και καταστάσεις, αλλά να διανθίσει με χιούμορ το έργο του, να χαρίσει χαμόγελο ή και γέλιο στον αναγνώστη του. Ο Θεοδόσης Πυλαρινός αναφέρει γι' αυτές τις εκφραστικές τεχνικές του Χαραλαμπίδη ότι «τόσο η ποιότητα όσο και η συχνότητά τους, η ευρηματικότητα και η σατανικότητά τους, το υπονομευτικό ακόμη ποιητικό αποτέλεσμα τους, επιβεβαιώνουν τον χαρακτηρισμό του *roeta doctus*»<sup>19</sup> και συνεχίζει, επισημαίνοντας πως ένας τέτοιος ποιητής δίνει τεκμήρια της αξίας του σε όλα τα επίπεδα της δουλειάς του και, κυρίως, σ' αυτό της κρίσιμης επικοινωνίας με τον αναγνώστη του.

Έτσι διαπιστώνουμε ότι οι **παρενθετικές φράσεις**, που εντοπίζουμε στο ποίημά μας, έχουν ποικίλες λειτουργίες:

**Α)** είτε να αποκαλύψουν κάτι που θα επιτείνει την έκπληξη των ακροατών/αναγνωστών, όπως πιστεύουν οι διώκτες, με την **απροσδόκητη λογική τους**: Ο Ρήγας, στην 3<sup>η</sup> στροφή, «καλύπτει κάτω από το τουμπελέκι/και το λαγούτο του και τ' αερόφωνό του», «–κάτι πολύ χειρότερο». Τι μπορεί να είναι χειρότερο από τους γυναικείους γλουτούς των εταιριδίων του για τη λογική των διωκτών του; Ασφαλώς μια επαναστατική σημαία, με όλα τα σύμβολα και εμβλήματα της!

<sup>17</sup> Δ. Καραμπελόπουλος, *Ρήγας Βελεστινλής και το στρατηγικό σχέδιο της επανάστασής του*, Αθήνα 2017: Επιστημονική Εταιρεία Μελέτης Φερών – Βελεστίνου – Ρήγα, σ. 95-98, όπου αναφέρεται η αρνητική θέση που έλαβαν απέναντι στον Ρήγα οι δύο Πατέρες της Εκκλησίας.

<sup>18</sup> Βλέπε τις σημειώσεις του ποιητή στο Κ. Χαραλαμπίδης, *Δοκίμιν*, ό.π., σ. 196 και Κ. Χαραλαμπίδης, *Ποιήματα 1961-2017*, ό.π., σ. 857-858.

<sup>19</sup> Θ. Πυλαρινός, «Παρά δόξαν: τεχνικές της παραδοξολογίας και της παραδοξογραφίας στο έργο του Κυριάκου Χαραλαμπίδη», *Πάροδος* 37 (Ιούλιος 2010), σ. 4411.

- Β)** είτε να αιφνιδιάσουν, με την εξομολογητική τάση και διάθεση **απροσδόκητης εντιμότητας** των διωκτικών αρχών, τους αποδέκτες τους. Στην 9<sup>η</sup> στροφή οι διώκτες αποκαλύπτουν emphaticά το όνομα της αποπλανηθείσης από τον Ρήγα (-τ' όνομά της Μπαλάσα, για να ξέρετε). Μα και ο ποιητής θέλει να ξέρουμε την πάσα αλήθεια. Πρόθεσή του είναι να φωτίσει όλες τις πτυχές της πολύπλευρης προσωπικότητας του Ρήγα, ακόμη και τις πιο προσωπικές.
- Γ)** είτε να επιτείνουν το **ειρωνικό κλίμα** σε βάρος του Ρήγα. Στη 10<sup>η</sup> στροφή η φράση της παρένθεσης «(τη γνωρίζει καλώς ο Ρήγας)» δίνει emphaticά μια επιπλέον πληροφορία για τις γνώσεις περί μηχανών του Ρήγα. Οι μηχανές εννοούνται τόσο κυριολεκτικά, δηλαδή «η μηχανή του Ramsden»,<sup>20</sup> όσο και μεταφορικά, ως συνωμοτικές συμπεριφορές και πλεκτάνες του «συνωμότη» Ρήγα κατά των εξουσιαστών.

Ο ποιητής καταφεύγει και στη χρήση της **στερεότυπης φράσης**, είτε είναι λόγια και απολιθωμένη είτε λαϊκή, καθημερινή ή αργκό, για να προκαλέσει ανατροπές του νοήματος και έκπληξη στον αναγνώστη. Στο ποίημα εντοπίζουμε τις καθημερινές στερεότυπες φράσεις της δημοτικής: «δεν προλαβαίνουν να», «χαμένος κόπος», «έπραξε και πλήρωσε», «ο μόρτης». Με αυτές οι διώκτες, είτε ο ποιητής, φορώντας το προσωπίο τους, επιδεικνύουν οικειότητα στο ακροατήριο, για να κερδίσουν την εμπιστοσύνη του και να πετύχουν τον αποτελεσματικότερο αιφνιδιασμό του. Ωστόσο και οι αρχαιοπρεπείς στερεότυπες φράσεις: «τα συμβεβηκότα», «περί του...», «ω σκόλοψ», «καλώς», «καιροί ου μενετοί», «τρόπον τινά», όχι μόνο εμπλουτίζουν τους στίχους με την ετερόκλητη προέλευσή τους αλλά και ομαδοποιούνται ασύμβατα με φράσεις και λέξεις της καθημερινής λαϊκής δημοτικής, για να μεγιστοποιήσουν το παράδοξο και να προκαλέσουν εύθυμη διάθεση. Παραδείγματα αυτόματης μετάβασης από τη δημοτική στη λόγια γλώσσα (όπως «πηδούσε κι επικώμαζε», «καταμηνύθηκε ο μόρτης»), εντοπίζουμε σε όλη την έκταση του ποιήματος, όπου, μάλιστα, συχνά τα αρχαιοπρεπή ελληνικά των λογίων αποδεικνύονται για τον αναγνώστη στην κυριολεξία «κορακίστικα».<sup>21</sup>

**Ασύμβατη ομαδοποίηση** παρατηρούμε, επίσης, και σε ζευγάρια λέξεων που ηχούν παράδοξα και ανορθόδοξα συνταιριασμένες, δημιουργώντας οξύμωρα και αστεία σχήματα σε πολλά σημεία του ποιήματος: «ώρμησεν κι ετζακίστη», «καλώς ετυραννίσθη», «το μίσος προσήλθε σοφώς» ή «το μίσος προσήλθε ως αρωγός», «προς λογικήν εξόντωσιν», «θείου διαβόλου», «ενού λεχρίτη το εγκώμιον».

Οι **χυδαίες** ή ανάρμοστες **λέξεις** δεν λείπουν από το ποίημά μας. Στην 8<sup>η</sup> στροφή το ρήμα «πηδούσε», στην 9<sup>η</sup> η λέξη «μόρτης», στην 11<sup>η</sup> και τελευταία, η

<sup>20</sup> Βλ. τις σημειώσεις του ποιητή στο Κ. Χαραλαμπίδης, *Δοκίμιν*, ό.π., σ. 197 και Κ. Χαραλαμπίδης, *Ποιήματα 1961-2017*, ό.π., σ. 859.

<sup>21</sup> Βλ. Δ. Σολωμού, «Διάλογος», όπου οι λόγιοι Σοφολογιότατοι κρώζουν/μιλούν την ακατανόητη λόγια γλώσσα τους, τα κορακίστικα: «...αν κανένας Σοφολογιώτατος κρώζει ή κανένας Τούρκος βαβίζει» και «...τον Πίνδαρο, οπού ήταν στενοχωρημένος από τους σοφολογιότατους του καιρού του να τους κράζει κοράκους. Κοράκοι, όλοι κοράκοι αληθινοί...», στο Γ. Ν. Παπανικολάου, *Διονυσίου Σολωμού Άπαντα, Τόμος Πρώτος – Το ελληνόγλωσσο έργο του*, Αθήνα 1986: Παπαδήμας, σ. 650 και 658.

λέξη «λεχρίτη» και η λέξη «μαλακίες». Σίγουρα η χρήση τέτοιων λέξεων σκιαγραφεί ρεαλιστικότερα το ήθος των διωκτών, που δεν διστάζουν να υποτιμήσουν με χυδαίο λεξιλόγιο την προσωπικότητα του Ρήγα. Συνδυασμένες, όμως, με τις διάσπαρτες λόγιες και αρχαιοπρεπείς φράσεις, δημιουργούν «τολμηρές συζυγίες», λογοτεχνικά ανοίκειες και ποιητικά παράδοξες, όπως ισχυρίζεται ο Πυλαρινός.<sup>22</sup> Και σε αυτήν την περίπτωση ενεργοποιείται η ειρωνική αλλά και η χιουμοριστική διάθεση του ποιητή που μεταδίδεται στον αναγνώστη.

Η **χρήση των εισαγωγικών** ή της πλάγιας γραφής για λέξεις, φράσεις ή στίχους γίνεται συχνότατα στο ποίημα. Πρόκειται για παραθέματα από έργα του Ρήγα ή άλλων λογίων της εποχής του. Ο Χαραλαμπίδης επικαλείται συχνά στην ποίησή του λέξεις, φράσεις, στίχους άλλων λογοτεχνών, επιχειρώντας ένα διακειμενικό παιχνίδι, που μας μεταφέρει στο γλωσσικό κλίμα της εποχής που τον ενδιαφέρει. Έτσι, αν τα εκτός εισαγωγικών παρατιθέμενα αποσπάσματα από έργα του Ρήγα, στην 4<sup>η</sup> και 7<sup>η</sup> στροφή, δηλώνουν την εκλαϊκευμένη γλώσσα του, οι εντός εισαγωγικών φράσεις από τον επικήδειο του λόγιου Ιακωβάκη Ρίζου Νερουλού, στην 5<sup>η</sup> στροφή, υποδηλώνουν την αρχαιοπρεπή γλώσσα του κύκλου των Φαναριωτών, ενώ, στην 11<sup>η</sup> και τελευταία στροφή,<sup>23</sup> το εντός εισαγωγικών εγκώμιο του Ρήγα από τον ρουμάνο φιλέλληνα, Γεώργιο Γκολέσκου –φοιτητή της φαναριώτικης Ελληνικής Ακαδημίας του Βουκουρεστίου– μαρτυρά τη λατρεία των φιλελλήνων της εποχής για τη μίμηση της αρχαίας γλώσσας του Ομήρου και του Πινδάρου.

Για τους πιο υποψιασμένους αναγνώστες ο Χαραλαμπίδης επιφυλάσσει και μια σειρά από **λογοπαίγνια**, που μπορούν άλλοτε να προκαλέσουν δίλημμα στους αναγνώστες άλλοτε να επιφέρουν ανατροπή σε παραδοσιακές νοηματοδοτήσεις λέξεων. Καταρχάς ο τίτλος του ποιήματός μας, «σήμανση», προκαλεί συνειρμούς και προβληματισμό ως προς την επιλογή του καταλληλότερου για την περίπτωση σημαινομένου. «Σήμανση» είναι στη δημοτική η λήψη ανθρωπομετρικών στοιχείων και κυρίως δακτυλικών αποτυπωμάτων του εγκληματία. «Σήμανση», όμως, είναι και το σημάδεμα, η τοποθέτηση διακριτικού σημείου σε έγγραφο που υποδηλώνει τον κτήτορα. Τι να επιλέξει ο αναγνώστης ως τίτλο; «Η σύλληψη του συνωμότη Ρήγα Βελεστινλή Θετταλού από τους διώκτες του»;<sup>24</sup> ή «Το τρανό αποτύπωμα που αφήνει –σε όσους το επικαλούνται, έστω για να το ψέξουν, όπως οι διώκτες του– το πνευματικό και πολιτικό έργο του Ρήγα Βελεστινλή Θετταλού; ή μήπως, πιο υποψιασμένα, «Πόσο σημάδεψε το έργο, πνευματικό και πολιτικό, του Ρήγα Βελεστινλή Θετταλού το ποίημα του Κυριάκου Χαραλαμπίδη» ή «πόσο σημάδεψε το έργο του Ρήγα την ποίηση ή τη λογοτεχνία γενικότερα»;

22 Θ. Πυλαρινός, «Παρά δόξαν: τεχνικές της παραδοξολογίας...», ό.π., σ. 4419.

23 Ο Χαραλαμπίδης δίνει άφθονες παρακειμενικές πληροφορίες για το ποίημα και, συγκεκριμένα, για όλα τα παραθέματα που χρησιμοποιεί, στις σημειώσεις του ποιητή, στο Κ. Χαραλαμπίδης, *Δοκίμιν*, ό.π., σ. 196, 197 και Κ. Χαραλαμπίδης, *Ποιήματα 1961-2017*, ό.π., σ. 858, 859.

24 Χρησιμοποιώ τα εισαγωγικά για να υποδηλώσω τις διαφορετικές ερμηνείες που μπορούν να δοθούν στον τίτλο του ποιήματος.

Ανάλογο προβληματισμό για την επιλογή της ορθής ερμηνείας δημιουργεί το πολύσημο επίθετο «απλανής» στην 7<sup>η</sup> στροφή: «την απλανή σημαία και τη Χάρτα» του Ρήγα έχουν για φτύσιμο οι διώκτες του. Τις ονομάζουν απλανείς, δηλαδή, ακινητοποιημένες, χωρίς καμιά ζωηράδα κι έκφραση, υπαινισσόμενοι την αχρηστία στην οποία θα περιέλθουν. Ωστόσο το επίθετο απλανής σημαίνει και αλάνθαστος αλλά και αυτόφωτος, όταν πρόκειται για αστέρα. Μήπως η Σημαία και η Χάρτα του Ρήγα θα αποδειχτούν τελικά αλάνθαστοι και φωτεινοί φάροι του έθνους; Τέτοιοι χειρισμοί του λόγου είναι αγαπητοί στον ποιητή μας και ενισχύουν την εικόνα του μοντερνιστικού ανοιχτού ποιήματος, όπου ο αναγνώστης καλείται να αναλάβει ενεργό ρόλο στην τελική διαμόρφωση του νοήματός του.<sup>25</sup>

Αλλα λογοπαίγνια εντοπίζουμε από την αρχή του ποιήματος: στον στίχο 3 της 1<sup>ης</sup> στροφής οι πλανήτες που τρέχουνε τριγύρω από τον Ρήγα είναι στην ουσία, όπως υποθέτουμε, οι πλάνητες, δηλαδή παραπλανημένοι, σύντροφοί του. Στην 3<sup>η</sup> στροφή «το κεντημένο ρόπαλο Ηρακλέους που φέρει τρεις σταυρούς σφραγίδα της Ελληνικής Δημοκρατίας» είναι σίγουρα ένα «αξιοθαύμαστο παλούκι» για τις δικτακτικές αρχές της Αυτοκρατορίας. Παιγνιδώς επιτείνει το ειρωνικό του χιούμορ ο ποιητής, προσθέτοντας την επιφώνηση: «ω σκόλοψ!» –κοινώς, πω πω ένα παλούκι!...

Ακάθεκτος συνεχίζει ο ποιητής στην 4<sup>η</sup> στροφή, παραφράζοντας τελείως το κείμενο του Ρήγα για την μετάφραση του *Esprit des Loix*. Ο Ρήγας γράφει: «εάν κανείς φιλογενής αγαπά να κοπιάσει ...μεταφράζοντας..., ας μην επιχειρησθεί το *Esprit des Loix par monsieur Montesquieu...*», όπου το ρήμα «ας μην επιχειρησθεί» σημαίνει «ας μην αναλάβει», δηλαδή «ας μην αρχίσει να μεταφράζει το *Πνεύμα των Νόμων*». Οι διώκτες αλλάζουν τελείως τη σειρά των λέξεων, ώστε να προκύψει μια ασύμβατη ομαδοποίηση με διαφορετικό και ειρωνικό νόημα: «εάν κανείς φιλογενής κοπιάσει να επιχειρησθεί... το *Esprit des Loix par monsieur Montesquieu*, χαμένος κόπος...». Στην προκειμένη περίπτωση, όμως, το ρήμα «εάν ...επιχειρησθεί» δεν σημαίνει μόνο «εάν αναλάβει να μεταφράσει», αλλά και «εάν εμπιστευθεί»<sup>26</sup> το *Πνεύμα των Νόμων*. Με αυτό το ευφάνταστο λεκτικό παίγνιο, ο Χαραλαμπίδης μας καλεί να αντιληφθούμε την ουσιαστική απειλή που επισείουν οι διώκτες, για τους ενασχολούμενους<sup>27</sup> με το φιλελεύθερο *Πνεύμα των Νόμων*.

Ολοκληρώνοντας τον εντοπισμό και την αναλυτική περιγραφή τεχνικών ειρωνείας, παραδοξολογίας και χιούμορ ή τεχνικών της ανατροπής στο ποίημα, οφείλουμε να αναζητήσουμε για ποιον λόγο ο ποιητής μας καταφεύγει στις προαναφερθείσες τεχνικές.

Η Λουίζα Χριστοδουλίδου αναφέρει για τους ήρωες του Χαραλαμπίδη ότι ο ποιητής συχνά «διαπλέκει συμβατικά με ασύμβατα γνωρίσματά [τους], για να καινοτομήσει και παράλληλα να μυήσει τον αναγνώστη του σε έναν διαφορετικό

25 Βλ. J. Ashton, *From Modernism to Postmodernism, American Poetry and Theory in the Twentieth Century*, Cambridge 2005: Cambridge University Press, σ. 5: "... the open text is reconstituted every time it is read".

26 Βλ. Δ. Δημητράκου, *Μέγα Λεξικό όλης της Ελληνικής Γλώσσας, Τόμος ΣΤ'*, Αθήνα 1964: Δομή, σ. 2900.

27 Ενασχολούμενοι είτε μεταφράζοντας είτε ασπαζόμενοι, υιοθετώντας τις αρχές του γαλλικού έργου *Το Πνεύμα των Νόμων*.

τρόπο θέασης των πραγμάτων...», χρησιμοποιώντας τη δική του «μεταγλώσσα»<sup>28</sup> για τον λογοτεχνικό μύθο που δημιουργεί.

Ο Γιώργος Μύαρης επισημαίνει τη διάθεση του ποιητή να υπονομεύσει, στα μεθιστορικά ποιήματά του, καθεστηκείς ιδεολογικές και αισθητικές απόψεις. Επεξηγεί δε ότι στην περίπτωση του Ρήγα, είναι εμφανής η αντίθεση του Χαραλαμπίδη στη «στίλβωση» και την «απολύμανση» της ζωής του ανθρώπου και μάρτυρα της Ελευθερίας, που επιχειρούν οι εραστές του κομφορμισμού».<sup>29</sup> Με τον ισχυρισμό του Μύαρη συνάδουν και οι επισημάνσεις της Linda Hutcheon για την ιστοριογραφική μεταμυθοπλασία, όπου ενσωματώνονται θαυμάσια το παρελθόν, η ιστορία, πρόσωπα και γεγονότα, όχι με νοσταλγική εξιδανικευτική διάθεση αλλά για να αποδομηθούν και να διερευνηθούν υπό νέο πρίσμα μέσα από την παρωδία και τη γόνιμη ειρωνεία.<sup>30</sup> Προς αυτήν την κατεύθυνση αξιοποιούνται και οι τεχνικές των γλωσσικών παιχνιδιών, της διακειμενικότητας, της μη γραμμικής αφήγησης, και, κυρίως, η εισαγωγή του φανταστικού στοιχείου (π.χ. πρόσωπα υπαρκτά σε νέους ρόλους) που «ανοικειώνει» καθιερωμένες ιδέες και κοινωνικά στερεότυπα (όπως π.χ. πολιτικές ιδεοληψίες), θέτοντας επιπλέον σε αμφισβήτηση την ίδια την υπόσταση της ιστορικής γνώσης.

Στην πρόθεση εκτροπής της Ιστορίας, μπορούμε να εντάξουμε και τη λαχτάρα του ποιητή να αντικρύζει τον Ρήγα ως μια θεατρική φύση με υποκριτική ικανότητα. Για τις θεατρικές δυνατότητες του Ρήγα και για τον δισυπόστατο χαρακτήρα του, άλλοτε θυελλώδη και παρορμητικό, άλλοτε μεθοδικό και οργανωτικό, ο Χαραλαμπίδης κάνει λόγο στο άρθρο του «Το σαγανάκι της Τρέλας».<sup>31</sup> Εκεί ο ποιητής υποστηρίζει θερμά την υπόθεση ότι ο Ρήγας ή, έστω, η μεγάλη σχολή του Ρήγα, πρέπει να είναι ο/η δημιουργός ενός ημιτελούς θεατρικού με τίτλο «Το σαγανάκι της τρέλας». Το χειρόγραφο του θεατρικού –που μεταφράστηκε και εκδόθηκε στα ρουμανικά, καθώς βρέθηκε στη Ρουμανία– ίσως φωτίζει, κατά τον Χαραλαμπίδη την άγνωστη ως τώρα, «θεατρική δραστηριότητα του εθνεγέρτη». Τι φυσιολογικότερο, επομένως, από το να παρουσιάζεται αυτή η ορμητική και πολύπλευρη προσωπικότητα μέσα από ένα θεατρικά δομημένο ποίημα;

Κλείνουμε με μια επισήμανση. Τη διάθεση του ποιητή να σατιρίσει την ανθρωπινή αδυναμία για κατοχή και γνώση της απόλυτης ιστορικής αλήθειας παρακολουθήσαμε με την ποιητική σκιαγράφηση του πορτρέτου ενός μεγάλου ήρωα. Αν

<sup>28</sup> Α. Χριστοδουλίδου, *Όψεις του αρχαιοελληνικού μύθου στην ποίηση του Κυριάκου Χαραλαμπίδη*, Αθήνα/Λευκωσία 2018: Επιφανίου, σ. 11-12.

<sup>29</sup> Βλ. Γ. Μύαρη, «Ποίηση και Ιστορία στο έργο του Κυριάκου Χαραλαμπίδη. Η μορφή του Ρήγα Βελεστινλή», *Υπέρεια, Πρακτικά ΣΤ Διεθνούς συνεδρίου «Φεραί – Βελεστίνο – Ρήγας»*, Βελεστίνο, 4-7 Οκτωβρίου 2012, Αθήνα 2012: Επισημονική Εταιρεία Μελέτης Φερών – Βελεστίνο – Ρήγα, σ. 993.

<sup>30</sup> Βλ. L. Hutcheon, *The politics of postmodernism*, Taylor & Francis e-Library, 2004, σ. 39-47. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [https://books.google.gr/books?id=Z\\_-BAgAAQBAJ&pg=PT2&dq=editions:ISBN113446519X&hl=el&source=gbs\\_toc\\_r&cad=2#v=onepage&q&f=false](https://books.google.gr/books?id=Z_-BAgAAQBAJ&pg=PT2&dq=editions:ISBN113446519X&hl=el&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false) (τελευταία πρόσβαση 26/08/2020).

<sup>31</sup> Βλ. Κ. Χαραλαμπίδης, *Ολισθηρός Ιστός Β*, Αθήνα 2009: Άγρα, σ. 133-135.

θεωρήσουμε το ποίημα «Ρήγα Βελεστινλή Θετταλού σήμανση», στο σύνολό του, ως μια ειρωνεία της αυτοεξαπάτησης, κατά τον Muecke, όπου οι διώκτες με τη σκληρή ειρωνική τους γλώσσα εκθέτουν την άγνοια και τις εσφαλμένες και καταγέλαστες κρίσεις τους για το μέγεθος της πολιτικής και πνευματικής προσωπικότητας που υπήρξε ο Ρήγας, μήπως θα πρέπει κι εμείς, οι αποδέκτες αυτού του ποιητικού μύθου να αντιμετωπίσουμε το δίλημμα που μας θέτει ο ποιητής; Μήπως θα ήταν προτιμότερο να πάψουμε να αυτοεξαπατώμεθα, αποδεχόμενοι άκριτα τα θέσφατα της Ιστορίας, για να ρίξουμε μια λοξή, χαλαραμπίδεια, ειρωνική και ανατρεπτική ματιά στα «δεδομένα» της;



# Ο μεταμυθικός Μεγαλέξανδρος του Κυριάκου Χαραλαμπίδη

Πηνελόπη Στράτη

Υποψήφια Διδάκτωρ

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Κατά τη σχεδόν εξηκονταετή θητεία του Κυριάκου Χαραλαμπίδη<sup>1</sup> στην ποίηση,<sup>2</sup> η ιστορία<sup>3</sup> και ο μύθος<sup>4</sup> αποτελούν δύο κεντρικούς πυλώνες στην ποιητι-

1 Βλ. Κ. Χαραλαμπίδης, «Διάγραμμα ιστορίας εσωτερικού βίου», στον τόμο Α. Κ. Πετρίδης – Δ. Δημητρίου (επιμ.), *Γλώσσης Ήμερος: Η ποίηση του Κυριάκου Χαραλαμπίδη*, υπό έκδοση = Κ. Χαραλαμπίδης, «Διάγραμμα ιστορίας εσωτερικού βίου», *En dorí keklíménos*, Αθήνα 2019: Σοκόλη, σ. 32-47, όπου καταγράφεται η αντιφώνηση του Κυριάκου Χαραλαμπίδη σχετικά με την *doctrina* του έργου του, στην καταληκτήρια συνεδρία (2 Φεβρουαρίου 2019) του διεθνούς συνεδρίου «Κυριάκου Χαραλαμπίδη Επίσκεψις» (31 Ιανουαρίου – 2 Φεβρουαρίου 2019), που διοργανώθηκε στη Λευκωσία από το Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου (ΑΠΚΥ) σε συνεργασία με το Συμματείο Φοιτητών και Αποφοίτων του Προγράμματος «Σπουδές στον Ελληνικό Πολιτισμό» του Πανεπιστημίου (ΕΛΠΟΛ), το Γραφείο Τύπου και Πληροφοριών της Κυπριακής Δημοκρατίας και τον Δήμο Αγγλαντζιάς. Η ομιλία βιντεοσκοπήθηκε και είναι διαθέσιμη στο κανάλι του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου στο YouTube, στον δικτυακό τόπο: <http://bit.ly/2Rxge4s> (τελευταία πρόσβαση 24/08/2020). Βλ. επίσης και Κ. Χαραλαμπίδης, «Ομιλία στην τελετή αναγόρευσης σε επίτιμο Διδάκτορα του Τμήματος Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών» *Τα Αιτωλικά* 21 (Ιούλιος-Δεκεμβρίου 2013), σ. 11-21 = Κ. Χαραλαμπίδης, «Ανάμνηση Αθωότητας», *En dorí keklíménos*, ό.π., σ. 9-17, καθώς και Κ. Χαραλαμπίδης, «Επάνοδος από τη Κύπρο: Στοιχεία ταυτότητας»: Εισιτήριο λόγος του Αντεπιστέλλοντος Μέλους κ. Κυριάκου Χαραλαμπίδη», *Πρακτικά της Δημόσιας Συνεδρίας της 10<sup>ης</sup> Δεκεμβρίου 2013, Ακαδημία Αθηνών*, τ. 88 Β', Αθήνα, σ. 232-248 = Κ. Χαραλαμπίδης, «Επάνοδος από τη Κύπρο: Στοιχεία ταυτότητας», *En dorí keklíménos*, ό.π., σ. 18-31.

2 Βλ. Θ. Πυλαρινός, «"...τους είπαν οι άλλοι 'γεια σας' σε γλώσσα ελληνική". Η ποιητική διαδρομή του Κυριάκου Χαραλαμπίδη στους ασύνορους τόπους του οικουμενικού ελληνισμού», στον τόμο Α. Κ. Πετρίδης – Δ. Δημητρίου (επιμ.), *Γλώσσης Ήμερος...*, ό.π., την εναρκτήρια ομιλία στο συνέδριο «Κυριάκου Χαραλαμπίδη Επίσκεψις» (βλ. σημ. 1), στην οποία ο Θ. Πυλαρινός προβαίνει σε μια συνολική παρουσίαση της εξελικτικής πορείας της ποίησης και της ποιητικής του Χαραλαμπίδη, με αναφορά στη θεματική του ποιητή, τις απόψεις του για τη γλώσσα, το μεταφραστικό και δοκιμακό του έργο, αλλά και την πρόσληψή του από την κριτική.

3 Βλ. Α. Δρουκόπουλος, «Η συμπλοκή ποίησης και ιστορίας στο έργο του Κυριάκου Χαραλαμπίδη: Έλξεις και απωθήσεις», *Κύπρος, γη εναλία* 13-14 (Ιούνιος 1998), σ. 16-19 & *Κύπρος, γη εναλία* 15 (Ιούνιος 1998), σ. 22-25. Σ. Γουνελάς, «Ανασκαλεύοντας τον μύθο και την ιστορία: Ο ποιητής Κυριάκου Χαραλαμπίδης οικοδομώντας τον αρχαίο κόσμο τον φέρνει πιο κοντά στο σημερινό», εφ. *Καθημερινή* (21 Ιανουαρίου 2007). Κ. Μπαλάσκας, «Η ποίηση του Κυριάκου Χαραλαμπίδη: Μια θεατρικά αφηγηματική μεταποίηση της Ιστορίας», *Πόρφυρας* 124 (Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2007), σ. 237-242. Α. Γεωργιάδου, «Τα "Αττικά" ποιήματα του Κυριάκου Χαραλαμπίδη», *Πόρφυρας* 124 (Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2007), σ. 321-332. Η. Γαρνένης, «"Η Αγία Ελένη στην Κύπρο": Το θαύμα του Σταυρού και η βιωματική επικύρωση ενός "ανιστόρητου" μύθου», *Πάροδος* 37 (Ιούλιος 2010), σ. 4369-4373. Ι. Κωτούλας, «Η νεοελληνική ιστορία στη *Μεθιστορία* του Κυριάκου Χαραλαμπίδη», *Πάροδος* 37 (Ιούλιος 2010), σ. 4386-4391. Δ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Βυζάντιο και Μεταβυζάντιο: δύο σταθμοί στα γραπτά του Κυριάκου Χαραλαμπίδη», στον τόμο Α. Κ. Πετρίδης – Δ. Δημητρίου (επιμ.), *Γλώσσης Ήμερος...*, ό.π. Λ. Χριστοδουλίδου, «Ο "Γρηγόρης Αυξεντίου" του Κυρ. Χαραλαμπίδη: Το καταγραμμένο ντοκουμέντο και η προπαγάνδα της αγγλικής αποικιοκρατίας», *Θέματα* 32-33 (Μάιος-Δεκέμβριος 2019), σ. 12-30.

4 Βλ. Α. Βοσκός, «6+3 ηροδότεια ποιήματα του Κυριάκου Χαραλαμπίδη», *Πόρφυρας* 124 (Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2007), σ. 285-296. Ρ. Φράγκου-Κικίλια, «Αχ Ελένη!», *Πόρφυρας* 124 (Ιούλιος-Σε-

κή του θεματολογία.<sup>5</sup> Οι διάσπαρτες αναφορές στην ιστορία και τον μύθο στα ποιήματα της πρώτης περιόδου του ποιητικού του έργου, της *προεισβολικής*,<sup>6</sup> προσημáινουν τη δεσποζούσα θέση τους στις μεταγενέστερες περιόδους του. Αν και οι μυθολογικές αναφορές υποχωρούν αισθητά κατά τη δεύτερη περίοδο, τη *μεταεισβολική*, η οποία επικεντρώνεται στα τραγικά ιστορικά γεγονότα της Κύπρου, τα μυθογενή ποιήματα πυκνώνουν εμφανώς κατά τις δύο μετέπειτα περιόδους, τις *μυθοποιητικές*,<sup>7</sup> και οργανώνονται σταδιακά σε περισσότερο

---

πτέμβριος 2007), σ. 297-310· Δ. Γιωτοπούλου, «Η Ελένη και η Κασσάνδρα σε “ξένο τόπο”», *Πάροδος* 37 (Ιούλιος 2010), σ. 4374-4378· Α. Κ. Πετρίδης, “Kyriakos Charalambides and the House of Atreus: Four Poems”, *Λογείον* 4 (2014), σ. 279-320· Α. Βοσκόκ, «2+1 κυπρογενή ποιήματα του Κυριάκου Χαραλαμπίδη για την Ελένη και τον Αχιλλέα», στον τόμο Α. Κ. Πετρίδης – Δ. Δημητρίου (επιμ.), *Γλώσσας Ήμερος...*, ό.π.: Γ. Γεωργής «Ο Ελένιος μύθος στον Κυριάκο Χαραλαμπίδη», στον τόμο Α. Κ. Πετρίδης – Δ. Δημητρίου (επιμ.), *Γλώσσας Ήμερος...*, ό.π.: Α. Κ. Πετρίδης, «Ορέστης»: Ένα ποίημα του Κ. Χαραλαμπίδη (“Στη Γλώσσα της Υφαντικής”, 2013)», *Λωτοφάγοι* (1 Μαΐου 2014), διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://antonispetrides.wordpress.com/2014/05/01/kyriakos-charalambides-orestes/> (τελευταία πρόσβαση 24/08/2020).

5 Είναι χαρακτηριστική η ευρύτητα και η ποικιλία της ποιητικής θεματολογίας του Χαραλαμπίδη. ενδεικτικά τις παρακάτω σχετικές μελέτες, οι οποίες συμπεριλαμβάνονται στον τόμο Α. Κ. Πετρίδης – Δ. Δημητρίου (επιμ.), *Γλώσσας Ήμερος...*, ό.π.: Σ. Ν. Φιλίππιδης, «Τα όρια του φάσματος της ποιητικής φωνής του Κυριάκου Χαραλαμπίδη»· Ν. Αριστοδήμου, «“Χίλια δωρήματα ο Θεός μας δίνει, / μα περισσεύει το ένα που τα κρύβει!”: Η εικόνα του ποιητή στο έργο του Κυριάκου Χαραλαμπίδη»· Δ. Μέντη, «Ο ποιητής και πολίτης Ριμάκο»· Α. Κατσιήκη-Γκίβαλου, «Ποίηση για παιδιά: μια άγνωστη πτυχή της ποιητικής δημιουργίας του Κυριάκου Χαραλαμπίδη»· Κ. Ιωάννου, «Ερμηνευτικές (εξω/ενδο)σχολικές προσεγγίσεις στο ποίημα “Στα στέφανα της κόρης του” και αυτοσχόλια»· Κ. Μαργαρίτης, «Η στολή της ψυχής: Η πύκνωση της μεθιστορικής ποίησης ως άκρα εκλέπτυνση στο ποίημα “Το μίζαρον”»· Ε. Λαζάρ, «Μεταφράζοντας κυπριακή ποίηση: Πώς προέκυψε η *Ποιητική Ανθολογία* του Κυριάκου Χαραλαμπίδη στα ρουμανικά».

6 Βλ. την τετραμερή περιοδικέυση της ποιητικής πορείας του Κυριάκου Χαραλαμπίδη που επιχειρεί ο Α. Κ. Πετρίδης, «Χαραλαμπίδης σκύπτων: Νέες χρήσεις της μεθιστορικής μεθόδου προς σχημασμό της άμεσης επικαιρότητας στις όψιμες συλλογές του Κυριάκου Χαραλαμπίδη», *Θέματα Λογοτεχνίας* 59 (Ιανουάριος-Απρίλιος 2019), σ. 66-79 (στις σ. 66-67 η πρόταση περιοδικέυσης): *προεισβολική* (1961–1973), *μεταεισβολική* (1977–1989), *πρώτη μυθοποιητική* (1995–2006) και *δεύτερη μυθοποιητική* (2012–).

7 Οι αναφορές στον μύθο στην ποίηση του Χαραλαμπίδη είναι πιο πυκνές και πιο συστηματικές στον όψιμο κυρίως κύκλο της ποιητικής του δημιουργίας, στις δύο κατεχορήγη *μυθοποιητικές* του περιόδους, από την έκδοση της *Μεθιστορίας* (1995) και εξής. Στις συλλογές της *πρώτης μυθοποιητικής* περιόδου (1995–2006), παρατηρείται μια κλιμακούμενα ανοδική πορεία του αριθμού των μυθογενών ποιημάτων: η *Μεθιστορία* (1995) κλείνει με δύο αμιγώς μυθογενή ποιήματα· το *Δοκίμιν* (2000) αρχίζει με μια μυθολογική ενότητα τριών ποιημάτων· το *Κυδώνιον Μήλον* (2006) αρχίζει με μία ενότητα αφιερωμένη αμιγώς στον μύθο («Μυθοπραξία», δεκατέσσερα ποιήματα) και μία με ποιήματα στα οποία ο μύθος συνυπάρχει με την ιστορία («Ιστοριόμυθοι», δεκαοκτώ ποιήματα). Στη συνέχεια, στις συλλογές της *δεύτερης μυθοποιητικής* περιόδου (2012–) πυκνώνουν ακόμη περισσότερο τα μυθογενή ποιήματα, με δεσποζούσα τη μορφή της Αφροδίτης: *Στον Ήμερο* (2012) η Αφροδίτη (οκτώ ποιήματα) και η Ελένη (δέκα ποιήματα) αναδεικνύονται σε κυρίαρχες μυθικές φιγούρες· στη *Γλώσσα της υφαντικής* (2013) περιλαμβάνονται δεκατέσσερα μυθογενή ποιήματα, στην πλειονότητά τους «αφροδίσια» (όρος που χρησιμοποιεί ο ίδιος ο ποιητής, πβ. Κ. Χαραλαμπίδης, «Θεράπων αφροδισίων ποιημάτων», *Εν δορί κεκλιμένος*, ό.π., σ. 85-93), αλλά και ποιήματα με αναφορές σε επικές και τραγικές μορφές· τέλος, στη συλλογή *Ηλιού και σελήνης άλω* (2017), τα ένδεκα «αφροδίσια» ποιήματα πλαισιώνονται από πολλά ακόμη μυθογενή ποιήματα με αναφορές σε μια πλειάδα μυθικών μορφών.

ευδιάκριτους θεματικούς κύκλους γύρω από συγκεκριμένες μυθικές μορφές.<sup>8</sup>

Το σταθερό ενδιαφέρον του Κυριάκου Χαραλαμπίδη για την ιστορία και τον μύθο, που συχνά διαπλέκονται στην ποίησή του,<sup>9</sup> καταδεικνύουν οι δύο κύριες ποιητικές του μέθοδοι, η *μεθιστορική*<sup>10</sup> και η *μεταμυθική*,<sup>11</sup> όσον αφορά τον χειρισμό της ιστορίας και του μύθου αντίστοιχα:

**α)** Με τη *μεθιστορική* μέθοδό του —εύγλωττος ο τίτλος της συλλογής *Μεθιστορία* (1995)— ο Χαραλαμπίδης επιχειρεί μια ιδιόζουσα μυθοποίηση της ιστορίας, μια «μετα-ιστορία», έναν λόγο «μετά την ιστορία», μια ιστορία και διά του μύθου. Η *μεθιστορική* μέθοδος, που εκκολάπτεται στη δεύτερη και αποκρυσταλλώνεται στην τρίτη περίοδο της ποίησής του, αναζητά την ουσία της τέχνης στη μυθοποίηση της ιστορίας, καθώς στρέφεται προς τη διαχρονία της κυπριακής και της ευρύτερα ελληνικής ιστορίας και παράδοσης, ως ενιαίο ιστορικό, μυθικό και γλωσσικό σύνολο, και στοχεύει στην υπέρβαση

<sup>8</sup> Βλ. Α. Χριστοδουλίδου, *Οψεις του αρχαιοελληνικού μύθου στην ποίηση του Κυριάκου Χαραλαμπίδη*, Αθήνα & Λευκωσία 2019: Εκδόσεις Ηλία Επιφανίου, για μια εκτενή συζήτηση πάνω στις μυθικές μορφές της Αφροδίτης, της Ελένης, της Πηνελόπης, της Κλυταιμνήστρας, αλλά και του Ηρακλή, του Τίθωνου και άλλων, όπως σμιλεύονται από τον ποιητή στην όψιμη κυρίως περίοδό του.

<sup>9</sup> Πβ. Κ. Χαραλαμπίδης, *Ολισθηρός ιστός*, τ. Α', Αθήνα 2009: Άγρα, σ. 289: «Ο ποιητής διεγείρει το μύθο του· ξεκινώντας από την ιστορία καταρτίζει ένα μύθο και είναι αυτή η *μυθική πραγματικότητα* που εμπεριέχει τα σπέρματα της αλήθειας» (η υπογράμμιση είναι του κειμένου). Πβ. επίσης το αυτοσχόλιο του ποιητή για τον συνδυασμό ιστορίας και μύθου στη συνέντευξή του στον Θ. Πυλαρινό «Κραδασμοί της ζωής και της ποίησης», *Αποικία* (19 Σεπτεμβρίου 2017), διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://apoikia.gr/kyriakos-charalambides-synenteuksis-ston-theodosi-pylarino-periodiko-apoikia/> (τελευταία πρόσβαση 26/08/2019) = Κ. Χαραλαμπίδης, «Κραδασμοί της ζωής και της ποίησης», *En dorí keklíménos*, ό.π., σ. 155: «Το πράγμα είναι απλό: Ξεκινώ από την ιστορία και τη μυθοποιώ. Ο μύθος σε μένα έχει χαρακτήρα αλληγορίας ή παραβολής ή είναι κάτι άλλο που γεννιέται στη διάρκεια της δημιουργίας, ακολουθώντας τη συρμή του ποιήματος. Τίποτα δεν είναι προκατασκευασμένο. Θα έλεγα μάλιστα πως γράφω όντας περιέργως να δω πού θα με πάει ο μύθος. Αλλά κι αυτός είναι επινόημα που προκαλείται, θαρρώ μαγνητικά, από τη συγχροδία των λέξεων. Δεν εννοώ πως όλα αφήνονται στην τύχη. Αυτό που καλούμε τύχη (μη λησμονάμε πως είχε για τους αρχαίους θεϊκή καταγωγή) ουδεμία σχέση έχει με την τυχαότητα, αλλιώς και η έμπνευση θα ήταν φτερό στον άνεμο. Η τύχη είναι ο αναγκαίος οδηγός για τη δημιουργία ενός μύθου που αδημονεί να μάθει ποιος είναι, να γνωριστεί δηλαδή με την εν εξελίξει μορφή του. Αυτή ακριβώς η γνώση είναι που ωθεί το μύθο στην αγκαλιά της ιστορίας, ώστε από την ερωτική τους μίξη να προκύψει τελικά η μεθιστορική υπέρβαση και των δύο».

<sup>10</sup> Βλ. Θ. Πυλαρινός, *Μεθιστορία: Μύθος και ιστορία στην ποίηση του Κυριάκου Χαραλαμπίδη*, Αθήνα 2007: Ηρόδοτος, για μια διεξοδική μελέτη της *μεθιστορικής* μεθόδου του Χαραλαμπίδη, με βάση τη συλλογή *Μεθιστορία* (1995). Βλ. επίσης και Α. Κ. Petrides, «Kyriakos Charalambides and the House...», ό.π., σ. 279-320, για μια θεώρηση της μεθιστορικής μεθόδου ως μέρους της ποιητικής πορείας του Χαραλαμπίδη.

<sup>11</sup> Βλ. Π. Στράτη, «Η μνήμη ως μεταμυθική συντεταγμένη στον χαραλαμπίδειο μύθο Οδυσσέα-Πηνελόπης», στον τόμο Α. Κ. Πετρίδης – Δ. Δημητρίου (επιμ.), *Γλώσσας Ήμερος...*, ό.π., όπου συζητούνται τα χαρακτηριστικά και η λειτουργία της *μεταμυθικής* μεθόδου, καθώς και τα *μεταμυθικά* σχήματα που μετέρχεται ο ποιητής στα ποιήματα που συναπαρτίζουν τον χαραλαμπίδειο οδυσσειακό κύκλο: «Η Πηνελόπη αναγνωρίζει τον Οδυσσέα» (*Δοκίμιον*, 2000), «Πηνελόπη Οδυσσέως» (*Κυδώνιον μίλον*, 2006), «Στον αργαλειό» (*Ήμερος*, 2012), «Οδυσσεύς» (*Στη γλώσσα της υφαντικής*, 2013), «Νυμφίου αγνοουμένου» και «Θέατρο σκιών» (*Ηλίου και Σελήνης άλω*, 2017), καθώς και το αδημοσίετο «Το νυφικό της μνήμης».

της ιστορικής συγκυρίας και την αναγωγή των γεγονότων από τα καθ' ἑκάστον της ιστορίας στα καθόλου<sup>12</sup> της ποίησης.

- β) Με τη δεύτερη μέθοδό του, αυτήν που αποκαλώ *μεταμυθική*, επιχειρεί μια ιδιόζουσα μεταμυθοποίηση του μύθου, έναν «μετα-μύθο», μια αφήγηση «μετά τον μύθο», όχι μόνο με τη χρονική έννοια της πρόθεσης «μετά», αλλά, κυρίως, με την έννοια της μεταποίησης, αλλά και της υπέρβασης του μύθου. Με τη *μεταμυθική* του μέθοδο, ο ποιητής βλέπει βαθιά μέσα στον μύθο, διερευνά τις διαστάσεις του, επιχειρεί να ορίσει τις συμπαντικές συντεταγμένες του.<sup>13</sup> Είναι μια μέθοδος παιγνιώδους εξερεύνησης των μυστηρίων του μύθου, με την οποία ο ποιητής, με «λοξή»<sup>14</sup> ποιητική ματιά, διαλέγεται με το παρελθόν, σχολιάζει το παρόν και στοχάζεται το μέλλον, νοούμενα ως χωροχρονική ολότητα· είναι ο τρόπος του ποιητή να γεωμετρήσει τον μύθο, το εργαλείο του να τον μαστορέψει και να του δώσει ανθρώπινες διαστάσεις.<sup>15</sup> Η

<sup>12</sup> Την «αριστοτελική» διάσταση της χαλαραμπίδειας μεθιστορικής μεθόδου συζητά εκτενώς ο Μ. Πασχάλης, «Ο “αριστοτελικός” Κυριάκος Χαλαραμπίδης», στον τόμο Α. Κ. Πετρίδης – Δ. Δημητρίου (επιμ.), *Γλώσσης Ήμερος...*, ό.π.

<sup>13</sup> Ο Κυριάκος Χαλαραμπίδης, σε αυτοσχολίο του σε ιδιωτική συνομιλία μας στις 22 Φεβρουαρίου 2018 ανέφερε ότι επιχειρεί «να ορίσει τις συντεταγμένες του σύμπαντος». Κατά τη γνώμη μου, η *μεταμυθική* μέθοδος αποτελεί ένα από τα κύρια εργαλεία του ποιητή σε αυτό του το εγχείρημα, στις όψιμες κυρίως συλλογές του. Ενδεικτικός είναι και ο τίτλος της τελευταίας του συλλογής *Ηλιού και Σελήνης ἄλως* (2017), στην οποία ο μύθος αποτελεί ένα ευδιάκριτο εργαλείο πλοήγησης στα μυστικά του σύμπαντος. Ο ίδιος ο Κ. Χαλαραμπίδης στη συνέντευξή του στην Α. Κατσίκη-Γκίβαλου, «Χρέος μας να οδηγούμε τις λέξεις πιο πέρα από το σημείο που μας δόθηκαν», *Bookpress* (21 Ιουλίου 2017), διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://www.bookpress.gr/sinenteuxeis/sinomilies/anta-katsiki-givalou-kyriakos-haralabides> (τελευταία πρόσβαση 26/08/2019) = Κ. Χαλαραμπίδης, «Έχουμε χρέος να οδηγούμε τις λέξεις πέρα από το σημείο που μας δόθηκαν», *En dorí κεκλιμένος*, ό.π., σ. 175, χαρακτηρίζει τη συλλογή *Ηλιού και Σελήνης ἄλως* (2017) ως «περίηγηση σε ένα τοπίο», όπου η συνύπαρξη πολλών στοιχείων, όπως επισημαίνει, «διατυπώνει την ύπαρξή του ως μια μικρογραφία σε σχέση, θα τολμούσα να πω, προς τις συντεταγμένες του σύμπαντος» (η υπογράμμιση δική μου). Αντιπροσωπευτικότερο ως προς αυτή τη στόχευση του ποιητή είναι ίσως το ποίημα «Κλέεια, Ευδώρα, Κορωνίς, Φαίω και Φαισύλη», το οποίο συζητά ο Α. Κ. Πετρίδης, «Η Σφίγγα ξέρει: ποιήματα-αινίγματα στον όψιμο Χαλαραμπίδη», στον τόμο Α. Κ. Πετρίδης – Δ. Δημητρίου (επιμ.), *Γλώσσης Ήμερος...*, ό.π.

<sup>14</sup> Πβ. τη συνέντευξη του Χαλαραμπίδη στην Α. Κατσίκη-Γκίβαλου, «Χρέος μας να οδηγούμε...», ό.π. = Κ. Χαλαραμπίδης, «Έχουμε χρέος να οδηγούμε...», *En dorí κεκλιμένος*, ό.π., σ. 174-175: «Μη λησμονάμε ότι το ξάφνιασμα, το μούδιασμα, ο σκανδαλισμός, η απορία, το *κοίταγμα του κόσμου υπό λοξή γωνία*, αυτή η ανατροπή της καθιερωμένης τάξης των πραγμάτων αναμορφώνει το σύστημα των ιδεών μας και εισάγει την καινούρια λογική που αναπαρθευεί τον κόσμο» (η υπογράμμιση δική μου). Βλ. και τη συνέντευξή του ποιητή στην Κ. Μυλωνά, «Βλέπω τα πράγματα υπό λοξή γωνία, έτσι πρέπει να βλέπουμε τη ζωή»: Ο Κύριος ποιητής Κυριάκος Χαλαραμπίδης μιλά στην “Π”, εφ. *Πατρίς* (19 Μαΐου 2012).

<sup>15</sup> Ο Κ. Χαλαραμπίδης, «Θεράπων αφοροδισίων νοσημάτων», *En dorí κεκλιμένος*, ό.π., σ. 93, αναφερόμενος στα «αφοροδία» ποιήματά του, σημειώνει: «οι θεοί και τα μυθικά εν γένει πρόσωπα, στα οποία τα ποιήματα αναφέρονται, είναι οντότητες υπαρκτές, κάτι δηλαδή που προϋπήρξε και θα συνεχίσει να υπάρχει ως αδιάλειπτη ροή. Το ουσιώδες είναι να μας συντροφεύουν, ως *ανάμνηση ενός μελλούμενου κόσμου*, και τώρα και στο διηνεκές. Και να μη λησμονάμε ότι *κάθε μύθος εμπειριέχει τη δυνατότητα αναίρεσής του*, στο όνομα πάντα μιας αλήθειας που τον διεκτείνει, τον διαβιβρώνει και τον ξεπερνά. Το σταθερό ζητούμενο είναι η “*ανθρώπινη περιπτωση*”» (η υπογράμμιση δική μου).

μεταμυθική μέθοδος, επομένως, που ιχνηλατείται στην τρίτη αλλά εξελίσσεται και ωριμάζει κυρίως στην τέταρτη ποιητική του περίοδο, εκκινεί από την ποιητική αναμύθευση των εγγενών συστατικών του παραδεδομένου μύθου και, με κύρια χαρακτηριστικά τον διακειμενικό διάλογο<sup>16</sup> και τον θεολογικό συγκρητισμό,<sup>17</sup> που συχνά αναπτύσσονται με ανατρεπτική παραδοξότητα<sup>18</sup> σε έναν φαντασιακό χωροχρόνο, με ιδιάζουσα γλωσσική,<sup>19</sup> μουσική<sup>20</sup> και εικαστική αισθητική, στοχεύει στην ανανοηματοδότηση του μύθου, συνήθως με ευδιάκριτους υπαινιγμούς στην τρέχουσα επικαιρότητα.<sup>21</sup>

Με τη *μεθιστορική* του μέθοδο ο Κυριάκος Χαραλαμπίδης επιχειρεί να μυθοποιήσει την ιστορία: υπερβαίνει το συγκεκριμένο ιστορικό πρόσωπο ή τη συγκεκριμένη ιστορική συγκυρία, στοχάζεται πάνω στην ουσία της ιστορίας και ανάγεται στο καθολικό, το διαχρονικό, το διατοπικό. Με τη *μεταμυθική* του μέθοδο επιχειρεί να μεταμυθοποιήσει τον μύθο: υπερβαίνει τις αρχέτυπες μυθικές μορφές ή τις παραδεδομένες μυθικές αφηγήσεις, στοχάζεται πάνω στην ουσία

<sup>16</sup> Πβ. τα δοκίμια του ποιητή για τον Σεφέρη: Κ. Χαραλαμπίδης, «Γιώργος Σεφέρης, εξηγητής ματατοφόρος», *En dorí κεκλιμένος*, ό.π., σ. 94-106 και τον Ρίτσο: Κ. Χαραλαμπίδης, «Γιάννης Ρίτσος, ελκόμενος και έλκων», *En dorí κεκλιμένος*, ό.π., σ. 107-118. Βλ. και Ε. Γαραντούδης, «Ο Σολωμός του Κυριάκου Χαραλαμπίδη», *Πάροδος* 37 (Ιούλιος 2010), σ. 4360-4368· Α. Κ. Petrides, "Dialogising Aeschylus in the poetry of Kyriakos Charalambides", στο V. Liapis, M. Pavlou, Α. Κ. Petrides (επιμ.), *Debating with the Eumenides: Aspects of the Reception of Greek Tragedy in Modern Greece*, Newcastle upon Tyne 2017: Cambridge Scholars Publishing. Βλ. επίσης και τις παρακάτω μελέτες σχετικά με τις διακειμενικές αναφορές στην χαραλαμπίδεια ποίηση, οι οποίες συμπεριλαμβάνονται στον τόμο Α. Κ. Πετρίδης – Δ. Δημητρίου (επιμ.), *Γλώσσης Ήμερος...*, ό.π.: Λ. Χριστοδουλίδου, «Δημοτικοφανή συμποτικά δίστιχα του Κυριάκου Χαραλαμπίδη»· Ε. Γαραντούδης, «Ο Δάντης του Κυριάκου Χαραλαμπίδη»· Μ. Αμοιρίδου, «Ιχνηλατώντας διακειμενικές σχέσεις ανάμεσα στον Κυριάκο Χαραλαμπίδη και τον Διονύσιο Σολωμό: Το σολωμικό ηρωικό φως της *Μεθιστορίας*»· Μ. Bzinkowski, «Ο ποιητικός διάλογος του Κυριάκου Χαραλαμπίδη με τον Γιώργο Σεφέρη».

<sup>17</sup> Βλ. Κ. Χαραλαμπίδης, «Ποιείν άμα και θεολογείν (αυτοσχόλιο)», *Νέα Ευθύνη* 32 (Ιανουάριος-Μάρτιος 2016), σ. 31-44. Βλ. και Δ. Δημητρίου, «"Η προτελευταία αλήθεια": Ο μύθος του Χριστού στον Κυριάκο Χαραλαμπίδη», η οποία, εστιαζόμενη στο πρόσωπο του Χριστού ως λογοτεχνικό μύθο, συζητά τη θεολογική διάσταση της *μεθιστορικής* μεθόδου του Χαραλαμπίδη.

<sup>18</sup> Βλ. Θ. Πυλαρινός, «Παρά δόξαν: Τεχνικές της παραδοξολογίας και της παραδοξογραφίας στο έργο του Κυριάκου Χαραλαμπίδη», *Πάροδος* 37 (Ιούλιος 2010), σ. 4411-4423.

<sup>19</sup> Βλ. Λ. Παπαλεοντίου, «ιδιωματικές στιγμές στην ποίηση του Κυριάκου Χαραλαμπίδη», *Πάροδος* 37 (Ιούλιος 2010), σ. 4403-4410· Χ. Χαραλαμπίδης, «Ο λόγος και η μνήμη: Το ήθος και η δύναμη των λέξεων στην ποίηση του Κυριάκου Χαραλαμπίδη», *Πάροδος* 37 (Ιούλιος 2010), σ. 4453-4457, καθώς και τις μελέτες στον τόμο Α. Κ. Πετρίδης – Δ. Δημητρίου (επιμ.), *Γλώσσης Ήμερος...*, ό.π.: D. Solti, «Η εναλλαγή γλωσσικού κώδικα στο ποιητικό έργο του Κυριάκου Χαραλαμπίδη»· Κ. Παύλου, «"Κάτι καινούριο να μας πεις, λόγο πειθαρχημένο": εξερευνώντας τη στιχουργία του πρώιμου Χαραλαμπίδη».

<sup>20</sup> Βλ. Π. Ταπτακάκη, «"Μουσική ποιητική"; ακουστική εικονοποιία και εντοπιότητα: ο ήχος του Κόσμου της Κύπρου στο έργο του Κυριάκου Χαραλαμπίδη — μια συγκριτική προσέγγιση», στον τόμο Α. Κ. Πετρίδης – Δ. Δημητρίου (επιμ.), *Γλώσσης Ήμερος...*, ό.π.

<sup>21</sup> Βλ. Α. Κ. Πετρίδης, «Χαραλαμπίδης σκώπτων...», ό.π., οι οποίες συζητά τον παιγνιώδη σχολιασμό της άμεσης επικαιρότητας σε συγκεκριμένα ποιήματα της όψιμης μυθοποιητικής φάσης του Χαραλαμπίδη [«Η Αφροδίτη για τις νέες οικονομικές ρυθμίσεις» και «Καθώς χρυσίζει αυγή (Εκκόλαψη)» από τη συλλογή *Στη γλώσσα της υφαντικής* (2013), καθώς και «Ο ναυτοτεχνολόγος» και «Αλέξανδρος για Ηφαιστίωνα» από τη συλλογή *Ηλιού και Σελήνης άλως* (2017)].



του μύθου και εστιάζεται στο οντολογικό, το εσχατολογικό, το συμπαντικό. Οι δύο αυτές μέθοδοι, βέβαια, δεν είναι στεγανά διαχωρισμένες. Ο ποιητής συχνά συμφύρει την μεθιστορία με τον μεταμύθο, κυρίως στις πιο πρόσφατες συλλογές του, καθώς αναστοχάζεται συνεχώς πάνω στα όρια και τις δυνατότητές τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα χρήσης αυτής της σύμμεκτης τεχνικής είναι τα ποιήματα του Χαραλαμπίδη που κινούνται γύρω από την εμβληματική μορφή του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Στα ποιήματα αυτού του κύκλου, ο ποιητής πλάθει τον δικό του μεταμυθικό Μεγαλέξανδρο,<sup>22</sup> επιχειρώντας να μεταμυθοποιήσει την ήδη, στο βάθος των αιώνων, μυθοποιημένη ιστορία του Μακεδόνα βασιλιά.

Τα ποιήματα που συναπαρτίζουν τον αλεξάνδρειο κύκλο<sup>23</sup> του Κυριάκου Χαραλαμπίδη καλύπτουν ένα αρκετά ευρύ θεματικό φάσμα, σχετικό με τις ιστορικές και μυθικές αφηγήσεις που έχουν παραδοθεί από τις αρχαίες πηγές γύρω από τη μορφή του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Τα ποιήματα του Χαραλαμπίδη περιλαμβάνουν στοιχεία τόσο του ιστορικού προσώπου, όπως τα ιστόρησαν οι βιογράφοι και οι ιστορικοί, όσο και του μυθικού προσώπου, όπως έμεινε στη συνείδηση των ανθρώπων ανά τους αιώνες.<sup>24</sup> Ο ποιητής διαπερνά τα όρια της συγκεκριμένης ιστορικής συγκυρίας ή της συγκεκριμένης μυθικής αφήγησης και ανασκαλεύει την καταγεγραμμένη, συχνά μυθοποιημένη, ιστορία και τον παραδεδομένο, συχνά ιστοριοποιημένο, μύθο. Ιστορία και μύθος, επομένως, άρρηκτα συνδεδεμένα και με ρευστά μεταξύ τους όρια, αποτελούν την πρώτη ύλη, πάνω στην οποία ο Κυριάκος Χαραλαμπίδης αναπτύσσει την ποιητική τεχνική του, για να δημιουργήσει την ιδιαίτερη μορφή του χαραλαμπίδειου Μεγαλέξανδρου.

Στην παρούσα μελέτη εστιάζομαι σε δύο από τα ποιήματα του αλεξάνδρειου κύκλου: «Θάνατος Μεγάλου Αλεξάνδρου» (*Δοκίμιν*, 2000) και «Αλέξανδρος για Ηφαιστίωνα» (*Ηλίον και σελήνης άλως*, 2017). Η επιλογή των συγκεκριμένων ποιημάτων έγινε για δύο κυρίως λόγους:

**22** Πβ. Κ. Χαραλαμπίδης, *Ολισθηρός ιστός*, τ. Α', ό.π., σ. 265-266: «Πήχης της ιστορίας είναι ο μύθος, χωρίς τη μυθική διάσταση των πραγμάτων, η ιστορία απομένει ένα κέλυφος. Ο μύθος αποτελεί τελικά μία ιστορική αναγκαιότητα. [...] Η ποίηση περιέχει εν σπέρματι τη φυσική ροπή να μεταποιεί το ιστορικό γεγονός σε μυθικό και ν' αντλεί από αυτό. [...] Η ποίηση, ως μήτρα του μύθου, κάνει την ιστορία να φαντάζει περισσότερο ιστορική. *Μη θαρρείτε πως ο Μεγαλέξανδρος είναι ιστορικότερος από τη γοργόνα την αδερφή του*» (η υπογράμμιση δική μου).

**23** Στον αλεξάνδρειο κύκλο ποιημάτων του Κυριάκου Χαραλαμπίδη συμπεριλαμβάνονται τα ποιήματα: «Η στενοχώρια του Αλεξάνδρου» (*Το αγγείο με τα σχήματα*, 1973), «Τραβώντας ανατολικά» (*Μεθιστορία*, 1995), «Η όμορφη Παντίκα», «Θαϊς η εταιρά», «Θάνατος Μεγάλου Αλεξάνδρου», «Αλέξανδρος Άμμωνος Διός» (*Δοκίμιν*, 2000), «Το χρώμα του Βουκεφάλα», «Πώρου ελέφας» (*Κυδώνιον μήλον*, 2006), «Αλέξανδρος» (*Ήμερος*, 2012), «Αλέξανδρος για Ηφαιστίωνα» (*Ηλίον και σελήνης άλως*, 2017), καθώς και το ποίημα «Πού πρέπει να τοποθετηθεί το άγαλμα του Αλεξάνδρου», δημοσιευμένο στο ηλεκτρονικό περιοδικό *Περί ου* (22 Φεβρουαρίου 2018), διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.periou.gr/κυριάκος-χαραλαμπίδης-πού-πρέπει-να-τ/> (τελευταία πρόσβαση 24/08/2019).

**24** Βλ. και το σχόλιο του ποιητή στη συνέντευξή του στην Α. Κατσιρά-Γκίβαλου, «Χρέος μας να οδηγούμε...», ό.π. = Κ. Χαραλαμπίδης, «Έχουμε χρέος να οδηγούμε...», *Εν δορί κεκλιμένος*, ό.π., σ. 166: «Ο μύθος που γίνεται ιστορία, η ιστορία που γίνεται μύθος. *Τι προηγείται; Ο Μέγας Αλέξανδρος ή ο μύθος του; Η ανάγκη των ανθρώπων να πιστέψουν σε κάτι που κατασκευάζουν; Η διαμορφωμένη αλήθεια μας ως απαραίτητος όρος ζωής και ως αρχέτυπο δημιουργίας;*» (η υπογράμμιση δική μου).

- α) Αφενός, και τα δύο ποιήματα έχουν ως κοινό θεματικό πυρήνα την αναπόφευκτη μοίρα του ανθρώπου, τον θάνατο: το πρώτο αφορά τα αίτια θανάτου του Αλεξάνδρου, το δεύτερο σχετίζεται με το ταφικό μνημείο που ανακαλύφθηκε πρόσφατα στην Αμφίπολη. Ο ποιητής διαλέγεται με τις ιστορικές, μυθικές και μυθιστορικές αφηγήσεις που παραδίδουν οι αρχαίες πηγές, για να στοχαστεί πάνω στο πεπερασμένο των ανθρώπινων δυνατοτήτων, το ευάλωτο του ανθρώπινου βίου, το αναπόφευκτο του θανάτου.
- β) Αφετέρου, και στα δύο ποιήματα, ο ποιητής αφορμάται από τις επικές διαστάσεις της ιστορίας και του μύθου του Αλεξάνδρου, εισδύει στην ουσία τους, δίνοντας τη δική του ποιητική εκδοχή, και εν τέλει αναδεικνύει την ανθρώπινη διάσταση του μυθοποιημένου ιστορικού προσώπου. Ο ποιητής δηλαδή μεταμορφώνει την ήδη μυθοποιημένη ιστορία του Αλεξάνδρου, και πλάθει τον δικό του μεταμυθικό Μεγαλέξανδρο: έναν χαραλαμπίδειο Μεγαλέξανδρο που είναι περισσότερο Αλέξανδρος και λιγότερο Μέγας.

Το ποίημα «Θάνατος Μεγάλου Αλεξάνδρου» αφορμάται κυρίως από τις φήμες που παραδίδουν ο Διόδωρος Σικελιώτης (*Ιστ. Βιβ.* 17.117.1-5, 17.117.5 και 17.118.1-2), ο Πλούταρχος (*Αλέξ.* 75.3-5 και 77.2-5) και ο Αρριανός (*Αλ. Αν.* 7.24.4-25.1 και 7.27.1-3), σχετικά με τα συμβάντα που σχετίζονται με τον θάνατο του Μεγάλου Αλεξάνδρου.

#### ΘΑΝΑΤΟΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ<sup>25</sup>

*Άραγε οι μύθοι δηλητηριάζουν  
τα μυστικά της ιστορίας ή όχι;  
Τρόπος δεν είναι άλλος για να μάθεις.  
Παράδειγμα ο Αλέξανδρος· ο άπληστος  
όλα εννοούσε να τα κατακτήσει:  
χώρες, λαούς, θεούς κι υπόγειους ουρανούς.*

*Την επιστήμη των δαιμόνων δύσκολο,  
εάν απ' της Στυγός τον ποταμό  
δεν πεις, να καταλάβεις. Και λοιπόν,  
ερήμην τάχα του Αλεξάνδρου, το πικρό  
ανέλαβε ποτήρι ο οινοχόος.*

*Σε νύχι αλόγου έβαλε το παγωμένο  
νερό της Αρκαδίας ο εκλεκτός Ιόλας.  
Και του παρήγγειλε ο Αριστοτέλης  
στο δρόμο να προσέχει μη σκοντάψει  
σε κάναν άνεμο και το υλικό χυθεί.*

<sup>25</sup> Κ. Χαραλαμπίδης, *Δοκίμιν*, Αθήνα 2000: Άγρα, σ. 54 = Κ. Χαραλαμπίδης, *Ποιήματα (1961-2017)*, Αθήνα 2019: Ίκαρος, σ. 451-452. Για την ποιητική τεχνική του Χαραλαμπίδη στη συλλογή *Δοκίμιν*, βλ. Γ. Δάλλας, «Το *Δοκίμιν* του Κ. Χαραλαμπίδη ως αρχή και εφαρμογή ποιητικής», *Η Λέξη* 163 (Μάιος-Ιούλιος 2001), σ. 352-357· Α. Δανιήλ, «*Δοκίμιν*», *Πόρφυρας* 124 (Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2007), σ. 207-211. Για μια ανθολόγηση των κριτικών τοποθετήσεων για τη συλλογή *Δοκίμιν*, βλ. Θ. Πυλαρινός, *Για τον Χαραλαμπίδη: Κριτικά κείμενα*, Λευκωσία 2009: Αιγαίον, σ. 302-328.



*Η διευθέτηση των λεπτομερειών  
είν' άξια μνείας: Μ' έναν εραστή του  
(το χνούδι του ήταν περσικό, λεγόταν Μήδιος)  
οργάνωσε ο Ιόλας την οιοποσία.  
Έτσι διολίσθησαν στην ιστορία  
τη μειγμένη με το δηλητήριο.*

*Κι όταν του μύθου το κρασί ο Αλέξανδρος  
ήπιε στην ανδρεία και την υγεία  
των είκοσι προσκεκλημένων, γνώριζε  
—αυτό είναι το σπουδαίο!— πως οι δεκατέσσερις  
ήταν μεμυημένοι στη συνωμοσία.*

*Τον Ηρακλή τιμώντας σήκωσε το κύπελλο  
και πίνει με σωκρατική ευεξία.*

*Οι έξι εκτός σχεδίου, στα δεξιά  
και ζερβιά του χωρισμένοι, ανέκραζαν  
«εύοι εύαν» κι άλλους εισόδιους ύμνους.*

*Αλλ' ήτανε γραφτό να τους αφήσει  
το χέρι με την κούπα ο αρχηγός τους.*

*Όσο για του θανάτου την αιτία,  
η γνώμη του ιατρού: ελονοσία.*

*Σεπτέμβρης 1999*

Η μυθοποιημένη ιστορία του Αλεξάνδρου ορίζεται εξ αρχής στο ποίημα ως μελέτη περίπτωσης (παράδειγμα ο Αλέξανδρος) για τη διερεύνηση του αρχικού ερωτήματος του ποιήματος σχετικά με τη σχέση μύθου και ιστορίας: Άραγε οι μύθοι δηλητηριάζουν/τα μυστικά της ιστορίας ή όχι;. Χαρακτηριστικό παράδειγμα μυθοποιημένης ιστορίας ο άπληστος Αλέξανδρος, που όλα εννοούσε να τα κατακτήσει: / χώρες, λαούς, θεούς κι υπόγειους ουρανούς.<sup>26</sup> Το ρήμα δηλητηριάζουν είναι προσεκτικά επιλεγμένο και ευφυώς προσαρμοσμένο στα ποιητικά

<sup>26</sup> Για τους «θεούς κι υπόγειους ουρανούς» του ποιήματος, η παραδοξότητα των οποίων αποτυπώνει ανάγλυφα την πολυθρόνητη κατακτητική διάθεση του «άπληστου» Μακεδόνα βασιλιά, ίσως παρέχει ένα ερμηνευτικό κλειδί το ποίημα «Η στενοχώρια του Αλεξάνδρου» (Το αγγείο με τα σχήματα, 1973), στο οποίο η στενοχώρια του οφείλεται στην πληροφορία που άκουσε, σύμφωνα με τον Πλούταρχο (Περὶ Εὐθυμίας, 466 D, αποτελεί και μότο του ποιήματος), από τον Ανάξανδρο τον Αβδηρίτη, ότι υπάρχουν άπειροι κόσμοι, τους οποίους επιθυμεί να κατακτήσει: «Ο Αλέξανδρος ο Μέγας είναι σκύλος... / Αλέξανδρε, Αλέξανδρε, κατακτητά!» / Προχώρησε ως τα βάθη της Ασίας, / έστειλε να του φέρουν μυστικά της θάλασσας. (στ. 1-4) και Αυτός ο Ανάξαρχος ο Αβδηρίτης, / πολύ με στεναχώρησαν τα λόγια του. / Κόσμοι πολλοί κατοικημένοι υπάρχουν / στον ουρανό, μας λέει. Ανάξαρχε Αβδηρίτα! / Ο Αλέξανδρος ο Μέγας είναι σκύλος / αν δε σου κόψει το λαρύγγι, αν δεν πατήσει / το πόδι του σ' αυτά που λες... / Θα βάλω τους θεούς να στέκονται ίσια / και να κοιτάνε τ' άστρα. (στ. 7-15) (η υπογράμμιση δική μου). Οι υπόγειοι ουρανοί που επιθυμούσε να κατακτήσει ο Αλέξανδρος, ο άπληστος, ο σκύλος, ίσως περιλαμβάνουν επομένως τα μυστικά της θάλασσας και όλους τους κατοικημένους κόσμους στον ουρανό· τους κόσμους αυτούς θα βάλει τους θεούς να στέκονται ίσια και να τους κοιτάνε.

συμφραζόμενα, εφόσον σχετίζεται με τη δηλητηρίαση ως φημολογούμενη αιτία θανάτου του Αλεξάνδρου, για την οποία, όπως μας πληροφορεί ο Διόδωρος Σικελιώτης,<sup>27</sup> υπήρχε διαφωνία ήδη μεταξύ των αρχαίων συγγραφέων.

Σύμφωνα με κάποιες από τις φήμες που διασώζουν ο Διόδωρος,<sup>28</sup> ο Πλούταρχος<sup>29</sup> και ο Αρριανός,<sup>30</sup> ο θάνατος του Αλεξάνδρου προήλθε από το θανατηφόρο νερό της Στύγας που έριξε κρυφά στο κρασί του ο οινοχόος του ο Ιόλας, σε συνεννόηση με τον Μήδιο, ο οποίος προσκάλεσε τον Αλέξανδρο σε βραδινή οινοποσία.<sup>31</sup> Εμπνευστής της συνωμοσίας φέρεται ο Αντίπατρος, με εκτελεστές τους γιους του Ιόλα και Κάσσανδρο, και σύμβουλο ή προμηθευτή του δηλητηρίου τον Αριστοτέλη. Το νερό μεταφέρθηκε μέσα σε όνυχα ημίονου, λόγω της αντοχής του, επειδή κανένα σκεύος δεν κρίθηκε κατάλληλο για τη μεταφορά του. Κι έτσι διολίσθησαν στην ιστορία / τη μεμειγμένη με το δηλητήριο οι συνωμότες Ιόλας και Μήδιος, ο ένας μεταφέροντας το δηλητήριο και ο άλλος προσφέροντάς το στον Αλέξανδρο.

27 Πβ. Διόδ. Σικ. Ιστ. Βιβ. 17.117.5: *ἐπεὶ δέ τινες τῶν συγγραφέων περὶ τῆς τελευτῆς τοῦ βασιλέως τούτου διαπεφωνήκασιν, ἀποφαινόμενοι διὰ φαρμάκου θανασίμου γεγονέναι τὸν θάνατον, ἀναγκαῖον ἡγούμεθα δεῖν μὴ παραλιπεῖν αὐτῶν τοὺς λόγους.*

28 Πβ. Διόδ. Σικ. Ιστ. Βιβ. 17.118.1-2: *φασὶ γὰρ Ἀντίπατρον [...] διὰ τοῦ ἰδίου υἱοῦ τεταγμένου περὶ τὸν κύαθον δοῦναι πιεῖν θανάσιμον φάρμακον τῷ βασιλεῖ. μετὰ δὲ τὴν τελευτὴν πλείστον ἰσχύσαντος τῶν κατὰ τὴν Εὐρώπην καὶ μετὰ ταῦτα Κασσάνδρου τοῦ υἱοῦ διαδεξαμένου τὴν βασιλείαν πολλοὺς συγγραφεῖς μὴ τολμᾶν γράψαι περὶ τῆς φαρμακείας.*

29 Πλούτ. Αλέξ. 77. 2-5: *Φαρμακείας δ' ὑποψίαν παραυτικά μὲν οὐδεὶς ἔσχεν, ἔκτω δ' ἔτει φασὶ μὴνύσεως γενομένης τὴν Ὀλυμπιάδα πολλοὺς μὲν ἀνελεῖν, ἐκρίψαι δὲ τὰ λείψανα τοῦ Ἰόλα τεθνηκότος, ὡς τούτου τὸ φάρμακον ἐγκέαντος. οἱ δ' Ἀριστοτέλην φάσκοντες Ἀντιπάτρω σύμβουλον γενετήριον τῆς πράξεως καὶ ὄλως δι' ἐκείνου κομισθῆναι τὸ φάρμακον Ἀγνόθεμιν τινα διηγείσθαι λέγουσιν ὡς Ἀντιγόνοιο τοῦ βασιλέως ἀκούσαντα· τὸ δὲ φάρμακον ὕδωρ εἶναι ψυχρὸν καὶ παγετώδες, ἀπὸ πέτρας τινὸς ἐν Νωνάκριδιφ οὔσης ἣν ὡσπερ δρόσον λεπτὴν ἀναλαμβάνοντες εἰς ὄνου χηλὴν ἀποσιθένται· τῶν γὰρ ἄλλων οὐδὲν ἀγγείων στέγειν, ἀλλὰ διακόπτειν ὑπὸ ψυχρότητος καὶ δριμύτητος. οἱ δὲ πλείστοι τὸν λόγον ὄλως οἰοῦνται πεπλάσθαι τὸν περὶ τῆς φαρμακείας, καὶ τεκμήριον αὐτοῖς ἐστὶν οὐ μικρὸν, ὅτι τῶν ἡγεμόνων στασιασάντων ἐφ' ἡμέρας πολλὰς ἀθεράπευτον τὸ σῶμα κείμενον ἐν τόποις θερμοῖς καὶ πνιγώδεσιν οὐδὲν ἔσχε τοιαύτης φθορᾶς σημεῖον, ἀλλ' ἔμεινε καθαρὸν καὶ πρόσφατον.*

30 Αρρ. Αλ. Αν. 7.27.1-3: *Πολλὰ δὲ καὶ ἄλλα οἶδα ἀναγεγραμμένα ὑπὲρ τῆς Ἀλεξάνδρου τελευτῆς, καὶ φάρμακον ὅτι ἐπέμφθη παρὰ Ἀντιπάτρου Ἀλεξάνδρῳ καὶ ἐκ τοῦ φαρμάκου ὅτι ἀπέθανε· καὶ τὸ φάρμακον ὅτι Ἀριστοτέλης μὲν Ἀντιπάλτρω ἐξέυρε δεδοικῶς ἤδη Ἀλέξανδρον Καλλισθένους ἔνεκα, Κάσσανδρος δὲ ὁ Ἀντιπάτρου ἐκόμισεν· οἱ δὲ καὶ ὅτι ἐν ἡμίονου ὀπλῇ ἐκόμισε καὶ τούτο ἀνέγραψαν. δοῦναι δὲ αὐτὸ Ἰόλλαν τὸν ἀδελφὸν τὸν Κασσάνδρου τὸν νεώτερον· εἶναι γὰρ οἰνοχόον βασιλικὸν τὸν Ἰόλλαν καὶ τι καὶ λευπησθαι πρὸς Ἀλεξάνδρου ὀλίγῳ πρόσθεν τῆς τελευτῆς· οἱ δὲ καὶ Μήδιον μετασχεῖν τοῦ ἔργου, ἐραστήν ὄντα τοῦ Ἰόλλα· καὶ αὐτὸν γὰρ εἶναι τὸν εἰσηγητὴν γενόμενον Ἀλεξάνδρῳ τοῦ κώμου· οὐδὲν τε αὐτῷ ἐπὶ τῇ κύλικι γενέσθαι ὄξειαν, καὶ ἐπὶ τῇ οὐδύνη ἀπαλλαγῆναι ἐκ τοῦ ποτοῦ. [...] καὶ ταῦτα ἔμοι ὡς μὴ ἄγνοεῖν δόξαμι μᾶλλον ὅτι λεγόμενά ἐστιν ἢ ὡς πιστὰ ἐς ἀφήγησιν ἀναγεγράφθω.*

31 Πβ. Διόδ. Σικ. Ιστ. Βιβ. 17.117.1: *παρεκλήθη πρὸς τινα τῶν φίλων Μήδιον τὸν Θετταλὸν ἐπὶ κῶμον ἐλθεῖν· Πλούτ. Αλέξ. 75.3-4: Οὐ μὴν ἄλλα καὶ χρησίων γε τῶν περὶ Ἡρασιτίωνος ἐκ θεοῦ κομισθέντων, ἀποθέμενος τὸ πένθος αὐθις ἦν ἐν θυσίαις καὶ πότοις· ἐστιάσας δὲ λαμπρῶς τοὺς περὶ Νέαρκον, εἶτα λουσόμενος ὡσπερ εἰώθει μέλλων καθεύδειν, Μηδίου δεηθέντος ὥκετο κωμωσόμενος πρὸς αὐτόν· Αρρ. Αλ. Αν. 7.24.4-25.1: ἀπὸ δὲ τοῦ ποτοῦ αὐτὸν μὲν ἀπαλλάττεσθαι ἐθέλειν ἐπὶ κοιτῶνα εἰσὶν οἱ ἀνέγραψαν· Μήδιον δὲ αὐτῷ ἐντυχόντα, τῶν ἐταίρων ἐν τῷ τότε τὸν πιθανώτατον, δεηθῆναι κωμάσαι παρὰ οἱ γενέσθαι γὰρ ἂν ἤδυν τὸν κῶμον. Καὶ αἱ βασιλικοὶ ἐφημερίδες ὡδε ἔχουσι· πίνειν παρὰ Μηδίῳ αὐτὸν κωμάσαντα· ἔπειτα ἐξαναστάνα καὶ λουσόμενον καθεύδειν τε καὶ αὐθις δειπνεῖν παρὰ Μηδίῳ καὶ αὐθις πίνειν πόρρω τῶν νυκτῶν.*

Τα μυστικά της ιστορίας, πράγματι, συχνά επιτρέπουν στον μύθο να διεισδύσει εντός της, με αποτέλεσμα ιστορία και μύθος να διαπλέκονται στο πέρασμα των αιώνων και να συμπύρνονται σε ένα ενιαίο μυθιστορικό σύνολο. Η συναρμογή τους είναι κάποτε τόσο ερμητική, που καθιστά εξαιρετικά δυσχερές το έργο της επιστήμης να διαχωρίσει τα ιστορικά από τα μυθικά στοιχεία. Η διερεύνηση της σχέσης του μύθου με την ιστορία είναι πολύ δύσκολη και στην περίπτωση του Αλεξάνδρου, στην οποία παρεισφρέει η *επιστήμη των δαιμόνων* εκεί που η επιστημονική έρευνα δεν έχει τεκμηριωμένες απαντήσεις. Την *επιστήμη των δαιμόνων* όμως, όπως διατείνεται το ποίημα, είναι δύσκολο να την καταλάβεις, *εάν απ' της Στυγός τον ποταμό δεν πεις*. Το τοξικό νερό της μυθικής Στύγας είναι το δηλητήριο που εγχύνεται στην ιστορία του Αλεξάνδρου, εφόσον, σύμφωνα με τον Πausανία,<sup>32</sup> εμπειρείχε ισχυρό δηλητήριο που επέφερε τον θάνατο, και μπορούσε να καταστρέψει ακόμη και τα ισχυρότερα μέταλλα. Σύμφωνα με το ποίημα, επομένως, μόνο όποιος πει *απ' της Στυγός τον ποταμό*, θα δώσει αληθή απάντηση στο αρχικό ερώτημα· άλλωστε, σύμφωνα με τον Ησίοδο,<sup>33</sup> η αλήθεια διασφαλίζεται με την αναφορά και μόνο του ονόματος της Στύγας στον όρκο των θεών και των δαιμόνων, ενώ η επιορκία τιμωρείται αυστηρά. *Τρόπος δεν είναι άλλος για να μάθεις* αποφαίνεται ο ποιητής, του οποίου ο σκοπός άλλωστε δεν είναι να καταδείξει την επιστημονική αλήθεια· καταφεύγει στις δικές του ποιητικές τεχνικές, για να δημιουργήσει τον δικό του ιδιάζοντα μεταμύθο. Δεν αναζητά την ιστορική αλήθεια ως ερευνητής, αλλά, όπως επισημαίνει κι ο ίδιος, «ανατρέπει διαρκώς το υπόστρωμα της ποίησής του, ώστε να ανακατασκευάζει το στερέωμά της»:

Δεν με ενδιαφέρει να θεολογήσω ή να φιλοσοφήσω ή να κλίνω υπέρ του ενός ή του άλλου. Αυτά είναι δουλειά των επαγγελματιών θεολόγων, πολιτικών, ιστορικών και παντός είδους ερευνητών επιστημόνων. Δική μου δουλειά είναι να ανατρέπω διαρκώς το υπόστρωμα της ποίησής μου, ώστε να ανακατασκευάζω το στερέωμά της. Με ενδιαφέρει δηλαδή η αναδιάταξη και αναδιάρθρωση του υλικού, όποιο κι αν είναι

32 Πβ. Paus. *Ελλ. Περίηγ.* 8.18.4-5: *τὸ δὲ ὕδωρ τὸ ἀπὸ τοῦ κρημνοῦ τοῦ παρὰ τὴν Νώνακριν στᾶζον ἐσπίπτει μὲν πρῶτον ἐς πέτραν ὑψηλὴν, διεξεληθὸν δὲ διὰ τῆς πέτρας ἐς τὸν Κρᾶθιν ποταμὸν κἀπεισι: θάνατον δὲ τὸ ὕδωρ φέρει τοῦτο καὶ ἀνθρώπων καὶ ἄλλω ζῶω παντί. λέγεται δὲ ὅτι γένοιτό ποτε ὄλεθρος ἀπ' αὐτοῦ καὶ αἰγίν, αἱ τοῦ ὕδατος ἔπιον πρῶτον: χρόνον δὲ ὕστερον ἐγνώσθη καὶ εἰ δὴ τι ἄλλο πρόσεσι τῷ ὕδατι τῶν ἐς θαῦμα ἠκόντων. ὕαλος μὲν γε καὶ κρύσταλλος καὶ μόρρια καὶ ὅσα ἐστὶν ἀνθρώποις ἄλλα λίθου ποιούμενα καὶ τῶν σκευῶν τὰ κεραμεῖα, τὰ μὲν ὑπὸ τῆς Στυγός τοῦ ὕδατος ρήγνυται: κεράτνια δὲ καὶ ὀστένια σιδηρός τε καὶ χαλκός, ἔτι δὲ μόλιβδος τε καὶ κασσίτερος καὶ ἄργυρος καὶ τὸ ἤλεκτρον ὑπὸ τούτου σήπεται τοῦ ὕδατος, τὸ δὲ αὐτὸ ἐν μέταλλοις τοῖς πᾶσι καὶ ὁ χρυσὸς πέπνηθε.*

33 Πβ. Ησ. *Θεογ.* 784-788: *Ζεὺς δὲ τὴν Ἴριν ἔπεμψε θεῶν μέγαν ὄρκον ἐνεῖκαι/τηλόθεν ἐν χρυσῆ προχῶ πολυώνυμον ὕδωρ./ψυχρόν, ὃ τ' ἐκ πέτρης καταλείβεται ἠλιβάτοιο/ὕψηλῆς πολλὸν δὲ ὑπὸ κθονὸς εὐρουδείης/ἐξ ἱεροῦ ποταμοῖο ῥέει διὰ νύκτα μέλαιναν καὶ 793-806: ὅς κεν τὴν ἐπίορκον ἀπολείψας ἐπομόσση/ἀθανάτων οἱ ἔχουσι κάρη νιφόεντος Ὀλύμπου,/κεῖται νήστμος τετελεσμένον εἰς ἐνιαυτόν/οὐδὲ ποτ' ἀμβροσίης καὶ νέκταρος ἔρχεται ἄσسون/βρώσιος, ἀλλὰ τε κεῖται ἀνάπνευστος καὶ ἀναυδος/στρωτοῖς ἐν λεκέεσσι, κακὸν δ' ἐπὶ κῶμα καλύπτει./αὐτὰρ ἐπὴν νοῦσον τελέσει μέγαν εἰς ἐνιαυτόν,/ἄλλος δ' ἐξ ἄλλου δέχεται χαλεπώτερος ἄθλος/εἰνάτετος δὲ θεῶν ἀπαμεῖρεται αἰὲν ἐόντων,/οὐδὲ ποτ' ἐς βουλήν ἐπιμίσγεται οὐδ' ἐπὶ δαίτας/ἐννεά πάντ' ἔτεα δεκάτω δ' ἐπιμίσγεται αὐτίς/τ' εἰρέας ἀθανάτων οἱ Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσι,/τοῖον ἄρ' ὄρκον ἔθεντο θεοὶ Στυγὸς ἄφθιτον ὕδωρ,/ὠμίγιον· τὸ δ' ἴση καταστυφέλου διὰ κῶρου.*

αυτό. Από αυτό μαθαίνω εξάλλου κι εγώ, ανακαλύπτω τον εαυτό μου χωρίς σπαρακτικό παραλόγιο. Τα πράγματα πρέπει να κυλούν εντελώς φυσιολογικά μέσα από την παραδοξότητά τους. Στοιχεία από ποικίλες περιοχές υπεισέρχονται στη διαδικασία της ποιητικής δημιουργίας, και αυτό για μένα είναι το ουσιαστικό. Εξαίφνης αποκαλύπτονται ναυάγια και κόσμοι βυθού. Η αποκάλυψη του Λόγου που προφέρεται και σαρκώνεται καθώς στερεοποιείται εντός μας. [...] Η Αλήθεια δεν αποκαλύπτεται ή δεν πρέπει να αποκαλύπτεται, σαν είναι από τη φύση της θεϊκή. Μονάχα εν τη πράξει (και τη ποιήσει) λειτουργούν τα πράγματα ως αντίληψη του όλου.<sup>34</sup>

«Τα πράγματα κυλούν εντελώς φυσιολογικά μέσα από την παραδοξότητά τους», όταν στο σημείο αυτό του ποιήματος εισάγεται ο χαλαραμπίδειος μεταμύθος: *και λοιπόν / ερήμην τάχα του Αλεξάνδρου, το πικρό / ανέλαβε ποτήρι ο οιοχοός*. Φράσεις-κλειδιά που μορφοποιούν τη μεταμυθική εκδοχή αποτελούν α) το παράδοξο *ερήμην τάχα του Αλεξάνδρου* και β) το συγκρητιστικό *πικρό ποτήρι*:

- α) Η φράση *ερήμην τάχα* υποβάλλει τη σκέψη πως ο Αλέξανδρος γνώριζε πολύ καλά τα σχέδια των συνωμοτών. Η εκδοχή πως ο Αλέξανδρος είχε απόλυτη συνείδηση των τεκταινομένων, εκδοχή που δεν μαρτυρείται από κάποια αρχαία πηγή, εισάγει μια νέα οπτική, ιδωμένη με τη «λοξή» ματιά του ποιητή· μια μεταμυθική εκδοχή, η οποία, με την ανατρεπτική παραδοξότητά της, δίνει νέες διαστάσεις στον θάνατο του Αλεξάνδρου.
- β) Οι συγκρητιστικές νύξεις που είχαν εισαχθεί ήδη με τη λέξη *δαιμόνων*, αρχαιοελληνική λέξη που στην ιουδαιοχριστιανική θρησκεία έχει αρνητικό φορτίο και συνδέεται με τον πειρασμό, ενισχύονται με το *πικρό ποτήρι* που δίνει ο οιοχοός Ιόλας στον Αλέξανδρο: η φράση *πικρό ποτήρι*, πολύ συχνή στην καθομιλουμένη για οδυνηρές καταστάσεις, παραπέμπει στην ευαγγελική καταγραφή της προσευχής του Ιησού στο Όρος των Ελαιών,<sup>35</sup> όπου κατανικά τον πειρασμό να αρνηθεί τον προδιαγεγραμμένο θάνατό του.

Η χαλαραμπίδεια μεταμυθική εκδοχή για τον θάνατο του Αλεξάνδρου συνεχίζεται και κορυφώνεται στη σκηνή της οιοποσίας, όπου ο Αλέξανδρος τον *Ηρακλή τιμώντας σήκωσε το κύπελλο* κι ήπιε του μύθου το κρασί, στην *αντρεία και την υγεία / των είκοσι προσκεκλημένων*. Ο Αλέξανδρος του Χαλαραμπίδη *γνώριζε –αυτό είναι το σπουδαίο!– πως οι δεκατέσσερις / ήταν μεμυημένοι στη συνωμοσία*, και παρόλα αυτά *πίνει με σωκρατική ευεξία*. Όσοι δεν μετείχαν στη συνωμοσία, *οι έξι εκτός σχεδίου, στα δεξιά / και ζερβιά του χωρισμένοι, ανέ-*

34 Κ. Χαλαραμπίδης, αυτοσχόλιο, per litteras, 23 Δεκεμβρίου 2018.

35 Πβ. *Ματθ. 26.39: και προελθών μικρόν ἔπεσεν ἐπὶ πρόσωπον αὐτοῦ προσευχόμενος και λέγων πάτερ μου, εἰ δυνατόν ἐστί, παρελθέτω ἀπ' ἐμοῦ τὸ ποτήριον τοῦτο· πλὴν οὐκ ἔγωγ θέλω, ἀλλ' ὡς σύ και 26.42: πάλιν ἐκ δευτέρου ἀπελθών προσήξατο λέγων· πάτερ μου, εἰ οὐ δύναται τοῦτο τὸ ποτήριον παρελθεῖν ἀπ' ἐμοῦ ἐὰν μὴ αὐτὸ πῶω, γενηθήτω τὸ θέλημά σου· Μαρκ. 14.36: και ἔλεγεν· ἄββᾶ ὁ πατήρ, πάντα δυνατά σοι· παρένεγκε τὸ ποτήριον ἀπ' ἐμοῦ τοῦτο· ἀλλ' οὐ τί ἐγὼ θέλω, ἀλλ' εἴ τι σὺ· Λουκ. 22.42: λέγων πάτερ, εἰ βούλει παρενεγκεῖν τοῦτο τὸ ποτήριον ἀπ' ἐμοῦ· πλὴν μὴ τὸ θέλημά μου, ἀλλὰ τὸ σὸν γένεσθω.*

κραζαν / «εύοι εύαν» κι άλλους εισόδιους ύμνους. Ο ποιητής στο σημείο αυτό τοποθετεί τις διαδοχικές ψηφίδες του μεταμύθου του με ιδιαίτερη προσοχή. Οι κυριότεροι λεκτικοί δείκτες που συμβάλλουν καθοριστικά στη διαμόρφωση της χαραλαμπίδειας εκδοχής είναι: **α)** του μύθου το κρασί, **β)** γνώριζε / –αυτό είναι το σπουδαίο!–, **γ)** σωκρατική ευεξία, **δ)** στα δεξιά και ζερβιά, **ε)** εισόδιους ύμνους:

- α)** Ο Αλέξανδρος του ποιήματος *σήκωσε το κύπελλο* σε μια αποτροπαϊκή συμποτική χειρονομία προς τιμήν του Ηρακλή<sup>36</sup> και ήπια του *μύθου το κρασί*. Στην οιοποσία προς τιμήν του Ηρακλή, το ποίημα ακολουθεί τον Διόδωρο Σικελιώτη,<sup>37</sup> ο οποίος αναφέρει ότι ο Αλέξανδρος γέμισε ένα μεγάλο ποτήρι με άκρατο οίνο και ήπια εις μνήμην του θανάτου του Ηρακλή, κάτι που αμφισβητεί ο Πλούταρχος<sup>38</sup> και αποσιωπά ο Αρριανός. Η επιλογή του ποιητή να ακολουθήσει την εκδοχή του Διόδωρου πιθανόν να συνδέεται με το γεγονός ότι ο μύθος θέλει και τον ίδιο τον Ηρακλή να πεθαίνει εμμέσως από δηλητήριο. Πιθανόν, επιπλέον, η ενσυνείδητη συναίνεση του Αλεξάνδρου του ποιήματος στον θάνατό του να υποδηλώνει την προσδοκία ή και την επίγνωση της μεταθανάτιας αποθέωσης, κατ' αναλογίαν με την αποθέωση του σοφόκλειου Ηρακλή στις *Τραχίνιες*.<sup>39</sup> Επομένως, η φράση του μύθου το κρασί ίσως συνδέεται συνειρμικά με την αρχική διερώτηση του ποιήματος: ο μύθος του θανάτου του Ηρακλή δηλητηριάζει τα μυστικά της ιστορίας του Αλεξάνδρου.

**36** Ο Ηρακλής ήταν στενά συνδεδεμένος με τη γενεαλογία του βασιλικού οίκου των Μακεδόνων, εφόσον οι Μακεδόνες βασιλείς θεωρούσαν εαυτούς απογόνους του Ηρακλή, μέσω του Περγίκα Α', ο οποίος ήταν γιος του Ημήνου, απογόνου του Ύλλου, γιου του Ηρακλή και της Δηιάνειρας· βλ. Ηρόδ. 8. 137-138, Θουκ. 2.99.

**37** Πβ. Διόδ. Σικ. Ιστ. Βιβ. 17.117.1-2: *παρεκλήθη πρὸς τινὰ τῶν φίλων Μῆδιον τὸν Θετταλὸν ἐπὶ κῶμον ἐλθεῖν· κάκει πολλὴν ἄκρατον ἐμφορηθεὶς ἐπὶ τελευτῆς Ἡρακλέους μέγα ποτήριον πληρώσας ἐξέπιεν. ἄφνω δὲ ὡσπερ ὑπὸ τινος πληγῆς ἰσχυρὰς πεπληγμένος ἀνεστέναξε μέγα βοήσας καὶ ὑπὸ τῶν φίλων ἀπηλλάττετο χειραγωγούμενος.*

**38** Πβ. Πλούτ. Αλέξ. 75.4-5: *Μηδίου δεηθέντος ὥχετο κωμασόμενος πρὸς αὐτόν· κάκει πῶν ὄλην τὴν νύκτα καὶ τὴν ἐπιούσαν ἡμέραν, ἤρατο πυρέττειν, οὔτε σκύφον Ἡρακλέους ἐκπιῶν οὔτ' ἄφνω διαλλαγῆς γενόμενος τὸ μετὰφρνον ὡσπερ λόγχη πεπληγώς, ἀλλὰ ταῦτά τινες ὦντο δεῖν γράφειν, ὡσπερ δρᾶματος μεγάλου τραγικὸν ἐξόδιον καὶ περιπαθεῖς πλάσαντες.*

**39** Το ποίημα ακολουθεί πιθανόν τη φράση *ἀνεστέναξε μέγα βοήσας καὶ ὑπὸ τῶν φίλων ἀπηλλάττετο χειραγωγούμενος* του Διόδωρου Σικελιώτη (βλ. σημ. 37), η οποία παραπέμπει στην απεικόνιση των τελευταίων στιγμών του Ηρακλή στις σοφόκλειες *Τραχίνιες*: το δηλητηριώδες αίμα του κένταυρου Νέσσου κάνει το ρούχο που δωρίζει στον Ηρακλή η Δηιάνειρα να κολλήσει στις σάρκες του, με αποτέλεσμα οι πόνοι του να είναι τόσο φρικτοί, που ζητά να τον κάψουν ζωντανό, γεγονός που θα οδηγήσει στη αποθέωσή του· πβ. Σοφ. *Τραχ.* 1193-1202. Ο Αντώνης Κ. Πετρίδης (per litteras, 1 Σεπτεμβρίου 2019) επισημαίνει: «Ο υπαινιγμός στον θάνατο του Ηρακλή, σε συνδυασμό με την έννοια της εισόδου (“εισόδιους ύμνους”), ίσως προσθέτει ένα ακόμη στρώμα στον μεταμύθο του Χαλαμπίδη: ο Αλέξανδρος συναινεί στον θάνατό του, διότι γνωρίζει ότι, όπως κι στην περίπτωση του Ηρακλή, ο θάνατος θα επιφέρει την αποθέωσή του. Έτσι ο Αλέξανδρος επιτυγχάνει την “είσοδό” του στη χορεία των αθανάτων και ο “ἀπληστος” καταλαμβάνει εκτός από τη γη και τους ουρανοί». Ο στίχος «τον Ηρακλή τιμώντας σήκωσε το κύπελλο», επομένως, πιθανόν να υπαινίσσεται εύγλωττα πως ο Αλέξανδρος, ο οποίος επιθυμούσε να κατακτήσει «θεούς κι υπόγειους ουρανοί», προσδοκούσε την μετά θάνατον αποθέωσή του, εκδοχή που προσθέτει μια επιπλέον διάσταση στη μεταμυθοποίηση του Αλεξάνδρου, αυτή των ματαιωμένων προσδοκιών, όπως θεματοποιούνται και στο ποίημα «Αλέξανδρος για Ηφαιστίωνα» που συζητώ στη συνέχεια.

- β) Η μεταμυθική εκδοχή πως ο Αλέξανδρος είχε απόλυτη συνείδηση των τεκταινομένων, που είχε εισαχθεί με τη φράση *ερήμην τάχα*, ενισχύεται με το *γνώριζε / –αυτό είναι το σπουδαίο!–*, εφόσον το ποίημα επιμένει πως, όταν ο Αλέξανδρος ήπιε από το κύπελλο του Ηρακλή, ήξερε τα της συνωμοσίας και είχε συνείδηση του επικείμενου θανάτου του. Η ποιητική περσόνα στρέφει εντέχνως την προσοχή του αναγνώστη στη μεταμυθική αυτή εκδοχή και την τονίζει εμφατικά, εφόσον, μέσα σε παύλες και ακολουθούμενη από θαυμαστικό, σφηνώνει τη φράση: *–αυτό είναι το σπουδαίο!–*.
- γ) Ο Αλέξανδρος του Χαραλαμπίδη εν γνώσει του πίνει το δηλητήριο *με σωκρατική ευεξία*, αποδεχόμενος την ανθρώπινη μοίρα του, αυτή του θανάτου. Το επίθετο *σωκρατική* είναι στοχευμένη επιλογή του ποιητή, η οποία κατευθύνει συνειρμικά τον αναγνώστη στον παραλληλισμό με τον ενσυνείδητο θάνατο του Σωκράτη.
- δ) Η χαραλαμπίδα εκδοχή θέλει τον Αλέξανδρο να περιστοιχίζεται από είκοσι προσκεκλημένους, εκ των οποίων οι δεκατέσσερις ήταν συνωμότες και οι έξι εκτός σχεδίου συνωμοσίας ήταν χωρισμένοι *δεξιά και ζερβιά*. Αφενός, εκπλήσσει η παράδοση ακρίβεια των αριθμών και η εικαστική της αποτύπωση, με όρους ναρκαρής ζωγραφικής αναπαράστασης. Αφετέρου, ανακαλούνται τεχνηέντως οι ευαγγελικές φράσεις «εκ δεξιών» και «εξ ευωνύμων» με τα συγκρητιστικά τους συμπραζόμενα, τα οποία επιτείνονται από την ποιητική σκηνοθεσία: οι πιστοί εταίροι περιστοιχίζουν τον Αλέξανδρο, όπως οι μαθητές περιστοιχίζουν τον Ιησού κατά τον Μυστικό Δείπνο. Ο χαραλαμπίδειος Αλέξανδρος, όπως ο Ιησούς, γνωρίζει πως έχει προηγηθεί συνωμοσία και πως επίκειται ο θάνατός του.
- ε) Κατά την οιοποσία, οι μη μυημένοι στη συνωμοσία *ανέκραζαν «εὐοὶ εὐὰν» κι άλλους εισόδιους ὕμνους*. Το ρήμα *ανέκραζαν*, που ανήκει στο λεξιλόγιο της χριστιανικής μυθολογίας, επιστρατεύεται εντέχνως από τον ποιητή για να ενδύσει μουσικά την ατμόσφαιρα του συμποσίου και να αναπέμψει το βακχικό συμποσιακό επιφώνημα *«εὐοὶ εὐὰν»* και τους αινιγματικούς χαραλαμπίδειους εισόδιους ὕμνους. Σύμφωνα με τη μεταμυθική χαραλαμπίδα λογική της αναιρέσης ή και αυτοαναίρεσης των πραγμάτων, οι *εισόδιοι ὕμνοι*, σε μια κορύφωση των συγκρητιστικών αναφορών, προϊδεάζουν για την αποθεωτική είσοδο του Αλεξάνδρου στους *υπόγειους ουρανοὺς*, σε μια αντίστροφη λογική από τον «εξόδιο» χριστιανικό ὕμνο της νεκρώσιμης ακολουθίας. Ίσως οι πιστοί συνδαιτυμόνες του Αλεξάνδρου εύχονται στον τεθρυλημένο γιο του Δία, διονυσιακῶ και χριστιανικῶ τῶ τρόπῳ, να κατακτήσει τους ποθεινοὺς του *υπόγειους ουρανοὺς*, τη βασιλεία των νεκρῶν στον αρχαιοελληνικὸ Ἄδη, ἀλλὰ και τη βασιλεία των ουρανῶν στον χριστιανικὸ παράδεισο· να κατακτήσει, εν τέλει, αὐτὸ που εν ζῶῃ επιθυμοῦσε: τὴν αἰώνια δόξα.

Ο μεταμυθικός Αλέξανδρος του Χαραλαμπίδη, επομένως, δεν είναι ο Αλέξανδρος της ιστορίας και του μύθου. Παρά τις ηράκλειες κατακτήσεις του, έχει επίγνωση της θνητότητάς του και αντιμετωπίζει με σωκρατική ειρωνεία το γραφτό του, τον θάνατο, αφήνοντας εμβρόντητους τους συντρόφους του (Ἄλλ' ἴτανε



γραφτό να τους αφήσει / το χέρι με την κούπα ο αρχηγός τους). Με αυτό το τραγικωμικό δίστιχο με τις υφέρπουσες συνδηλώσεις σύγχρονων λαϊκών εκφράσεων, συμπυκνώνεται σκωπτικά η υποταγή του Αλεξάνδρου στην ανθρώπινη θνητότητά του. Ο μεταμυθικός χαραλαμπίδειος Αλέξανδρος παραδίδεται στον θάνατο· παραδίδεται όμως με τη φιλοσοφημένη σωκρατική γνώση ότι ο θάνατος είναι η μοίρα ακόμη και των ηράκλειων ημίθεων πολεμιστών.

Ο μεταμυθικός Μεγαλέξανδρος, επομένως, ο οποίος πίνει συνειδητά το δηλητήριο του θανάτου του, στο καταληκτικό δίστιχο αποστασιοποιείται εντελώς από τον Αλέξανδρο της ιστορίας, ο οποίος, σύμφωνα με την παραδοσιακά επικρατούσα εκδοχή, πεθαίνει από ελονοσία (*Όσο για του θανάτου την αιτία, / η γνώμη του ιατρού: ελονοσία*). Ο χαραλαμπίδειος μεταμύθος αφήνει, ωστόσο, τεχνηέντως, το αρχικό ερώτημα (*άραγε οι μύθοι δηλητηριάζουν / τα μυστικά της ιστορίας ή όχι;*) να αιωρείται:

Κάποτε είναι καλύτερα να αφήνουμε τα ερωτήματα να αιωρούνται. Αυτό αποτελεί μέρος της γοητείας τους. Σημασία δεν έχει η απάντηση αλλά η ερώτηση. [...] Εκείνο το σωκρατικό «ούκ οίδα» είναι ιδιαζόντως πονηρό και ευρηματικό. Γι' αυτό και στα ποιήματά μου αφήνω πολλές ρωγμές κι εναλλακτικές εξόδους διαφυγής. [...] Δεν υπάρχουν καθοριστικές απαντήσεις γιατί δεν πρέπει να υπάρχουν. Ανοίγονται οπές, διέξοδοι, σήραγγες, που ίσως και να μην βγάζουν πουθενά. Με κινεί πάντα η διάθεση για πρόκληση, δηλαδή για ερεθισμό της ψυχής, για πνευματική διέγερση. Είμαι κι εγώ διαρκώς απορημένος. Τι να εξηγήσω λοιπόν, αφού η δουλειά μου είναι ακριβώς το αντίθετο –οι γρίφοι; [...] Φυσικά μέσα από όλη αυτή την απροσδιοριστία υπάρχει ένα σύστημα, ανεξήγητο μεν, αλλά σύστημα. Διαισθάνομαι πολλά, συνωμοτώ για ολίγα, τα απολύτως αναγκαία. [...] Η τέχνη προσεγγίζει την απάτη της πραγματικότητας. Φυσικά στρογγυλεύει κάποτε τα πράγματα (το είκοσι, το δεκατέσσερα, το έξι), αλλά η ουσία βρίσκεται στην πικρή αλήθεια της φθοράς και της πτώσης. [...] Ο εισόδιος και ο εξόδιος ύμνος είναι τόσο κοντά, τόσο αλληλένδετοι.<sup>40</sup>

Αν λοιπόν στο βάθος των αιώνων η ιστορία του Αλεξάνδρου μυθοποιήθηκε, διαπερνώντας όρια διαχρονικά και διατοπικά, στην ποίηση του Κυριάκου Χαραλαμπίδη ο μύθος του Αλεξάνδρου μεταμυθοποιείται, ελέω ενός θεολογικού συγκρητισμού, που καταδεικνύει πως τα όρια της ιστορίας, του μύθου και της μυθιστορίας είναι ρευστά και απροσδιόριστα. Στον χαραλαμπίδειο μεταμύθο ο Αλέξανδρος είναι θεοποιημένος άνθρωπος, σε μια αντίστροφη προς τη χριστιανική θεολογία αντίληψη, όπου ο Χριστός είναι ανθρωποποιημένος Θεός.

Το ποίημα «Αλέξανδρος για Ηφαιστίωνα»<sup>41</sup> αξιοποιεί τις πληροφορίες που παραδίδουν ο Διόδωρος Σικελιώτης (*Ιστ. Βιβ.* 17.114.1, 17.115.1-6 και 18.4.1-6), ο

40 Κ. Χαραλαμπίδης, αυτοσχόλιο, per litteras, 11 Μαΐου 2019.

41 Βλ. Α. Κ. Πετρίδης, «Χαραλαμπίδης σκώπτων...», ό.π., σ. 71-73, για μια περιεκτική συζήτηση σχετικά με τη χρήση στο ποίημα της χαραλαμπίδειας μεθιστορικής μεθόδου, με σκοπό τον σχολιασμό της άμεσης επικαιρότητας (βλ. και σημ. 21).



Πλούταρχος (Αλέξ. 72.5-8) και ο Αρριανός (Αλ. Αν. 7.14.3-8), σχετικά με την μεγαλόπρεπη ταφή του Ηφαιστίωνα.

#### ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΓΙΑ ΗΦΑΙΣΤΙΩΝΑ<sup>42</sup>

*Θαρρώ που αλλάξαν οι καιροί, κι εγώ  
από τον τάφο μου που παραμένει ακόμη  
άγνωστος και σε μένα, τώρα ιδέστε:  
Πικρά να μετανιώνω για την έξαρση  
της εξάωροφης πυράς που έστησα  
με σπαραγμό σε κείνου τη θανά –  
κτιστή με πέτρα εξάισια  
και τη στολίζαν επιχρυσωμένα  
χάδια, στεφάνια, λάβαρα και πλοία,  
κενταύριες αμάχες και αετοί.*

*Πικρά θρηνώ και για τις σμιλεμένες  
Σειρήνες, καμωμένες έτσι ώστε  
να μπαίνει και να βγαίνει από το στόμα τους  
αγέρας-μοιρολόι. Μου στοίχισαν*

42 Κ. Χαραλαμπίδης, *Ηλίου και σελήνης άλως*, Αθήνα 2017: Ίκαρος, σ. 63-64 = Κ. Χαραλαμπίδης, *Ποιήματα (1961-2017)*, Αθήνα 2019: Ίκαρος, σ. 773-774. Βλ. και τα σχόλια του ίδιου του ποιητή για τη συλλογή στη συνέντευξή του στην Α. Κατσίκη-Γκίβαλου, «Χρέος μας να οδηγήσουμε...», ό.π. = Κ. Χαραλαμπίδης, «Έχουμε χρέος να οδηγήσουμε...», *Εν δορί κεκλιμένος*, ό.π., σ. 166-168, στη συνέντευξή του στην Παυλίνα Παμπούδη «Κυριάκος Χαραλαμπίδης, *Ηλίου και σελήνης άλως*», *Poeticanet* (30 Ιανουαρίου 2018), διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [https://www.poeticanet.gr/stili-alatos-a-1745.html?category\\_id=405](https://www.poeticanet.gr/stili-alatos-a-1745.html?category_id=405) (τελευταία πρόσβαση 26/08/2019) και στο «Κυριάκος Χαραλαμπίδης στον Στέλιο Λουκά», *Θευθ 7* (Ιούνιος 2018), σ. 112-117. Για μια κριτική αποτίμηση της συλλογής, βλ. επίσης Ε. Γαραντούδης, «Από την ειδική στη γενική πατρίδα», *Ο Αναγνώστης* (19 Φεβρουαρίου 2018), διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://www.oanagnostis.gr/από-τη-γενική-στην-ειδική-πατρίδα-του-ε> (τελευταία πρόσβαση 30/08/2020). Δ. Χλωπτσιούδης, «Ο δραματικός λυρισμός του Κυριάκου Χαραλαμπίδη», *tnxs* (27 Ιουνίου 2017), διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://tnxs.gr/news/biblio/o-dramatikos-lyrismos-toy-kyriakoy-charalampidi> (τελευταία πρόσβαση 26/08/2019). Χ. Μαυρή, «Κυριάκος Χαραλαμπίδης, *Ηλίου και σελήνης άλως*, εκδ. Ίκαρος, 2017», *Ποιείν* (22 Αυγούστου 2017), διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.poein.gr/2017/08/22/eoneueio-anaeaidhssaco-cessio-eae-oeathico-ueuo-anuoa-e-nthooio-iaontho/> (τελευταία πρόσβαση 26/08/2019). Α. Γεωργιάδου, «Κυριάκος Χαραλαμπίδης: *Ηλίου και σελήνης άλως*», *Αποικία* (17 Σεπτεμβρίου 2017), διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://apoikia.gr/kyriakos-charalambides-iliou-kai-selinis-alos-parousiasi-agathi-georgiadou/> (τελευταία πρόσβαση 26/08/2019). Α. Δανιήλ, «Κ. Χαραλαμπίδης: *Ηλίου και σελήνης άλως*», *Αποικία* (21 Νοεμβρίου 2017), διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://apoikia.gr/kyriakos-charalambides-iliou-kai-selinis-alos-anthoula-daniil/> (τελευταία πρόσβαση 26/08/2019). Θ. Πυλαρινός, «Άλως ερωτική, άλως θεία και άλως παναγία», *Θέματα Λογοτεχνίας* 57 (Ιούλιος-Δεκέμβριος 2017), σ. 186-191. Ν. Αριστοδήμου, «Στον απόηχο ενός απώτατου πρωτογενούς παρελθόντος», *Το Κοράλλι* 17-18 (Απρίλιος-Σεπτέμβριος 2018), σ. 153-157. Π. Ωθμά, «Μια Θεολογική αποκρυπτογράφιση μεθιστοριών και εικόνων αισθαντικών από τη συλλογή του Κυριάκου Χαραλαμπίδη, *Ηλίου και σελήνης άλως*», *Συμβολή* 5 (2018), σ. 31-43. Ζ. Ζαννέτος, «Κυριάκος Χαραλαμπίδης, *Ηλίου και σελήνης άλως*», *Θέματα* 32-33 (Μάιος-Δεκέμβριος 2019), σ. 110-121. βλ. και την παρουσίαση της συλλογής στο βιβλιοπωλείο «Ιανός» (20 Σεπτεμβρίου 2017), διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://www.youtube.com/watch?v=WLY8ZFJWnw> (τελευταία πρόσβαση 26/08/2019).

χιλιάδες τάλαντα όλα· με σημερινές  
τιμές, θα λέγαμε είκοσι και πέντε  
τόνους λογάρι καθαρό χρυσάφι.

Τότε κανείς δεν μου 'λεγε πως θα 'ρχονταν  
η ώρα ν' αποσύρω και να οικτίρω  
τα τρία πικρά μερόνυχτα, που έμεινα  
χωρίς τροφή, χωρίς νερό, πνιγμένος  
στο μέγα κλάμα που φιλοδοξούσε  
να ξεπεράσει τ' άλλο του Αχιλλέα,  
σαν τον καλό του Πάτροκλο εστερήθη.

Και το σκυλομετάνιωσα που είχα  
όλα μου κόψει τα μαλλιά, κουρεύοντας  
μαζί κι ουρές και χαίτες αλογίσιας.

Τι μένει απ' όλα αυτά, ερωτώ, τι μένει;  
Ο Ηφαιστίων απέθανε κι εσβήστη  
επτά μονάχα μήνες πριν προλάβω  
με τα τριάντα τρία να περιζύσω  
την οικουμένη χρόνια μου.

Αυτά για τότε. Τώρα στην Αμφίπολη  
που σήκωσε κεφάλι κι απειλεί  
με τηλαυγές ηρώων να κιτρινίσει  
τη φήμη μου κι αδίκως να υποκλέψει  
την εξουσία μου, με τίποτε δεν πρόκειται,  
δεν πρόκειται να συγκατατεθώ!

2015

Η ομιλούσα φωνή του ποιήματος, που, όπως υποβάλλεται και από τον τίτλο, ανήκει στον Αλέξανδρο, τόσο με τη διαπίστωση της εναρκτήριας στροφής (*Θαρρώ που αλλάξαν οι καιροί*) και τους χρονικούς δείκτες *τώρα* (στ. 3) και *τότε* (στ. 22) που συμπυκνώνονται στην καταληκτική στροφή (*Αυτά για τότε. Τώρα στην Αμφίπολη*), όσο και με τη συνεχή εναλλαγή των παροντικών και παρελθοντικών χρόνων στα ρήματα, ανάγει τον χρόνο σε καταλυτική παράμετρο του ποιήματος.

Η αλλαγή των *καιρών*, την οποία διαπιστώνει ο Αλέξανδρος, σχετίζεται, όπως θα φανεί στη συνέχεια, με την αλλαγή της στάσης του απέναντι στον θάνατο *τότε* και *τώρα*. Το *τότε* αφορά τη μακρινή εποχή που, σύμφωνα με τις αρχαίες πηγές, ο Αλέξανδρος, εν ζωή, τιμούσε τον Ηφαιστίωνα με μια εντυπωσιακή ταφική *πυράν, επτά μονάχα μήνες* πριν από τον δικό του θάνατο. Το *τώρα* αφορά, όπως υποδεικνύει και η χρονολόγηση στο περιεχόμενο του ποιήματος (2015), τη σύγχρονη εποχή της ανακάλυψης του εντυπωσιακού ταφικού μνημείου στον τύμβο Καστά στην περιοχή της Αμφίπολης, που ήγειρε ευσεβείς, αλλά εν πολλοίς ανυπόστατους πόθους στο ευρύ κοινό ότι ανήκει στον Αλέξανδρο. Μια μερίδα αρχαιολόγων, βασισμένη στα ευρήματα εντός του τύμβου, ταύτισε το ταφικό μνημείο με τη δεύτερη *πυράν* του Ηφαιστίωνα, ενός μόνιμου ταφικού

μνημείου που, σύμφωνα με τον Πλούταρχο<sup>43</sup> ο Αλέξανδρος σχεδίαζε να οικοδομήσει, αλλά, σύμφωνα με τον Διόδωρο Σικελιώτη,<sup>44</sup> τα σχέδιά του δεν πραγματοποιήθηκαν.

Αν όμως ο χρόνος αναφοράς του ποιήματος ενέχει χρονικούς δείκτες που θα μπορούσαν να παραπέμψουν σε σαφή χρονολόγηση, ο χώρος στον οποίο σκηνοθετείται το ποίημα κινείται μεταξύ ενός πολύ συγκεκριμένου και σαφώς προσδιορισμένου χωρικού δείκτη (στην *Αμφίπολη* με τη *τηλαυγές ηρώων*), που συνδέεται σαφώς με το *τώρα*, κι ενός εντελώς αιγιματικού δείκτη, απροσδιόριστου (από τον *τάφο μου*) και ασαφούς (που *παραμένει άγνωστος*),<sup>45</sup> που διαπερνά τον χρόνο και συνδέει το *τότε* με το *τώρα*. Αυτός ο ποιητικός χωροχρόνος, ενσυνείδητα μη προσδιορισμός καθ' ολοκληρίαν, θα αποτελέσει τον καμβά πάνω στον οποίο θα φιλοτεχνηθεί το πορτρέτο του μεταμυθικού χαλαραμπίδειου Μεγαλέξανδρου του ποιήματος.

Από τον *άγνωστο* τάφο του λοιπόν ο χαλαραμπίδειος νεκρός βασιλιάς, ο οποίος έχει πληροφορηθεί τα τεκταινόμενα στην Αμφίπολη, απευθύνεται, ήδη από την αρχή του ποιήματος, εν όψει των εξελίξεων του *τώρα*, στους σύγχρονους αναγνώστες (*τώρα ιδέστε*), με απώτερο σκοπό, όπως θα φανεί στη συνέχεια, να κατευθύνει την προσοχή τους όχι στη δόξα του, αλλά στην ανθρώπινη μοίρα του, τον θάνατο. Αυτό το απεγνωσμένο εγχείρημα του χαλαραμπίδειου Αλεξάνδρου συνιστά τη βασική συνισταμένη της μεταμυθοποίησής του: ο Αλέξανδρος του Χαλαραμπίδη συνειδητοποιεί τη ματαιότητα της δόξας, σε αντίθεση με τον ματαιόδοξο Αλέξανδρο της μυθιστορίας.

43 Πβ. Πλούτ. Αλέξ. 72.5-8: *τύμβον δὲ καὶ ταφὴν αὐτοῦ καὶ τὸν περὶ ταῦτα κόσμον ἀπὸ μυρίων ταλάντων ἐπιτελέσαι διανοούμενος, ὑπερβαλέσθαι δὲ τῷ φιλοτέχνῳ καὶ περιττῷ τῆς κατασκευῆς τὴν δαπάνην, ἐπόθησε μάλιστα τῶν τεκνιῶν Στασικράτην, μεγαλοργίαν τινὰ καὶ τόλμαν καὶ κόμπον ἐν ταῖς καινοτομίαις ἐπαγγελλόμενον. οὗτος γὰρ αὐτῷ πρότερον ἐντυχῶν ἔφη τῶν ὀνῶν μάλιστα τὸν Θράκιον Ἄθων διατύπωσιν ἀνδρείκελον δέχεσθαι καὶ διαμόρφωσιν· ἂν οὖν κελύη, μονιμώτατον ἀγαλμάτων αὐτῷ καὶ περιφανέστατον ἐξεργάσεσθαι τὸν Ἄθων, τῇ μὲν ἀριστερᾷ χειρὶ περιλαμβάνοντα μυριάνδρον πόλιν οἰκουμένην, τῇ δὲ δεξιᾷ σπένδοντα ποταμοῦ ῥεῦμα δαψιλῆς εἰς τὴν θάλασσαν ἀπορρέοντος. ταῦτα μὲν οὖν παρητήσατο, πολλῶ δ' ἄτοπώτερα καὶ δαπανηρότερα τούτων σοφίζόμενος τότε καὶ συμμαχανώμενος τοῖς τεκνίταις διέτριβεν.*

44 Πβ. Διόδ. Σικ. Ιστ. Βιβ. 18.4.1-3: *Κρατερὸς δὲ τῶν ἐπιφανεστάτων ἀνδρῶν ὑπάρχων ἔτυχε προαπεσταλμένος εἰς Κιλικίαν ὑπ' Ἀλεξάνδρου μετὰ τῶν ἀπολυθέντων τῆς στρατείας, ὄντων μυρίων. ἅμα δ' εἰληφῶς ἐντολὰς ἦν ἐγγράπτους, ἃς ἔδωκε μὲν ὁ βασιλεὺς αὐτῷ συντελέσαι, μεταλλάξαντος δ' Ἀλεξάνδρου τοῖς διαδόχοις ἔδοξε μὴ συντελεῖν τὰ βεβουλευμένα. ὁ γὰρ Περδικκας παραλαβὼν ἐν τοῖς ὑπομνήμασι τοῦ βασιλέως τὴν τε συντέλειαν τῆς Ἡφαιστίνως πυρᾶς, πολλῶν δεομένην χρημάτων, τὰς τε λοιπὰς αὐτοῦ ἐπιβολὰς πολλὰς καὶ μεγάλας οὐσας καὶ δαπάνας ἀνυπερβλήτους ἐχοῦσας ἔκρινε συμφέρειν ἀκύρους ποιῆσαι. ἵνα δὲ μὴ δόξη διὰ τῆς ἰδίας γνώμης καθαιρεῖν τι τῆς Ἀλεξάνδρου δόξης ἐπὶ τῷ κοινῶν τῶν Μακεδόνων πλῆθος ἀνήνεγκε τὴν περὶ τούτων βουλήν· καὶ 18.4.6: ἀναγνωσθέντων δὲ τῶν ὑπομνημάτων οἱ Μακεδόνες, καίπερ ἀποδεδεγμένοι καλῶς τὸν Ἀλέξανδρον, ὅμως ὑπερόγκους καὶ δυσεφίκτους τὰς ἐπιβολὰς ὁράντες ἔκριναν μὴδὲν τῶν εἰρημένων συντελεῖν.*

45 «Άγνωστος» ήδη φαίνεται πως ήταν ο τάφος του Αλεξάνδρου τον 5<sup>ο</sup> αι. μ.Χ., όπως προκύπτει από το Υπόμνημα εις την προς Κορινθίους δευτέραν επιστολήν του Ιωάννου του Χρυσσοστόμου (61.581-582): *Πού γάρ, εἰπέ μοι, τὸ σῆμα Ἀλεξάνδρου; δειξόν μοι.* Για μια ανθολόγηση των αρχαίων μαρτυριῶν σχετικά με τον τάφο του Αλεξάνδρου, βλ. Α. Κ. Πετρίδης, «Πού βρίσκεται ο τάφος του Μεγάλου Αλεξάνδρου;», διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://antonispetrides.wordpress.com/2014/09/13/where-is-alexanders-tomb/> (τελευταία πρόσβαση 26/08/2019).

Το μεταμυθικό πορτρέτο του Αλεξάνδρου φιλοτεχνείται σταδιακά. Αρχικά, το ποίημα, αξιοποιώντας τις μαρτυρίες του Διόδωρου<sup>46</sup> σχετικά με την μεγαλόπρεπη ταφή που σχεδίασε ο Αλέξανδρος για τον Ηφαιστίωνα, παρουσιάζει έναν μεταμυθικό Αλέξανδρο, στον αντίποδα των ιστορικών καταγραφών, ο οποίος μετανιώνει πικρά για την έξαρση<sup>47</sup> της κτιστής με πέτρα εξάισια πυράς που έστησε με σπαραγμό για τον Ηφαιστίωνα, στολίζοντάς την με χάδια, στεφάνια, λάβαρα και πλοία / κενταύριες αμάχες και αετούς. Θρηνεί πικρά και για τις σμιλεμένες / Σειρήνες, που διαπερνούσε το στόμα τους αγέρας-μοιρολδί και για τις χιλιάδες τάλαντα που δαπάνησε προς τιμήν του εταίρου του.<sup>48</sup> Ομολογεί αγανακτισμένος πως σκυλομετάνιωσε για το μοιρολδί (μέγα κλάμα),<sup>49</sup> την τριήμερη στέρηση στην οποία υπέβαλε τον εαυτό του (χωρίς τροφή, χωρίς νερό)<sup>50</sup> και το πένθος (είχα / όλα μου κόψει τα μαλλιά)<sup>51</sup> για τον Ηφαιστίωνα, καθώς φιλοδοξούσε / να ξεπεράσει ακόμη και το πένθος του Αχιλλέα της Ιλιάδας σαν τον χαλό του Πάτροκλο εστερήθη.<sup>52</sup> Όταν ο Αλέξανδρος θυμάται: *Ο Ηφαιστίων απέθανε κι εσβήστη λί-*

46 Πβ. Διόδ. Σικ. Ιστ. Βιβ. 17.114.1: *Απολύσας δὲ τὰς πρεσβείας περὶ τὴν ταφὴν ἐγένετο τοῦ Ἡφαιστίνωνος, τοσαύτην δὲ σπουδὴν ἐποίησατο πρὸς τὴν τῆς ἐκφορᾶς ἐπιμέλειαν ὥστε μὴ μόνον τὰς προγεγενημένας παρ' ἀνθρώπων ταφὰς ὑπερβαλέσθαι, ἀλλὰ καὶ τοῖς ἐσομένοις μηδεμίαν ὑπέρθαι καταλιπεῖν.*

47 Ο Α. Κ. Πετρίδης, «Χαραλαμπίδης σκύπτων...», ό.π., σμη. 44, παρατηρεί πως «η λέξη “έξαρση” μπορεί να αποδώσει τόσο τον ζήλο του Αλεξάνδρου να κατασκευάσει για τον Ηφαιστίωνα πυρά όμοια της οποίας δεν υπήρξε ούτε επρόκειτο να υπάρξει, όσο και το υπέρογκο ύψος της πυράς».

48 Πβ. Διόδ. Σικ. Ιστ. Βιβ. 17.115.1-6, όπου περιγράφεται το εξαώροφο κτίσμα της πυράς ως εξής: *Τὼν γὰρ ἡγεμόνων καὶ φίλων ἕκαστος στοχαζόμενος εἶδωλα δι' ἑλέφαντος καὶ χρυσοῦ καὶ τῶν ἄλλων τῶν θαυματούμενων παρ' ἀνθρώπων, αὐτὸς δὲ τοὺς ἀρχιτέκτονας ἀθροίσας καὶ λεπτοργῶν πλήθος τοῦ μὲν τοῖχος καθέλειν ἐπὶ δέκα σταδίου, τὴν δ' ὀπτὴν πλίνθον ἀναλεξάμενος καὶ τὸν δεχόμενον τὴν πυρὰν τόπον ὁμαλὸν κατασκευάσας ὠκοδόμησε τετράπλευρον πυρὰν, σταδίαίς οὐσης ἐκάστης πλευρᾶς, εἰς τριάκοντα δὲ δόμους διελόμενος τὸν τόπον καὶ καταστρώσας τὰς ὀροφὰς φοινίκων στελέχεσι τετράγωνον ἐποίησε πᾶν τὸ κατασκευάσμα. μετὰ δὲ ταῦτα περιετίθει τῷ περιβόλῳ παντὶ κόσμον, οὐ τὴν μὲν κρηπίδα χρυσαῖ πενηθρικαὶ πῦρραι συνεπλήρουν, οὐσαὶ τὸν ἀριθμὸν διακόσαιο τεσσαράκοντα, ἐπὶ δὲ τῶν ἐπιπέδων ἔχουσαι δύο μὲν τοξότας εἰς γόνυ κεκαθικότητας τετραπῆχεις, ἀνδριάντας δὲ πενταπῆχεις καθωπλισμένους, τοὺς δὲ μετὰ τὸν τόπου φοινικίδες ἀνεπλήρουν πηληταῖ. ὑπεράνω δὲ τούτων τὴν δευτέραν ἐπανεῖχον χώραν δάδες πεντεκαίδεκαπῆχεις, κατὰ μὲν τὴν λαβὴν ἔχουσαι χρυσοῦς στεφάνους, κατὰ δὲ τὴν ἐκφλόγωνσιν ἀετούς διαπεπετακότας τὰς πτέρυγας καὶ κάτω νεύοντας, παρὰ δὲ τὰς βάσεις δράκοντας ἀφορώντας τοὺς ἀετούς. κατὰ δὲ τὴν τρίτην περιφορὰν κατασκευάστο ζῶων παντοδαπῶν πλήθος κηνηγούμενων. ἔπειτα ἡ μὲν τετάρτη χώρα κενταυρομαχίαν χρυσὴν εἶχεν, ἡ δὲ πέμπτη λέοντας καὶ ταύρους ἐναλλάξ χρυσοῦς, τὸ δ' ἀνώτερον μέρος ἐπεπλήρωτο Μακεδονικῶν καὶ βαρβαρικῶν ὄπλων, ὧν μὲν τὰς ἀνδραγαθίας, ὧν δὲ τὰς ἥττας σημαίνοντων. ἐπὶ πάσι δὲ ἐφειστήκεισαν Σειρήνες διάκοιλοι καὶ δυνάμειν λεληθότως δέξασθαι τοὺς ἐν αὐταῖς ὄντας καὶ ἄδοντας ἐπικῆδιον θρῆνον τῷ τετελευτηκότι. τὸ δ' ὕψος ἦν ὅλου τοῦ κατασκευάσματος πῆχεις πλείους τῶν ἑκατὸν τριάκοντα. Καθόλου δὲ τῶν τε ἡγεμόνων καὶ τῶν στρατιωτῶν ἀπάντων καὶ τῶν πρέσβων, ἔτι δὲ τῶν ἐγκωρίων φιλοτιμηθέντων εἰς τὸν τῆς ἐκφορᾶς κόσμον φασι τὸ πλῆθος τῶν ἀναλωθέντων χρημάτων γεγονέναι πλείω τῶν μυρίων καὶ δισχιλίων τάλαντων.*

49 Πβ. Αρρ. Αλ. Αβ. 7. 1.4.3: *τὸ πολὺ μέρος τῆς ἡμέρας ἐκείνης ἐρριμμένον ἐπὶ τοῦ σώματος τοῦ εταίρου ὀδύρεσθαι οὐδ' ἐθέλειν ἀπαλλαγῆναι, πρὶν γε δὴ πρὸς βίαν ἀπηνέχθη πρὸς τῶν εταίρων.*

50 Πβ. Αρρ. Αλ. Αβ. 7. 1.4.8: *ἐς τρίτην ἀπὸ τοῦ θανάτου τοῦ Ἡφαιστίνωνος ἡμέραν μῆτε οὐοὺς γέυσασθαι Αλέξανδρον μῆτε τινα θεραπείαν ἄλλην θεραπείαις τὸ σῶμα, ἀλλὰ κείσθαι γὰρ ἡ ὀδυρόμενον ἢ πενθικῶς σιγῶντα.*

51 Πβ. Αρρ. Αλ. Αβ. 7. 1.4.4: *καὶ κείρασθαι Αλέξανδρον ἐπὶ τῷ νεκρῷ τὴν κόμην τὰ τε ἄλλα οὐκ ἀπεικότα τίθειαι καὶ κατὰ ζῆλον τὸν Αχιλλέως, πρὸς ὄντινα ἐκ παιδὸς φιλοτιμία αὐτῷ ἦν.*

52 Τόσο ο Αρριανός (βλ. σμη. 51) όσο και ο Διόδωρος Σικελιώτης παραδίδουν ότι ο Αλέξανδρος είχε

γους μόνο μήνες πριν *προλάβω / με τα τριάντα τρία να περιζώσω / την οικουμένη χρόνια μου*, οικτρεί και τη δική του μοίρα, τον δικό του πρόωπο θάνατο: το μοιρολόι του, συνεπώς, αφορά και τον ίδιο τον εαυτό του. Η πικραμένη στάση που κρατά *τώρα* ο χαλαραμπίδειος Αλέξανδρος απέναντι στον θάνατο δεν μπορεί παρά να ανακαλέσει την πικραμένη στάση του νεκρού Αχιλλέα της *Οδύσσειας*<sup>53</sup> απέναντι στον θάνατο.

Ο νεκρός Αλέξανδρος του Χαλαραμπίδη, επομένως, αποκλίνει πολύ από τον στρατηγό της ιστορίας ή τον κατακτητή του μύθου. Είναι ένας Αλέξανδρος με ανθρώπινες διαστάσεις και έντονα συναισθήματα, ένας Αλέξανδρος που πικραίνεται, ελεεινολογεί και *σκυλομετανιώνει* για το πένθος, τη φροντίδα, τις υπέρογκες δαπάνες και την άμετρη φιλοδοξία που επέδειξε για την ταφή του Ηφαιστίωνα. Είναι ένας αντιηρωικός Αλέξανδρος, ο οποίος, *από τον τάφο του που παραμένει ακόμη άγνωστος* και στον ίδιο, νιώθει την ανάγκη να εξομολογηθεί πρωτόγνωρα και γι αυτόν συναισθήματα, με αφορμή όσα συμβαίνουν *τώρα στην Αμφίπολη*. Αυτή η μεταμυθική διάσταση του χαλαραμπίδειου Αλεξάνδρου, που τον διαφοροποιεί από τον Μεγαλέξανδρο της μυθιστορίας, κορυφώνεται στην τελευταία στροφή του ποιήματος, όταν αρνείται πεισματικά να συναινέσει σε όσα διαδραματίζονται στην Αμφίπολη και στα παρεπόμενά τους. Χαρακτηριστικές φράσεις-κλειδιά της τελευταίας στροφής που αναδεικνύουν τη μεταμυθική του διάσταση είναι: **α) σήκωσε κεφάλι κι απειλεί, β) να κιτρινίσει τη φήμη μου, γ) αδίκως να υποκλέψει την εξουσία μου, δ) δεν πρόκειται να συγκατατεθώ:**

- α)** Το ταφικό μνημείο της Αμφίπολης, που δεν αναφέρεται στις αρχαίες πηγές του *τότε, σήκωσε κεφάλι* από την αφάνεια των αιώνων *κι απειλεί* να αποκαλύψει *τώρα* τα μυστικά που έκρυβε με επιμέλεια στο βάθος των *καιρών*. Ο χαλαραμπίδειος Αλέξανδρος αντιλαμβάνεται ως απειλή αυτή την αποκάλυψη, λόγω του κινδύνου της διαστρέβλωσης των πραγματικών γεγονότων από τις ατεκμηρίωτες ακόμη υποθέσεις των αρχαιολόγων και, ακόμη χειρότερα, από το όργιο της συνωμοσιολογίας που τις συνοδεύει.
- β)** Ο Αλέξανδρος του ποιήματος γίνεται έξαλλος με τα πολιτικά παιχνίδια, τα κίτρινα δημοσιεύματα του έντυπου και ηλεκτρονικού τύπου και τις ανυπόστατες θεωρίες συνωμοσίας που ξέσπασαν γύρω από την Αμφίπολη και απειλούν *να κιτρινίσουν τη φήμη του*, να ευτελίσουν τη σχέση του με τον Ηφαιστίωνα, να στρεβλώσουν παντοιοτρόπως τα γεγονότα. Είναι πολύ πικραμένος, γιατί είναι πλέον ανήμπορος να αντιμετωπίσει την οικειοποίηση της δόξας του από παντοειδείς πολιτικούς σφετεριστές και να αποτρέψει το

ως πρότυπο τον Αχιλλέα· βλ. και τα σχετικά χωρία που παραθέτει Α. Κ. Πετρίδης, «Χαλαραμπίδης σκώπτων...», ό.π., σμ. 45, ο οποίος παρατηρεί ότι «στον Διόδωρο, ο θάνατος και η ταφή του Ηφαιστίωνα προοικονομούν τον θάνατο του ίδιου του Αλεξάνδρου, όπως ο θάνατος του Πατρόκλου και του Έκτορα προοικονίζονται τον θάνατο του Αχιλλέα στην *Ιλιάδα*».

<sup>53</sup> Πβ. *Οδ.* λ 488-491: *μη δὴ μοι θάνατόν γε παραύδα, φαίδιμ' Ὀδυσσεύ. / βουλοίμην κ' ἐπάροους ἔων θητεύμεν ἄλλω / ἀνδρὶ παρ' ἀκλήρῳ, ὃ μὴ βίοςτος πολὺς εἴη, / ἢ πᾶσιν νεκέεσσι καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν.*

«κιτρίνισμα» της φήμης του ίδιου και των εταίρων του. Είναι βαθιά θλιμμένος που δεν είναι *τώρα* πια ικανός όπως *τότε* να αντιμετωπίσει το «κιτρίνισμα» των φύλλων των παντός τύπου εφημερίδων, ούτε, όπως πιθανόν υπαινίσσεται ο ποιητής, των λιαδικών<sup>54</sup> φύλλων του ανθρώπινου βίου που πέφτουν:

Η θλίψη<sup>55</sup> είναι μια παρήγορη πραγματικότητα που ανοίγει μετά γνώσεως προς το κενό. Εξ ου και η αδυναμία του Μεγαλέξαντρου να αποτρέψει την φήμη του συντρόφου του. Τα φύλλα πέφτουν, το κίτρινο παραμένει.<sup>56</sup>

- γ) Ο Αλέξανδρος του Χαραλαμπίδη εξοργίζεται που η Αμφίπολη επιχειρεί **αδί-κως να υποκλέψει την εξουσία του**: *την εξουσία του* να διατηρεί άγνωστα τα σχέδιά του για το ταφικό μνημείο του Ηφαιστίωνα, *την εξουσία του* να κρατά τον δικό του τάφο άγνωστο, αφήνοντας την οικουμένη να προσδοκά επί αιώνες την ανακάλυψή του, *την εξουσία του* να ορίζει από τον τάφο του την ιστορία και τον μύθο. Αν λοιπόν το ταφικό μνημείο της Αμφίπολης αποδοθεί τελικά στον Ηφαιστίωνα, ο εταίρος του *αδίκως* θα *υποκλέψει την εξουσία* του και θα υφαρπάξει τη δόξα του, αφού, αν ήταν αναπόφευκτο να αποκαλυφθεί κάποιο ταφικό μνημείο, αυτό θα έπρεπε ιεραρχικά να είναι το δικό του.
- δ) Ο νεκρός βασιλιάς του Χαραλαμπίδη πεισματικά δηλώνει πως **δεν πρόκειται / δεν πρόκειται [...]** *με τίποτε [...]* **να συγκατατεθεί** στην υφαρπαγή της δόξας του και της εξουσίας του, στην ανατροπή της τάξης των πραγμάτων, στη σύγχρονη πολιτική εκμετάλλευση του ονόματός του, στην αφόρητη μωρολογία *τώρα στην Αμφίπολη*. Η καταληκτική δήλωση του Αλεξάνδρου, με την εμφανική επαναφορά του εμμονικού *δεν πρόκειται* στο τέλος του προτελευταίου και στην αρχή του τελευταίου στίχου αντίστοιχα, συνοδεύεται με νόημα από ένα αποφασιστικό θαυμαστικό, που ολοκληρώνει τη δημιουργία του μεταμυθικού του πορτρέτου.

Ο νεκρός Αλέξανδρος λοιπόν πεισμώνει που δεν μπορεί *τώρα* να ελέγξει τη έκβαση των γεγονότων όπως *τότε*, που δεν έχει πλέον τη δύναμη να καθορίζει τη ροή της ιστορίας και του μύθου, εφόσον είναι αυτό ακριβώς: νεκρός. Αν όμως ο πανίσχυρος βασιλιάς του *τότε* πεισμώνοντας προκαλούσε δέος, ο ανίσχυρος βασιλιάς του *τώρα* πεισμώνοντας προκαλεί θυμηδία. Το όριο είναι ο θάνατος:

Η ρύθμιση της τύχης και της εξουσίας, η ευτυχία και το αντίθετό της είναι στα χέρια ανύπαρκτων, κι ενδεχομένως υπαρκτών, θεών. Κάτι μου λέει

54 Πβ. λλ. Z 145-50 *οἷη περ φύλλων γενεῆ τοῖη δὲ καὶ ἀνδρῶν. / φύλλα τὰ μὲν τ' ἄνεμος χαμάδις χέει, ἄλλα δέ θ' ὕλη / τηλεθώσασα φύει, ἔαρος δ' ἐπιγίνετα ὤρη- / ὡς ἀνδρῶν γενεῆ ἡ μὲν φύει ἡ δ' ἀπολίγη.*

55 Πβ. Κ. Χαραλαμπίδης, *Ολισθηρός ιστός*, τ. Β', Αθήνα 2009: Αγρα, σ. 326: «Η θλίψη, που κατέχει ρόλο ευγενείας, κατέχει και τη δύναμη να αποστασιοποιείται από το βάρος της: *όταν τα πράγματα αγριεύουν, αυτή ανασύρει την ειρωνεία και το ανάλαφρο χιούμορ –η τραγικότητα σμίγει εδώ με τη ζωή κι επέρχεται η κάθαρση.* Το πρώτο που χρειάζεται είναι ένα γέμισμα ψυχής. Ακολουθούν η τραγική γεύση και το ξεφάντωμα. Τη συνταγή την ήξερε καλά ο Αριστοφάνης, αυτός ο τέταρτος, όπως τον χαρακτήρισα κάποτε, “τραγικός” μας. Η σατιρική του διάθεση ήταν στο βάθος αποτέλεσμα ενός περύτεχνου σπαραγμού». (η υπογράμμιση δική μου).

56 Κ. Χαραλαμπίδης, αυτοσχόλιο, per litteras, 11 Μαΐου 2019.



αυτό. Πως η ζωή είναι μυστήριο και μια μεμβράνη χωρίζει την ύπαρξη από την ανυπαρξία, το θερμό από το κρύο, το μελανό από το λευκό, το δαιμονικό από το αγγελικό.<sup>57</sup>

Η ανημπόρια του νεκρού βασιλιά να εξουσιάζει και να ελέγχει τα δρώμενα στον κόσμο των ζωντανών του δίνει βέβαια τραγικές διαστάσεις, το πείσμα του όμως να εξουσιάζει και να ελέγχει, παρά την ανημπόρια του, του προσθέτει κωμικές πινελιές. Το μεταμυθικό πορτρέτο του Αλεξάνδρου, συνεπώς, έχει κωμικοτραγικές διαστάσεις, πίσω από τις οποίες υφέρπει η πικρά σκωπτική πρόθεση του ποιητή.<sup>58</sup>

Ο Αλέξανδρος του ποιήματος δεν... συγκατατίθεται, κυρίως για λόγους αστειότητας της σκηνής. Φαντάζεσαι έναν νεκρό να πεισμώνει; Τι έχει τέλος πάντων μάθει απ' τον δικό του θάνατο;<sup>59</sup>

Ο ποιητής συνειδητά σκηνοθετεί<sup>60</sup> για τον μεταμυθικό του Αλέξανδρο μια σκηνή στα όρια του κωμικού, στον αντίποδα της επικής σκηνοθεσίας που διαφύλαξε για τον Μακεδόνα βασιλιά η ιστορία και ο μύθος:

Το αστείο του πράγματος είναι η ανημπόρια του νεκρού στρατηλάτη να ακυρώσει το γεγονός. Η μη συγκατάθεσή του είναι χωρίς αντίκρουσμα πια. Τι δύναμη μπορεί να 'χει μια σκιά στον Άδη, όσο σπουδαίος κι αν υπήρξε κάποτε ο φορέας της;<sup>61</sup>

Η υφέρπουσα ειρωνεία<sup>62</sup> όμως, με την οποία φιλοτεχνεί ο ποιητής το πορτρέτο

57 Ο.π.

58 Πβ. το σχόλιο του ποιητή στη συνέντευξη «Κυριάκος Χαραλαμπίδης στον Στέλιο Λουκά», ό.π.: «στο-χάζομαι ότι ο σαρκασμός είναι η άλλη όψη της κεκρυμμένης ευαισθησίας, μια τρυφερότητα, εννοώ, ή ακριβέστερα μια ευπάθεια και ένα δάκρυ εξαιρετικά μεγεθυμένου πόνου. Η αυτογνωσία δεν κερδίζεται χωρίς ασκητική προσήλωση στον πόνο και, θα τολμούσα να πω, στην ηδονή που απορρέει από αυτό».

59 Κ. Χαραλαμπίδης, αυτοσχόλιο, per litteras, 11 Μαΐου 2019.

60 Για μια συζήτηση της θεατρικότητας στην ποίηση του Χαραλαμπίδη, βλ. Κ. Μπαλάσκας, «Η ποίηση του Κυριάκου Χαραλαμπίδη: Μια θεατρικά αφηγηματική μεταποίηση της ιστορίας», *Πόρφυρας* 124 (Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2007), σ. 237-242.

61 Κ. Χαραλαμπίδης, αυτοσχόλιο, per litteras, στον Αντώνη Κ. Πετρίδη· βλ. Α. Κ. Πετρίδης, «Χαραλαμπίδης σκώπτων...», ό.π., σ. 73.

62 Πβ. το σχόλιο του ποιητή στη συνέντευξή του στην Α. Κατσίκη-Γκίβαλου, «Χρέος μας να οδηγούμε...», ό.π. = Κ. Χαραλαμπίδης, «Έχουμε χρέος να οδηγούμε...», *En dorji κεκλιμένος*, ό.π., σ. 169: «Να μη τραγικοποιούμε όμως τα πράγματα. Κάποτε παρασυρόμαστε από την ίδια τη ροή του λόγου μας. Κι εδώ ακριβώς *παρεμβαίνει η ειρωνεία ως ανάγκη ανατροπής, ακόμη και του εαυτού της, ως αυτοειρωνεία και αναίρεση δεδομένων* που έχουν τεθεί από τον ποιητή, και τώρα πρέπει να καταληφθούν από τις εσωτερικές δυνάμεις του ίδιου του έργου του. Θέλω να πω ότι η ειρωνεία είναι γέννημα και θρέμμα του ίδιου του έργου, που ωθεί τον δημιουργό του σε απότομες στροφές και του αποκαλύπτει νέες όψεις. Όλα αυτά κερδίζονται ακριβώς από την τόλμη του οδηγού και τη νηφάλιο μέθη του. Αν βέβαια με ρωτήσετε κατά πόσο η ειρωνεία χρησιμεύει στα χέρια μου ως όργανο επίθεσης ή άμυνας, θα απαντήσω πως θέλω με αυτή να δώσω ένα δείγμα υποταγής στον εσωτερικό μου ρυθμό» (η υπογράμμιση δική μου). Για τη λειτουργία της ειρωνείας στην ποίηση του Χαραλαμπίδη, βλ. Λ. Παταλεοντίου, «Στοιχεία της ειρωνείας στην ποίηση του Κ. Χαραλαμπίδη», *Πόρφυρας* 124 (Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2007), σ. 212- 226· Δ. Λαδικός, «Η ειρωνεία στην ποίηση του Κυριάκου Χαραλαμπίδη: Μια πρώτη προσέγγιση», στον τόμο Α. Κ. Πετρίδης – Δ. Δημητρίου (επιμ.),



του νεκρού στρατηλάτη, καθιστά εν τέλει τον μεταμυθικό Μεγαλέξανδρο του βαθιά ανθρώπινο. Πικραίνεται, μετανιώνει, αγανακτεί, πεισμώνει, ακριβώς επειδή στο βάθος γνωρίζει πως η επίμονη άρνησή του να συγκατατεθεί σε όσα συμβαίνουν *τώρα στην Αμφίπολη* είναι μάταιη. Γνωρίζει πως, όσο και να φθονεί την υφαρπαγή της δόξας του από τον Ηφαιστίωνα, *τώρα*, νεκρός πια σε άγνωστο τάφο, είναι εντελώς ανίσχυρος να την αποτρέψει. Γνωρίζει όμως κι ότι, αν η δόξα έχει σημασία για έναν εν ζωή βασιλιά, δεν έχει καμιά σημασία για *μια σκιά στον Άδη*. *Θαρρώ που αλλάξαν οι καιροί*, δήλωσε άλλωστε στην αρχή ο νεκρός βασιλιάς, ο οποίος από τον τάφο του έχει πλήρη επίγνωση της ανθρώπινης αδυναμίας μπροστά στον θάνατο:

Ο Μέγας Αλέξανδρος κατανοεί από τον τάφο του την αδυναμία του ανθρώπου να αποτρέψει τη δόξα (και τι εστί δόξα;) από εκείνους που κάποτε υπήρξαν θαυμαστές, δορυφόροι και φίλοι του.<sup>63</sup>

Επομένως, *τώρα* που ο Αλέξανδρος κι ο Ηφαιστίωνας είναι νεκροί εδώ και αιώνες, τι σημασία έχει πια τίνος είναι ο τάφος; Τι σημασία έχει πια τίνος τη δόξα προσπαθεί να προβάλλει; Σημασία έχει η επίγνωση της θνητότητας, που είναι συυφασμένη με την ανθρώπινη φύση:

Το ποίημα είναι περί θανάτου. Το πρόβλημα είναι ο θάνατος. Δεν έχει σημασία πια τίνος είναι ο τάφος.<sup>64</sup>

Επομένως, η αρχική αγωνιώδης αποστροφή της ομιλούσας φωνής προς τους σύγχρονους αναγνώστες (*τώρα ιδέστε*) έχει, ενδεχομένως, αυτόν τον σκοπό: να τους υποδείξει την ουσία στο βάθος των πραγμάτων, κάτω από τη φανταχτερή επιφάνεια. Ο νεκρός Αλέξανδρος από τον τάφο του καλεί απεγνωσμένα τους αναγνώστες να αποσύρουν την προσοχή τους από την ανακάλυψη του ταφικού μνημείου της Αμφίπολης και τα επακόλουθά της, την εθνική υπερηφάνεια ή, πιο επικίνδυνα, το εθνικιστικό μένος, την ατεκμηρίωτη ιστορικοαρχαιολογική εικολογία, ή, πιο επικίνδυνα, την πολιτική εκμετάλλευση και τη συνωμοσιολογία. Τους καλεί να εστιαστούν στο ουσιαστικότερο θέμα που εγείρει το ταφικό μνημείο: το μέγα αίνιγμα του θανάτου.

Ο μεταμυθικός Μεγαλέξανδρος του Κυριάκου Χαραλαμπίδη, σε εύγλωττη αντίθεση με τον Μεγαλέξανδρο της ιστορίας και του μύθου, έχει πλήρη επίγνωση της ματαιότητας των ανθρώπινων ενώπιον του θανάτου, όση δόξα κι αν έχει αποκτήσει εν ζωή ένας νεκρός, όσο μεγαλόπρεπη κι αν είναι η ταφή του, όσο εντυπωσιακό κι αν είναι το ταφικό του μνημείο. Συντετριμμένος, διερωτάται με σπαραγμό:

*Τι μένει απ' όλα αυτά, ερωτώ, τι μένει;*

Γλώσσης Ίμερος..., ό.π.

63 Κ. Χαραλαμπίδης, αυτοσχόλιο, per litteras, 11 Μαΐου 2019.

64 Κ. Χαραλαμπίδης, αυτοσχόλιο σε ιδιωτική μας συνομιλία, 24 Φεβρουαρίου 2018.

# 4<sup>ο</sup> Συνέδριο των Νεοελληνιστών των Βαλκανικών Χωρών

Αναπαραστάσεις της Ιστορίας  
στη Λογοτεχνία



Μακεδονικό ζήτημα και μεταϊστορική μυθοπλασία  
στις αρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα: *Σκοτεινός Βαρδάρης* (2004)  
της Έλενας Χουζούρη και *Τι ζητούν οι βάρβαροι* (2008)  
του Δημοσθένη Κούρτοβικ

Γιάννης Βαγγελοκώστας

Υποψήφιος Διδάκτωρ Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας  
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

ABSTRACT

The first decade of the 21<sup>st</sup> century was marked by a general feeling of national pride and, thus, any attempt to uncover suppressed historical truths and deconstruct national myths about the Macedonian question was represented as anti-national and threatening. At the same time, this dominant national discourse was challenged by a few subversive literary narratives, two representative examples of which are Elena Chouzouri's *Σκοτεινός Βαρδάρης* (*Dark Vardaris*; 2004) and Dimosthenis Kourtovik's *Τι ζητούν οι βάρβαροι* (*What the Barbarians Ask for*; 2008). Although each of these novels focus on aspects of the Macedonian past from different perspectives, both of them shift away from official historiography's monolithic approaches about the Macedonian question as well as from earlier ethnocentric literary representations (e.g. Pinelopi Delta's popular novels). Furthermore, influenced by current trends in historiography both texts take into account the theoretical discussions and reflections of Metahistory. Using metafictional techniques in particular, both Chouzouri and Kourtovik stress the narrative dimension and, thus, the constructed character of any attempt to coherently reconstruct the past both in history and literature.

*Γιατί, εμάς, στην παρούσα εργασία δε μας απασχολεί  
(τουλάχιστον δε μας απασχολεί κυρίως) ποιος έκοψε την κεφαλή  
του νεκρού Παύλου Μελά και την παρέδωσε στους ανωτέρους του,  
αλλά ποιος έγραψε το επίμαχο χειρόγραφο. Γιατί εμείς δεν κάνουμε εδώ ιστορική  
μελέτη, αν θέλετε δεν εξετάζουμε το όλο θέμα από ιστορικής πλευράς,  
δεν είναι αυτός ο σκοπός μας, δεν είναι καν σκοπός μας να αναλύσουμε  
τη σχέση ιστορίας και λογοτεχνίας.<sup>1</sup>*

Αναμφισβήτητα, η μυθοπλαστική πραγμάτευση του Μακεδονικού ζητήματος έχει κατεξοχήν συνδεθεί με την πεζογραφία της Πηνελόπης Δέλτα και ειδικότερα το μυθιστόρημά της *Στα μυστικά του Βάλτου* (1937). Άλλωστε το δημοφιλέστατο «παιδικό» ιστορικό μυθιστόρημα –με τις όχι και τόσο φιλικές για παιδιά περιγραφές βαναυσότητων ανάμεσα σε μακεδονομάχους και κομιτατζήδες– αποτέλεσε βασικό εργαλείο ιστορικής διαπαιδαγώγησης πολλών και

1 Ν. Μπακόλας, *Η κεφαλή*, Αθήνα 1994: Κέδρος, σ. 111.

διαδοχικών γενεών ελληνόπουλων. Όπως έχουν καταδείξει τόσο η φιλολογική όσο και η ιστορική έρευνα, το «μακεδονικό» μυθιστόρημα της Δέλτα δεν υπήρξε ποτέ ένα αθώο παιδικό παραμύθι. Τα *Μυστικά του Βάλτου*, γραμμένα μέσα από το εθνοκεντρικό πρίσμα της πρώτης γενιάς των δημοτικιστών, όπως και τα υπόλοιπα μυθιστορήματα της συγγραφέως,<sup>2</sup> συνέβαλαν, μέσα από στρατηγικές αποσιώπησης, παραποίησης και ωραιοποίησης πτυχών των ιστορικών γεγονότων, στην κατασκευή ενός ελληνοκεντρικού και ηρωοποιητικού αφηγήματος για τον Μακεδονικό Αγώνα, το οποίο υιοθέτησε –και ενίσχυσε– σε μεγάλο βαθμό η επίσημη, εθνικά ορθή επιστημονική ιστοριογραφία.<sup>3</sup> Κατά τα άλλα, πέραν των ηθογραφικής υφής αφηγημάτων του μακεδονομάχου Γεωργίου Μόδη και μιας συγκυριακής υπερπαραγωγής ηθοπλαστικών εθνικιστικών πεζογραφημάτων στα τέλη της δεκαετίας του '60, με αφορμή έναν λογοτεχνικό διαγωνισμό που προκήρυξε η Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών το 1966, τόσο η μεταπολεμική όσο και η μεταπολιτευτική λογοτεχνία δεν φαίνεται να έδειξαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη μυθοπλαστική επεξεργασία ενός ιστορικού ζητήματος,<sup>4</sup> το οποίο δεν αποτέλεσε απλώς ένα πολυσύνθετο –ασφαλώς όχι ενιαίο– κεφάλαιο της ιστορίας της βαλκανικής χερσονήσου, αλλά και ένα από τα πιο μακροχρόνια διεθνή προβλήματα.<sup>5</sup>

Αν υιοθετήσουμε την παραδοχή ότι η αναδίφηση του παρελθόντος τόσο από τους ιστορικούς όσο και από τους λογοτέχνες εκκινεί από την ανάγκη να δοθούν απαντήσεις στα προβλήματα, τα διλήμματα και στις ανησυχίες που εγείρει το παρόν,<sup>6</sup> τότε η επανεμφάνιση «μακεδονικών» πεζογραφημάτων κατά τις τελευ-

2 Μ. Σπανάκη, *Βυζάντιο και Μακεδονία στο έργο της Π. Σ. Δέλτα: η σχέση ιστορίας και λογοτεχνίας*, Αθήνα 2004: Ερμής, σ. 7. Βλ. ακόμη στο ίδιο, σ. 9-11, 150-153, 169-170.

3 Σ. Καράβας, «Το παραμύθι της Πηνελόπης Δέλτα και τα μυστικά του Μακεδονικού Αγώνα», στο βιβλίο του *Μυστικά και παραμύθια από την ιστορία της Μακεδονίας*, Αθήνα 2014: Βιβλιόραμα, σ. 1-122.

4 Εξαιρετικά χρήσιμη είναι η ανθολογία της Β. Χατζηγεωργίου-Χασιώτη, *Αποτυπίσεις του Μακεδονικού Αγώνα στη νεοελληνική πεζογραφία: γραμματολογική προσέγγιση και ανθολόγηση*, Θεσσαλονίκη 2004: University Studio Press.

5 Σύμφωνα με τον ιστορικό Βασίλη Γούναρη, «ενώ από διπλωματικής σκοπιάς το Μακεδονικό Ζήτημα, [...], δεν είναι διαχρονικά ενιαίο, ούτε καν μέχρι το 1912, φαινομενικά το καθιστά συμπαγές γνωστικό αντικείμενο ο αέναος προβληματισμός για την ταυτότητα των Μακεδόνων, [...]» (Β. Κ. Γούναρης, *Το Μακεδονικό Ζήτημα από τον 19<sup>ο</sup> έως τον 21<sup>ο</sup> αιώνα: ιστοριογραφικές προσεγγίσεις*, Αθήνα 2010: Αλεξάνδρεια, σ. 13). Ο Αλέξης Ηρακλείδης διακρίνει πέντε χρονολογικές φάσεις στην εξέλιξη του Μακεδονικού από το 1878 έως το 2018, ενώ ως ελληνικό «εθνικό θέμα» κατατέμνεται σε επτά φάσεις, η τελευταία από τις οποίες αφορά τη διένεξη Αθήνας-Σκοπίων για το όνομα «Μακεδονία» την περίοδο 1990-2018. Βλ. Α. Ηρακλείδης, *Το μακεδονικό ζήτημα 1878-2018: από τις εθνικές διεκδικήσεις στις συγκροσιακές εθνικές ταυτότητες*, Αθήνα 2018: Θέμειλο, σ. 11-14.

6 Σχετικά με τη διαδικασία αλληλοπροσδιορισμού παρόντος-παρελθόντος, βλ. Α. Λιάκος, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία;*, Αθήνα 2007: Πόλις, σ. 117-124, και ειδικότερα τα εξής: «Οι ιστορικές ερωτήσεις αποκτούν σημασία από τα συγχρονικά ενδιαφέροντα για το παρελθόν, ενώ οι απαντήσεις ερμηνεύονται μέσα στο πλαίσιο των σημασιών οι οποίες κυριαρχούν στο παρόν. Ούτε το παρόν, ούτε το παρελθόν είναι παθητικοί παράγοντες αδιάφοροι γι' αυτή την ανταλλαγή πληροφοριών» (ό.π., σ. 120). Βλ. επίσης Κ. Κοσμάς, *Μετά την Ιστορία: Ιστορία, ιστορικό μυθιστόρημα και εθνικές αφηγήσεις στο τέλος του εικοστού αιώνα*, Διδακτορική διατριβή, Βερολίνο 2002: Freie Universität Berlin, σ. 8 και 45· Α. Αθανασοπούλου, «Ιστορία και λογοτεχνία στο σχολείο. Μια διεπιστημονική

ταίες δεκαετίες μόνο τυχαία δεν μπορεί να θεωρηθεί. Ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '90, με την ανάκυψη του νέου Μακεδονικού ζητήματος, δηλαδή της διένεξης Αθήνας-Σκοπίων για την ονομασία της πάλαι ποτέ ΠΓΔΜ (νυν Δημοκρατίας της Βόρειας Μακεδονίας), κυκλοφορούν δύο νέα πεζογραφήματα με «μακεδονική» θεματολογία, *Η κεφαλή* (1994) του Νίκου Μπακόλα και *Το ηχομυθιστόρημα του καπετάν Άγρα* (1994) του Πάνου Θεοδωρίδη, τα οποία τοποθετούν στο επίκεντρο των αφηγήσεών τους επεισόδια από τη ζωή και τον θάνατο δύο ηγετικών μορφών του Μακεδονικού Αγώνα, του Παύλου Μελά και του Τέλλου Άγρα αντίστοιχα. Εκδομένα την ίδια χρονιά, στον απόηχο των εθνικιστικών κινητοποιήσεων του 1992, τα εν λόγω κείμενα επιφέρουν τομές στην έως τότε μυθοπλαστική πραγμάτευση του Μακεδονικού Αγώνα. Εφαρμόζοντας μετα-αφηγηματικές τεχνικές απομακρύνονται –με διαφορετικούς μυθοπλαστικούς τρόπους και από διαφορετική σκοπιά καθένα από τα δύο κείμενα– τόσο από τον κυρίαρχο ηρωοποιητικό λόγο της επίσημης ιστοριογραφίας όσο και από την έως τότε ιδεολογική χρήση του Μακεδονικού Αγώνα από τη λογοτεχνία. Ασφαλώς την εποχή αυτή έχει ήδη συντελεστεί η περιφέρηση ανανέωση του ιστορικού μυθιστορήματος την οποία για πολλούς μελετητές σηματοδοτεί η έκδοση του μυθιστορήματος της Ρέας Γαλανάκη *Ο βίος του Ισμαήλ Φερίκ Πασά – Spinanel Cuore* (1989). Στο νέας μορφής ιστορικό μυθιστόρημα η συνομιλία με το ιστορικό παρελθόν και η αναζήτηση της ελληνικότητας δεν διεξάγονται πλέον ομφαλοσκοπικά, με όρους εθνικής ομοιογένειας και συνέχειας, αλλά με μια διάθεση αναγνώρισης του εθνικού Άλλου ως μέρους ή ως καθρέφτη του εθνικού Εαυτού, ενώ συγχρόνως συσκοτίζονται τα όρια μεταξύ φίλου και εχθρού, αθώου και ενόχου, θύτη και θύματος.<sup>7</sup>

Τα πεζογραφήματα του Μπακόλα και του Θεοδωρίδη, λοιπόν, εγκαινιάζουν μια ανανεωτική τάση λογοτεχνικής επεξεργασίας «μακεδονικών» θεμάτων, η οποία θα αποφέρει νέους καρπούς στην αυγή του 21<sup>ου</sup> αιώνα, όταν ο εθνικιστικός πυρετός των αρχών του '90 έχει καταλαγιάσει δίνοντας τη θέση του σε ένα συλλογικό αίσθημα εθνικής υπερηφάνειας που εκδηλώνεται ενθουσιωδώς σε «ένδοξες» στιγμές της πρώτης δεκαετίας της νέας χιλιετίας, όπως η ένταξη στην Ευρωζώνη το 2001, η διοργάνωση των Ολυμπιακών Αγώνων το 2004, η

πρόταση διδασκαλίας για την κριτική αγωγή των μαθητών στον σύγχρονο πολιτισμό», στον τόμο Κ. Αγγελάκος – Γ. Κόκκινος (επιμ.), *Διαθεματικότητα στο σύγχρονο σχολείο & η διδασκαλία της Ιστορίας με τη χρήση πηγών*, Αθήνα 2004: Μεταίχιμο, σ. 2.

<sup>7</sup> Βλ. Β. Χατζηβασιλείου, «Τι ψάχνει η σύγχρονη λογοτεχνία στην Ιστορία;», εφ. *Ελευθεροτυπία* (17 Ιουλίου 2010), διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&iid=183889> (τελευταία πρόσβαση 29/8/2020). Β. Χατζηβασιλείου, «Η ανανέωση του ελληνικού ιστορικού μυθιστορήματος», *oanagnostis.gr*, χ.χ., διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://www.oanagnostis.gr/h-%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CE%BD%CE%AD%CF%89%CF%83%CE%B7-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CF%8D-%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CF%8D-%CE%BC%CF%85%CE%B8/> (τελευταία πρόσβαση 29/8/2020). Για μια αναλυτική πραγμάτευση του θέματος, βλ. Β. Χατζηβασιλείου, «Η ανανέωση του ιστορικού μυθιστορήματος και η στροφή προς μια καινούργια συλλογικότητα», στου ίδιου, *Η κίνηση του εκκρεμούς: άτομο και κοινωνία στη νεότερη ελληνική πεζογραφία: 1974-2017*, Αθήνα 2018: Πόλις, σ. 604-806.

κατάκτηση του Ευρωπαϊκού Πρωταθλήματος Ποδοσφαίρου από την Εθνική Ομάδα της Ελλάδας την ίδια χρονιά, ακόμα και η νίκη της ελληνικής συμμετοχής στον διαγωνισμό τραγουδιού της Eurovision το 2005.<sup>8</sup> Το κλίμα αυτό θα ενισχύσει μια αναπάντεχη κίνηση διπλωματικού λεονταρισμού το 2008 από την τότε κυβέρνηση του Κώστα Καραμανλή, η απειλή άσκησης βέτο στην ένταξη της ΠΓΔΜ στο NATO κατά τη Σύνοδο Κορυφής της Βορειοατλαντικής Συμμαχίας στο Βουκουρέστι, επαναφέροντας πρόσκαιρα στη δημόσια συζήτηση το νέο Μακεδονικό ζήτημα έπειτα από μια δεκαετία στρουθοκαμηλικής μάλλον διαχείρισής του από το ελληνικό κράτος. Μέσα σε αυτή την ατμόσφαιρα εθνικής ανάτασης λοιπόν, όπου κάθε απόπειρα ανάσυρσης απωθημένων ιστορικών αληθειών και ανασκευής εθνικών μύθων –αν δεν δαιμονοποιείται ως ανθελληνική– κρίνεται οπωσδήποτε εθνικά ύποπτη και συνιστά ταμπού για τον δημόσιο διάλογο,<sup>9</sup> ένας λόγος που διαφοροποιείται από την εθνικά ορθή αφήγηση για το Μακεδονικό αρχίζει να διοχετεύεται μέσα από τη λογοτεχνία. Ενδεικτικά παραδείγματα ενός τέτοιου μυθοπλαστικού λόγου αποτελούν τα δύο λογοτεχνικά κείμενα που εξετάζονται –κατ’ ανάγκη αδρομερώς– στη συνέχεια: τα μυθιστορήματα *Σκοτεινός Βαρδάρης* (2004) της Έλενας Χουζούρη και *Τι ζητούν οι βάρβαροι* (2008) του Δημοσθένη Κούρτοβικ. Το στοιχείο που δικαιολογεί τη συνεξέταση των εν λόγω πεζογραφημάτων, παρά τους διαφορετικούς μυθοπλαστικούς τρόπους με τους οποίους ενσωματώνουν και επεξεργάζονται πτυχές του μακεδονικού ιστορικού παρελθόντος, είναι η δραστική τους απομάκρυνση τόσο από μονολιθικές προσεγγίσεις της εθνικής ιστοριογραφίας όσο και από παλαιότερες εθνοκεντρικές λογοτεχνικές αναπαραστάσεις. Πολύ περισσότερο, όμως, αυτό που καθιστά συγγενικά τα δύο κείμενα είναι η λιγότερο ή περισσότερο εμφανής συνομιλία τους με τις σύγχρονες τάσεις της ιστοριογραφίας, και ειδικότερα η ενσωμάτωση θεωρητικών αρχών και προβληματισμών που εισήγαγε το ρεύμα της Μεταϊστορίας από τη δεκαετία του 1970 και εφεξής.<sup>10</sup> Οι εν λόγω μεταμοντέρνες θεωρίες

8 Δ. Παπανικολάου, *Κάτι τρέχει με την οικογένεια: έθνος, πόθος και συγγένεια την εποχή της κρίσης*, Αθήνα 2018: Πατάκης, σ. 172 και σημ. 44.

9 Οι Κωστής Καρπόζηλος και Δημήτρης Χριστόπουλος εύστοχα σημειώνουν πως «για πολλά χρόνια, το Μακεδονικό υπήρξε ο μεγάλος συλλογικός λογοκριτής και αυτολογοκριτής της δημόσιας ζωής: απωθημένες αλήθειες και το αίσθημα ενός θαμμένου μυστικού καθόρισαν τον τρόπο με τον οποίο η ελληνική κοινωνία αντιμετώπιζε κάτι που ήταν μπροστά της, αλλά αρνιόταν πεισματικά να το δει». Βλ. Κ. Καρπόζηλος – Δ. Χριστόπουλος, *10 + 1 ερωτήσεις & απαντήσεις για το Μακεδονικό*, Αθήνα 2018: Πόλις, σ. 13.

10 Εμβληματικό για το μεταϊστορικό θεωρητικό ρεύμα υπήρξε το πολυσυζητημένο βιβλίο του Η. V. White, *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*, Baltimore 1973: Johns Hopkins University Press, στο οποίο ο Αμερικανός ιστορικός ανέπτυξε την, αιρετική για πολλούς, θέση ότι η ιστοριογραφία αποτελεί απλώς μια μορφή μυθοπλασίας. Βλ. και Η. White, “The value of narrativity in the representation of reality”, του ίδιου, *The content of the form: narrative discourse and historical representation*, London 1987: The Johns Hopkins University Press, σ. 1-25· Η. White, “Literary theory and historical writing”, του ίδιου, *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore 1999: Johns Hopkins University Press, σ. 1-26 [Μεταφρασμένα στα ελληνικά περιλαμβάνονται αμφότερα εδώ: Η. White, «Η αξία της αφηγηματικότητας στην αναπαράσταση της πραγματικότητας», «Λογοτεχνική θεωρία και ιστορική συγγραφή», στον τόμο *Λογοτεχνική θεωρία και*



για την ιστοριογραφία υποδεικνύουν τη ρευστότητα και διαπερατότητα των ορίων μεταξύ της ιστορίας και της λογοτεχνίας, επισημαίνοντας τη στενή συνάφεια του ιστορικού και του μυθοπλαστικού λόγου στη βάση της αφηγηματικότητας και του επινοητικού τους χαρακτήρα. Η θεώρηση αυτή προϋποθέτει την παραδοχή ότι η γνώση μας για το (μη βιωμένο) παρελθόν είναι διαμεσολαβημένη από τον αφηγηματοποιημένο ιστορικό λόγο, συνεπώς το παρελθόν και η ιστορία είναι δύο διακριτές έννοιες.<sup>11</sup> Οι μεταμοντέρνες ιστοριογραφικές προσεγγίσεις, αμφισβητώντας ριζικά τη συνοχή και την ακεραιότητα τόσο της ιστορικής αφήγησης όσο και του ίδιου του ιστορούμενου υποκειμένου, έφεραν ένα καίριο πλήγμα στην ιδέα της αντικειμενικότητας της ιστορικής γνώσης και έρευνας, την οποία διακήρυσε η παραδοσιακή ιστοριογραφία υπό την επίδραση του θετικισμού και του εμπειρισμού του 19<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>12</sup> Η ριζοσπαστική ιστοριογραφική χειρονομία της μεταϊστορικής σχολής, δηλαδή η άρση της διαφοράς μεταξύ του ιστορικού και του μυθοπλαστικού λόγου, βρίσκει το λογοτεχνικό της αντίστοιχο στη λεγόμενη ιστοριογραφική μεταμυθοπλασία, δηλαδή στο μεταμοντέρνο ιστορικό μυθιστόρημα, το οποίο απορρίπτει τη δυνατότητα μιας ρεαλιστικής ανασύστασης του ιστορικού παρελθόντος και στρέφεται στην αυτοαναφορική διερεύνηση των τρόπων πρόσληψης, αναπαράστασης και ερμηνείας των ιστορικών γεγονότων από την ίδια τη λογοτεχνία.<sup>13</sup> Αν και ουδόλως αποτελεί πρόθεσή μου να προβώ σε μια ειδολογική κατηγοριοποίηση των υπό εξέταση πεζογραφημάτων, κρίνω ότι ο όρος «μεταϊστορικό μυθιστόρημα», τον οποίο αντιπροτείνει ο Κωνσταντίνος Κοσμάς, αντανακλά με προσφορότερο τρόπο τους προβληματισμούς που εγείρονται από τα κείμενα.<sup>14</sup>

Στο μυθιστόρημα *Σκοτεινός Βαρδάρης* (2004), την πρώτη πεζογραφική κατάθεση της μέχρι τότε έμπειρης στον χώρο της ποίησης και της δημοσιογραφί-

*ιστορική συγγραφή*, μτφρ. Γ. Πινακούλας, Τρίκαλα 2015: Επέκεινα, σ. 19-66, 129-188.

<sup>11</sup> Την ιδέα αυτή υποβάλλει ο Αντώνης Λιάκος με το ερώτημα που θέτει στον τίτλο του βιβλίου του για τη θεωρία της ιστοριογραφίας: Α. Λιάκος, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία*;..., ό.π. Βλ. και Μ. Ακριτίδου, «Ιστορία και μυθοπλασία», στον τόμο Β. Βασιλειάδης – Κ. Δημοπούλου (επιμ.), *Σελιδοδείκτες: για την ανάγνωση της λογοτεχνίας*, Θεσσαλονίκη 2015: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, σ. 92-99.

<sup>12</sup> Ο 19<sup>ος</sup> υπήρξε ο αιώνας συγκρότησης της Ιστορίας ως διακριτού επιστημονικού πεδίου και ανάδειξής της σε επαγγελματικό κλάδο. Σχετικά με την πορεία της ιστοριογραφίας από τον θετικισμό του 19<sup>ου</sup> αιώνα στον μεταμοντερνισμό του τέλους του 20<sup>ου</sup>, εξαιρετικά χρήσιμη και κατατοπιστική είναι η σύντομη μελέτη του G. Iggers, *Η ιστοριογραφία στον εικοστό αιώνα: από την επιστημονική αντικειμενικότητα στην πρόκληση του μεταμοντερνισμού*, μτφρ. Π. Ματάλας, Αθήνα 1999: Νεφέλη.

<sup>13</sup> Τον όρο «ιστορική μεταμυθοπλασία» (historiographic metafiction) εισήγαγε η Linda Hutcheon στην κλασική μελέτη της *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*, New York and London 1988: Routledge.

<sup>14</sup> Σύμφωνα με τον μελετητή, το μεταϊστορικό μυθιστόρημα «δεν είναι πάντα μεταμυθοπλαστικό και οι όροι που αναγκάζουν τον αναγνώστη να ερμηνεύσει και όχι να "μάθει" την ιστορία δεν είναι –μόνο– η ακραία μεταμυθοπλαστική αφήγηση», καθώς πολλά μεταμοντέρνα ιστορικά μυθιστορήματα «δε χαρακτηρίζονται από τη μεταμυθοπλαστική τους φύση, όσο κυρίως από τη χρήση μεταϊστορικών μεθόδων ως προς την αντιμετώπιση και μορφοποίηση μιας/της ιστορικής συνείδησης. Και ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά τους είναι η αμφισβήτηση των ορίων ανάμεσα στο λόγο της ιστοριογραφίας και στο λόγο της ιστορικής μυθοπλασίας». Βλ. Κ. Κοσμάς, *Μετά την Ιστορία*..., ό.π., σ. 69.



ας Έλενας Χουζούρη, η αφήγηση ξετυλίγει μια «βαλκανική μυθιστορία έρωτα και απώλειας», σύμφωνα με τον υπότιτλο του βιβλίου, στην οποία εμπλέκονται τέσσερα πρόσωπα που περνούν το κατώφλι της ενηλικίωσης στα χρόνια των Βαλκανικών Πολέμων. Το ερωτικό τετράγωνο αποτελούν οι Έλληνες Στέφανος, Θεόδωρος και Ελένη –βυζαντινής καταγωγής αρχοντόπουλα οι δύο τελευταίοι– καθώς και ο Βούλγαρος Γκεόργκι. Όλοι συνομήλικοι και μεγαλωμένοι στο Μελένικο, ακολουθούν διαφορετικούς δρόμους, οι οποίοι όμως θα διασταυρωθούν ξανά στη Θεσσαλονίκη μετά τη νικηφόρα για τον βαλκανικό συνασπισμό λήξη του Α΄ Βαλκανικού Πολέμου και λίγο πριν από την έναρξη του Β΄ Βαλκανικού Πολέμου. Ο Στέφανος, την οπτική γωνία του οποίου προμοδοτεί η αφήγηση, συνδέεται με παιδική φιλία με τον Θεόδωρο, αλλά πολύ περισσότερο με τον Γκεόργκι, με τον οποίο μάλιστα έχουν γίνει αδελφοποιτοί, ενώ και οι τρεις είναι ερωτευμένοι με την Ελένη. Ο Α΄ Βαλκανικός Πόλεμος τους βρίσκει σε διαφορετικούς τόπους: ο Στέφανος σπουδάζει δάσκαλος στη Θεσσαλονίκη, ο Γκεόργκι γίνεται αξιωματικός στην προσωπική φρουρά του βασιλιά Φερδινάνδου Α΄ στη Σόφια, ενώ ο Θεόδωρος, ο οποίος σπουδάζει νομικά στο Βουκουρέστι, συνάπτει αρραβώνα με την Ελένη στη βάση των αμοιβαίων οικονομικών συμφερόντων των οικογενειών τους. Η Ελένη τελικά, αφού γνωρίσει και ερωτευτεί τον Γκεόργκι στη Θεσσαλονίκη λίγο πριν από το ξέσπασμα του Β΄ Βαλκανικού Πολέμου, θα φυγαδευτεί κρυφά και θα ακολουθήσει τον αγαπημένο της με το άλογό του στη Σόφια, σφραγίζοντας το τέλος της ιστορίας με έναν ιπποτικό χαρακτήρα –εξού και ο χαρακτηρισμός «μυθιστορία»– και οπωσδήποτε «αντεθνικού» έρωτα (υπάρχει ακόμη ένας τέτοιος στο μυθιστόρημα, ο παράνομος έρωτας του πατέρα του Στέφανου με μια βουλγαρόφωνη εξαρχική).

Η περιγραφή της πλοκής θα μπορούσε εύλογα να παραπέμπει στο μυθοπλαστικό υλικό ενός παραδοσιακού ιστορικού μυθιστορήματος με στοιχεία ρομάντζου. Ωστόσο, ο *Σκοτεινός Βαρδάρης* απομακρύνεται αποφασιστικά τόσο από την πανοραμική προοπτική όσο και από τον ψευδαισθητικό ρεαλισμό του είδους. Ο αφηγηματικός χειρισμός της εσκεμμένα απλοϊκής πλοκής από τη Χουζούρη δύναται να παραγάγει μια ανάγνωση που προσλαμβάνει το μυθιστόρημα ως ένα ειρωνικό σχόλιο στη διακηρυγμένη φιλοδοξία τόσο του παραδοσιακού ιστορικού μυθιστορήματος όσο και της θετικιστικής ιστοριογραφίας να ανακαλέσουν και να αναπαραστήσουν με πιστότητα και ακρίβεια το ιστορικό παρελθόν. Αυτή η ιδεολογική λειτουργία πραγματώνεται μέσα από την ενσωμάτωση μιας σειράς μεταμυθοπλαστικών αφηγηματικών στρατηγικών, χωρίς ωστόσο να επιχειρείται μια παρωδιακής μορφής αφηγηματική αυτουπόνομηυση –το ξετύλιγμα της ερωτικής ιστορίας παράγει γνήσια αναγνωστική συγκίνηση έως το τέλος της αφήγησης.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Δεν με βρίσκει σύμφωνο η άποψη της Μάρης Θεοδοσοπούλου ότι το μυθιστόρημα επιδιώκει μια αμήχανη παρώδηση των κλισε παλιότερων ρομάντζων. Βλ. Μ. Θεοδοσοπούλου, «Παράφοροι έρωτες στα αιμοχαρή Βαλκάνια», *Νέα Εστία* 1776 (Μάρτιος 2005), σ. 486-487.

Οι βασικοί άξονες αυτής της μεταμυθοπλαστικής ποιητικής είναι δύο: η **διαρκής ορατότητα του εξιστορούντος υποκειμένου**, δηλαδή της αφηγήτριας-συγγραφέως, καθώς και η **επαναλαμβανόμενη έμφαση στον επινοημένο χαρακτήρα της αφήγησης**. Ήδη από τις πρώτες σελίδες του μυθιστορήματος η Χουζούρη θέτει τους όρους για την πρόσληψή του ως μεταϊστορική μυθοπλασία. Πριν από την έναρξη της αφήγησης προτάσσεται ένα ιστορικό ντοκουμέντο του 1913, μια φωτογραφία τραβηγμένη από τον Γάλλο φωτογράφο Ογκύστ Λεόν, απεσταλμένο του Αλμπέρ Καν, μεγαλοτραπεζίτη και χρηματοδότη ενός μεγαλεπήβολου ανθρωπογεωγραφικού εγχειρήματος με τίτλο «Τα Αρχαία του Πλανήτη» (αμφότερα τα ιστορικά πρόσωπα αποτελούν χαρακτήρες του μυθιστορήματος: ο πρώτος μάλιστα είναι αυτός που βοηθά την Ελένη να φύγει κρυφά από τη Θεσσαλονίκη για να συναντήσει τον αγαπημένο της Γκεόργκι).<sup>16</sup> Η παρατήρηση της φωτογραφίας, η οποία απεικονίζει Έλληνες πρόσφυγες από το Μελένικο στο Σιδηρόκαστρο Σερρών το φθινόπωρο του 1913, λειτουργεί για την αφηγήτρια ως έναυσμα για τη σύλληψη και την οικοδόμηση της ιστορίας που θα διηγηθεί, γεγονός το οποίο εκτίθεται αφηγηματικά στον αναγνώστη. Έτσι, αντί της συνηθισμένης τριτοπρόσωπης, αποστασιοποιημένης αφήγησης του συμβατικού ιστορικού μυθιστορήματος, εδώ η πρωτοπρόσωπη αφηγήτρια-συγγραφέας θέτει εαυτόν στο προσκήνιο μονολογώντας και απευθυνόμενη στους απεικονιζόμενους πρόσφυγες, ενώ στη συνέχεια το βλέμμα της εστιάζεται σε έναν από τους άντρες της φωτογραφίας, στο πρόσωπο του οποίου αναγνωρίζει (;) τον παππού της και κεντρικό ήρωα του μυθιστορήματος, Στέφανο Φουρτούνα: «Σας βλέπω στη φωτογραφία. Όλους σάς βλέπω. [...] Σε αυτήν που θέλω να είσαι κι εσύ. Και θέλω να είσαι εκείνος ο ευθυτενής νέος με το λεπτό, ακόμη σχεδόν εφηβικό πρόσωπο και το κομψό κοστούμι [...]».<sup>17</sup> Η έμφαση στην αφηγηματοποιητική διαδικασία της εξιστόρησης του παρελθόντος, δηλαδή στο *πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία*, ακουώνει εξαρχής την αναμενόμενη ψευδαισθητική αληθοφάνεια μιας «μυθιστορί-

<sup>16</sup> Ανάμεσα στο 1909 και το 1931 οι απεσταλμένοι φωτογράφοι του Αλμπέρ Καν τράβηξαν δεκάδες χιλιάδες έγχρωμες φωτογραφίες με τη μέθοδο της αυτοχρωμίας σε περισσότερες από 50 χώρες. Η φωτογραφία με τίτλο «Έλληνες πρόσφυγες από το Μελένικο» στην πρωτότυπη έγχρωμη εκδοχή της κοσμούσε το εξώφυλλο της πρώτης έκδοσης του μυθιστορήματος από τον Κέδρο το 2004. Στην έκδοση που χρησιμοποιώ εδώ, μια ασπρόμαυρη εκδοχή της φωτογραφίας τοποθετείται ακριβώς απέναντι από την εναρκτήρια σελίδα του μυθιστορήματος. Βλ. Ε. Χουζούρη, *Σκοτεινός Βαρδάρης: Βαλκανική μυθιστορία έρωτα και απώλειας*, Αθήνα 2019: Πατάκης, σ. 8.

<sup>17</sup> Ο.π., σ. 9. Αν και η συγγραφέας έχει αποκαλύψει ότι ο άντρας που υποδεικνύεται με βέλος στη φωτογραφία ήταν πράγματι ο παππούς της, Στέφανος Φουρτούνας, στο μυθιστόρημα η ταύτιση του πρωταγωνιστικού ήρωα με το απεικονιζόμενο πρόσωπο αφήνεται σκοπίμως μετέωρη, στο πλαίσιο του γενικότερου μεταμυθοπλαστικού παιχνιδιού της αφήγησης. Την παραδοχή της συγγραφέως εντόπισα σε σχόλιό της κάτω από ανάρτηση-παρουσίαση του *Σκοτεινού Βαρδάρη* στο ιστολόγιο «Vivlioniki!». Βλ. Γιώργος Μπασαγιάννης, «Ένα ιστορικό μυθιστόρημα στη Θεσσαλονίκη των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα», [vivlioniki.wordpress.com/2017/01/19/%CE%AD%CE%BD%CE%B1-%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%B-F%CF%81%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CE%BC%CF%85%CE%B8%CE%B9%CF%83%CF%84%CF%8C%CF%81%CE%B7%CE%BC%CE%B1-%CF%83%CF%84%CE%B7-%CE%B8%CE%B5%CF%83%CF%83%CE%B1%CE%BB%CE%BF/](https://vivlioniki.wordpress.com/2017/01/19/%CE%AD%CE%BD%CE%B1-%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%B-F%CF%81%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CE%BC%CF%85%CE%B8%CE%B9%CF%83%CF%84%CF%8C%CF%81%CE%B7%CE%BC%CE%B1-%CF%83%CF%84%CE%B7-%CE%B8%CE%B5%CF%83%CF%83%CE%B1%CE%BB%CE%BF/) (τελευταία πρόσβαση 29/8/2020).

ας» και ματαιώνει την ενδεχόμενη καλοπιστία του αναγνώστη ότι όσα θα ακολουθήσουν μπορεί να αναφέρονται σε μια (ιστορική) αντικειμενική πραγματικότητα που υφίσταται εκτός του μυθοπλαστικού σύμπαντος. Επιπλέον, το τέχνασμα της Χουζούρη μπορεί να λειτουργήσει ως σχόλιο στη χρήση των ντοκουμέντων από την παραδοσιακή ιστοριογραφία ως αδιαμφισβήτητων και έγκυρων πηγών ιστορικής αλήθειας, καθώς η φωτογραφία του Ωγκύστ Λεόν δημιουργεί στην αφηγήτρια περισσότερα ερωτήματα παρά βεβαιότητες, ενώ η τελευταία χρειάζεται να ενεργοποιήσει τη φαντασία και την επινοητική της ικανότητα προκειμένου να συμπληρώσει όσα το φωτογραφικό ντοκουμέντο αδυνατεί να αποκαλύψει: «[...] η ψεύτικη πόζα που μπορεί να κρύβει αλήθειες τις οποίες εγώ προς το παρόν, καθώς βλέπω τη φωτογραφία, δε φαντάζομαι· πολύ περισσότερο, δεν έχω αρχίσει να τις επινοώ». <sup>18</sup> Η αφηγήτρια-εξιστορούν υποκειμένο με τη δευτερογενική απευθύνη θα έχει αισθητή –αν όχι πρωταγωνιστική– παρουσία μέχρι το τέλος του μυθιστορήματος όχι απλώς συνομιλώντας με τον Μακεδόνα πρόγονο και ειδικώντας τις κινήσεις ή τα λόγια του, αλλά και επιδεικνύοντας με αυτοαναφορικό τρόπο στον αναγνώστη τις στρατηγικές με τις οποίες συναρμολόγει τα ετερόκλητα υλικά του εργαστηρίου της (αυθεντικές και επινοημένες πηγές: ημερολογιακές εγγραφές, προφορικές διηγήσεις, επιστολές, άρθρα και ανακοινώσεις εφημερίδων κ.ά.) προκειμένου να κατασκευάσει το μυθοπλαστικό της οικοδόμημα. <sup>19</sup> Η ανάμειξη πραγματικότητας και φαντασίας κατά τη διαδικασία της εξιστόρησης αναδεικνύεται σε κεντρικό μοτίβο της αφήγησης, γεγονός που ενεργοποιεί την ανάγνωση του μυθιστορήματος ως ενός μεταϊστορικού σχολίου σχετικά με τη διαδικασία παραγωγής της ιστορικής γνώσης: το παρελθόν δεν είναι δυνατόν να ανασυσταθεί παρά μόνο μέσα από την υποκειμενική θέαση του εξιστορούντος υποκειμένου, καθώς και από ποικίλες γλωσσικές, πολιτισμικές και ιδεολογικές διαμεσολαβήσεις. <sup>20</sup>

Αν στο μυθιστόρημα της Χουζούρη μπορεί με κάποια ασφάλεια να αποδοθεί ο όρος «ιστοριογραφική μεταμυθοπλασία», το επόμενο υπό εξέταση κείμενο-

<sup>18</sup> Έ. Χουζούρη, *Σκοτεινός Βαρδάρης...*, ό.π., σ. 10. Άλλου η φαντασία της συγγραφέως υποκαθιστά την απουσία ντοκουμέντων: «Κρίμα που ο οδηγός δεν ήξερε να τραβά φωτογραφίες, αφήνοντας έτσι στη συγγραφέα τη δυνατότητα να τις φανταστεί και να τις αναπλάσει. Όπως σε λίγο θα φανταστεί και θα αναπλάσει την καίρια για την ιστορία που διαβάζετε συνάντηση [...]» (Ό.π., σ. 133).

<sup>19</sup> Παρόμοιες παρατηρήσεις γίνονται σε κριτικές του μυθιστορήματος τόσο κατά την πρώτη του έκδοση όσο και κατά την πρόσφατη επανέκδοσή του. Βλ. Β. Χατζηβασιλείου, «Το βάρος της ερωτικής απώλειας: Τρεις άντρες, μία γυναίκα και ένα πλέγμα ερωτικών σχέσεων στη Θεσσαλονίκη των βαλκανικών πολέμων», εφ. *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία* (6 Φεβρουαρίου 2005). Ε. Κοτζιά, «Η γέννηση ενός κόσμου», εφ. *Καθημερινή της Κυριακής* (13 Φεβρουαρίου 2005). Κ. Καβανόζης, «Στο περιθώριο της Ιστορίας», bookpress.gr, 18/11/2019. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [https://bookpress.gr/kritikes/elliniki-pezograpfia/10895-chouzouri-elena-patakis-skoteinos-bardaris-kavanozis\\_τελευταία\\_πρόσβαση\\_29/8/2020](https://bookpress.gr/kritikes/elliniki-pezograpfia/10895-chouzouri-elena-patakis-skoteinos-bardaris-kavanozis_τελευταία_πρόσβαση_29/8/2020). Οι δύο πρώτες συμπεριλαμβάνονται στο επίμετρο της νέας έκδοσης του μυθιστορήματος: Έ. Χουζούρη, *Σκοτεινός Βαρδάρης...*, ό.π., σ. 275-279.

<sup>20</sup> «Πώς είχε συμβεί; Να περιγράψω μια μάχη στην οποία δε συμμετείχα; Οι μοναδικές μάχες που μπορώ να περιγράψω είναι εικονικές και τις έχω δει στον κινηματογράφο ή τα τελευταία χρόνια “ολοζώντανες” στην τηλεόρασή μου, άρα μόνο για τα συναισθήματα που μου προκαλούν μπορώ να μιλήσω» (Έ. Χουζούρη, *Σκοτεινός Βαρδάρης...*, ό.π., σ. 187).

οπωσδήποτε δεν θα μπορούσε να ενταχθεί στο είδος του ιστορικού μυθιστορημάτων, έστω και στη μεταμοντέρνα εκδοχή του, καθώς η κεντρική πλοκή δεν λαμβάνει χώρα σε κάποιον ιστορικό χρονότοπο, αλλά σε μια πόλη της σημερινής ελληνικής Μακεδονίας στις αρχές του τρέχοντος αιώνα. Κείμενο εμφανών ιστορικών συμφραζομένων πάντως,<sup>21</sup> το *Τι ζητούν οι βάρβαροι* (2008) του Δημοσθένη Κούρτοβικ ενσωματώνει βασικές αρχές του μεταϊστορικού ιστοριογραφικού ρεύματος ενορχηστρώνοντας έναν αναστοχαστικό διάλογο ανάμεσα στο παρόν και το ιστορικό παρελθόν, ο οποίος διεξάγεται στη βάση της αναζήτησης της σύγχρονης βαλκανικής ταυτότητας.

Η αφήγηση καλύπτει την πενήντημερη διάρκεια ενός βαλκανικού λογοτεχνικού διαγωνισμού που διεξάγεται στην Τυρίμμεια, μια επινοημένη κωμόπολη της βόρειας Ελλάδας. Κάθε βαλκανική χώρα συμμετέχει με ένα λογοτεχνικό έργο, ενώ εκπροσωπείται και με ένα μέλος στην επιτροπή αξιολόγησης των κειμένων, πρόεδρος της οποίας είναι ένας διάσημος κοσμοπολίτης Έλληνας συγγραφέας, ο Αργύρης Χρυσικός. Βασικό κριτήριο του επετειακού διαγωνισμού –πραγματοποιείται εκατό χρόνια μετά την έναρξη του Μακεδονικού Αγώνα– για την ανάδειξη του καλύτερου βαλκανικού μυθιστορήματος είναι, πέραν –ή μάλλον υπεράνω– της λογοτεχνικής ποιότητας, η προαγωγή ενός πνεύματος διαβαλκανικής φιλίας και κατανόησης, μέσα από την ανάδειξη της κοινής ιστορικής και πολιτισμικής κληρονομιάς των βαλκανικών λαών. Το βραβείο Interbalkan, όπως ονομάζεται,<sup>22</sup> έχει ιδιαίτερη βαρύτητα για τους συμμετέχοντες αυτήν τη χρονιά, καθώς ένα γαλλογερμανικό τηλεοπτικό δίκτυο έχει δεσμευτεί να διασκευάσει για την τηλεόραση το νικητήριο μυθιστόρημα. Ωστόσο, μια απροσδόκητη εξέλιξη ματαιώνει την προοπτική της διεξαγωγής ενός ομαλού και φιλειρηνικού διαγωνισμού: αποκαλύπτεται ότι τρία από τα διαγωνιζόμενα βιβλία (το ελληνικό, το βουλγαρικό και το σερβικό), αποσπάσματα των οποίων εγκιβωτίζονται στην κυρίως αφήγηση, εξιστορούν το ίδιο –επινοημένο από τον Κούρτοβικ– επεισόδιο ενός αιματοβαμμένου μακεδονικού γάμου στις παραμονές της έκρηξης του Β' Βαλκανικού Πολέμου. Τα τρία μυθιστορήματα καταθέτουν ισάριθμες, διαφορετικές εκδοχές του γεγονότος μέσα από το εθνοκεντρικό πρίσμα καθεμιάς από τις χώρες προέλευσης των τριών συγγραφέων. Τότε οι εγγράμματοι φιλοξενούμενοι της Τυρίμμειας, και ειδικότερα τα τρία «βαλκανικά φρικιά», όπως αυτοαποκαλούνται οι τρεις παλιόφιλοι κριτές που εκπροσωπούν την Ελλάδα, τη Βουλγαρία και τη Σερβία, θα οδηγηθούν σε αναπάντεχες μεταξύ τους αψιμαχίες, επιδιδόμενοι σε έναν εμμονικό αγώνα αναζήτησης της ιστορικής αλήθειας.

Ο Κούρτοβικ, όπως και η Χουζούρη, ενοφθαλμίζοντας στο σώμα της αφήγησης μεταμυθοπλαστικά τεχνάσματα, θεματοποιεί ζητήματα που απασχολούν τη σύγχρονη θεωρητική συζήτηση, όπως η ανακατασκευή του ιστορικού παρελ-

21 Α. Τζούμα, *Η διπλή ανάγνωση του κειμένου: για μία κοινωνιοσημειωτική της αφήγησης*, Αθήνα 1991: Επικαιρότητα, σ. 154-160· Μ. Ακριτίδου, «Ιστορία και μυθοπλασία», ό.π., σ. 94.

22 Παραπέμπει στο βραβείο Balkanika για το οποίο παρεμπιπτόντως ήταν υποψήφια η Έλενα Χουζούρη με τον Σκοτεινό Βαρδάρη εκπροσωπώντας την Ελλάδα το 2006.

θόντος από τον μυθοπλαστικό λόγο, καθώς και η αμφισβήτηση της αντικειμενικότητας των ιστορικών πηγών. Σχετικά με το τελευταίο ζήτημα, το μυθιστόρημα υιοθετεί τη μεταϊστορική θέση ότι η ποικιλομορφία, η αντιφατικότητα και η ευπλαστότητα των ιστορικών ντοκουμέντων καθιστούν εξ ορισμού ατελέσφορη κάθε απόπειρα ακριβούς καταγραφής του ιστορικού παρελθόντος. Ήδη από την αρχή του μυθιστορήματος ο αφηγητής-μάρτυρας των γεγονότων της Τυρίμμειας, στο ιδιότυπο και σαρκαστικά αυτοϋπονομευτικό εισαγωγικό κεφάλαιο με τίτλο «Εισαγωγή (και λιγάκι επίμετρο)», αφού εκθέσει την ανεπάρκεια και την αμφισβητούμενη αξιοπιστία των ίδιων των πηγών του, σπεύδει να επιστήσει την προσοχή του αναγνώστη σχετικά με τον πιθανολογικό χαρακτήρα της (όποιας) εξιστόρησης, την υποκειμενικότητα του βλέμματος του εξιστορούντος, καθώς και τον μεταποιητικό χαρακτήρα της αφηγηματικής διαδικασίας:

*Τα γεγονότα είναι η στιγμιαία συμβολή πολλών ιστοριών, που η διαδρομή τους, πριν και μετά, χάνεται μέσα στο πλέγμα της ζωής των ανθρώπων, ανάμεσα σε άλλες ιστορίες, και μόνο με υποθέσεις μπορούμε να την αναπαραστήσουμε. Τέτοιες ιστορίες, την ευπαθή, ευμετάβλητη υφή τους, την απροσδόκητη πορεία προς τη συνάντησή τους θέλησα ν' αποδώσω, με βάση όσα είδα κι έζησα στην Τυρίμμεια, όσα γνώριζα από πριν και όσα έμαθα αργότερα για τους πρωταγωνιστές. Ο ρόλος μου, επομένως, ήταν αμελητέος μόνον ως προς τα γεγονότα, όχι ως προς τη μορφή με την οποία παρουσιάζονται εδώ.<sup>23</sup>*

Στόχος του Κούρτοβικ σε αυτό το μυθιστόρημα που ακροβατεί ανάμεσα στον στοχασμό και τη φάρσα<sup>24</sup> είναι κάθε άλλο παρά να αναμοχλεύσει ατακτοποίητες εκκρεμότητες του μακεδονικού παρελθόντος ή να δοκιμάσει πιθανές απαντήσεις σε ανεξακρίβωτα ιστορικά ερωτήματα. Είναι ενδεικτικό ότι ο αφηγητής αποτυπώνει με οριακά γελοιογραφικό τρόπο τη μάταιη προσπάθεια των μελών της κριτικής επιτροπής να αποκαλύψουν τις ιστορικές ανακρίβειες των τριών επίμαχων μυθιστορημάτων, ενώ συγχρόνως παρακολουθεί με σαρκαστική ειρωνεία τον υπαρξιακό τους μετεωρισμό ανάμεσα στην προσδοκώμενη ευρωπαϊκή ταυτότητα ή τον επιδεικνυόμενο κοσμοπολιτισμό τους από τη μια πλευρά και τη βαθιά ριζωμένη βαλκανικότητά τους από την άλλη. Ως κεντρική προβληματική του μυθιστορήματος, λοιπόν, αναδύεται το ζήτημα της διαπλοκής της ιστορίας με τη μνήμη και την εθνική ταυτότητα. Συγκεκριμένα, η αφήγηση εστιάζεται στις διαδικασίες συγκρότησης της ιστορικής αλήθειας, και ειδικότερα στον καίριο ρόλο που διαδραματίζουν η κληρονομημένη συλλογική μνήμη, οι εθνικοί μύθοι και τα παγιωμένα στερεότυπα για τον εθνικό Άλλο στην παραγωγή αλληλοαναιρούμενων ερμηνειών και εθνικά μεροληπτικών εκδοχών για το κοινό τραυματικό παρελθόν. Μάλιστα η αναστοχαστική ματιά του κειμένου προεκτείνεται στην επισήμανση ότι η υπεράσπιση της παγιωμένης συλλογικής μνήμης, την οποία ενίοτε αναλαμβάνουν οι εθνοκεντρικές λογοτεχνικές αφηγήσεις, δεν

23 Δ. Κούρτοβικ, *Τι ζητούν οι βάρβαροι*, Αθήνα 72012: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», σ. 15.

24 Λ. Πανταλέων, «Στην Ευρώπη με αραμπά», *Νέα Εστία* 1811 (Μάιος 2008), σ. 937.

καθορίζεται πάντα από εθνικιστικές προαιρέσεις ή κραταιές εθνικές συνειδήσεις που ατενίζουν το παρελθόν, αλλά από τις διεθνοπολιτικές επιδιώξεις και τις πολιτισμικές προσδοκίες του παρόντος, οι οποίες εν προκειμένω προσωποποιούνται στον χαρακτήρα της Ούτα Ράουτενμπεργκ, της Γερμανίδας τηλεοπτικής παραγωγού και παρατηρήτριας των εργασιών του διαγωνισμού. Έτσι, ο Έλληνας πρόεδρος της κριτικής επιτροπής συνειδητοποιεί, ακριβώς στη μέση της πλοκής, ποιο είναι το πραγματικό αντίκρισμα του «διαβαλκανικού» βραβείου:

Εδώ δεν επρόκειτο για βαλκανική φιλία, για υπέρβαση του παρελθόντος, για καινούργια επεξεργασία κοινών ιστορικών εμπειριών. Ούτε για το εθνικό γόητρο ή για σπέρματα εθνικισμού. Επρόκειτο για έναν αγώνα μ' έπαθλο τα διαπιστευτήρια του διαχειριστή της βαλκανικής κληρονομιάς στον σημερινό κόσμο. Ο ανταγωνισμός δεν γινόταν ανάμεσα σε συγγραφείς, αλλ' ανάμεσα σ' εθνικές εμπορικές ετικέτες. Δεν αφορούσε την καλύτερη έκφραση της χειραφέτησης από τα βάρη της Ιστορίας ή από τη μυθολογία της Ιστορίας, αλλά την εικόνα που ήθελε να έχει στο εξής η Ευρώπη για το κακόφημο υπογάστριό της. [...] Στον αγώνα για τη διαχείριση δεν είχε θέση η γενναιοφροσύνη της λήθης ή ο εξευγενισμός της μνήμης.<sup>25</sup>

Είναι αξιοσημείωτο, λοιπόν, ότι όσο αποτελεσματικά ο Κούρτοβικ κατορθώνει να αρθρώσει έναν λόγο που αντιτάσσεται στην εθνική μεροληψία της επίσημης ιστοριογραφίας και της εθνοκεντρικής λογοτεχνίας, εξίσου εύστοχα αποφεύγει να διολισθήσει στην πολιτικά ορθή και μυθοπλαστικά απλοϊκή ρητορική της βαλκανικής αδελφότητας.<sup>26</sup> Στην αρχή της αφήγησης μάλιστα βάζει τον πρωταγωνιστικό του ήρωα να χλευάζει τη γλυκερή νοσταλγία των συναγωνιζόμενων μυθιστορημάτων –πλην του ελληνικού– για την υποτιθέμενη αρμονική συμβίωση των βαλκανικών λαών πριν τους χωρίσει η επέμβαση του ξένου παράγοντα.<sup>27</sup> Το *Τι ζητούν οι βάρβαροι* εντέλει προσπερνά τις εκατέρωθεν ανέξοδες προσεγγίσεις του Μακεδονικού ζητήματος και προτάσσει το πρόβλημα της σύγκρουσης μεταξύ της κληρονομημένης τραυματικής μνήμης και της προσπάθειας για την υπέρβασή της στο σύγχρονο μετανεωτερικό περιβάλλον, αναδεικνύοντας τη σημασία και την αναγκαιότητα της ετερότητας εντός της βαλκανικής ταυτότητας.

Αν αναδιατυπώσουμε το ερώτημα που έθετε ο Βαγγέλης Χατζηβασιλείου το 2010 στον τίτλο του άρθρου του στην *Ελευθεροτυπία*<sup>28</sup> και αναρωτηθούμε

25 Δ. Κούρτοβικ, *Τι ζητούν οι βάρβαροι...*, ό.π., σ. 119-120.

26 Παρόμοιες είναι οι διαπιστώσεις της Μικέλας Χαρτουλάρη: «Ένα σταυρόλεξο όπου τέμνονται Μύθος, Ιστορία, Αφήγηση, και Αναστοχασμός, για να καταλήξουν σε μια λύση που απέχει όχι μόνο –όπως ήταν αναμενόμενο– από την εθνικιστική άποψη των υπερπατριωτών ή λαϊκιστών, αλλά και από την politically correct άποψη του προοδευτικού χώρου». Βλ. Μ. Χαρτουλάρη, «Αγκάθι στη βαλκανική συμπύκνωση», εφ. *Τα Νέα/Βιβλιοδρόμιο* (15 Μαρτίου 2008), σ. 4.

27 «Κι αυτά που έγραψαν είναι εκθέσεις ιδεών. Ετοιματζίδικων ιδεών. Όλοι είμαστε αδελφια, ζούσαμε μονοιασμένοι, ώσπου μας χώρισαν ξενόφερτες ιδεολογίες και πάει λέγοντας. Κι όλα αυτά, μέσα από γλυκανάλατες ιστορίες, χωρίς αληθινή έμπνευση» (Δ. Κούρτοβικ, *Τι ζητούν οι βάρβαροι...*, ό.π., σ. 15).

28 Β. Χατζηβασιλείου, «Τι ψάχνει η σύγχρονη λογοτεχνία στην Ιστορία;», ό.π.

τι ψάχνει η σύγχρονη λογοτεχνία στην ιστορία του Μακεδονικού ζητήματος, μια ασφαλής απάντηση που θα μπορούσε να εξαχθεί από την παραπάνω σύντομη εξέταση των δύο παραδειγματικών πεζογραφημάτων είναι ότι απορρίπτει την ψευδαισθητική ρεαλιστική αναπαράσταση του μακεδονικού παρελθόντος, αποφεύγοντας ταυτόχρονα να συνταχθεί με τις κυρίαρχες ελληνοκεντρικές αφηγήσεις της επίσημης ιστοριογραφίας και να λειτουργήσει ως ιδεολογικό εργαλείο τροφοδότησης βαθιά εδραιωμένων εθνικών μύθων γύρω από το Μακεδονικό ζήτημα. Τα εν λόγω μυθιστορήματα αποτελούν αντιπαραδείγματα μιας εθνικά ορθής «μακεδονικής» λογοτεχνίας, η οποία κυριάρχησε σχεδόν καθ' όλη τη διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Η συνομιλία τους με το ιστορικό παρελθόν του μακεδονικού χώρου διεξάγεται με όρους αναστοχαστικούς, πέρα από ιστορικά στερέοτυπα και εθνοκεντρικές αγκυλώσεις: αναδεικνύουν τον πολυπολιτισμικό και πολυεθνικό χαρακτήρα της Μακεδονίας με μυθοπλαστικό άξονα την αναζήτηση της (ελληνικής) βαλκανικότητας στο παρόν. Αν και τα δύο κείμενα διαφέρουν σημαντικά ως προς τα υφολογικά χαρακτηριστικά και τις μυθοπλαστικές τους στρατηγικές, αλλά και ως προς τα επίπεδα ενσωμάτωσης του ιστορικού παρελθόντος στην αφήγηση, το σημείο σύγκλισής τους εντοπίζεται στην υιοθέτηση μιας μεταϊστορικής οπτικής για τη (λογοτεχνική) ανασύσταση του (μακεδονικού) παρελθόντος. Ενοφθαλμίζοντας στοιχεία της ποιητικής του μεταμοντερνισμού στις κατά τα άλλα συμβατικές αφηγήσεις τους, τόσο η Χουζούρη όσο και ο Κούρτοβικ υποδεικνύουν την αφηγηματική διάσταση και, ως εκ τούτου, τον επινοητικό χαρακτήρα οποιασδήποτε –ιστορικής ή μυθοπλαστικής– απόπειρας συνεκτικής ανασύστασης του παρελθόντος.



# Το ιστορικό τραύμα ως λογοτεχνική αφήγηση: «Ντουρντουβάκια» μία τραυματική πτυχή των ελληνοβουλγαρικών σχέσεων

Δημήτρης Κόκορης

Αναπληρωτής Καθηγητής Νεοελληνικής Γραμματείας  
Τμήμα Φιλοσοφίας και Παιδαγωγικής  
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

## ABSTRACT

The literary and more general textual depiction of the historical lesions as experience and as memory records, as well as the complexity of the specific impression, have been explored by basic bibliography of both foreign languages and Greek-language. It is also rich in the bibliography of the so-called "Literature of Captivity Camp" («littérature concentrationnaire»). Utilizing the textual-centric-comparative method and integrating the texts in their historical-grammatological context, we will try to follow an induction course, starting from specific elements, in order to rely some more general conclusions about how it is reflected in literary narratives, some of which belong to the field of Literature of Captivity Camp, a historical event that has been traumatic as an experience and exists as a memory trauma. During the period 1941-1944, many Greek men from eastern Macedonia and Thrace, i.e. from areas under Bulgarian occupation, forcibly abandon their homes and were ranked in Bulgarian Labor battalions (the term "Durdouvakia" attaches to captivity and forced labour, which is also found in the previous Bulgarian possessions of the above areas: 1912-1913, 1916-1918). A historical novel by Demetrios Batsioulas is being studied and also the issued diary of the resident of the Proti on Serres Thomas Keropoulos, oral narratives that have been imprinted in both image and sound, as well as interviews or narratives that have crystallised and in printed form, of which, to a greater or lesser extent, emotional tension and emotive potency emerge. The looming conclusion is that if the documented historical trauma is attributed in terms of interrelation and vengeance, a product of time will be sharpened and deepened. But since it is attributed in terms of a sober intake as an inescapable past wound that should not prejudice the present and the future, then it may be healed and accepted as a dynamic reconciliation with the traumatic past.

Η λογοτεχνική και γενικότερα κειμενική αποτύπωση των ιστορικών τραυμάτων ως βιωμάτων και ως εγγραφών μνήμης, καθώς και η συνθετότητα της συγκεκριμένης αποτύπωσης, έχουν διερευνηθεί από βασικές μελέτες, τόσο της ξενόγλωσσης όσο και της ελληνόγλωσσης βιβλιογραφίας.<sup>1</sup> Πλούσια είναι και η

---

<sup>1</sup> Βλ. ενδεικτικά: M. Seidel, *Exile and the Narrative Imagination*, New Haven 1986: Yale University Press-W. Kansteiner – C. Fogu, *The Politics of Memory in Postwar Europe*, Durham/London 2006:

σχετική με τη λεγόμενη «στρατοπεδική λογοτεχνία» βιβλιογραφία.<sup>2</sup> Αξιοποιώντας την κειμενοκεντρική-συγκριτική μέθοδο και εντάσσοντας τα κείμενα στα ιστορικά-γραμματολογικά τους συμφραζόμενα, θα προσπαθήσουμε να ακολουθήσουμε μία επαγωγική πορεία, εκκινώντας από ειδικά και συγκεκριμένα στοιχεία, ώστε να στηριχθούν ορισμένα γενικότερα συμπεράσματα για το πώς αποτυπώνεται σε λογοτεχνικές αφηγήσεις, ορισμένες από τις οποίες ανήκουν στο πεδίο της στρατοπεδικής λογοτεχνίας, ένα ιστορικό γεγονός που υπήρξε τραυματικό ως εμπειρία και υφίσταται ως τραύμα μνήμης.

Κατά την περίοδο 1941-1944, πολλοί Έλληνες άνδρες από την Ανατολική Μακεδονία και τη Θράκη, δηλαδή από περιοχές που βρίσκονταν υπό βουλγαρική κατοχή, εγκατέλειπαν υποχρεωτικά τα σπίτια τους και κατατάσσονταν σε βουλγαρικά Τάγματα Εργασίας (ο όρος «ντουρντουβάκια» αποδίδει τη συγκεκριμένη αιχμαλωσία και καταναγκαστική εργασία, η οποία εντοπίζεται και κατά τις προηγούμενες βουλγαρικές κατοχές των παραπάνω περιοχών: 1912-1913, 1916-1918). Μελετώνται ένα ιστορικό μυθιστόρημα του Δημητρίου Μπατσιούλα, το εκδοθέν Ημερολόγιο του κατοίκου της Πρώτης Σερρών Θωμά Κηροποίου, ένα αυτοβιογραφικό αφήγημα του Παναγιώτη Αμπεριάδη, προφορικές αφηγήσεις που έχουν αποτυπωθεί και σε εικόνα και ήχο, καθώς και συνεντεύξεις ή και αφηγήσεις που έχουν αποκρυσταλλωθεί και σε έντυπη μορφή, από τις οποίες σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό αναδύονται συναισθηματική ένταση και συγκινησιακή δραστηριότητα. Είναι γνωστό, άλλωστε, πως η έννοια του όρου «κείμενο» έχει διευρυνθεί εδώ και χρόνια με την επίδραση της πολυτροπικότητας και των πολλαπλών ψηφιακών μέσων,<sup>3</sup> υπερβαίνοντας τη στενή δομή του δημοσιοποιημένου σε έντυπη μορφή γραπτού λόγου και περιλαμβάνοντας στη σημασιολογική περιοχή της και υλικό που έχει συντεθεί με άζωνα την σε ποικίλες εκδοχές υλική αποκρυστάλλωση της συνύπαρξης εικόνας, λόγου και ήχου.

Κατ' αρχάς, ας σημειώσουμε πως η λέξη «ντουρντουβάκι», η οποία στο πλαίσιο της καθομιλουμένης δηλώνει τον αφελή και παθητικοποιημένο άνθρωπο, στην περίπτωση μας έχει ιστορικά φορτισμένη σημασιολογική σκευή. Η Σοφία Αυγέρη, η οποία έχει δώσει μία διαφωτιστική και ενδιαφέρουσα πραγματεία για τους «Έλληνες σε Βουλγαρικά Τάγματα Εργασίας», συμπυκνώνει ως εξής, αναφέροντας και λεκτικά παραδείγματα χρήσης του όρου: «Η λέξη *ντουρντουβάκι* αποτελεί ελληνοποιημένη παραφθορά της βουλγαρικής λέξης *τρούντοβι βόιτοκι (τάγματα εργασίας)* ή του *τρούντοβ βόινικ (φαντάρος αγγαρείας)* και χρησι-

Duke University Press Β. Αποστολίδου, *Τραύμα και μνήμη. Η πεζογραφία των πολιτικών προσφύγων*, Αθήνα 2010: Πόλις.

2 Βλ. Ο. Βαρών-Βασάρ, *Η ανάδυση μιας δύσκολης μνήμης*, Αθήνα 2013: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», όπου και σχετική βιβλιογραφία.

3 Βλ. Ε. Χοντολίδου, «Εισαγωγή στην έννοια της πολυτροπικότητας», *Γλωσσικός Υπολογιστής* 1 (1999), σ. 115-117. Διαθέσιμο και στον δικτυακό τόπο: <http://www.komvos.edu.gr/periodiko/periodiko1st/thematikes/print/3/index.htm> (τελευταία πρόσβαση 31/10/2019). Βλ. επίσης, Ομάδα Εργαστηρίου Πολυμέσων Τμήματος Πληροφορικής ΑΠΘ, *Multimedia: Στη θεωρία και στην πράξη*, Θεσσαλονίκη 1996: Εκδόσεις Τζιόλα, κ.ά.

μποιείται ακόμα και σήμερα στην ανατολική Μακεδονία και τη Θράκη –πάντα στο ουδέτερο γένος– και συνήθως ως επιρρηματικό κατηγορούμενο του σκοπού (τον πήραν ντουρντουβάκι) ή του τρόπου (σαν ντουρντουβάκι έκανε ό,τι του έλεγε...)<sup>4</sup>. Πολύ σημαντική από ιστορικής πλευράς είναι και η σχετική με την καταναγκαστική εργασία Ελλήνων στη Βουλγαρία μονογραφία του Νικολάου Ρουδομέτωφ,<sup>5</sup> που εκδόθηκε από το Ιστορικό και Λογοτεχνικό Αρχείο της Καβάλας. Ας υπερβούμε, συνεχίζοντας, την επιστημονική ματιά ως προς το ζήτημα και ας εστιάσουμε το βλέμμα σε κείμενα, εν ευρεία εννοία, που είτε έχουν λογοτεχνική πρόθεση είτε εντάσσονται στο αφηγηματικό είδος της βιωματικά θεμελιωμένης προφορικής μαρτυρίας, ενέχουν τη δυναμική να προκαλέσουν στους δέκτες συναισθηματική ένταση και εμπειρικλείουν υψηλό βαθμό συγκινησιακής δραστησιότητας, δυνάμει, δηλαδή, ανήκουν στην περιοχή της λογοτεχνικής γραμματείας ή, τουλάχιστον, συνδέονται με αυτήν.

Το εκτενές αφήγημα του Δημήτρη Μπατσιούλα *Τα Ντουρντουβάκια* εκπληροί βασικές προϋποθέσεις του ιστορικού μυθιστορήματος αλλά και του μυθιστορήματος με θέση: σύμφωνα με το *Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* του Chris Baldick<sup>6</sup> και με άλλες σχετικές προσεγγίσεις,<sup>7</sup> ως ιστορικό εκλαμβάνεται το μυθιστόρημα του οποίου η δράση εντοπίζεται σε συγκεκριμένη ιστορική περίοδο πριν από την χρονική στιγμή που γράφεται και στο οποίο καταβάλλεται συγγραφική προσπάθεια, ώστε να αναπαρασταθούν με κάποια πιστότητα οι συνήθειες και η νοοτροπία της περιγραφόμενης περιόδου. Επίσης, και στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα η βασική θέση «αποτελεί την κυρίαρχη αρχή απεικόνισης του κόσμου και ο λόγος των χαρακτήρων είναι απόλυτα υποταγμένος στη συγγραφική πρόθεση (το συγγραφικό σχεδιασμό)».<sup>8</sup> Ο συναισθηματικά φορτισμένος λόγος και ο καταγγελτικός τόνος δεσπόζουν στο βιβλίο, στου οποίου το οπισθόφυλλο ως συμπύκνωση της πλοκής και της συγγραφικής θέσης διαβάζουμε μεταξύ άλλων:

**1941-1944.** Βουλγαρική κατοχή στην Ανατολική Μακεδονία και Θράκη από το Στρυμώνα μέχρι τον Έβρο. Οι Έλληνες υπομένουν πείνα, βασανιστήρια, ξυλοδαρμούς και προπαγάνδα για τη Μεγάλη Βουλγαρία του Αιγαίου... Τα γεγονότα και οι σφαγές του άμαχου πληθυσμού στις 29 Σεπτεμβρίου του 1941 στη Δράμα και τα περίχωρά της, το Δοξάτο καθώς

4 Σ. Αυγέρη, *Ντουρντουβάκια: Έλληνες σε Βουλγαρικά Τάγματα Εργασίας*, Αθήνα 2012: 24grammata.com, σ. 1. Διαθέσιμο και στον δικτυακό τόπο: <http://www.voirani.gr/images/downloads/Durduvakia.pdf> (τελευταία πρόσβαση 31/10/2019).

5 Ν. Ρουδομέτωφ, *Ντουρντουβάκια. Η καταναγκαστική εργασία των υποδούλων Ελλήνων στα κάτεργα της Βουλγαρίας*, Καβάλα 2015: Ιστορικό και Λογοτεχνικό Αρχείο Καβάλας.

6 C. Baldick, *Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford/New York 2001: Oxford University Press, σ. 114-115.

7 Βλ. δείγματος χάριν, T. Hagg, "'Callirhoe' and 'Parthenope': The Beginnings of the Historical Novel", *Classical Antiquity* 6 (1987), σ. 184-204. Σ. Ντενίση, «Οι αρχές του ελληνικού ιστορικού μυθιστορήματος», *Διαβάζω* 291 (1992), σ. 28-34.

8 Α. Κοβάνη, *Το μυθιστόρημα με θέση. Πιστότητα και απόκλιση. Το παράδειγμα της μεταπολεμικής πεζογραφίας (1943-1967)*, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα 2005: ΕΚΠΑ – Τμήμα Φιλολογίας, σ. 63.

και στο Νέο Σκοπό Σερρών. Η ομηρία όλων των παλικαριών από τις κατεχόμενες περιοχές, για να μην υπάρξει αντίσταση κατά των κατοχικών δυνάμεων και η κατάταξή τους στα τάγματα εργασίας του Βουλγαρικού στρατού –στα ΝΤΟΥΡΝΤΟΥΒΑΚΙΑ. Η καταναγκαστική εργασία μέσ' στο λιοπύρι, στα βουνά και στους κάμπους της Βουλγαρίας για να περάσουν δρόμοι και σιδηροδρομικές γραμμές, με πενήντα δράμια νερό κάθε δυο ώρες, με ελάχιστο κακοφτιαγμένο φαγητό και άγριους ξυλοδαρμούς. Όλα αυτά βέβαια μπορούσαν να τα γλιτώσουν, έφτανε να απαρνιόνταν την Ελληνική τους υπηκοότητα και να γραφόταν Βούλγαροι... Η ζωή στο χωριό για το Στέργιο Αλεξανδρή, λοχία στους Παληουριώνες, ένα από τα οχυρά της γραμμής Μεταξά κατά την εισβολή των χιτλερικών στρατευμάτων στην Ελλάδα, επιφυλάσσει οδυνηρές εμπειρίες.<sup>9</sup>

Το Ημερολόγιο του γεννημένου το 1889 κατοίκου της Πρώτης Σερρών Θωμά Κηροποίου μεταφέρει βιώματα από τη δεύτερη βουλγαρική κατοχή (1916-1918) και εκδόθηκε μαζί με άλλες μαρτυρίες κατοίκων της Αλιστράτης και της Πρώτης από τη φιλόλογο Αλεξάνδρα Γ. Μάλαμμα. Η υποβλητική και εναργής, απλή και θαρρεύουσα της ημερολογιακής γραφής σκιαγραφεί τα βάσανα και τις κακουχίες των ελλήνων ομήρων, αλλά και τη σκληρότητα των βούλγαρων αξιωματούχων:

Όλοι είμεθα γυμνοί. Δεν αρκεί ότι δεν έχουμε να φορέσουμε, αλλά δεν έχουμε και σκεπάσματα το βράδυ. Κάναμε χάνδακας ίνα μη μπαινεί ο αέρας της Μ.[αύρης] Θάλασσας, η οποία απείχε τέσσαρας ώρας από ημάς. Η κατάσταση μας ήτο είδος θηρίων, διότι δίχως αλλαγή φορεμάτων τα παράσιτα τα είχαμε πάρα πολλά. Και τι δύσκολα να έχη ζέστη και να έχεις ψείρας. [...] Τα τρόφιμά μας ήταν 2 λάχανα, 20 οκάδες νερό, μία οκά πιπέρι κόκκινο και άλας, επί τρεις μήνας συνεχώς και από ένα κιλό άρτου εις δύο ημέρας, και σκαπάνη από μίαν ώραν νυκτός μέχρι του ηλίου δύσαντος. Ψείρας με τα εκατομμύρια τας φορούσαμε. Να αγοράσεις τι απέξω απαγορευότανε, ούτε ένα αυγό, ούτε μία οκά άλευρο. Εις όποιον θα ευρεθεί τέτοιο πράγμα θα εδέρετο παραδειγματικώς, ούτε καν κολοκύθα επιτρέπτο να εισέλθει εις τας καλύβας μας. Μας θέριζε ο τύφος, η διάρροια ως και η πείνα. Και το κρύο το χειμώνα πολύ δυνατό και ο πάγος· είναι θαύμα πώς εζήσαμε [...]. Περί τας αρχάς Μαρτίου μας έρριψε και χιόνι ως ένα μέτρο. Η σιδηροδρομική γραμμή δεν επέρανα και μας έστειλαν ημάς όπως ανοίξωμεν την γραμμήν. Οι περισσότεροι ήσαν ξυπόλητοι, δηλαδή μόνον κάλτσες και πώς ζήσαμε απορώ. Σας λέγω και την εξής βάρβαρον πράξιν του Κάλφωφ (του αξιωματικού τους). Επειδή ήτο λάσπη και δεν εδουλεύετο η γραμμή, μας έστειλε εις το νεκροταφείο μας και ανοίξαμε τους τάφους μας ίνα ευρίσκονται έτοιμοι, και να μην χάνουμε τον καιρό μας, όταν ήτο καιρός εργασίας.<sup>10</sup>

Οι συνεντεύξεις παρέχουν ποικίλες πληροφορίες, ως γνωστόν, αλλά συγκροτούν και ένα συγκεκριμένης δομής γραμματειακό είδος, το οποίο ενσω-

9 Δ. Μπατσιούλας, *Τα Ντουρτουβάκια*, Αθήνα 2006: Λογοσοφία.

10 Α. Γ. Μάλαμμα, *Έλληνες όμηροι σε βουλγαρικά τάγματα εργασίας (1917-1918 και 1941-1944)*, *Το Ημερολόγιο του Θωμά Κηροποίου και άλλες μαρτυρίες*, Σέρρες 2014: Εφημερίδα *Τα Νέα του Δήμου Πρώτης* – Ελληνικός Ορειβατικός Χιονοδρομικός Σύλλογος Πρώτης.

ματώνει ιδεολογικά και βιοθεωρητικά στοιχεία, τα οποία συμβάλλουν στην οικοδόμηση του κειμενικού ιστού.<sup>11</sup> Φωτογραφίες και οπτικό υλικό, επιτονισμός, εάν η συνέντευξη είναι τηλεοπτική ή ραδιοφωνική, έντονο τύπωμα λέξεων και φράσεων καθιστούν συχνά τα κείμενα των συνεντεύξεων **πολυτροπικά**, ενώ σημαντικό ρόλο επιτελούν η δόμηση και η σειρά των ερωτήσεων, καθώς, επίσης, και τα δημοσιογραφικά σχόλια. Ορθά έχει επισημανθεί ότι «το παράδειγμα των συνεντεύξεων είναι πολύ χαρακτηριστικό για τον τρόπο με τον οποίο δεν προσέχουμε μόνον αυτά που λέγονται αλλά και τη μορφή που έχουν αυτά που λέγονται».<sup>12</sup> Ο έγκριτος δημοσιογράφος Χρίστος Βασιλόπουλος επιμελείται και παρουσιάζει επί σειρά ετών την τηλεοπτική εκπομπή «Η μηχανή του χρόνου». Το ειδικότερο θέμα της εκπομπής, που προβλήθηκε από το COSMOTE HISTORY την Δευτέρα 5 Φεβρουαρίου 2018 στις 21.00 και σε επανάληψη την Κυριακή 11 Φεβρουαρίου στις 17:00 ήταν «Το λησμονημένο ολοκαύτωμα της Μακεδονίας από τους Βούλγαρους το 1941». Ο Κώστας Χατζησπάσου γεννήθηκε το 1921 στο Δοξάτο Δράμας. Εκεί τον συνάντησε ο δημοσιογράφος και του πήρε συνέντευξη στο πλαίσιο της εκπομπής. Ντουρντουβάκι στα βουλγαρικά Τάγματα Εργασίας, ο Κώστας Χατζησπάσου αφηγείται αδρά και με δικαιολογημένη συναισθηματική φόρτιση, περιγράφοντας το βίωμα αλλά και το τραύμα, που χαραχτηκε στη μνήμη του από τη σκληρή καταναγκαστική συνθήκη:

Απάνθρωπα πράγματα, μέναμε σε κάτι τσαντρία. Κάθε πρωί μας φώναζαν να ξεκινήσουμε τη δουλειά. Στριμωχνόμασταν σε μία στενή πόρτα για να βγούμε έξω. Ένας ένας που έβγαινε έξω τον περίμενε ο Βούλγαρος με το φυτάρι και τον χτυπούσε. [...] Από ξύλο περάσαμε όλοι. Όποιος Βούλγαρος είχε κέφι να δειρεί, μπορούσε να δειρεί. Εμείς ήμασταν απροστάτευτοι σε ένα άγνωστο μέρος. Αυτοί είχαν τουφέκια και ραβδιά. Αν έπεφτες στο παραμικρό παράπτωμα έτρωγες 25 βουρδουλιές. [...] Στην αρχή κουβαλούσαμε πέτρες μέσω μιας στενής χαράδρας. Μετά αρχίσαμε και κάναμε διάπλαση δρόμου. Μαζεύαμε τις πέτρες και τις κάναμε σειρές, όπως κάνουν τα ξύλα. Αφού μαζεύαμε αρκετές πέτρες, μας δώσαμε σφυράκια και τις σπάγαμε, τις κάναμε μικρές και τις στρώναμε. Μετά περνούσε μια μηχανή κι έστρωνε το δρόμο.

Ο Χρίστος Βασιλόπουλος συμπληρώνει με το εξής σχόλιο:

Τα Τάγματα Εργασίας ήταν συνώνυμο της εξόντωσης καθώς πολλοί δεν άντεχαν τις δοκιμασίες και πέθαναν από τις κακουχίες και τα βασανιστήρια. Ο Κώστας Χατζησπάσου δεν μπορεί να ξεχάσει την καθημερινή κακοποίηση και τους ξυλοδαρμούς. Επέζησε από τα εφιαλτικά ντουρ-

11 Βλ. δειγματοληπτικά, T. Lyon, "Jorge Luis Borges and the Interview as Literary Genre", *Latin American Literary Review* 44 (1994), σ. 74-89 A. Masschelein, C. M. Meurée, S. D. Vanasten, "The Literary Interview: Toward a Poetics of a Hybrid Genre", *Poetics Today* 1-2 (2014), σ. 1-49 D. Martens – M. Watthée-Delotte, "The Literary Interview: a Study of the Genre and its Mediological Mutations", *Literature and Media Innovation* (2017). Διαθέσιμο και στον δικτυακό τόπο: <http://lmi.arts.kuleuven.be/project-1-literary-interview-study-genre-and-its-mediological-mutations> (τελευταία πρόσβαση 31/10/2019).

12 Ε. Χοντολίδου, «Εισαγωγή στην έννοια της πολυτροπικότητας», ό.π., σ. 115.

ντουβάκια. Δεν τα ξέχασε ποτέ, ούτε και τους συγχωριανούς του που έμειναν για πάντα εκεί. Ο Κώστας Χατζησπύσσου στεναχωριέται, γιατί στα σχολεία τα παιδιά δεν διδάσκονται τίποτα για τη βουλγαρική κατοχή και τα βάσανα της γενιάς του.<sup>13</sup>

Ένα ηχητικό ντοκουμέντο από το αρχείο της Σοφίας Αυγέρη, το οποίο αξιοποίησαν ο συνάδελφος Σωτήρης Μακρής και οι μαθητές του 5<sup>ου</sup> Γυμνασίου Ξάνθης Σεβαστός – Ειρηναίος Δανηλίδης, Ραφαήλ Καλταβερίδης και Θανάσης Μαντάρας στο βραβευμένο ντοκιμαντέρ τους «Τα Ντουρντουβάκια της Ξάνθης», απολήγει με τις φράσεις: «[...] τους πήγαιναν στη Βουλγαρία και εδούλευαν ντουρντουβάκια, χωρίς φυσικά να πληρώνονται, με μπομποτά και με ξύλο». Στο ίδιο ντοκιμαντέρ, περνά με γράμματα από την οθόνη η ακόλουθη «Μαρτυρία [ενός] Ξανθιώτη»:

Μετά την ολόημερη κούραση και ταλαιπωρία πηγαίναμε να κοιμηθούμε στο θάλαμο, ερχόντανε οι Βούλγαροι στρατιώτες και δεν μας άφηναν να κοιμηθούμε. Έβαζαν εμένα ή κάποιον άλλον να παρακαλεί το Θεό να σβήσει τη λάμπα για να κοιμηθούμε. Η λάμπα δεν έσβηνε και βάζανε άλλον να παρακαλεί, αναγκάζοντάς τον να χρησιμοποιεί διάφορους παρακλητικούς λόγους. Βέβαια, οι Βούλγαροι διασκέδαζαν αλλά για μας ήτανε ένα μεγάλο βασανιστήριο, το οποίο δυστυχώς κρατούσε πολλές ώρες αλλά και μας υποβάθμιζε ως ανθρώπους.<sup>14</sup>

Εκτενής συνέντευξη του γεννημένου το 1921 Γιώργου Κυριακόπουλου, κατοίκου Νέου Σουλίου Σερρών, βρίσκεται αναρτημένη από το 2008 στην ιστοσελίδα του Γυμνασίου Νέου Σουλίου. Συνοδεύεται και από ενδιαφέρον φωτογραφικό υλικό από την καταναγκαστική θητεία στα βουλγαρικά Τάγματα Εργασίας κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, το οποίο προέρχεται από το προσωπικό αρχείο του Γιώργου Κυριακόπουλου. Τη συνέντευξη επιμελήθηκαν ο συνάδελφος Δημήτρης Μεσάικος και οι μαθητές Γιώργος Αναστασιάδης και Πάνος Πατραμάνης. Με γλώσσα απλή και υποβλητική, εμπροστωμένη σε ορισμένα σημεία και με ιδιωματισμούς, ο Γιώργος Κυριακόπουλος περιγράφει μεταξύ άλλων πώς κατάφεραν να σώσουν από τη βαριά ασθένεια τον πρόγονο, ενδεχομένως (Πατραμάνης το επώνυμό του), ενός από τους νεαρούς, στους οποίους έδωσε τη συνέντευξη:

[...] Τέλη Ιουλίου, ο Πατραμάνης ο Νικόλας είχε κρουολογήσει και τον έπιασε μαλάρια. Επάνω στο κρουολόγημα τον έπιασε η επιδημία της μαλάριας, γιατί κρουολόγησε. Ήταν ιδρωμένος και πήγε και έκανε μπάνιο μέσα στο ποτάμι. Το ποτάμι ήταν ο Αξιός, ο Βαρδάρης ο λεγόμενος. Εκεί

13 X. Βασιλόπουλος, «Το λησμονημένο ολοκαύτωμα της Μακεδονίας από τους Βούλγαρους το 1941 (=«Η μηχανή του χρόνου» / τηλεοπτική εκπομπή)», 2018. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.mixanitouxronou.gr/spagame-petres-mesa-sti-vroxi-to-xioni-kai-ton-kafsona-tourntouvakia-ellines-omiroi-sta-voulgarika-tagmata-ergasias-sygklonistikes-martyries-oson-epezisan-sti-mixani-tou-xronou-nea-ekro/> (τελευταία πρόσβαση 31/10/2019).

14 5<sup>ο</sup> Γυμνάσιο Ξάνθης, «Τα ντουρντουβάκια της Ξάνθης (=ντοκιμαντέρ)», 2018. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [https://www.youtube.com/watch?v=A1Z4uPN\\_3Mg](https://www.youtube.com/watch?v=A1Z4uPN_3Mg) (τελευταία πρόσβαση 31/10/2019).

μας πήγαιναν τις Κυριακές για να πλυθούμε. Και αφού κρουολόγησε τον έπιασε πυρετός, έφτασε μέχρι 40-41 πυρετό. Αρχισε να εξαντλείται. Τον έβλεπες, το φαγητό του δεν το έτρωγε. Τον έπιασε ανορεξία. Είχαμε ένα παιδί, φοιτητής ιατρικής από την Αγγίστα, ονομαζόμενος Αθανάσιος Γκατζούλης. Είχα γνωριστεί με αυτόν πολύ καλά, γιατί ήταν συμμαθητής με τον Στέργιο Γκιουζέλη και γνωριστήκαμε καλά και τον ρώτησα ένα βράδυ που πηγαίναμε για τις παράγκες «τι μπορούμε να κάνουμε για το Νικόλα τον Πατραμάνη, που τον βλέπεις μπροστά σου που μόλις λίγο κουνιέται». «Δεν υπάρχει τίποτα. Δεν μπορούμε να τον βοηθήσουμε καθόλου. Αν δεν τον πάνε σε μια εβδομάδα στο Νοσοκομείο δεν πιστεύω να ζήσει περισσότερο». Εγώ τότε τον είπα ότι «αν θα τον πάρουμε βεντούζες, αν τον κάνουμε εντριβή με ένα αίλιμμα που έχω και το πρωί τον βάλουμε ιώδιο για τη δουλειά που θα πάει, θα φέρουμε κανένα αποτελεσμα»; Λέει «πού θα τα βρεις αυτά; Δεν υπάρχουν». Λέω «τα έχω εγώ. Μου τα έδωσε η μάνα μου, δυο βεντούζες, ένα αίλιμμα». Αυτό το αίλιμμα ήταν μείγμα κάμφουρας, υγρή αμμωνία, καθαρό πετρέλαιο και οινόπνευμα. 100 δράμια μαζεύονταν όλα αυτά σε ένα μισοκάρικο μπουκάλι. Από εκεί και πάνω τα άλλα εκατό δράμια ήταν λάδι. Λέει ο Γκατζούλης, «άμα τα έχεις αυτά, κάνε μια δοκιμή, ίσως και κάτι θα κάνουμε». Το βράδυ τον βάλουμε κάτω εγώ και ο Χρήστος ο ξάδερφός μου ο Κυριακόπουλος, τον πήραμε βεντούζες, τον τρίψαμε με το αίλιμμα και τον σκεπάσαμε με το σκέπασμά του, την κάπα που είχε μαζί, του έριξα εγώ τη δικιά μου την κάπα από πάνω που είχα και εγώ κοιμήθηκα αγκαλιά με τον ξάδερφό μου με την δικιά του τη κάπα. Κατά τις 12 η ώρα ιδρωσε αυτός, ο Νικόλας, και μας φώναξε να σηκωθούμε γιατί ήταν μούσκεμα. Τον ρώτησα εγώ αν είναι ζεστός ακόμα ή κρύος. Μου είπε ότι είναι ζεστός. Μετά από μισή ώρα που κρύωσε, σηκωθήκαμε, ξυπνήσαμε και τον Παντζάρη και οι τρεις από μια πετσέτα, τον ξεγυμνώσαμε, τον σκουπίσαμε καλά. Τον πέρασα λαφριά λίγο οινόπνευμα και το πρωί που ξυπνήσαμε τον έβαλα ιώδιο σε όλο το πίσω μέρος και πήγε στο γιατρό για να πάρει αντιπυρίνη. Αντιπυρίνη για να πάρει θα πήγαινε εκεί κοντά στο γιατρό αλλά φοβόμασταν τη μυρουδιά του κάμφουρα και της υγρής αμμωνίας. Γι' αυτό βάλουμε τον Παντζάρη να πάρει το θερμόμετρο από τον γιατρό και να τον βάλει. Ο Παντζάρης πήγε πήρε την αντιπυρίνη και του την έδωσε.

Οι περιγραφές της πολύ δύσκολης και βασανιστικής καθημερινότητας στα βουλγαρικά Τάγματα Εργασίας είναι, απολύτως δικαιολογημένα, συναισθηματικά φορτισμένες, ενώ στη μνήμη του ηλικιωμένου έχουν χαρακτηί ανεξίτηλα τόσο η ομοψυχία και η αλληλεγγύη των κρατουμένων, όσο και η σκληρή συμπεριφορά των δυναστών τους, παρότι η τελευταία παρουσιάζεται και διαβαθμισμένη ως προς την έντασή της:

Αλλά μεταξύ μας οι Έλληνες, όσοι ήμασταν, δεν εξαιρούσαμε από ποιο χωριό ήταν και ποιος ήταν. Γίναμε ένα σώμα, όχι δυο αδέρφια, αλλά ένα σώμα μια ψυχή. Δεν εξαιρούσαμε τίποτα. Το τι μπορούσαμε να προσφέρουμε ο ένας στον άλλο ήταν άλλο πράγμα. Οι Βούλγαροι τους πρώτους μήνες δεν μας μεταχειρίζονταν καθόλου καλά. Πολύ σκληρά και μετά βέ-



βια δεν μας καλομεταχειρίζονταν αλλά μετά από την άδεια που άρχισαν να μας δίνουν και γυρίσαμε πίσω κάπως είχαν μαλακώσει οι πιέσεις.<sup>15</sup>

Σε όλα τα κείμενα, που μέχρι στιγμής προσεγγίσαμε, το τραύμα του ιστορικού γεγονότος παρέμεινε σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό ανεπούλωτο τόσο ως βιωματική πληγή όσο και ως τραύμα μνήμης, χωρίς η προσπάθεια συμφιλίωσης με τον «άλλον» να οικοδομείται, προσπάθεια, που ενδεχομένως θα οδηγούσε στο να μην παραμένει η πληγή ανοιχτή. Αφήσαμε για το τέλος το αυτοβιογραφικό αφήγημα-μαρτυρία του Παναγιώτη Αμπεριάδη, το οποίο με στρωτή γλώσσα και με συγκινησιακή δυναμική εξιστορεί την τριαντάχρονη πορεία (1920-1950) των μελών μιας προσφυγικής οικογένειας στα ορεινά της Καβάλας. Αλλά και σε ένα μεγάλο τμήμα του περιλαμβάνει την προσωπική περιπέτεια του συγγραφέα στα βουλγαρικά στρατιωτικά εργατικά τάγματα, κατά την περίοδο της τρίτης βουλγαρικής κατοχής εδαφών της Ανατολικής Μακεδονίας και Θράκης (σ. 71-160). Το τραύμα της κατ' ουσίαν αιχμαλωσίας και της καταναγκαστικής εργασίας περιγράφεται αδρά και υποβλητικά ως βιωμένη και ριζωμένη στη μνήμη εμπειρία, αλλά εντοπίζονται και ρωγμές, από τις οποίες εισχωρεί το φως μιας σφαιρικότερης οπτικής, στο πλαίσιο της οποίας αίρονται οι στερεοτυπικές και γενικευτικές αντιλήψεις για τον «άλλον»:

Ελπίζουμε του είπα στο γρήγορο τέλος του πολέμου και σε μία μακροχρόνια ειρήνη. Μάλιστα προχώρησα ακόμη παραπέρα, εκφράζοντας την ελπίδα μου για τη συμμαχική νίκη και την αποκατάσταση της πατρίδας μου. Όταν θα έρθει αυτή η ώρα, επανέλαβα, τότε τα σημερινά μας βάσανα θα μείνουν μια απλή ανάμνηση. Ευχήθηκε και αυτός τη γρήγορη λήξη του πολέμου και το αντάμωμά μας, με την αποκατάσταση της ειρήνης. Τα προηγούμενα γεγονότα, αλλά ιδιαίτερα η τελευταία μας συνομιλία, συντέλεσαν στο να αναπτυχθεί μεταξύ μας μια αμοιβαία αλληλοεκτίμηση. Όχι βέβαια η εκτίμηση που υπάρχει ανάμεσα σε ένα σκλάβο και τον εργοδηγό του, αλλά η εκτίμηση που υπάρχει ανάμεσα σε δύο άτομα, όταν, παρόλο που ο καθένας έχει τις δικές του πεποιθήσεις, η σχέση αυτή διακατέχεται από αγνά και αλτρουιστικά αισθήματα. Η γνωριμία μου με τον αξιωματικό Πέτερ Στογιάνωφ ήταν αποφασιστική για την παραπέρα τύχη μου, ίσως ακόμη και μέχρι σήμερα που γράφω αυτές τις γραμμές. Η συνομιλία μας κράτησε περισσότερο από μία ώρα, εν ώρα εργασίας μάλιστα. Συντέλεσε στην τόνωση του ηθικού μου και στην αμοιβαία εκτίμηση που αποκτήσαμε ο ένας για τον άλλο. Κυρίως γιατί έμαθα πως και η άλλη πλευρά κατανοούσε την δύσκολη θέση μας. [...] Με την ευκαιρία αυτή πρέπει να ομολογήσω πως πάρα πολλοί Βούλγαροι ήταν φιλικά διατεθειμένοι απέναντί μας [...].

Απόγευμα της 14<sup>ης</sup> Οκτωβρίου 1942. Βρισκόμασταν στην πόλη του Καρλόβου. Χωρισμένοι σε μικρομάδες κάναμε αμέριμνοι τη βόλτα μας, ελεύθεροι πια από έννοιες δουλειάς και δεσμεύσεις. Περιεργαζόμασταν

<sup>15</sup> Γυμνάσιο Νέου Σουλίου Σερρών, «Συνέντευξη Γιώργου Κυριακόπουλου», 2008. Διαθέσιμη στον δικτυακό τόπο: <http://gym-n-souliou.ser.sch.gr/sinentefxis/kyriakopoulos.htm> (τελευταία πρόσβαση 31/10/2019).

την όμορφη αυτή πόλη, το σπουδαιότερο κέντρο παραγωγής ροδέλαιων, στην κοιλάδα των ρόδων. Μιλώντας Βουλγάρικα που ίσως είναι η μόνη μας ωφέλεια από όλη αυτή την περιπέτεια, εκεί που κάνουμε τη βόλτα μας, μας σταματά με ευγενικό τρόπο ένα ανδρόγυνο και με περιέργεια μας ρωτά:

— Ποιοι είστε εσείς; Φαίνεστε ξένοι αν και μιλάτε ικανοποιητικά την γλώσσα μας.

— Είμαστε Έλληνες όμηροι. Μόλις απελευθερωθήκαμε και επιστρέφουμε στην πατρίδα μας.

— Πώς τα καταφέρατε να μιλάτε ικανοποιητικά τη γλώσσα μας;

Τότε ένας από μας δίνει την χειρότερη, αλλά πρέπουσα απάντηση.

— Όταν φάτε και σεις ξύλο θα μπορείτε να μιλήσετε οποιαδήποτε γλώσσα σας επιβάλλουν.

«Τα καημένα τα παιδιά», λέει τότε η γυναίκα του συνομιλητή μας. «Τα γουρουνία τα δικά μας θα παραμείνουν αιώνια γουρουνία. Τ' άκουσες», λέει στον σύζυγό της, «έδεραν και κακοποιούσαν τα ανυπεράσπιστα παιδιά». Παράξενα συναισθήματα και σκέψεις μας πλημμυρίζουν τώρα με την απόλυσή μας. Ύστερα από έξι μήνες παραμονής στην Βουλγαρία, μόλις τώρα έχουμε καιρό και διάθεση να περιεργαστούμε τον όμορφο αυτό τόπο, τον ομορφότερο μπορεί να πει κανείς της συγκεκριμένης χώρας.<sup>16</sup>

Ψηφίδες μικροϊστορίας, λοιπόν, κομμάτια του σύνθετου και περίπλοκου άξονα της ιστορίας, που ως γνώση και ως μήμη δεισδύει στον μηχανισμό του κοινωνικού γίγνεσθαι. Όλες και όλοι θα συμφωνήσουμε πως χρειάζεται ως κοινωνία να μάθουμε το παρελθόν μας διακριβωμένα και έγκυρα. Δεν πρέπει ούτε να το απωθούμε, ούτε να το αγνοούμε, ούτε να το λησμονούμε. Πώς να διαχειριστούμε όμως τη γνώση του, ιδίως όταν είναι τραυματικό; Να ξύνουμε το τραύμα, ακροβατώντας στη λεπτή γραμμή που χωρίζει τον πατριωτισμό από τον εθνικισμό, προσβλέποντας σε μελλοντική συναισθηματική εξισορρόπηση διά της εκδικήσεως ή να προσπαθούμε, αφού διερευνήσουμε και μάθουμε και το βάθος και τις διαστάσεις του, να το επουλώσουμε, χωρίς να υποδουμάστε, βέβαια, πως δεν το νιώθουμε; Το διαφαινόμενο συμπέρασμα έγκειται στο ότι εάν το αποτυπωμένο και στον κειμενικό ιστό ιστορικό τραύμα αποδίδεται με όρους διαπάλης και εκδικητικότητας, προϊόντος του χρόνου θα οξύνεται και θα βαθαίνει. Εφόσον, όμως, αποδίδεται με όρους νηφαλιότερης πρόσληψης ως αναπόδραστη παρελθοντική πληγή που δεν πρέπει να προκαταλαμβάνει αρνητικά το παρόν και το μέλλον, τότε ενδέχεται να επουλωθεί και να γίνει αποδεκτό ως δυναμική συμφιλίωσης με το τραυματικό παρελθόν.

<sup>16</sup> Π. Αμπεριάδης, *Μια προσφυγική οικογένεια στα ορεινά της Καβάλας 1920-1950*, Καβάλα 2003: Ιστορικό και Λογοτεχνικό Αρχείο Καβάλας, σ. 143, 159.

# 4<sup>ο</sup> Συνέδριο των Νεοελληνιστών των Βαλκανικών Χωρών

**Βαλκανικές ταυτότητες στη μεταπολεμική  
και σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία**



«Θαύμα ανάπτυξης και προόδου» ή «συνώνυμο  
του πρωτογονισμού και της προπαγάνδας»;  
Η πρόσληψη του βαλκανικού υπαρκτού σοσιαλισμού  
στη νεοελληνική κουλτούρα

Πέτρος Μαραζόπουλος

Διδάκτωρ

Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

A B S T R A C T

During the period in which the establishment of the socialist regimes in the Balkan Peninsula takes place, the sealing of the borders and the concomitant isolationism arouse curiosity of both Greek authors, as well as the Greek reading audience, concerning the prevailing actuality within the socialist regimes. Modern Greek literary evidence –mainly in the form of travel texts– that deals with the Balkans is growing. This, leads to the amplification of the Balkan myth, as it became known within the limits of the 19<sup>th</sup> century. At the same time the viewing perspective of the Balkan states shifts, as the promotion of the Greek national interests are put aside and it is gradually replaced by constructed narratives highly characterized by a clear ideological and political tone. As the ideological beliefs of Greek scholars are now prevailing and the perspective prism of the Balkans alters, the period between 1945 and 1985 constitutes a particularly interesting subject of study. At the same time, Balkan socialism acts also as a clear dividing factor between Greece and the Balkans; Through the texts examined, I discuss how the Greek literary depictions, stereotypes and motifs attributed to the Balkan, Communist Other mainly aim to disaggregate Greece from the Balkan unity. Moreover, I focus on the imaginary detachment of Greece from its Balkan context and I scrutinize the reasons which led to the intensification of a Greek sense of superiority over the Balkan Peninsula during the communist period. The isolationism that the Balkan states faced during Balkan socialism, and the ferocious instability in the Balkan Peninsula in the post-communist era came in strong opposition with Greece's Europeanization at the same long period, leading to a consolidation of relative depictions of the Balkans, in the Greek literary production. Thus, through an extensive collection of the relative Greek literature evidence I aspire to demonstrate the existence of a certain disunity within Modern Greek culture –among the representatives of the Left and not only– which is related with the perception and the depiction of the Balkan communist regimes. Moreover, I aim to record and examine the main images and connotations with which the Balkans were linked in the Modern Greek imaginary during the communist period.

Σκοπός της παρούσας ανακοίνωσης είναι η αποτύπωση των νεοελληνικών προσλήψεων του βαλκανικού υπαρκτού σοσιαλισμού κατά τις τέσσερις δεκα-

ετίες ανάμεσα στα 1945 και 1985. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1940 εγκαθιδρύονται σταδιακά τα καθεστώτα των Enver Hoxha, Tito, Nicolae Ceaușescu και Thodor Zhivkov σε Αλβανία, πρώην ενωμένη Γιουγκοσλαβία, Ρουμανία και Βουλγαρία, αντίστοιχα. Η ιστορική αυτή τομή συνεπάγεται δύο αυτόματων δράσεων στη νεοελληνική κουλτούρα: αφενός μεν το ενδιαφέρον για τα βαλκανικά σοσιαλιστικά καθεστώτα προοδευτικά αυξάνεται –τάση που επιτείνεται από τον απομονωτισμό που χαρακτηρίζει τα βαλκανικά κράτη– και αφετέρου, παρά τις επιμέρους διαβαθμίσεις στις εικονοποιήσεις των σοσιαλιστικών καθεστώτων, τα Βαλκάνια λαμβάνουν μια διακριτή, ενιαία πολιτιστική χροιά στη νεοελληνική σκέψη για πρώτη φορά, τουλάχιστον σε τέτοιο βαθμό. Αν και νεοελληνικές απεικονίσεις των σοσιαλιστικών καθεστώτων παρατηρούνται και στην πρόσφατη νεοελληνική λογοτεχνική παραγωγή, επέλεξα να εστιάσω στον σύγχρονο με τον βαλκανικό υπαρκτό σοσιαλισμό, εκφερόμενο νεοελληνικό λόγο. Τούτο, γιατί το διϊστικό σχήμα πρόσληψης των Βαλκανίων, όπως προτείνεται εδώ ως επεξηγηματικό μοντέλο του νεοελληνικού λόγου σχετικά με τον βαλκανικό σοσιαλισμό, αφορά αμιγώς την εξεταζόμενη περίοδο και εξαλείφεται μεταγενέστερα σε συντριπτικό ποσοστό.

Ο νεοελληνικός λόγος που εξετάζει τον βαλκανικό υπαρκτό σοσιαλισμό εμφανίζεται κυρίως υπό την μορφή της ταξιδιωτικής λογοτεχνίας, στην οποία κυριαρχεί μια σαφής ιδεολογικοπολιτική γραφή και όπου ενσωματώνονται πολιτικές, κοινωνικές, οικονομικές, αλλά και ιστορικές, μεταξύ άλλων, παράμετροι σκέψης και ανάλυσης. Το πλέον χαρακτηριστικό στοιχείο της συγγραφικής αυτής παραγωγής αφορά πιθανότατα την περιγραφή του νέου Άλλου που γεννάται στον ευρωπαϊκό χώρο, του Κομμουνιστικού Άλλου. Καθώς ο Βαλκάνιος Άλλος ήδη από την ανακάλυψή του συνδέεται με συνδηλώσεις, οι οποίες τον τοποθετούν συχνά έξω από το ευρωπαϊκό σύνολο, η εκ νέου –ιδεολογικοπολιτικής φύσεως τη φορά τούτη– απομάκρυνσή του από τον ευρωπαϊκό χώρο συνεπάγεται και ανάλογες προσλήψεις στη νεοελληνική σκέψη. Παρά τις αντιθετικές κατασκευές, με τις οποίες εικονοποιείται στο νεοελληνικό φαντασιακό ο Homo Socialisticus, ως κύριο χαρακτηριστικό του συνόλου των σχετικών νεοελληνικών αναπαραστάσεων εμφανίζεται εξ αρχής μια αποκόλληση του βαλκανικού συνόλου, τόσο από τον δυτικό, όσο και από το νεοελληνικό χώρο, αλλά και μια ταυτόχρονη επιβεβαίωση της φαντασιακής σύμπλευσης μεταξύ Ελλάδας και Δύσης.

Κατά την περίοδο του βαλκανικού υπαρκτού σοσιαλισμού ο νεοελληνικός λόγος για τα βαλκανικά έθνη διαφοροποιείται με πρόδηλο τρόπο. Η εθνική γραφή που κυριαρχεί στη νεοελληνική λογοτεχνική παραγωγή της περιόδου των Βαλκανικών Πολέμων παραχωρεί σταδιακά τη θέση της σε έναν αμιγώς ιδεολογικοπολιτικό λόγο: έτσι, το πρίσμα θέασης των βαλκανικών εθνών μεταβάλλεται και πλέον αφορά συλλήβδην την πρόσληψη του εγχειρήματος του βαλκανικού υπαρκτού σοσιαλισμού. Η θέαση και η εξέταση του βαλκανικού χώρου με αμιγώς πολιτικά και ιδεολογικά κριτήρια συνεπάγεται κατά φυσική ακολουθία μια διϊστική αντίληψη. Από τη μια πλευρά, οι ανήκοντες πολιτικά στο χώρο της Αριστεράς Έλληνες συγγραφείς αντιμετωπίζουν αρχικά τα βαλκανικά σοσιαλιστικά

κράτη ως εν εξελίξει πείραμα, το οποίο θα πρέπει να κριθεί σε βάθος χρόνου. Παράλληλα, ο λόγος τους χαρακτηρίζεται από εξαιρετικά ένθερμες εικονοποιήσεις των σοσιαλιστικών Βαλκανίων, που εμμένουν στην κοινωνική πρόοδο, στην επιστημονική και τεχνική ανάπτυξη, αλλά και στην ανάδειξη του νέου τύπου ανθρώπου, ο οποίος εικονίζεται ως απαλλαγμένος από παρελθοντικά μειονεκτήματα. Εν αντιθέσει, οι Έλληνες συγγραφείς που επισκέπτονται το βαλκανικό χώρο την ίδια περίοδο και οι οποίοι δεν θα πρέπει να θεωρούνται φίλα προσκείμενοι στον Κομμουνισμό παρέχουν εικονοποιήσεις, οι οποίες κυμαίνονται από μια επιφυλακτική γραφή έως εξαιρετικά αρνητικές προσλήψεις των βαλκανικών σοσιαλιστικών καθεστώτων.

Πώς ωστόσο λειτούργησε ο βαλκανικός υπαρκτός σοσιαλισμός όσον αφορά τη φαντασιακή σχέση μεταξύ Ελλάδας, Βαλκανίων και Δύσης; Προτού αναφερθώ με λεπτομέρειες, μέσω επιλεγμένων νεοελληνικών κειμένων, στο διύστικο σχήμα πρόσληψης που προανέφερα, θα ήθελα να επισημάνω ορισμένες επιμέρους λειτουργίες του βαλκανικού σοσιαλισμού, όπως αυτές επέδρασαν στη σχέση Ελλάδα-Βαλκανίων στο νεοελληνικό φαντασιακό. Θα ξεκινήσω με τον προσδιορισμό του όρου «ενιαίο πολιτιστικό αντικείμενο μελέτης». Μια πρώτη λοιπόν παράμετρος της βαθύτερης λειτουργίας των σοσιαλιστικών καθεστώτων αφορά ακριβώς την ενοποίηση των Βαλκανίων ως πολιτιστικού αντικείμενου για τη νεοελληνική κουλτούρα: τα «Βαλκάνια» δεν συνιστούν πλέον μια γεωγραφική έννοια που προσδιορίζει ένα σύνολο χωρών, παρά μια ιδεολογικοπολιτική, αντιδυτική ενότητα. Μάλιστα, παρά τις πράγματι υπαρκτές, επιμέρους ιεραρχίες των βαλκανικών σοσιαλιστικών καθεστώτων σε περισσότερο ή λιγότερο σκληρά, η κομμουνιστική περίοδος επιφέρει την παραγωγή ενός ενιαίου λόγου προς τα Βαλκάνια, από τη νεοελληνική σκέψη. Ως άμεσο αποτέλεσμα, ο όρος «Βαλκάνια» λαμβάνει έναν απροσδόκητα υψηλό βαθμό συνοχής, υπό την έννοια ότι οι λογοτεχνικές κατασκευές που εικονοποούν τον Κομμουνιστικό Άλλο χαρακτηρίζονται από μια κοινή, υπόρρητη λογική και μια παραπλήσια λειτουργία.

Δομικό στοιχείο των κατασκευών αυτών θα πρέπει να θεωρείται η παγίωση της πεποίθησης, σύμφωνα με την οποία ο Βαλκάνιος Άλλος τοποθετείται έξω από τα όρια του ευρωπαϊκού χώρου, με όρους συμβολικής γεωγραφίας. Έτσι, το ιδεολογικοπολιτικό πρίσμα πρόσληψης των Βαλκανίων συντελεί στη θεώρηση των βαλκανικών εθνών ως ενός –σχεδόν– ενοποιημένου πολιτιστικού και πολιτικού συνόλου. Αντίστοιχες λογικές προσλήψεις και ταξινομήσεις επιφύλαξε και η δυτική σκέψη για το σοσιαλιστικό εγχείρημα στη Βαλκανική. Είναι χαρακτηριστικό ότι το πλαίσιο αναφοράς στον Κομμουνιστικό Άλλο προσιδίαζε με παλαιότερου τύπου διαχωριστικές γραμμές που τέθηκαν μεταξύ του ευρωπαϊκού και του βαλκανικού χώρου. Εκτός του ότι ο σοσιαλισμός επανέφερε στο προσκήνιο τις υποτιμητικού τύπου συνδηλώσεις για τα Βαλκάνια, η πλέον σημαντική του επίδραση υπήρξε ο εκ νέου φαντασιακός διαχωρισμός της Νοτιοανατολικής Ευρώπης ως μιας «ενιαίας οντότητας»:<sup>1</sup> μέσω του κομμουνισμού τα Βαλκάνια απέ-

1 M. Mazower, *Τα Βαλκάνια*, μτφρ. Κ. Κουρεμένος, Αθήνα 2007: Πατάκης, σ. 32.

κτησαν και πάλι «μια κοινή ιστορικά μοίρα»,<sup>2</sup> με την κυρίαρχη δυτική θεώρηση να συμπυκνώνεται στην πεποίθηση ότι η Ανατολική Ευρώπη οφείλει την ενότητά της, μεταξύ άλλων, στα κομμουνιστικά καθεστώτα.<sup>3</sup>

Κατά δεύτερον, και αυτό είναι εξίσου σημαντικό, ο φαντασιακός διαχωρισμός της Βαλκανικής από τον δυτικό και από το νεοελληνικό χώρο παρατηρείται σε κείμενα αριστερών και μη πολιτικά συγγραφέων. Είναι βέβαια γεγονός ότι ο φαντασιακός αυτός διαχωρισμός κρίθηκε με διαφορετικούς όρους από την κάθε πλευρά. Για την πρώτη ομάδα συγγραφέων η τοποθέτηση του βαλκανικού χώρου μακριά από την καπιταλιστική Δύση δεν επιφέρει απαραίτητα αρνητικές συνδηλώσεις· σε πλήρη αντίθεση, για τους δεύτερους, η ρήξη μεταξύ των Βαλκανίων και των δυτικών νορμών ταυτίζεται με τον πριμιτιβισμό, την οπισθοδρομικότητα και εντέλει την κατωτερότητα. Σε κάθε περίπτωση οι δύο αφηγήσεις συγκλίνουν στη βαθύτερη λειτουργία τους, η οποία συνίσταται στην κατασκευή ενός ιδεολογικού Άλλου, που ταυτίζεται με την έλλειψη ευρωπαϊκότητας και διαχωρίζεται από το δυτικό σύνολο. Έτσι, υπό το πρίσμα των ιεραρχιών φαντασιακής γεωγραφίας, ο βαλκανικός υπαρκτός σοσιαλισμός θα πρέπει να εκλαμβάνεται ως κατεξοχήν παράγων απόκλισης των Βαλκανίων, τόσο από τον δυτικό χώρο, όσο και από την Ελλάδα. Ο δε διαχωρισμός του Κομμουνιστικού Άλλου από το ευρωπαϊκό σύνολο υπήρξε κατά τον Andrew Hammond τόσο έντονος, ώστε ευνόησε την εκ νέου σύνδεση της Βαλκανικής με αντίστοιχες λειτουργίας βικτωριανές κατασκευές.<sup>4</sup> Οι κατασκευές που δημιουργήθηκαν για να περιγράψουν τον ιδεολογικό αυτόν Άλλο, ή τα ήδη υπαρκτά στερεότυπα για τη Βαλκανική που επαναχρησιμοποιήθηκαν σε διαφορετικό πλαίσιο, αποδείχθηκαν εξαιρετικά ανθεκτικά: μπορεί το Σιδηρούν Παραπέτασμα να αποτέλεσε στα μέσα της δεκαετίας του 1990 παρελθόν, ωστόσο η σκιά του επέμεινε να απλώνεται πάνω από τη Νοτιοανατολική Ευρώπη.<sup>5</sup> Σύμφωνα με τον Michael Haynes η διαδικασία διαμόρφωσης μιας συλλογικής ευρωπαϊκής ταυτότητας διαταράχθηκε ριζικά λόγω των κομμουνιστικών καθεστώτων. Ο διχασμός της ευρωπαϊκής ενότητας υπήρξε τόσο βαθύς, ώστε οι νέες ενδοευρωπαϊκές υποκατηγοριοποιήσεις λειτούργησαν ως ανασυστάσεις του παραδοσιακού διαχωρισμού μεταξύ Ανατολής και Δύσης· τη φορά τούτη, τη θέση της Ανατολής είχαν λάβει η Σοβιετική Ένωση, η Πολωνία και οι βαλκανικές χώρες.<sup>6</sup> Η γεωγραφική διάκριση ανάμεσα στις δυτικές δημοκρατίες και στην «κομμουνιστική Ανατολή» εντάθηκε κατά τον Ψυχρό Πόλεμο. Τη στιγμή εκείνη διαμορφώθηκε ένας πνευματικός χάρτης που εκλάμ-

2 Δ. Κωστόπουλος, *Βαλκάνια – Η οικογεωγραφία της οργής*, Αθήνα 1993: Στοχαστής, σ. 56.

3 M. Roskin, *The rebirth of East Europe*, New Jersey 1991: Prentice Hall.

4 A. Hammond, “The danger zone of Europe’ – Balkanism between the Cold War and 9/11”, *European Journal of Cultural Studies* 8 (2005), σ. 135-154.

5 L. Wolff, *Inventing Eastern Europe – The map of civilization on the mind of the Enlightenment*, Stanford-London 1994: Stanford University Press, σ. 4.

6 M. Haynes, “The Rhetoric of Economics: Cold War Representation of Development in the Balkans”, στον τόμο An. Hammond et. al., *The Balkans and the West – Constructing European Other, 1945-2003*, Great Britain 2004: Ashgate, σ. 26-39.



βανε τα δύο συστήματα ως αντιθετικά σύνολα, στα οποία κατοικούσαν αφενός ο πολιτισμένος Εαυτός και αφετέρου ο εξωτικός, απολίτιστος Άλλος.<sup>7</sup>

Μια τρίτη παράμετρος αφορά επίσης την επίταση του ήδη από τον προηγούμενο αιώνα υπάρχοντος ελληνικού αισθήματος ανωτερότητας στη Βαλκανική, ό,τι δηλαδή η Maria Todorova προσδιορίζει ως «υπερβολικό σύμπλεγμα ανωτερότητας».<sup>8</sup> Καθώς τα κομμουνιστικά Βαλκάνια απομακρύνονται από την ιδέα της ευρωπαϊκότητας και συνδέονται με τον απομονωτισμό, τον αντιδυτικισμό, την ανελευθερία και την οπισθοδρομικότητα, αποκολλούνται ταυτόχρονα φαντασιακά και από τον ελληνικό χώρο. Η ελληνική σκέψη, σαν έτοιμη από καιρό, διευκολύνθηκε έτσι στην αυτοπρόσληψή της ως το μόνο δυτικό κράτος στη Βαλκανική και στην ήδη υπάρχουσα τάση διαφοροποίησής της από το βαλκανικό σύνολο προστέθηκαν, ως επιβεβαιωτικοί παράγοντες της ρήξης ανάμεσα στους δύο χώρους και οι αντιθετικοί δρόμοι μεταξύ του βαλκανικού Κομμουνισμού και της ελληνικής πορείας προς την ευρωπαϊκή ολοκλήρωση. Καθώς λοιπόν η Δύση αντιλαμβάνονταν τα σοσιαλιστικά Βαλκάνια ως ένα ομοιογενές παράρτημα της Σοβιετικής Ένωσης, η εικονοποίηση του νεοελληνικού χώρου ως ευρωπαϊκού –τουλάχιστον εν συγκρίσει με τους Βαλκάνιους γείτονες– παγιώθηκε, τόσο στην ευρωπαϊκή σκέψη, όσο και στο εσωτερικό της Ελλάδας. Παρά το ότι η Ελλάδα δεν προσλήφθηκε πάντοτε ως αμιγώς ευρωπαϊκός χώρος, σε κάθε περίπτωση, η εγκαθίδρυση των σοσιαλιστικών καθεστώτων στη Βαλκανική, τα οποία συνδέθηκαν με την αίσθηση του εγκλωβισμού και της ζοφρότητας,<sup>9</sup> είχε ως συνακόλουθο αποτέλεσμα την απόκλιση του βαλκανικού από τον ελληνικό χώρο. Είναι χαρακτηριστική σχετικά η άποψη του Mark Mazower, σύμφωνα με την οποία το Σιδηρούν Παραπέτασμα έκοψε τη Νοτιοανατολική Ευρώπη σε δύο μέρη, αφενός εξαφανίζοντας τα Βαλκάνια από τη δυτική συνείδηση και αφετέρου διαμορφώνοντας μια εικόνα της Ελλάδας ως «παρυφής της Δύσης».<sup>10</sup>

Επιχειρώντας μια περιδιάβαση στα νεοελληνικά κείμενα που πραγματεύονται τα βαλκανικά κομμουνιστικά κράτη, ίσως το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα του δυϊστικού σχήματος πρόσληψής τους στη νεοελληνική σκέψη αφορά τα κείμενα που επιδιώκουν να γνωρίσουν την χοτζικική Αλβανία στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό. Συγκεκριμένα, μέσα στη δεκαετία του 1980 εκδίδονται τα κείμενα των Γιάννη Σάρρα, *Ανιχνεύοντας την Αλβανία*,<sup>11</sup> Λάμπρου Μάλαμα, *Αλβανία – Η νύφη των αετών*,<sup>12</sup> Βάσου Γεωργίου, *Η Αλβανία σήμερα – Εντυπώσεις*

7 M. Buchowski, "The Specter of Orientalism in Europe: From Exotic Other to Stigmatized Brother", *Anthropological Quarterly* 79: 3 (2006), σ. 463-482.

8 M. Todorova, *Τα Βαλκάνια – Η δυτική φαντασίωση*, μτφρ. Ι. Κολοβού, Θεσσαλονίκη 2000: Παρατηρητής, σ. 111.

9 A. Hammond, *The Belated Lands – British and American Representations of the Balkans*, Cardiff 2007: University of Cardiff, σ. 154.

10 M. Mazower, *Τα Βαλκάνια*, ό.π., σ. 32.

11 Γ. Σάρρας, *Ανιχνεύοντας την Αλβανία*, Αθήνα 1980: Τυπογραφείο Παρασκευά Παρασκευόπουλου.

12 Λ. Μάλαμας, *Αλβανία – η νύφη των αετών*, Αθήνα 1980: [χ.ο.]

και στοχασμοί από την περιήγησή της<sup>13</sup> και Μηνά Λαμπρινίδη, *Η Αλβανία σήμερα – Εντυπώσεις από μια επίσκεψη*.<sup>14</sup> Τα τρία πρώτα κείμενα, σε αντίθεση με το τελευταίο, γράφονται από συγγραφείς που ιδεολογικά ανήκουν στον χώρο της Αριστεράς και εκδίδονται σχεδόν ταυτόχρονα, ανάμεσα στη διετία 1980-1981. Το κείμενο του Σάρρα, ένθερμου θαυμαστή του Enver Hoxha, αποδεικνύεται ένα πραγματικό υμνολόγιο, τόσο όσον αφορά την εξαιρετικά υψηλών ρυθμών και πολυεπίπεδη ανάπτυξη του αλβανικού χώρου, όσο και σχετικά με την εικονοποίηση του Αλβανού Άλλου ως του επιτυχούς παραδείγματος του νέου τύπου ανθρώπου: στα μάτια του αναγνώστη αποκαλύπτεται ένα έθνος πλήρως απαλλαγμένο από τα παρελθοντικά ελαττώματα της μνησικακίας ή της ζηλοφθονίας, προσηλωμένο στην επιστημονική και εργασιακή πρόοδο και στηριζόμενο στην αλληλεγγύη, στην άμιλλα και στην αγάπη:

*Παρά κάτω ένα εστιατόριο. Και εκεί τα ίδια. Ένας δικός τους τρόπος ψυχαγωγίας, μια δική τους συνήθεια, χωρίς διακρίσεις, χωρίς αντιθέσεις, χωρίς επιδιώξεις, χωρίς διαφορές. [...] Ισότητα πραγματική. Σεβασμός απόλυτος της γυναίκας. Ούτε ματιά πονηρή απάνω της. Ούτε ένα πείραγμα που να την έθιγε. Γυρνούσα ανάμεσά τους. Παρατηρούσα. Σμενές, χωρίς πρόκληση αυτές, γυρνούσαν με άνεση από τα τραπέζια και τους εξυπηρετούσαν. Η στάση τους, το φέρεμά τους, προκαλούσε το σεβασμό' το σεβασμό του ανθρώπου που εργάζεται για να ζήσει με τιμιότητα ανεξάρτητα από το φύλο που ανήκει, ανεξάρτητα απ' τη δουλειά που κάνει. Του ανθρώπου που ξέρει να κρατεί την αξιοπρέπειά του όπου και αν είναι. [...] Στα δύο αυτά κέντρα πήγαινα κάθε βράδυ τις μέρες που βρισκόμουν στα Τίρανα και γύριζα ανάμεσα από τις παρέες προσπαθώντας να ανακαλύψω μια ματιά, μια κουβέντα, μια χειρονομία, μια απρέπεια. Δεν τα κατάφερα. Ο κόσμος που περιεργαζόμουν ήταν κόσμος ηθικοποιημένος.<sup>15</sup>*

Πρέπει βέβαια να επισημανθεί ότι ορισμένες περιγραφές του Σάρρα ξεπερνούν την υπερβολή, εντάσσονται στην προπαγανδιστική γραφή και αγγίζουν την ιλαρότητα. Αντίστοιχες εικονοποιήσεις του αλβανικού χώρου ενσωματώνονται και στη γραφή του Μάλαμα. Αν και ο συγγραφέας αποδεικνύεται περισσότερο διαλλακτικός και προσεκτικός στις περιγραφές του συγκριτικά με τον Σάρρα, εστιάζει και εκείνος στην ηθική διαπαιδαγώγηση του αλβανικού λαού, κρίνει το υπάρχον σύστημα ως απελευθερωτικό, ενώ εμμένει στην συνολική και πανθομολογούμενη αποδοχή του καθεστώτος από τους Αλβανούς πολίτες: χαρακτηριστικό σχετικό κατά τον συγγραφέα παράδειγμα είναι η θεώρηση της απαγόρευσης της θρησκείας ως απελευθερωτικού μέτρου, ακόμα και από τους ίδιους τους ιερείς. Τα λιγοστά προβλήματα που παρατηρούνται ως προς την ολοκλήρωση του σοσιαλισμού, αποδίδονται ανοιχτά σε λιγοστούς «άξεστους χωριάτες»,

<sup>13</sup> Β. Γεωργίου, *Η Αλβανία σήμερα – Εντυπώσεις και στοχασμοί από την περιήγησή της*, Αθήνα 1981: Σύγχρονη Εποχή.

<sup>14</sup> Μ. Λαμπρινίδη, *Η Αλβανία σήμερα... Εντυπώσεις από μια επίσκεψη*, Αθήνα 1987: Ελεύθερο Βήμα.

<sup>15</sup> Γ. Σάρρας, *Ανιχνεύοντας την Αλβανία*, ό.π., σ. 56-57.

ανίκανους να αντιληφθούν τα σοσιαλιστικά ιδεώδη, καθώς ο συγγραφέας βεβαιώνει με κάθε ευκαιρία ότι στη Λαϊκή Δημοκρατία της Αλβανίας δεν υπάρχουν αντιφρονούντες.<sup>16</sup> Αντίστοιχα, και ο Βάσος Γεωργίου, ηγετικό στέλεχος του ΚΚΕ εμμένει στην αφήγησή του στην σοσιαλιστική ηθική που διέπει τον Αλβανό Άλλο και παρέχει μια εξαιρετικά θετική εικονοποίηση του συστήματος. Έτσι, οι όποιες δυσκολίες εκλαμβάνονται ως απομεινάρια του παλαιού πολιτικού συστήματος. Επιπλέον, καταγράφεται εδώ μια εξαιρετικά σπάνια θέση στη νεοελληνική κουλτούρα, καθώς αμφισβητείται ανοιχτά η ελληνική συνείδηση των κατοίκων της Βορείου Ηπείρου, οι οποίοι περιγράφονται ως «συνειδητοποιημένοι και ευτυχημένοι πολίτες της Νοτίου Αλβανίας».<sup>17</sup>

Σε πλήρη αντίθεση με τα προαναφερθέντα, ο Λαμπρινίδης μεταφέρει τόσο ριζικά διαφορετικές αλβανικές εικόνες στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό, που εάν κανείς μελετήσει το σύνολο των ανωτέρω έργων, θα δυσκολευθεί να πιστέψει ότι περιγράφουν τον ίδιο χώρο, πόσο μάλλον εντός της ίδιας δεκαετίας. Ο συγγραφέας εικονοποιεί την Λαϊκή Δημοκρατία της Αλβανίας ως συνώνυμο της προπαγάνδας, ως μια «τεράστια τηλεόραση στις επιταγές της κομμουνιστικής σκηνοθεσίας»,<sup>18</sup> η οποία παρακολουθεί αδιάκοπα τους πάντες και τα πάντα και έχει ενσταλάξει στους πολίτες της τον διαρκή φόβο, τη μιζέρια και τον χαφιεδισμό. Ο αλβανικός χώρος προσλαμβάνεται αδιαμφισβήτητα ως αντιδυτικός και οπισθοδρομικός, ενώ επιπλέον ταυτίζεται με την εικόνα μιας προγενέστερης Ελλάδας –μια σαφή επισήμανση της ανωτερότητας του ελληνικού κράτους σε κάθε επίπεδο. Ο Λαμπρινίδης τηρεί σαφείς αποστάσεις από την πίστη σε σοσιαλιστικά θαύματα προόδου και εκσυγχρονισμού, ενώ εξαιρετικά ενδιαφέρουσα αποδεικνύεται η εικονοποίηση του Αλβανού Άλλου ως πρωτόγονου, αμαθούς και απλοϊκού ανθρώπου, μακριά από τις περιγραφές των Μάλαμα, Σάρρα και Γεωργίου περί του νέου τύπου ανθρώπου:

*Και η ζωή κυλά, με δουλειά, δουλειά, δουλειά! Οι Αλβανοί στη μεγάλη πλειονότητα δεν έχουν επίγνωση της άθλιας ζωής που κάνουν. Γι' αυτό και η άρχουσα τάξη του «PPSH» φροντίζει να τους κρατάει σ' απομόνωση. Ξένα περιοδικά και εφημερίδες ή βιβλία δεν κυκλοφορούν στο εσωτερικό. Το ραδιόφωνο και η τηλεόραση κάνουν πλύση εγκεφάλου. Και οι ξεναγοί δικαιολογούν την απομόνωση: Δεν αφήνουμε να διαφθείρουν τη νεολαία μας.<sup>19</sup>*

Από την άλλη πλευρά, αν και το καθεστώς Ceausescu αποτυπώθηκε με τα πλέον μελανά χρώματα τόσο στη δυτική σκέψη, όσο και στο νεοελληνικό φαντασιακό, εικονιζόμενο συνηθέστατα ως σκοταδιστικό, τυραννικό και μεσαιωνικό, οι Κώστας Μπίρκας και Θέμος Κορνάρος, στα κείμενά τους *Ρουμανία: η ιστορία*,

<sup>16</sup> Λ. Μάλαμας, *Αλβανία – η νύφη των αετών*, ό.π., σ. 42.

<sup>17</sup> Β. Γεωργίου, *Η Αλβανία σήμερα...*, ό.π., σ. 142 κ.εξ.

<sup>18</sup> Μ. Λαμπρινίδης, *Η Αλβανία σήμερα...*, ό.π., σ. 43 κ.εξ.

<sup>19</sup> Ο.π., σ. 107.

η οικονομία, ο πολιτισμός, το σύστημα<sup>20</sup> και Οδός Προμηθέως: ταξίδια Ρωσία – Ελβετία – Ρώμη – Βουλγαρία – Ρουμανία<sup>21</sup> αντίστοιχα, παρέχουν μια εκ διαμέτρου αντιθετική πρόσληψη του ρουμανικού καθεστώτος. Σε μια πρώτη ανάλυση τα εν λόγω κείμενα μπορούν να ενταχθούν στο είδος της ταξιδιωτικής λογοτεχνίας· παρά ταύτα, ο λόγος τους αποδεικνύεται άκρως ιδεολογικοπολιτικός. Ο Μπίρκας συνειδητά και εξαρχής επιχειρεί να αποδομήσει τις συνδηλώσεις με τις οποίες συνδέεται ο ρουμανικός σοσιαλιστικός χώρος, όπως είναι η κατασκοπεία, η σκληρή αστυνόμευση, ο φόβος και η ανελευθερία. Η αφήγηση επιχειρεί επανειλημμένα να πείσει τον αναγνώστη περί του φιλελεύθερου και δημοκρατικού χαρακτήρα του καθεστώτος, ενώ –και αυτό αποτελεί την πλέον σημαντική σύμβαση στην αφήγηση του Μπίρκα– η ρουμανική κοινωνία κρίνεται ως ανώτερη της ελληνικής, σε ηθικό, βιοτικό και οικονομικό επίπεδο, σε μια σπανιότατη θεώρηση στη νεοελληνική κουλτούρα. Η γυναίκα σημειώνεται ότι έχει λάβει τη θέση που της αρμόζει στον κοινωνικό ιστό, ο νέος τύπος ανθρώπου θεωρείται μια ολοκληρωμένη, τελειοποιημένη οντότητα και η εξημέρωση των ηθών χαρακτηρίζεται ως αδιαμφισβήτητο γεγονός:

*Μαζί όμως και πέρα απ' όλα αυτά, η βασική μας σκέψη και φροντίδα είναι ο άνθρωπος, η αλλαγή και η μεταμόρφωση του ανθρώπου. Φιλοδοξούμε και αγωνιζόμαστε με όλα τα μέσα (μόρφωση, πειθώ, αγωγή, κλπ.) να φτιάξουμε ένα νέου τύπου άνθρωπο, οικοδόμο της χώρας του, δημιουργό της ζωής του και υπερασπιστή του σοσιαλιστικού καθεστώτος. Και της ειρήνης και της φιλίας με όλους τους λαούς.<sup>22</sup>*

Ανάλογα ιδεολογήματα προβάλλονται και στο κείμενο του Κορνάρου. Σύμφωνα με τον συγγραφέα, κάτω από την αιγίδα του σοσιαλισμού, δύο κατώτερες στο παρελθόν από την Ελλάδα χώρες –όπως η Βουλγαρία και η Ρουμανία– μετεξελίχθηκαν σε ιδανικές πολιτείες. Ειδικά για τον ρουμανικό χώρο, ο Κορνάρος επανέρχεται στη διήγησή του εξαιρετικά συχνά στα ζητήματα της επιστημονικής, οικονομικής και ηθικής ανάπτυξης και συμπεραίνει την μεταστροφή της ρουμανικής κοινωνίας από μια προβληματική, προτεραία του σοσιαλισμού, κατάσταση σε μια ιδανική πολιτεία που «τραγουδά και γελά».<sup>23</sup> Όσον αφορά δε τις εικονοποιήσεις του Κορνάρου σχετικά με τον βουλγαρικό χώρο αυτές κινούνται σε μια παραπλήσια λογική. Το πλέον ενδιαφέρον σημείο τους αφορά την ιεράρχηση της Βουλγαρίας –με όρους συμβολικής γεωγραφίας– σε ανώτερο του δυτικού χώρου επίπεδο. Η φαντασική διαφοροποίηση του δυτικού από τον βαλκανικό χώρο αποτελεί, όπως επισημάνθηκε, μια εξαιρετικά συχνή, αν όχι απόλυτα παγιωμένη, θέση για το νεοελληνικό φαντασιακό. Ωστόσο, η τοποθέτηση του βαλκανικού και εν προκειμένω του ρουμανικού ή του βουλγαρικού χώρου σε ανώτερο επίπεδο

20 Κ. Μπίρκας, *Ρουμανία: η ιστορία, η οικονομία, ο πολιτισμός, το σύστημα*, Αθήνα 1963: Κέδρος.

21 Θ. Κορνάρου, *Οδός Προμηθέως: ταξίδια Ρωσία – Ελβετία – Ρώμη – Βουλγαρία – Ρουμανία*, Αθήνα 1975: Χρόνος.

22 Κ. Μπίρκας, *Ρουμανία*, ό.π., σ. 338.

23 Θ. Κορνάρου, *Οδός Προμηθέως*, ό.π., σ. 219.

σε σχέση με τη Δύση και την Ελλάδα αποτελεί μια εξαιρετικά σπάνια απόκλιση.

Είναι απολύτως χαρακτηριστικό ότι μια παραπλήσια τάση ανιχνεύεται σε ένα ακόμη κείμενο συγγραφέα αριστερών πεποιθήσεων, δηλαδή στο έργο του Φίλιππα Γελαδόπουλου, *Η Νέα Βουλγαρία*.<sup>24</sup> Ο Γελαδόπουλος επισημαίνει στον αναγνώστη την ύπαρξη δύο διαμετρικά αντιθετικών βουλγαρικών χωροχρόνων: στο ένα άκρο τοποθετείται η παρελθοντική Βουλγαρία της οπισθοδρομικότητας, της πολιτιστικής κατωτερότητας και της φτωχοποίησης και στο έτερο η ανεπτυγμένη πολιτιστικά σοσιαλιστική Βουλγαρία με τις εκσυγχρονιστικές τάσεις σε ηθικό, κοινωνικό και βιοτικό επίπεδο. Ο Γελαδόπουλος ταυτίζει τον σοσιαλισμό με την πρόοδο, σε τέτοιο βαθμό μάλιστα, ώστε να αναφέρεται ρητά πως το καθεστώς κατόρθωσε να τοποθετήσει το Βούλγαρο πολίτη δίπλα στον Ευρωπαίο. Μεταφέρεται έτσι μια επίσης σπάνια στη νεοελληνική κουλτούρα αντίληψη, σύμφωνα με την οποία ο υπαρκτός σοσιαλισμός δεν έδρασε ως σημείο απόκλισης των βαλκανικών εθνών με τη Δύση, παρά ως σημείο σύγκλισης, τουλάχιστον όσον αφορά το επίπεδο διαβίωσης και ανάπτυξης. Αντίστοιχα, διαφαίνεται εδώ μια ακόμα πτυχή των νεοελληνικών προσλήψεων του υπαρκτού σοσιαλισμού, τουλάχιστον για την αριστερή σκέψη, που αφορά τη σταδιακή αποδόμηση του ελληνικού αισθήματος ανωτερότητας στη Βαλκανική, όπως αυτό διαμορφώθηκε ήδη από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, και ειδικά όσον αφορά τη Βουλγαρία αποδεικνύεται εξαιρετικά διαδεδομένο, αλλά και μακρόχρονο.

Από την άλλη πλευρά, μια διαφορετική πρόσληψη των βαλκανικών κομμουνιστικών καθεστώτων καταγράφεται στο εκδοθέν κατά το 1971 έργο του Γιώργου Θεοτοκά, *Ταξίδια: Περσία – Ρουμανία – Σοβιετική Ένωση – Βουλγαρία*,<sup>25</sup> το οποίο αφορά την καταγραφή των εντυπώσεων του συγγραφέα από την επίσκεψή του, μεταξύ άλλων, στη Ρουμανία και στη Βουλγαρία. Ο ίδιος, αντίθετος ιδεολογικά με τα κομμουνιστικά ιδεώδη, δηλώνει ως δομικό στόχο της αφήγησής του την παροχή αμερόληπτων κρίσεων στο αναγνωστικό κοινό. Η γραφή του Θεοτοκά αφορά μια ολοκληρωτικά αντιθετική πρόσληψη των βαλκανικών κομμουνιστικών καθεστώτων, σε σχέση με όσα συζητήθηκαν ήδη. Στο έργο του η κομμουνιστική ιδεολογία ταυτίζεται εξαρχής με την εξάλειψη της ελεύθερης σκέψης, τη μονοτονία και την μαζικοποίηση. Βέβαια, παρά την διάχυτη αίσθηση του ολοκληρωτισμού, ο συγγραφέας επισημαίνει τις σημαντικές προόδους των κρατών που επισκέπτεται, κυρίως στον επιστημονικό και στον υλικοτεχνικό τομέα. Πιθανότατα το πλέον ενδιαφέρον στοιχείο της διήγησής του Θεοτοκά έγκειται στην ταύτιση του υπαρκτού σοσιαλισμού με τον απομονωτισμό, όχι μόνον σε πολιτικό, αλλά και σε πολιτιστικό επίπεδο, μέσω της παραδοχής ότι οι επιθυμητές, στενότερες πολιτισμικές επαφές μεταξύ των βαλκανικών εθνών και της Ελλάδας κατέστησαν αδύνατες, ακριβώς λόγω των αντιθετικών πολιτικών συστημάτων τους. Αξίζει δε να σημειωθεί ότι η εικονοποίηση του βουλγαρικού χώρου στο έργο του Θεοτοκά, αν και κινείται σε παραπλήσια λογική με την απο-

24 Φ. Γελαδόπουλος, *Η Νέα Βουλγαρία*, Αθήνα 1976: [χ.ο.].

25 Γ. Θεοτοκά, *Ταξίδια: Περσία – Ρουμανία – Σοβιετική Ένωση – Βουλγαρία*, Αθήνα 1971: Εστία.

τύπωση του αντίστοιχου ρουμανικού, αποδεικνύεται εντούτοις λιγότερο σκληρή. Όπως ήδη επισημάνθηκε, αν και η επικράτηση του σοσιαλισμού επιφέρει την περαιτέρω ενοποίηση του όρου «Βαλκάνια» στο νεοελληνικό φαντασιακό, τα βαλκανικά καθεστώτα διαχωρίζονται στη νεοελληνική σκέψη ως προς τον βαθμό της σκληρότητάς τους, τουλάχιστον μέχρι ενός σημείου. Ολοκληρώνοντας τη σύντομη αυτή περιδιάβαση σε χαρακτηριστικά νεοελληνικά έργα, τα οποία πραγματεύονται τον βαλκανικό υπαρκτό σοσιαλισμό, θα σταθώ στο εκδοθέν στα 1964 ταξιδιωτικό κείμενο της Μαρίας Ράλλη, υπό τον τίτλο *Περίπατος στη Ρουμανία και στη Μόσχα: η γεωγραφία ονειρεύεται*.<sup>26</sup> Η Ράλλη, αντίθετη και εκείνη με την κομμουνιστική ιδεολογία, εκκινεί τη διήγησή της από τη Ρουμανία. Επιχειρώντας να καταθέσει μια αφαντίστη πολιτικά μαρτυρία σχετικά με τα σοσιαλιστικά καθεστώτα, αρκείται αρχικά σε εικονοποιήσεις ρομαντικού τύπου που αφορούν κυρίως τη ρουμανική ύπαιθρο, με μνείες στη βικτωριανή ατμόσφαιρα της Τρανσυλβανίας, αλλά και στον θρήσκο, δεισιδαίμονα και προληπτικό λαό της ρουμανικής επαρχίας.<sup>27</sup> Παρά ταύτα, προοδευτικά, η συγγραφέας εμμένει και εκείνη στις θέσεις που υποστηρίζονται στο έργο του Θεοδοκά, σύμφωνα με τις οποίες το ανθρώπινο πνεύμα στενάζει κάτω από την καθοδήγηση των σοσιαλιστικών καθεστώτων, ενώ η ιδιαίτερη βαλκανική ταυτότητα δείχνει επίσης να καταπιέζεται.

Μια τελευταία προβληματική αφορά την καταγραφή της αναγκαστικής υπερορίας ως βιωμένης εμπειρίας στη νεοελληνική λογοτεχνική παραγωγή. Φαντάζει αρχικά παράδοξο, αλλά είναι ακριβές το ότι οι Έλληνες πολιτικοί πρόσφυγες στις βαλκανικές χώρες δεν ανταποκρίνονται ένθερμα στην ιδέα της καταγραφής της εμπειρίας τους σε λογοτεχνικά κείμενα. Θα πρέπει βέβαια να επισημανθεί ότι αντίστοιχες αναπαραστάσεις που αφορούν κράτη της πρώην Σοβιετικής Ένωσης αποδεικνύονται σαφώς περισσότερες. Επιπλέον, παρά το γεγονός ότι μεταγενέστερα νεοελληνικά μυθιστορήματα χρησιμοποιούν το ανωτέρω πλαίσιο αφήγησης, κατά τη διάρκεια της βαλκανικής κομμουνιστικής περιόδου, οι Έλληνες πολιτικοί πρόσφυγες σιωπούν σχετικά, με ελάχιστες εξαιρέσεις. Η γενικότερα περιορισμένη σχετική δραστηριότητα εξηγείται, σύμφωνα με την Βενετία Αποστολίδου, λόγω της αντιφατικής πραγματικότητας που βιώνουν οι πολιτικοί πρόσφυγες, οι οποίοι βρίσκονται εγκλωβισμένοι σε ένα χώρο μακριά από την πατρίδα, απογοητεύονται κάποτε από την εφαρμογή του πολιτικού ονείρου τους στην πράξη και λειτουργούν σε ένα ασαφές και αντιφατικό πλαίσιο.<sup>28</sup> Η οδυνηρή και αντιφατική αυτή εμπειρία ερευνάται από την Αποστολίδου μέσω των όρων «τραύμα και μνήμη». Μέσα στο γενικό αυτό πλαίσιο, οι πλείστες ελληνικές εικονοποιήσεις της ζωής των πολιτικών προσφύγων στα βαλκανικά κομμουνιστικά

<sup>26</sup> Μ. Ράλλη, *Περίπατος στη Ρουμανία και στη Μόσχα: η γεωγραφία ονειρεύεται*, Αθήνα 1964: Γ. Φέξης.

<sup>27</sup> Ο.π., σ. 43 κ.εξ.

<sup>28</sup> Β. Αποστολίδου, *Τραύμα και μνήμη – Η πεζογραφία των πολιτικών προσφύγων*, Αθήνα 2010: Πόλις, σ. 77-78.



κράτη εντοπίζονται στο έργο της Έλλης Αλεξίου.<sup>29</sup> Η Αλεξίου αναπαριστά την εμπειρία της πολιτικής προσφυγιάς κυρίως μέσω της καταγραφής ενός συναισθηματικού κενού, το οποίο χαρακτηρίζει τους περισσότερους χαρακτήρες των μυθιστορημάτων της. Παρά τις ενσωματωμένες νέτες αισιοδοξίας, αλλά και ένα εμφανές αίσθημα ευγνωμοσύνης προς τις χώρες που παρέχουν τη φιλοξενία τους, η αφήγηση καθορίζεται από τη νοσταλγία για τον γενέθλιο τόπο και την εικονοποίηση της κοινωνικής απομόνωσης, παραδοχές που πράγματι διατηρούν την γενικότερη αίσθηση μιας περιρρέουσας αντίφασης. Η Αλεξίου επισημαίνει ότι οι πολιτικοί πρόσφυγες επιχειρούν να ενσωματωθούν σε κοινωνίες υπό εξέλιξη, όπου ακόμη χτίζεται ο νέος τύπος ανθρώπου και ο σοσιαλισμός. Παράλληλα, παρά το ότι εικονοποιούνται κυρίως πιστοί στην ιδεολογία του Κόμματος χαρακτήρες –οι οποίοι χαρακτηρίζονται από τα ποικίλα, ψυχοσωματικά τραύματά τους– εντούτοις εντοπίζονται και ορισμένες φιγούρες που φαίνεται να διακατέχονται κάποτε από διλήμματα ιδεολογικής φύσεως, αλλά και να καταβάλλονται από την συνεχή απαιτούμενη τάξη και πειθαρχία, η οποία επισημαίνεται ως παράγοντας δημιουργίας μιας ατμόσφαιρας καταθλιπτικής.

Όπως προαναφέρθηκε, προσλήψεις του βαλκανικού σοσιαλιστικού εγχειρήματος στη νεοελληνική κουλτούρα γίνονται και μετά την κατάρρευση των κομμουνιστικών καθεστώτων, κυρίως μάλιστα σε αμιγώς λογοτεχνικά κείμενα και ειδικότερα μέσω μυθιστορημάτων. Λόγω των ορίων της ανακοίνωσης, θα περιοριστώ σε μια σύντομη αναφορά σε αυτές. Η βασική παρατήρηση σχετικά με τα κείμενα αυτά αφορά την εξάλειψη των δυϊστικών στάσεων που περιγράφηκαν παραπάνω. Οι σύγχρονες λογοτεχνικές κατασκευές των σοσιαλιστικών Βαλκανίων συγκλίνουν ολοένα και περισσότερο, μέχρι το σημείο να διαμορφώνουν μια σχεδόν ενιαία αποτύπωση του σοσιαλιστικού πειράματος ως αποτυχημένου. Οι στάσεις αυτές, που σε μεγάλο βαθμό αποκτούν τη μορφή παγιωμένων κρίσεων, ανιχνεύονται στο μυθιστορηματικό έργο συγγραφέων όπως είναι ο Τηλέμαχος Κώτσιας, ο Σάκης Τότλης, η Μάγδα Παπαδημητρίου-Σαμοθράκη, ο Δημήτρης Μαργαριτόπουλος ή ο Χρήστος Χαρτομασίδης.<sup>30</sup> Στα μυθιστορήματα αυτά η συχνότερη εικονοποίηση των βαλκανικών σοσιαλιστικών καθεστώτων αφορά επί της ουσίας την περιγραφή χώρων γενικευμένης καταπίεσης, καθώς συνδέονται με την σκληρή αστυνόμευση, τη στέρηση των προσωπικών ελευθεριών και τη συνεχή παρακολούθηση, ενώ περιγράφονται κάποτε ακόμη και ως καφκικοί όρμη, των οποίων οι πολίτες βιώνουν μια διαρκή πτώση. Κοντά στις άκρες αρνητικές αυτές προσλήψεις, θα πρέπει να προστεθεί και η θεώρηση των σοσιαλιστικών καθεστώτων ως η πηγή της σύγχρονης βαλκανικής τραγωδίας και η εικονοποίηση των Βαλκανίων ως χώρου διαβολής, μιζέριας και οπισθοδρο-

29 Βλ. για παράδειγμα Έ. Αλεξίου, *Με τη Λύρα*, Αθήνα 1978: Καστανιώτης.

30 Βλ., μεταξύ άλλων, σχετικά Τ. Κώτσιας, *Τα εφτά παράθυρα*, Αθήνα 2002: Κέδρος· του ίδιου, *Κώδικας Τιμής*, Αθήνα 2013: Ψυχογιός. Βλ. ακόμη Μ. Παπαδημητρίου-Σαμοθράκη, *Στο κόκκινο τ' ουρανού*, Αθήνα 2017: Πνοή· Σ. Τότλης, *Ο Συνδυασμός Έδεσσα – Ζυρίχη*, Αθήνα 1999: Πατάκης· Δ. Μαργαριτόπουλος, *Οι απέναντι*, Κέρκυρα 2013: Εκδόσεις ΑΛΔΕ· Χρ. Χαρτομασίδης, *Οι περιπέτειες του Μπρέγκα*, Αθήνα 2000: Πατάκης.



μικότητας, με τις λιγότερο αυστηρές κρίσεις, όσον αφορά την κληρονομιά των σοσιαλιστικών καθεστώτων στα σύγχρονα Βαλκάνια να είναι υπαρκτές, αλλά λιγότερες. Αντίστοιχης λογικής αποδεικνύονται και οι προσλήψεις του βαλκανικού χώρου σε νεοελληνικά υβρίδια λόγου, ακαδημαϊκής και δημοσιογραφικής γραφής. Συγγραφείς-αυτόπτες μάρτυρες, όπως οι Λεωνίδας Χατζηπροδρομίδης, Πάυλος Δημητριάδης, Σταύρος Τζίμας ή Περικλής Μπούτος καταθέτουν τις προσωπικές τους μαρτυρίες στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό, διαμορφώνοντας ένα αφηγηματικό πλαίσιο που συντελεί στην εκ νέου φαντασική απομάκρυνση του ελληνικού από το βαλκανικό χώρο.<sup>31</sup>

Συνοψίζοντας, θεωρώ ότι οι νεοελληνικές, αντιθετικές προσλήψεις του βαλκανικού υπαρκτού σοσιαλισμού είναι δυνατόν να μελετηθούν μέσω ενός δυϊστικού επεξηγηματικού μοντέλου. Η αριστερή σκέψη επιφύλαξε μια θερμή πρόσληψη στα βαλκανικά σοσιαλιστικά καθεστώτα, εκκινώντας από την εικονοποίηση των νέων, αταξικών κοινωνιών και κυρίως του νέου τύπου ανθρώπου: ο νέος άνθρωπος δημιουργημένος βάσει του σοσιαλιστικού ιδεώδους χαρακτηρίζεται για τους Έλληνες αριστερούς συγγραφείς που εξετάζουν τη Βαλκανική από την αποτίναξη παλαιών ελαττωμάτων, την ηθική διαπαιδαγώγηση, τη συναδελφικότητα και την αγάπη για τον συνάνθρωπο. Επιπλέον, γίνεται αντικείμενο θαυμασμού, καθώς εικονοποιείται ως αρνητής της πολυτέλειας, του εγωισμού και της αλαζονείας, αλλά και ως εμποτισμένος με τα αισθήματα της αδελφικής αγάπης και της αλληλεγγύης προς τον συνάνθρωπο. Παράλληλα, και αυτό αποκτά ακόμα μεγαλύτερη σημασία, οι βαλκανικές σοσιαλιστικές κοινωνίες προσλαμβάνονται συχνά ως ανώτερες της ελληνικής, συνθήκη που θα πρέπει να αντιμετωπιστεί ως μια σαφής εξαίρεση –χρονικά και ιδεολογικά– του κυρίαρχου νεοελληνικού ρεύματος που κατατάσσει τον ελληνικό χώρο ως αξιακά ανώτερο του βαλκανικού, με όρους συμβολικής, φαντασικής γεωγραφίας. Οι δομικές αυτές συνθήκες οδηγούν αναπόφευκτα στην κατάλυση του διαχρονικού μοτίβου περί πολιτισμικής ανωτερότητας της Ελλάδας συγκριτικά με τα βαλκανικά έθνη, η οποία για τους αριστερούς συγγραφείς περιγράφει πράγματι μια πραγματικότητα, με την υποσημείωση ότι αυτή ανήκει στο παρελθόν.

Στον αντίποδα, πλήρως αντιθετικές αποδεικνύονται οι προσλήψεις του βαλκανικού χώρου από Έλληνες συγγραφείς, ιδεολογικά αντίθετους με τον σοσιαλισμό. Οι συγγραφείς που είτε εντάσσονται στην δεξιά παράταξη, είτε πολιτικά αυτοπροσδιορίζονται ως ανήκοντες στο κέντρο, ταυτίζουν τα βαλκανικά σοσιαλιστικά καθεστώτα με την αίσθηση της καταπίεσης των ελευθεριών του πολίτη, τη μονοτονία και την μαζικοποίηση του τρόπου ζωής. Η πνευματική άνθηση την οποία προωθούν τα καθεστώτα δεν αποσιωπάται ούτε στα κείμενα των αντίθετων με την ιδεολογία του κομμουνισμού Ελλήνων συγγραφέων· ωστόσο, οι τελευταίοι

<sup>31</sup> Βλ., μεταξύ άλλων, σχετικά: Λ. Χατζηπροδρομίδης, *Γιουγκοσλαβία – Η έκρηξη του εθνικισμού – Ο βαλκανικός και ο ευρύτερος περίγυρος*, Αθήνα 1991: Παρασκήνιο. Βλ. ακόμα Π. Δημητριάδης, *Ρουμανία – Η εξέγερση ενός λαού*, Αθήνα [χ.χ.]: Παπαζήση. Π. Μπούτος, *Παρατηρητής στην Κροατία*, Αθήνα 1992: Το Ροδακίο. Σ. Τζίμας, *Στον αστερισμό του εθνικισμού*, Θεσσαλονίκη 2010: Επίκεντρο.

θεωρούν ότι η πρόοδος αυτή δεν είναι απόλυτα άσπιλη, καθώς εκλαμβάνεται τουλάχιστον ως κατευθυνόμενη από το Κόμμα. Επιπλέον, αντίστοιχοι, επαναλαμβανόμενοι λογοτεχνικοί τύποι, οι οποίοι μάλιστα εντείνονται ιδιαίτερα σε σύγχρονα νεοελληνικά κείμενα, αφορούν την καταγραφή των διωγμών των αντιφρονούντων, της χρήσης προπαγανδιστικών μέσων, της καλλιέργειας –ή της επιβολής– της προσωπολατρίας, της καταπίεσης, αλλά και της συνεχούς αστυνόμευσης.

Συνολικά, η εγκαθίδρυση των κομμουνιστικών καθεστώτων συνετέλεσε στην επανεμφάνιση των ιδεολογημάτων περί οριοθέτησης, τόσο στη δυτική, όσο και στη νεοελληνική σκέψη: «κρυμμένες πίσω από τη φαινομενικά ξεκάθαρη αντίθεση “κομμουνιστικής” και “καπιταλιστικής” Ευρώπης στη μεταπολεμική εποχή, οι ιδέες του 19<sup>ου</sup> αι. σχετικά με τα Βαλκάνια είχαν μείνει ζωντανές».<sup>32</sup> Άλλωστε, και η δυτική σκέψη επιχειρώντας να αναφερθεί στη σύγχρονη βαλκανική τραγωδία του γιουγκοσλαβικού εμφυλίου πολέμου, χρησιμοποίησε ένα «a priori πολιτιστικό πλαίσιο αναφοράς»,<sup>33</sup> στο οποίο εντάχθηκε και το σοσιαλιστικό παρελθόν των βαλκανικών κρατών: η εικονοποίηση του σύγχρονου βαλκανικού κόσμου ως δυστοπικού<sup>34</sup> –αλλά και ως λογικής μετεξέλιξης των σοσιαλιστικών καθεστώτων δεν αποτελεί την εξαίρεση, παρά τον κανόνα των συναφών δυτικών αφηγήσεων. Η δημιουργία ενός νέου, ιδεολογικού Άλλου, ο απομονωτισμός που επέβαλαν τα βαλκανικά σοσιαλιστικά καθεστώτα, αλλά και η συνακόλουθη απομάκρυνσή τους από τις ευρωπαϊκές, δυτικές δημοκρατίες<sup>35</sup> είχαν ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός ρεύματος, τόσο εντός της δυτικής σκέψης, όσο και εντός της νεοελληνικής κουλτούρας, βάσει του οποίου η περίοδος του βαλκανικού κομμουνισμού συνδέθηκε με τη μη ευρωπαϊκότητα και την οπισθοδρομικότητα και έδρασε ως σαφής παράγοντας απόκλισης της Ελλάδας από το βαλκανικό χώρο.

---

32 V. Goldsworthy, *Ruritania – Ανακαλύπτοντας τα Βαλκάνια*, μτφρ. Ε. Μουτούση – Μ. Ξανθού, Θεσσαλονίκη 2004: University Studio Press, σ. 287.

33 D. Norris, *In the Wake of the Balkan Myth – Questions of Identity and Modernity*, New York 1999: St. Martin's Press, σ. 1-3.

34 V. Goldsworthy, *Ruritania – Ανακαλύπτοντας τα Βαλκάνια*, ό.π., σ. 286.

35 M. Bakic-Hayden, “Nesting Orientalisms: The case of former Yugoslavia”, *Slavic Review* 54:4 (Winter 1995), σ. 917-931.

# Όψεις του Βαλκάνιου στη σύγχρονη μυθοπλασία

Σοφία Ιακωβίδου

Επίκουρη Καθηγήτρια

Τμήμα Επιστημών της Εκπαίδευσης στην Προσχολική Ηλικία

Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης

## ABSTRACT

Does Modern Greek fiction reserve a special treatment for the Balkan? Is such a type still represented in literature during the current condition of the crisis (as other burning issues, such as immigrant and refugee flows, recession etc typically prevail)? Are there any interactions between the Balkan and the European part of Greek identity? Is this itself a problematic cohabitation, forming a continuous difficulty, where the Balkan part, considered as inferior, tends to be disregarded or repressed? As there is not a monograph on the representations of the Balkan type in Modern Greek Literature, this paper tries to trace a first outline concerning those issues, covering in the same time some recurrent social representations on the subject and the way they are depicted in recent prose works, namely in the work of Costas Katsoularis and Dimitris Sotakis. Despite their differences and the distance they maintain from many stereotypes, the two works converge in depicting through their plots, that the Balkan part of the Greek identity still contains connotations of inferiority and poorness, remaining some sort of semi-repressed “otherness” within Modern Greek culture.

Πώς παρουσιάζεται ο Βαλκάνιος στην ελληνική μυθοπλασία του 21<sup>ου</sup> αιώνα; Έχει/διατηρεί μια παρουσία εντός της, στο ευρύτερο πλαίσιο που ορίζει η τρέχουσα συνθήκη της κρίσης (η οποία πριμοδοτεί εν πολλοίς άλλα ζητήματα όπως το προσφυγικό, το μεταναστευτικό, ζητήματα υγειονομικής διαχείρισης κ.ά.); Διαγράφονται διεπιδράσεις της βαλκανικής με την ευρωπαϊκή ταυτότητα; Κυριότατα όμως, και περνώντας στην αξιολογική διάσταση τέτοιων υπαγωγών: διακρίνονται αυτές οι αποδόσεις από μια χροιά κατωτεροποίησης, σαν να αποτελεί ο Βαλκάνιος τον απωθημένο Άλλο του Έλληνα, μισοκρυμμένο πίσω από την παγκοσμιοποιημένη επιφάνεια ή την ευρωπαϊκή ταυτότητα; Με δεδομένο ότι τα ζητήματα αυτά προσκρούουν σε δύο περιορισμούς ως προς τη διερεύνησή τους, **α)** αφενός στο ότι απουσιάζει μια εκτεταμένη μελέτη για το πώς παρουσιάζεται ο Βαλκάνιος στη νεοελληνική πεζογραφία εν γένει –αλλά ελάχιστες είναι και οι μελέτες μεμονωμένων περιπτώσεων– ώστε να διαπιστωθούν τυχόν συνέχειες και/ή διαφοροποιήσεις<sup>1</sup> και **β)** ειδικά σε ό,τι αφορά την πρόσφατη παραγωγή,

---

<sup>1</sup> Αφορμή για μια συμβολή στην κάλυψη αυτού του κενού αποτελούν διάφορες ανακοινώσεις του παρόντος συνεδρίου. Κυρίως βέβαια υπάρχει μια τάση για καταγραφή του πώς βλέπουν πολλοί Έλληνες λογοτέχνες τα Βαλκάνια, σε ταξιδιωτικά τους κείμενα πρωτίστως, ή την πρόσληψη ευρύτερα του βαλκανικού στη νεοελληνική κουλτούρα. Βλ. για παράδειγμα τη διατριβή του Π. Μαραζόπουλου, *Τα Βαλκάνια στη νεοελληνική κουλτούρα. Όψεις της διαχείρισης ενός όρου*, Πανεπιστήμιο

πρόκειται ούτως ή άλλως για έργα (και συνεπαγωγικά για όψεις του) εν εξελίξει, πιο ουσιαστική θα ήταν η μελέτη επιλεγμένων αλλά ενδεικτικών περιπτώσεων, παρά η απόπειρα καταγραφής μιας επισφαλούς, αναγκαστικά, άποψης συνόλου. Είναι εξάλλου «τοπικές», προσωπικές οι εκάστοτε αποδόσεις, με την έννοια ότι εντοπίζονται σε ορισμένα σημεία της πορείας ακόμη και του ίδιου συγγραφέα<sup>2</sup> και συνομιλούν με τη μεταβαλλόμενη πολιτική, οικονομική και πολιτισμική συνθήκη. Θα παρουσιαστούν τέτοιες σημαίνουσες περιπτώσεις σύγχρονων συγγραφέων, που φωτίζουν έναν άλλοτε προκλητικό, άλλοτε εύλογο διάλογο με συνήθεις κοινωνικές μας αναπαραστάσεις σε ό,τι αφορά την εικόνα του Βαλκάνιου σήμερα, δίνοντας μάλιστα αντιστικτικές της όψεις εντός της σύγχρονης μυθοπλασίας.

Η επιλογή των δύο συγκεκριμένων μυθιστορημάτων που θα εξεταστούν, έγινε με βάση την απόσταση που διατηρούν ως προς πολλά από παγιωμένες αντιλήψεις και στερεότυπα, διατηρώντας ωστόσο την υποψία μήπως εντέλει ελέγχονται από αυτά. Πολλές φορές ακόμη και αντιλήψεις και στάσεις ως προς τις οποίες μοιάζει να έχει τεθεί φραγή από την είσοδο της μυθοπλαστικής πλοκής, επιστρέφουν τρόπον τινά από το παράθυρο. Δεν θα είναι πολύ διαφορετική η εικόνα που θα παρουσιάσουν τα δύο συγκεκριμένα έργα, όσο κι αν αντιστέκονται στις εύκολες ή άμεσες αναγωγές. Πρόκειται για τα *Στο στήθος μέσα χάλκινη καρδιά* του Κώστα Κατσουλάρη (2018) και το *Ο κανίβαλος που έφαγε έναν Ρουμάνο* του Δημήτρη Σωτάκη (2017), το οποίο ενημερώνει εξαρχής για την καταγωγή του ήρωα, καθώς αυτή τίθεται εμφιατικά ήδη από τον τίτλο.

Καταρχήν ωστόσο αξίζει να μεγεθύνουμε την εικόνα –όσο κι αν σταθώ για τις ανάγκες της απαιτούμενης εστίασης στο θέμα στα δύο συγκεκριμένα έργα– ώστε να διαγραφούν ευρύτερες διαστάσεις του ζητήματος, των οποίων οι συγκεκριμένες μυθοπλασίες αποτελούν διαφορετικές εκφάνσεις. Πρέπει λοιπόν να τονιστεί ότι πλήθος είναι τα σημεία αναφορικά με τα Βαλκάνια ευρύτερα στη δημόσια σφαίρα, προερχόμενα τόσο από το χώρο της πολιτικής και της δημοσιογραφίας όσο κι από εκείνον της κουλτούρας γενικότερα, όχι μόνο της λογοτεχνίας, που έχουν καταστεί αρκετά οικεία από την επανάληψη, αλλά και προσιτά από την ευρεία τους διάδοση με κάθε είδους ηλεκτρονικό και έντυπο μέσο. Τέτοιου τύπου επιτελέσεις θα λέγαμε του βαλκανικού, έχουν σχεδόν καταστεί «συντομογραφίες» των κοινωνικών αναπαραστάσεων<sup>3</sup> που μοιράζεται η πλειο-

Ιωαννίνων, 2020 καθώς και τον εντοπισμό κοινών στοιχείων στην ελληνική και βουλγαρική πεζογραφία από την Εβ. Μίνεβα στο «Κοινές αντιλήψεις και θέματα στη νεότερη βουλγαρική και ελληνική πεζογραφία» (ανακοίνωση στην ημερίδα «Ελληνο-σλαβικοί λογοτεχνικοί διάλογοι», 5/12/2016, υπό δημοσίευση).

<sup>2</sup> Τέτοια είναι για παράδειγμα η περίπτωση του βιβλίου του Δημήτρη Σωτάκη που εξετάζεται εδώ, καθώς το υπόλοιπο έργο του δεν θίγει το θέμα.

<sup>3</sup> Αναφέρομαι στις κοινωνικές αναπαραστάσεις ως τις πολύπλοκες εκείνες ψυχοκοινωνικές διαδικασίες που «μας δίνουν τη δυνατότητα να ταξινομήσουμε άτομα και να συγκρίνουμε και να ερμηνεύσουμε συμπεριφορές» [S. Moscovici, "Notes towards a description of social representations", *European Journal of Social Psychology* 18 (Ιούλιος 1988), σ. 115]. Οι κοινωνικές αναπαραστάσεις όμως δεν παρέχουν μόνο μια ερμηνεία για τον κόσμο που μας περιβάλλει, αλλά αποτελούν και έναν

ψηφία ή απλώς σημαίνουσες μετωνυμίες: κάποτε για παράδειγμα, το «Αλβανός τουρίστας» θεωρούνταν η πιο σύντομη εκδοχή ενός ανέκδοτου. Σήμερα, δεν είναι ανέκδοτο, αλλά κάτι που διαπιστώνεται και από την ατομική εμπειρία κοινά στην ευρύτερη καταγραφή του, ότι πολλά άτομα αλβανικής καταγωγής που ήρθαν κάποτε στην Ελλάδα προς αναζήτηση εργασίας, έφτασαν στα χρόνια της κρίσης να την εγκαταλείπουν μαζικά, επειδή ακριβώς δεν έβρισκαν πλέον δουλειά. Επομένως η μεταβαλλόμενη οικονομική και κοινωνική συνθήκη σαφώς και επηρεάζει τις εδραιωμένες αντιλήψεις και τα τρέχοντα σημεία των καιρών. Φαινόμενα σαν και το τελευταίο, της επιστροφής πολλών οικονομικών μεταναστών στη/ς χώρες τους κατά την κρίση, έκαναν ακόμη και τον Διονύση Σαββόπουλο να ανακαλέσει την πάλαι ποτέ γνωστή ρήση του, το «Είμαστε το Μανχάταν των Βαλκανίων» που έλεγε για την Ελλάδα, μια και η χώρα δεν μοιάζει πλέον με την προνομιακή έξοδο των Βαλκανίων στη θάλασσα, και δη σε ζηλευτή χερσόνησο της Μεσογείου, όπως υπονοούσε η φράση του, αν όχι σε ένα πιο δυτικότερο στυλ ζωής.<sup>4</sup> Στην περιορισμένη ως προς πολλά πλέον αυτή απόληξη της ευρωπαϊκής επικράτειας, την αποστεγνωμένη από τα μνημόνια και τους οικονομικούς ελέγχους από θεσμούς όπως το ΔΝΤ, που δέχεται εδώ και χρόνια ροές προσφύγων και μεταναστών από εμπόλεμες χώρες και άλλες περιοχές της Ανατολής, τα δεδομένα έχουν τροποποιηθεί, αλλά σημεία πολιτισμικά σαν και εκείνα που προανέφερα εξακολουθούν να εμμένουν, μαρτυρώντας ότι κάθε άλλο παρά έχουν αποσυρθεί. Είναι χαρακτηριστικό ότι μετά την πρόσφατη άρνηση ορισμένων ευρωπαϊκών χωρών να προχωρήσουν οι ενταξιακές διαπραγματεύσεις χωρών όπως η Βόρεια Μακεδονία και η Αλβανία στην Ευρωπαϊκή Ένωση, οι απόψεις πολλών ιστορικών που αντιμετωπίζουν τα Βαλκάνια ως πηγή μεταδοτικών νοσημάτων για την Ευρώπη, ή χαρακτηρισμοί όπως «η πυριτιδαποθήκη της Ευρώπης», κατέστησαν σύμφωνα με δημοσιεύματα στον τύπο εκ νέου επίκαιροι.<sup>5</sup> Τέτοιες αντιλήψεις ωστόσο περί Βαλκανίων, δεν έρχονται μόνο από τις πολιτικές πρακτικές που ακολουθούνται εκτός των τειχών· μια μειωτική χροιά εμμένει γύρω από το «βαλκανικό» και στο εσωτερικό της χώρας.<sup>6</sup> Δεν είναι τυχαίο ότι

---

«οδηγό δράσης που κατευθύνει τις πράξεις και τις κοινωνικές σχέσεις» (J. C. Abric, *Représentations sociales et pratique*, Παρίσι 1994: PUF). Προσφέρουν έτσι συγχρόνως «έναν κώδικα για κοινωνική ανταλλαγή [αξιών, ιδεών, πρακτικών]» καθώς και «έναν κώδικα για την ονομασία και την ταξινόμηση με σαφήνεια των διαφόρων όψεων του κόσμου» (S. Moscovici, πρόλ. στο Cl. Herzlich, *Health and illness: a social psychological analysis*, Λονδίνο/Νέα Υόρκη 2013: Academic Press, σ. xiii).

4 Δ. Σαββόπουλος, «Να μη βιαστούμε να ριζώσουμε τίτλους τέλους», συν. στη Ν. Χατζηραντιώου, *Ελευθεροτυπία* (11/6/2010).

5 Βλ. Δημ. Γκαβέας, «Κρύβονται και άλλοι πίσω από το βέτο της Γαλλίας» (20/10/2019), διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [www.huffingtonpost.gr](http://www.huffingtonpost.gr). Για μερική μετατόπιση αυτής της θέσης βλ. «Ούρσουλα φαν ντερ Λάιεν: Αλβανία και Β. Μακεδονία "θα άξιζαν" να ξεκινήσουν ενταξιακές διαπραγματεύσεις» (27/11/2019), διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [www.lifo.gr/now/world/260873/oyrsoyla-fonter-laien-alvania-kai-v-makedonia-tha-aksizan-na-ksekinisoyn-entaksiakes-diapragmateuseis](http://www.lifo.gr/now/world/260873/oyrsoyla-fonter-laien-alvania-kai-v-makedonia-tha-aksizan-na-ksekinisoyn-entaksiakes-diapragmateuseis).

6 Για «υπερβολικό σύνδρομο ανωτερότητας» ως προς τη στάση των Ελλήνων έναντι των υπόλοιπων Βαλκανίων κάνει λόγο η Μαρία Τοδοροβα, άποψη που επανέρχεται στη μελέτη της Βαλκάνια. Η δυτική φαντασίωση, Θεσσαλονίκη 2000: Επίκεντρο.

γνωστή τραγουδίστρια, που εκπροσώπησε μάλιστα την Ελλάδα στον ευρωπαϊκό διαγωνισμό τραγουδιού (Eurovision), αισθάνθηκε από την αρχή της καριέρας της και εξακολουθητικά ότι έπρεπε να κρύβει την αλβανική της καταγωγή –και όταν αυτή αποκαλύφθηκε να χρειαστεί να απολογηθεί σχετικά. Το ίδιο κάνει και ο κεντρικός ήρωας μιας νουβέλας, που κυκλοφόρησε πρόσφατα, του *Patriot*, του νεαρού Μιχάλη Μαλανδράκη, που ήδη χαιρετίστηκε θετικά από την κριτική.<sup>7</sup> Ο ήρωας μάλιστα του Μαλανδράκη, αν και τίποτα πάνω του δεν θυμίζει το από πού κατάγεται, ούτε το ταλέντο του –είναι μουσικός– ούτε η εμφάνισή του ή ο τρόπος που μιλάει, αν και κρύβει εξαρχής την καταγωγή του, αυτή εντέλει παρεισφύρει στη ζωή του και τη διαβρώνει, μια και βρίσκεται μπλεγμένος με τον κόσμο της παρανομίας και το λούμπεν στοιχείο μέσω συμπατριωτών του στη μπουάτ των οποίων βρίσκει δουλειά. Ο Μαλανδράκης τόνισε σε συνέντευξή του ότι πίσω από την πλοκή κρύβονται προσωπικές του εμπειρίες: όχι μόνο η σύντροφός του που όντας Αλβανή βίωσε τον ρατσισμό, αλλά και οι περιπτώσεις συμφοιτητών του στο Πάντειο όπου σπούδαζε, καθόλα άξιων, που δεν δήλωναν την αλβανική τους καταγωγή στα βιογραφικά τους, γιατί ήξεραν ότι πιθανότατα έτσι δεν θα τους καλούσαν καν για συνέντευξη οι εργοδότες. Ο συγγραφέας οικτρίει μάλιστα το πόσο απατηλή παραμένει η ένταξη ατόμων δεύτερης γενιάς στην ελληνική κοινωνία, αποδίδοντας όλη αυτήν την άρνηση στο γεγονός ότι Έλληνες και Αλβανοί μοιάζουν. «Ο Αλβανός βλέπει στον Έλληνα εκείνον που ξέφυγε από τη φτώχεια κι ο Έλληνας αυτό που ήταν και θέλει να το πετάξει από πάνω του», λέει χαρακτηριστικά.<sup>8</sup>

Στο ένα από τα δύο έργα που θα εξετάσω, το *Στο στήθος μέσα χάλκινη καρδιά* του Κώστα Κατσουλάρη, ένα από τα *dramatis personae*, Βορειοηπειρώτης που ζει εδώ και χρόνια στην Ελλάδα, αδερφός του πρωταγωνιστή, λέει ακριβώς το ίδιο με τον Μαλανδράκη, σχεδόν ταυτολογικά:

*Παρότι είμαστε Έλληνες, από τον παππού, με τους Αλβανούς τακιμιάζουμε καλύτερα. Εδώ στην Ελλάδα έχετε ξιपाσιά, έχετε γίνει πολύ κομπλεξικοί. Οι κοπέλες, χειρότερα. Όχι όλες, αλλά οι πιο πολλές. Μας θεωρούν Αλβανούς. Ο Αλβανός σας θυμίζει το παρελθόν σας, τη φτώχεια, δεν τον θέλετε.<sup>9</sup>*

Παρόλο που το έργο του Κατσουλάρη είναι ριζωμένο στο πραγματικό, καθώς το αφηγηματικό του παρόν τοποθετείται στην καρδιά της κρίσης, σε νευραλγικό μάλιστα σημείο της, όχι μόνο λίγους μήνες μετά τη δολοφονία του Παύλου

<sup>7</sup> Βλ. Λ. Πανταλέων, «Σόλο μέσα στη νύχτα», *Καθημερινή* (17/11/2019): Ν. Μπακουνάκης, «Πατριώτης», *Το Βήμα*, Βιβλία (17/11/2019): Ασ. Ξηρογιάννη, «Η άνοδος και η πτώση του Αγκίμ» (18/12/2019), διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [www.fractalart.gr](http://www.fractalart.gr).

<sup>8</sup> «Μιχάλης Μαλανδράκης, η πιο σφριγηλή νέα φωνή της ελληνικής λογοτεχνίας στην πρώτη του συνέντευξη», *Lifo* (31/10/2019), συν. στον Μ. Hulot, διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [https://www.lifo.gr/articles/book\\_articles/257370/o-mixalis-malandrakis-i-pio-sfrigli-nea-foni-tis-ellinikis-logotexnias-stin-proti-toy-synenteyksi](https://www.lifo.gr/articles/book_articles/257370/o-mixalis-malandrakis-i-pio-sfrigli-nea-foni-tis-ellinikis-logotexnias-stin-proti-toy-synenteyksi).

<sup>9</sup> Κ. Κατσουλάρης, *Στο στήθος μέσα χάλκινη καρδιά*, Αθήνα 2018: Μεταίχιμο, σ. 127.

Φύσσα, αλλά και στην περιοχή όπου τελέστηκε, ανάμεσα σε πρόσωπα και παρατάξεις που ενεπλάκησαν, απορροφώντας ποικίλους κραδασμούς και εντάσεις της εποχής – από τους Αγανακτισμένους, τις διαρκείς καταλήψεις στα σχολεία, μέχρι τις βάρκες που εκβράζουν σώματα στις ακτές της Μυτιλήνης (μνημονεύεται ακόμη και η τραγική εικόνα του μικρού Αϊλάν)– παρόλο λοιπόν που το καυτό παρόν θα μπορούσε να σπρώξει το ζήτημα της ένταξης, αν όχι το ταυτοτικό Ελλήνων και μη εξ Αλβανίας, στο περιθώριο, ο Κατσουλάρης κάνει ακριβώς το αντίθετο: το φέρνει στο επίκεντρο. Και μάλιστα αντιθετικά ως προς τις συνήθειες κοινωνικές αναπαραστάσεις. Πρωταγωνιστικό δίδυμο εδώ είναι ένας μαθητής με αλβανική καταγωγή μαζί με τον φιλόλογο του στο Γυμνάσιο, ο οποίος ξεχωρίζει αισθητά τον μικρό μέσα στην τάξη του, αυτήν τη φορά όμως με θετικό πρόσημο. Αισθάνεται πως μοιάζουν, όχι μόνο εξωτερικά, όπως ενημερώνει τον αναγνώστη ο ίδιος ο φιλόλογος, καθώς είναι και οι δύο ξανθοί με μπλε μάτια, αλλά κυρίως ως προς πιο ουσιαστικά τους γνωρίσματα, σαν να υπάρχει κάποιου είδους εκλεκτική συγγένεια μεταξύ τους, όπως μαρτυρείται από την πυκνή τους ηλεκτρονική αλληλογραφία, που καταλαμβάνει μέρος του βιβλίου. Μοιράζονται συγκεκριμένα το ίδιο πάθος για τον Όμηρο, είναι λάτρεις της *Ιλιάδας* (της οποίας ο μαθητής της Β΄ Γυμνασίου γνωρίζει πολύ καλά διάφορες μεταφράσεις, ώστε να κάνει εμβριθείς συσχετισμούς μεταξύ τους, μιλώντας σαν ίσος προς ίσον με τον φιλόλογο του, ο οποίος διαθέτει ανολοκλήρωτη διατριβή πάνω στο ομηρικό έπος) αλλά και αγαπούν τη νεοελληνική λογοτεχνία, ο μικρός μάλιστα φτάνει να ελέγχει τον καθηγητή του που έχει μια σταθερή εμμονή με το έργο του Ρίτσου, και δη με τα ιλιαδικά του ποιήματα, αντιτάσσοντάς του απόσπασμα από τον Γιώργο Χειμωνά –στοιχείο που οπωσδήποτε εκπλήσσει ως αναγνωστική αναφορά για την ηλικία του. Ο Νάσος δεν κρύβει την αλβανική του καταγωγή, όπως δεν κρύβεται μεταξύ των συμμαθητών του ότι πρόκειται για χαρισματικό παιδί, χαρά προφανώς του φιλόλογου του, με τον οποίο διατηρεί αυτήν την προνομιακή επαφή μέσω αλληλογραφίας.

Το μυθιστόρημα εντούτοις δεν ανοίγει με αυτήν αλλά με μία άλλη σκηνή, ή καλύτερα με μία σειρά άλλων ντοκουμέντων: τους διαλόγους που ανταλλάσσονται, εν είδει Πρακτικών πειθαρχικής εξέτασης, με τις συγκεκριμένες στιχομυθίες τους, με τον διευθυντή του Γυμνασίου όπου υπηρετεί ο φιλόλογος. Ο διευθυντής έχει καλέσει τον καθηγητή σε απολογία για το υπερβολικό, έως ύποπτο –όπως κρίνει– ενδιαφέρον του για τον μαθητή. Κι αυτό γιατί ο καθηγητής αναζήτησε τον μικρό, όταν εκείνος με την είσοδό του στο Λύκειο εγκατέλειψε το σχολείο και εξαφανίστηκε, φτάνοντας μέχρι τους δικούς του, απειλώντας τους μάλιστα ότι θα τους κατήγγειλε για εγκατάλειψη ανηλίκου. Το ενδιαφέρον του φιλόλογου Αργύρη Σταυρινού κρίνεται υπερβολικό από τους προϊσταμένους του, αλλά και από την απρόθυμη να παράσχει οποιοδήποτε στοιχείο οικογένεια του Νάσου, καθώς δεν έχει πλέον το παιδί μαθητή. Οι επιδόσεις του όμως υπήρξαν περισσότερο από εντυπωσιακές, κάτι που μόνο για σχολική διαρροή δεν τον προοιωνίζε, όπως κρίνει και η σχολική Σύμβουλος που συμμετέχει στη διοικητική εξέταση. Χωρίς να δηλώνεται ρητά η καταγωγή του παιδιού, παρά μόνο κάποιες



«ιδιαιτερότητες σχετιζόμενες με αυτήν», ο δικαστής εικάζει από το γεγονός και μόνο ότι το παιδί εγκατέλειψε το σχολείο για να δουλέψει με τον πατέρα του –όπως τουλάχιστον παρουσιάζει τα πράγματα ο διευθυντής του σχολείου– ότι το παιδί είναι Αλβανός. Για να τον διορθώσει αμέσως η σχολική σύμβουλος: «είναι Έλληνας, κύριε πρόεδρε, από τη Βόρεια Ήπειρο. Μεγάλωσε στην Ελλάδα, στο σπίτι οι γονείς του μιλούσαν και μιλούν ελληνικά». Ο δικαστής πάντως δεν αντιπαρέρχεται το θέμα της καταγωγής, σαν να είναι από μόνη της αρκετή για να τα δικαιολογήσει όλα. Δεν δίνεται η δέουσα βαρύτητα στην αναφορά του φιλόλογου ότι το παιδί είχε πέσει θύμα σχολικού εκφοβισμού, προπηλακισμών και ξυλοδαρμού εκ μέρους συμμαθητών του, οι οποίοι καλύπτονταν από τον διευθυντή –καθώς ο δράστης ήταν γιος συνδικαλιζόμενου καθηγητή– αν και ο Νάσος έκανε καιρό να ξαναεμφανιστεί στο σχολείο, όσο κι αν το συμβάν θα ακούσε για να φωτίσει από άλλη πλευρά πώς ένας καθόλα χαρισματικός μαθητής έφτιασε μια μέρα να αφήσει το σχολείο. Μέσα σε αυτό το θέατρο αντεγκλήσεων ανοίγει το μυθιστόρημα, που αφήνει αλήθειες ετεροβαρείς, ρόλους θεσμικούς και άλλους ουσιαστικούς, να διαγραφούν μέσα από πράξεις και σημαίνουσες παραλείψεις, δραματοποιώντας πάντα στάσεις και προσωπικότητες, κι όχι περιγράφοντάς τις –αυτό εξυπηρετούν οι μαρτυρίες και τα ντοκουμέντα που απαρτίζουν τα διάφορα του κεφάλαια.

Αυτό το μείγμα υπερανάπτυγμένου ψυχονοητικά/κατωτεροποιημένου κοινωνικά που εκπροσωπεί ο Νάσος, αυτό το μυστήριο μιας φαινομενικά αναίτιας εξαφάνισης από το σχολείο όπου ο μικρός στην κυριολεξία έλαμπε, θα αποδειχτεί κατά την εκτύλιξη της πλοκής ιδιαίτερα ανθεκτικό σε παντός τύπου διπολικές διαζεύξεις –μεταξύ καλού και κακού για παράδειγμα, ή προσωπικού και κοινωνικού. Καθώς το έργο προχωρεί μέσα από μια σειρά μαρτυριών, όπως η αλληλογραφία του Νάσου με τον Αργύρη, τα ποικίλα λογοτεχνικά κείμενα που ανταλλάσσουν, με κυρίαρχο τον Όμηρο, διαλόγους συνεδριών από την ομάδα ψυχοθεραπείας όπου μετέχει ο φιλόλογος, αποσπάσματα από τον ιστότοπο της Χρυσής Αυγής (μέλος της οποίας υπήρξε ο αδερφός του Νάσου και στην οποία πέρα από κάθε προσδοκία θα καταλήξει να ενταχθεί κι εκείνος) μαζί με άλλα της αντίπερα όχθης, των αποκαλούμενων «αντιφάδων», σεκάνς από τη Μυτιλήνη όπου έχει αποσυρθεί ο Αργύρης μετά την ΕΔΕ, «απέναντι από την Τροία» όπως λέει, ανάμεσα στο δράμα των προσφύγων, φέροντας ένα εσωτερικό βάρος που θα τον κάνει να εγκαταλείψει εντέλει εκείνος το σχολείο όπου δίδασκε,<sup>10</sup> αντιλαμβάνομαστε ότι ένας άλλος πόλεμος μαινεται σε διαφορετικές εστίες του κοινωνικοπολιτικού χάρτη, παράλληλα με τα σκοτεινά διαπλεκόμενά του εντός ενός εκάστου των ηρώων. Το έπος, «ο πιο διάσημος πόλεμος της ιστορίας», που δίδασκε με πάθος ο Αργύρης, καταλήγοντας να ομηρολογεί διαρκώς εντός του, να αντικαθιστούν φράσεις του έπους τις ίδιες του τις σκέψεις, να μιλάει (για)

<sup>10</sup> Και ο Αργύρης είναι θα λέγαμε, ένας «έσω μετανάστης» σε προαναχωρησιακό, στην κυριολεξία, στάδιο. Κι αυτό γιατί η απόσυρσή του από όλους και από όλα σε ένα νησί με το οποίο δεν φαίνεται να τον συνδέει τίποτε άλλο παρά μόνο τα αναγνώσματά του, το πάθος του με τον Όμηρο, πραγματοποιείται μετά τη δυσοίωνη διάγνωσή του με καρκίνο του δέρματος και τις θεραπείες που ακολουθεί.

εκείνο αντί γι' αυτόν ακόμη και στην ψυχαναλυτική ομάδα,<sup>11</sup> μοιάζει να αποτελεί μακρινό προείκασμα μιας σύγχρονης θλιβερής εποποιίας. Εντός της όμως, καθένας παλεύει πρωτίστως με οικεία κακά, εσωτερικά, αναζητώντας εξωτερικές προβολές τους ή ταυτίσεις. Οι ανθρώπινες σχέσεις, είτε αυτές με τον έναν είτε εκείνες με τους περισσότερους, την εκάστοτε ομάδα ή κοινότητα, αν και δείχνουν να υπόσχονται ένα καταφύγιο, αποδεικνύονται αδυσώπητα πολεμοχαρείς. Καθώς πίσω από την άρτια δραματοποιημένη πλοκή ξετυλίγεται σιγά σιγά ο μύθος που τη συνέχει, νετάρουν εντέλει και τα πρόσωπα και οι αλήθειες. Ο Αργύρης, που υπήρξε παντρεμένος με μια κοπέλα από γείτονα της Αλβανίας χώρα, μια Σερβίδα, και θα είχε στο αφηγηματικό παρόν της ιστορίας έναν γιο στην ηλικία του Νάσου, ξανθό με γαλανά μάτια όπως κι ο ίδιος, μια μέρα πάτησε από τραγική αβλεψία τον τετράχρονο τότε γιο του σε μια απλή μετακίνηση του αυτοκινήτου στην είσοδο του σπιτιού του. Το ότι είχε πει προηγουμένως, ήταν σίγουρα επιβαρυντικός παράγοντας, αλλά και όχι αναγκαστική ή αποκλειστική αιτία του δυστυχήματος. Το ίδιο ακριβώς ισχύει για την καταγωγή του Νάσου. Το υποβαθμισμένο περιβάλλον όπου μεγαλώνει (στο σπίτι του αδερφού του, όταν εισέρχεται ο Αργύρης καθώς τον αναζητά, νομίζει ότι επέστρεψε στη δεκαετία του '50, το ταβάνι είναι τόσο χαμηλό που δεν χωράει να σταθεί κανείς όρθιος), αλλά και δικές του οικογενειακές συμφορές, όπως η αυτοκτονία του πατέρα του που η οικογένεια υποκρύπτει –είναι στη φυλακή προτιμούν να λένε, «στα μέρη μας κάτι τέτοιο θεωρείται ντροπή» εξηγεί στον απορημένο Αργύρη η μάνα του παιδιού– όλο αυτό το πλέγμα της φτώχειας με τα παρεπόμενά της δεινά, δεν εμπόδισαν το Νάσο να είναι ο νεότερος νικητής σε μαθηματικές ολυμπιάδες, ούτε να παίζει στα δάκτυλα τη νεοελληνική και όχι μόνο γραμματεία. Και σίγουρα δεν προοιωνιζόταν ότι θα κατέληγε να χαράσσει με μαχαίρι τους ομηρικούς λογότυπους για τους οποίους άλλοτε συζητούσε με τον φιλόλογό του, πάνω στη ράχη δύσμοιρων Πακιστανών μεταναστών. Πολύ συχνά, το έγκλημα είναι η λογοτεχνία των outsiders.<sup>12</sup> Ποτέ όμως η βία δεν παύει να τρέφει τη βία, να την γεννά εκ νέου, κάνοντας θύτες και θύματα να εναλλάσσονται, ανεξαρτήτως αρχικής ιδεολογίας –ή καταγωγής. «Άμα έχεις θυμό, κι από εδώ κι από εκεί βρίσκεις αυτό που ζητάς. Ανοίγεις κεφάλια, μισείς τον κόσμο», όπως θα πει ο πρώην Χρυσσαυγίτης αδερφός του Νάσου,<sup>13</sup> που είδε ομοϊδέατες του να περνούν από την άλλη πλευρά, στη λεγόμενη «αντιφά» και τούμπαλιν. «Κάποια στιγμή ο έλεγχος απλώς χάνεται», όπως θα το θέσει ο ίδιος ο Νάσος στον αποκαρδιωμένο πλέον φιλόλογο του όταν τον ρωτά πώς είναι δυνατόν να κατάντησε έτσι. Η αναζήτηση μιας αιτιοκρατίας για το κακό, δεν μπορεί να αναχθεί σε μία και μόνη αιτία, στην καταγωγή για παράδειγμα, είναι πάντα/ήδη περίπλοκη, πολυπαραγοντική υπό-

11 Ο Αργύρης σοκάρεται και ο ίδιος με το γεγονός ότι σκέφτεται σαν να δίνει διαλέξεις: «Το μυαλό του έμοιαζε να έχει αυτονομηθεί, να δίνει στον αυτόματο διαλέξεις σε ένα φανταστικό ακροατήριο», Κ. Κατσουλάρης, *Στο στήθος μέσα χάλκινη καρδιά*, ό.π., σ. 109.

12 Κάτι τέτοιο διαπιστώνεται και σε άλλα, ανάλογα φυλετικά περιβάλλοντα, βλ. G. Iglesias, "Crimen latino: latin crime fiction is the genre's new wave", διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [www.crimereads.com](http://www.crimereads.com).

13 Κ. Κατσουλάρης, *Στο στήθος μέσα χάλκινη καρδιά*, ό.π., σ. 129.

θεση. Έχει να κάνει με όσα είμαστε αλλά και με όσα γινόμαστε, με βάση όσα μας συμβαίνουν ή τον τρόπο που τα αντιλαμβανόμαστε, πολλές φορές ερήμην αυτού που υπήρξαμε (ή και πάλι: του τρόπου που μας έβλεπαν οι άλλοι).

Σε αντίθεση με τον βαθιά ριζωμένο στο πραγματικό κόσμο του Κατσουλάρη, οι ήρωες του Σωτάκη κινούνται σε αλλότριο σύμπαν: σε ένα σχεδόν άχρονο, οριστικά αληθοφανές κάποιες στιγμές πλαίσιο, σε μια ηλιόλουστη πόλη μιας χώρας που δεν κατονομάζεται και θα μπορούσε κάλλιστα να είναι η Ελλάδα, με τα δικά τους σκοτεινά κίνητρα όμως κάτω από τη φαινομενική αταραξία. Εδώ δεν φτάνουμε σταδιακά στο σημείο όπου «το κακό θα ανάβλυζε κάποια στιγμή από το βυζί της πραγματικότητας σαν μαύρο γάλα»,<sup>14</sup> όπως θα το θέσει ο αφηγητής του Κατσουλάρη για τους δικούς του βουτηγμένους στη λογοτεχνία χαρακτήρες για το κακό, που ενέχει κάτι το εξωφρενικό, αν όχι το τερατώδες, όπως και για την εθνικότητα του θύματος, μας έχει ήδη ενημερώσει ο τίτλος: *Ο κανίβαλος που έφαγε έναν Ρουμάνο*. Με την είσοδό μας όμως στο έργο εισαγόμαστε σε έναν κόσμο αδιατάρακτης ηρεμίας, στη μονοτονία ενός ήσυχου καθόλα ήρωα που ζει στο μεγάλο σπίτι του μόνος, χωρίς να εργάζεται, μια και τα παχυλά εισοδήματα που του έχει εξασφαλίσει η κληρονομιά του πρώην εργοστασιάρχη πατέρα του τού το επιτρέπουν. Κάνει βόλτες στην προκουμαία της ήσυχης πόλης, είναι ευγενής με όλους χωρίς να διατηρεί κοντινές σχέσεις με κανέναν, επιστρέφει και τρώει συνήθως το ίδιο μονότονο γεύμα, αλλαντικά με τυρί κ.ο.κ. Μόνη ρωγμή στην ιδιόχειρη αυτή ρουτίνα είναι το πάθος του για τη Ρουμανία: στο αρχοντικό όπου μένει, μια ολόκληρη σάλα καταλαμβάνεται από αυτήν του την εμμονή. Έχει απλωμένο χάρτη της χώρας στο κεντρικό τραπέζι, έχει μαζέψει παντός τύπου φωτογραφίες και πληροφορίες, ενώ οι τοίχοι είναι επίσης κατάμεστοι από κάδρα σχετικά με αυτήν. Δεν έχει ωστόσο ο ίδιος κανενός είδους σχέση με τη Ρουμανία, και το κυριότερο δεν έχει γνωρίσει ποτέ του Ρουμάνους, κάτι που θα ήθελε διακαώς. Όταν λοιπόν πληροφορείται ότι μια οικογένεια Ρουμάνων ζει στην περιοχή κάνει το παν να βρει κάποιο πρόσχημα να τους πλησιάσει, τους παρακολουθεί ενδελεχώς και αφού δεν τα καταφέρνει με άλλο τρόπο, απλώς εμφανίζεται εντέλει μια μέρα στην πόρτα τους γεμάτος γλυκά και δώρα για τα δύο μικρά παιδιά τους και σχεδόν αυτοπροσκαλείται στο εσωτερικό. «Το κεφάλι του πονάει από ευτυχία» όταν η γυναίκα, η Ιονέλα, τον προσκαλεί να παραμείνει για το γεύμα και λίγες ώρες αργότερα αισθάνεται ήδη «ερωτευμένος με αυτήν την οικογένεια»,<sup>15</sup> ενώ επιστρέφοντας σπίτι του τον πιάνει κάτι σαν στερητικό σύνδρομο μακριά της. Ο πρωταγωνιστής, ο Ζέριν, που μέχρι τότε δεν έπασχε ούτε από τη μοναξιά ούτε από την παραξενιά του, τρεφόμενος από την εμμονή του με τη Ρουμανία και μόνο, αντιλαμβάνεται ότι πλέον η μέχρι τότε ζωή του έχει αναδιαταχθεί.<sup>16</sup> Αρχίζει να τους επισκέπτεται καθημερινά, πάντα φορτωμένος

14 Κ. Κατσουλάρης, *Στο στήθος μέσα χάλκινη καρδιά*, ό.π., σ. 112.

15 Δ. Σωτάκης, *Ο κανίβαλος που έφαγε έναν Ρουμάνο*, Αθήνα 2017: Κέδρος, σ. 58-9.

16 Το έργο του Σωτάκη, όχι μόνο το συγκεκριμένο, όπως έχει δηλώσει και ο ίδιος, εκφράζει «τον αυτισμό της καθημερινότητας και την ανάγκη των αστών να πιαστούν από κάτι». Βλ. «Δημήτρης

με πλήθος καινούρια δώρα και γλυκίσματα, που ενθουσιάζουν αρχικά κυρίως τα παιδιά, δεν ήταν συνηθισμένα σε κάτι τέτοιο στο φτωχικό τους περιβάλλον, σταδιακά όμως κάμπτουν την όποια αμηχανία και τις αντιστάσεις και της ωραίας συζύγου. Όταν μάλιστα βρίσκει δουλειά στον άνεργο άντρα της οικογένειας – για την ακρίβεια γίνεται ο ίδιος αποκλειστικός χρηματοδότης του μισθού του σε μια εταιρεία– ο Ζέριν καταλήγει να γίνει στα μάτια τους ο από μηχανής τους σωτήρας. Τις ώρες που ο πατέρας λείπει στη δουλειά, ο Ζέριν τις περνά με τη μητέρα και τα παιδιά, προσφέροντάς τους πάντα όχι απλώς το γεύμα αλλά και ό,τι θελήσουν, και φυσικά δεν αργεί να συνάψει σχέση με την όμορφη Ιονέλα που εξαρχής είχε καταλάβει βασανιστικά τα όνειρά του. Ζει πλέον «την επανέναρξη της πραγματικότητας», σαν η μοίρα να του επεφύλασσε κάτι το αναπάντεχο, μεθά αλλά αποφασίζει «να κερδίσει τη μάχη με τον οργανισμό που φέρνει η ξαφνική ευδαιμονία»<sup>17</sup> και θα το κάνει, καταλήγοντας να υποθηκώσει την ύπαρξή τους. Για όλο αυτό το αναπάντεχο φούντωμα, την ανάφλεξη που του προκαλεί η βαλκάνια οικογένεια, που θα κορυφωθεί οπερατικά με το μακάβριο γεύμα που θα αποτελέσει για τους υπόλοιπους ο άντρας της οικογένειας στο τέλος –τον κανιβαλίζουν στην κυριολεξία, όχι μόνο μεταφορικά– θα ήταν μάταιο να αναζητηθεί κάποιου είδους εξήγηση. Όπως ακριβώς και για την ψύχωση του πρωταγωνιστή με τη Ρουμανία, για την οποία ενημερώνεται εξαρχής ο αναγνώστης ότι δεν θα έπρεπε να αναζητήσει κάποιο νόημα, έτσι και άλλα στοιχεία όπως το όνομα της Ιονέλας για παράδειγμα, που θα μπορούσε να παραπέμπει στον Ιονέσκο (έναν θίασο του παραλόγου εξάλλου παρακολουθούμε στο έργο) θα έμοιαζαν περισσότερο με τη δική μας προσπάθεια κάποιου εκλογίκευσης. Κι αυτό γιατί το μυθιστόρημα, όχι μόνο το συγκεκριμένο αλλά και το σύνολο του έργου του Σωτάκη, θα μπορούσε κάλλιστα να θεωρηθεί ως η λογοτεχνική εκδοχή αυτού που στο εξωτερικό αποκάλεσαν “weird cinema”<sup>18</sup> αναφορικά με τον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Μοιάζει και για τον Σωτάκη να ισχύει αυτό που είπε ο Γιώργος Λάνθιμος: ότι το αλλόκοτο για εκείνον είναι ένας τρόπος να μιλήσει για το απαίσιο. Η Ρουμανία

Σωτάκης: ποιος δεν θέλει να ευτυχίσει και να αισθανθεί ζωντανός;», συν. στη Σπυρ. Κραγιώτη (23/12/2019), διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://www.zougla.gr/books/article/dimitris-sotakis-rios-den-theli-na-eftixisi-ke-na-es8an8i-zontanos>. Γι' αυτούς προφανώς τους λόγους στο επίκεντρο της πλοκής βρίσκεται ένας αντι-χαρακτήρας ή χαρακτήρας-σχήμα όπως ο Ζέριν. «Συμβαίνει, πίσω από τα καθησυχαστικά γνωρίσματα ενός χαρακτήρα μυθιστορηματός να κρύβεται ένα τέρας και όλο το μυθοπλαστικό σύμπαν να γέρνει στη σφαίρα του σχήματος», όπως το θέτει ο Xavier Garnier που όρισε τον αντι-χαρακτήρα. Πρόκειται για «μια ψευδαίσθηση χαρακτήρα που ανοίγει μια χοάνη απ' όπου παρεισφρέουν ισχυρές δυνάμεις του απάνθρωπου», (*L'éclat de la figure. Étude sur l'anti-personnage de roman*, Βρυξέλλες 2001: PIE-Peter Lang, στο οπισθόφυλλο).

<sup>17</sup> Δ. Σωτάκης, *Ο κανίβαλος που έφαγε έναν Ρουμάνο*, ό.π., σ. 83-4.

<sup>18</sup> Ο όρος, που πλέον έχει επικρατήσει και στην Ελλάδα, πρωτοαπαντά τον αγγλόφωνο τύπο. Βλ. A. O. Scott, “Dogtooth: a sanctuary and a prison”, *New York Times* (24/6/2010) και St. Rose, “Attenberg, Dogtooth and the Weird Wave of Greek cinema”, *Guardian* (27/8/2011), καθώς και L. Papadimitriou, “The economy and ecology of Greek cinema since the crisis: production, circulation, reception”, στο D. Tziouvas (επιμ.), *Greece in crisis. The cultural politics of austerity*, Λονδίνο/Νέα Υόρκη 2017: I. B. Tauris, σ. 135-157.

μέσα σε όλα αυτά, όπως εξάλλου προτρέπεται ο αναγνώστης από την αρχή να κάνει,<sup>19</sup> θα έπρεπε να εκληφθεί ως απλό σημαίνον.

Είναι όμως εντελώς έτσι, είναι παντελώς κενή σημασίας η χώρα, θα μπορούσε στη θέση της να μπει οποιαδήποτε άλλη; Επέλεξα να παρουσιάσω δύο σύγχρονες μυθοπλασίες διαμετρικά διαφορετικές μεταξύ τους, ρεαλιστικότητα η μία, «αλλούσια» η άλλη, που έχουν από έναν διαφορετικό Βαλκάνιο σε προτεταγμένο ρόλο στην πλοκή τους, και μάλιστα με τρόπο όχι απλώς θετικό αλλά κάτι παραπάνω: στον Κατσουλάρη ο φιλόλογος περνάει πειθαρχική εξέταση για το υπερβολικό του ενδιαφέρον για τον μαθητή που οι άλλοι αποκαλούν Αλβανό, στον Σωτάκη το μόνο που έδινε νόημα στη ζωή του πρωταγωνιστή ήταν η εμμονή του με τους Ρουμάνους και τη Ρουμανία και θα φτάσει στο τέλος να την καταναλώσει, στην κυριολεξία –έστω την όποια δική του. Και εντέλει κάποιος μορφής νόημα ενπάρχει σε αυτήν την επιλογή όχι οποιασδήποτε αλλά μιας *βαλκάνιας* χώρας: δύσκολα θα μπορούσε να σταθεί στη θέση της κάποια δυτική για παράδειγμα. Ο συγγραφέας εξάλλου δήλωσε ότι δεν τον απασχολούσε η χώρα, αρκεί να ήταν μη δυτική.<sup>20</sup> Μπορεί το μυθιστόρημα του Κατσουλάρη να φέρει περισσότερο ίχνη αυτού που η Τοντορόβα αποκάλεσε «βαλκανισμό»,<sup>21</sup> εκείνην τη ρευστότητα μεταξύ δυτικού και ανατολικού που ενέχει ο τρόπος που προσλαμβάνεται το βαλκανικό, αλλά και στον Σωτάκη ο βασικός τρόπος με τον οποίο ο πρωταγωνιστής προσεγγίζει και εντέλει κατακτά την οικογένεια –τα δώρα, τα διαρκή γεύματα έξω, τα ταξίδια, το μεγάλο σπίτι– είναι προσφέροντάς τους εκείνον τον δυτικού τύπου ευδαιμονισμό που η ταπεινή, φτωχική τους καταγωγή τούς στερούσε.<sup>22</sup> Προφανώς αυτή η ρευστότητα μεταξύ ανατολικού και δυτικού που ελλοχεύει στο βαλκανικό, ειδικά για τον Έλληνα φέρει κάτι το ανησυχητικό, καθώς ο Έλληνας θέλει να θεωρεί ότι στον τρόπο που ζει, σε αυτό που πλέον είναι, το ανατολικό υπολείπεται του δυτικού –το «υπερβολικό σύνδρομο ανωτερότητας» για το οποίο κάνει λόγο η Τοντορόβα ως προς τα υπόλοιπα Βαλκάνια. Φοβάται μην υποτέσει στην πρότερη, πιο υποβαθμισμένη κατάσταση, ίσως μάλιστα να

19 Δ. Σωτάκης, *Ο κανίβαλος που έφαγε έναν Ρουμάνο*, ό.π., σ. 16-17.

20 Δ. Σωτάκης, «Γιατί ο κανίβαλος έφαγε έναν Ρουμάνο;», συν. στον Στ. Τσιτσόπουλο, *Athens Voice* 637 (29/11/2017), διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [https://www.athensvoice.gr/culture/book/405505\\_giati-o-kanivalos-efage-enan-roymano](https://www.athensvoice.gr/culture/book/405505_giati-o-kanivalos-efage-enan-roymano).

21 Πρόκειται για ένα εννοιολόγημα που η Maria Todorova (*Τα Βαλκάνια – Η δυτική φαντασίωση*, ό.π., σ. 9-12) εμπνεύστηκε από τον «οριενταλισμό» του Edward Said, και αναφέρεται στις μορφές ή τα νοητικά σχήματα/«διανοητικούς χάρτες» όπου συνωστίζονται πλήθος πληροφοριών σχετικών με τα Βαλκάνια. «Το πώς αντιλαμβάνομαι κάτι δεν σημαίνει απλώς ότι λαμβάνω μια έτοιμη εντύπωση απ' έξω –οι εντυπώσεις μας καθορίζονται σχηματικά από την αρχή. Δηλαδή, οργανώνουμε τις πληροφορίες που λαμβάνουμε σε σχήματα, για τα οποία ευθυνόμαστε εμείς, οι λήπτες» σημειώνει. Σε αυτόν τον «έμμεσο μηχανισμό διαμόρφωσης», αυτήν την «εννοιολογική συσκευή που τακτοποιεί γεγονότα» που εκπορεύονται από τα Βαλκάνια, κεντράρει ο βαλκανισμός.

22 Ουσιαστικά επικρατεί κι εδώ, αποτελώντας δομικό στοιχείο της πλοκής, του πόσο εύκολα ενδίδει η ρουμανική οικογένεια στις όλο και αυξανόμενες παροχές του Ζέριν, το δυτικό αφήγημα για τα Βαλκάνια, που τα θέλει, καθώς έχουν δείξει μελετητές όπως ο Μαρκ Μαζάουερ (*Τα Βαλκάνια*, μτφρ. Κ. Κουρεμένος, Αθήνα 2002: Πατάκης) αποκομμένα από τον εκσυγχρονισμό της Ευρώπης, και άρα ευεπιφόρα σε παντός τύπου παρεμβάσεις ή ευρωπαϊκά παιχνίδια ισχύος.

έχει κάποιους επιπλέον λόγους τώρα με την κρίση με την απότομη φτωχοποίησή του. Όψεις της σύγχρονης μυθοπλασίας, κοντά σε άλλα σημεία του πολιτισμικού μας συνεχούς, παρόλη την αποστασιοποίησή τους από στερεοτυπικές εικόνες, παρά τις διακριτές τους διαφορές, φαίνεται πώς βρίσκουν μέσα στην ετερογένειά τους τρόπους να καταγράφουν αυτόν τον ανησυχητικό, μισοαπωθημένο Άλλο που κατοικεί εντός μας.





# 4<sup>ο</sup> Συνέδριο των Νεοελληνιστών των Βαλκανικών Χωρών

**Σύγχρονη βαλκανική λογοτεχνία στην Ελλάδα  
και Έλληνες λογοτέχνες από τα Βαλκάνια**



# Μεθοριακή αφήγηση και ποιητική της ταυτότητας: η περίπτωση του Μιροσλάβ Πένκοφ

Σπύρος Κιοσσές

Ε.Δι.Π. Τμήματος Ελληνικής Φιλολογίας  
Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης

Κατερίνα Δ. Σχοινιά

Υπεύθυνη Σχολικών Δραστηριοτήτων  
Διεύθυνση Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης Ροδόπης

## ABSTRACT

The condition of the new, deterritorialized human geography in the current, post-modern state of liquidity of geographical and national boundaries is inevitably reflected in contemporary literary production. Especially in the Balkan region, emigration and the related dilemmas about identity and otherness occupy an important place as an object of literary negotiation. In the wider field of diaspora literature, new sub-genres of narrative representation are developing, such as that of border narrative, in which the border space emerges as a predominantly field of individual and collective construction of identity, but also a means of symbolic definition of cultural diversity. The prose of the Bulgarian author Miroslav Penkov also belongs to the above literary field, through which a narrative journey to the place of origin is attempted. The present essay focuses on the narrative organization of Penkov's prose (short stories, novels) and its place on the verge between familiar and unfamiliar, history and fiction, memory and experience, literary tradition and the search for new symbolic means of representation.

## Μετανεωτερικοί πλάνητες: το χαμένο κέντρο

Στην αυγή της νέας χιλιετίας ο αμείωτος εδαφικός, οικονομικός και πολιτικός επεκτατισμός, τα μεταναστευτικά κύματα και οι ευρύτερες διεθνικές ροές (*transnational flows*), οι διεθνείς οικονομικές αναταράξεις, καθώς και φαινόμενα τρομοκρατίας και ενδυνάμωσης εθνικιστικών κινημάτων (επαν)εστίασαν, ενίοτε βιαίως, τη σύγχρονη οπτική στο ζήτημα των συνόρων στην εποχή της μετανεωτερικότητας: συνόρων κρατικών, εθνικών, κοινωνικών, πολιτισμικών και συμβολικών.<sup>1</sup> Ωστόσο, η νέα «ενότητα του ανθρώπινου είδους», που επέφερε η παγκοσμιοποίηση, σημαίνει κυρίως ότι σήμερα δεν υπάρχει τόπος όπου μπορείς να δραπετεύσεις, επίγνωση που εντείνει την ανασφάλεια του σύγχρονου πλάνητα και περιπλέκει έτι περαιτέρω τη σχέση του με τον τόπο προέλευσής του· αυτός ο ριζικός τόπος προσφέρεται ως αναγκαία σταθερά στη σύγχρονη

---

<sup>1</sup> C. Butler, *Postmodernism*, New York 2010: Sterling. Πβ. D. Harvey, *Η κατάσταση της Μετανεωτερικότητας*, Αθήνα 2007: Μεταίχμιο.

παγκόσμια «ασταθή αμφισημαντότητα», για να θυμηθούμε την Άρεντ, ή/και ως εξισοροποιητικό αντίβαρο στον ατομικισμό του μετανεωτερικού ανθρώπου μέσω των συλλογικών αξιών αναφοράς της γενέθλιας κοινότητας. Περιπλάνηση και ριζώμα, παγκόσμια και εθνική ταυτότητα, άνθρωπος σε διαλογικά μεταίχμια, είναι, μεταξύ άλλων, κεντρικά δίπολα του σύγχρονου πλάνητα.

Οι λεγόμενες «συνοριακές σπουδές» (*border studies*) έχουν αναπτυχθεί τα τελευταία χρόνια σε έναν ευρύ διεπιστημονικό κλάδο μελέτης των οικονομικών, πολιτικών, κοινωνικών και πολιτισμικών ζητημάτων που εγείρει η έννοια των συνόρων. Εξετάζεται, δηλαδή, όχι μόνο η διαδικασία χάραξης των συνόρων ως αποτέλεσμα ιστορικών και κοινωνικών παραγόντων, αλλά και η επίδραση της μεταβαλλόμενης γεωπολιτικής στη διαμόρφωση της πολιτισμικής, συλλογικής και ατομικής ταυτότητας κυρίως σε περιοχές μεθοριακές. Ως ιδιαίτερο πεδίο στο πλαίσιο των συνοριακών σπουδών έχει αναδειχθεί η μελέτη της λογοτεχνικής γραφής. Η συνθήκη της νέας, «απεδαφοποιημένης» παγκόσμιας ανθρωπογεωγραφίας στη σημερινή κατάσταση ρευστότητας έχει επηρεάσει τα μέσα καλλιτεχνικής αναπαράστασης, ανάμεσά τους και το λογοτεχνικό πεδίο, διαμορφώνοντας ποικίλες αφηγήσεις (μετα)κινούμενων ανθρώπων σε (μετα)κινούμενα εδάφη. Μετανάστες συχνά και οι ίδιοι, οι σύγχρονοι λογοτέχνες συνδέουν στο έργο τους το σύγχρονο μεταναστευτικό ρεύμα με την προσπάθεια των χωρών (τους) να επιλύσουν εσωτερικά προβλήματα που δημιουργεί ο ίδιος ο εκσυγχρονισμός τους, όπως παρατηρεί ο θεωρητικός της νεωτερικότητας Z. Bauman.<sup>2</sup> Στο πλαίσιο αυτό, αναγνωρίζονται νέες ειδολογικές κατηγορίες, λ.χ. η λεγόμενη «γραφή των συνόρων» ή «μεθοριακή γραφή» (*border writing*), στην οποία εντάσσονται κείμενα συγγραφέων όπως ο Μάρκες, ο Κορτάσαρ, η Βαλενζουέλα και πολλοί σύγχρονοι, τα οποία παρέχουν τη δυνατότητα μιας πολυδιάστατης αντίληψης των δύο πλευρών των συνόρων.<sup>3</sup>

Τα Βαλκάνια αποτελούν χαρακτηριστική περίπτωση: με την ιδιαίτερη γεωπολιτική σημασία τους και την πολύπαθη ιστορία τους, συνηθισμένα σε ζυμώσεις, ανατροπές, διαρκή αστάθεια και αβεβαιότητα, βιώνουν (ακόμη) τη σημερινή εκδοχή της ρευστότητας. Έτσι, οι σύγχρονοι Βαλκάνιοι μπαίνουν σε χώρες και γλώσσες, αναζητώντας νέο τόπο και νέα ταυτότητα, μετανάστες-«απόβλητα της παγκοσμιοποίησης», που επιχειρούν να δραπετεύσουν από τα αδιέξοδά της.<sup>4</sup> Η λογοτεχνική χαρτογράφηση περιοχών της Ανατολικής Ευρώπης και των Βαλκανίων είναι μήμα και μακράς παράδοσης αναπαράστασης του χώρου μέσω της αφήγησης, που αναδεικνύεται σε μια διαδικασία «φανταστικής γεωγράφησης», διαπλεκόμενη με ποικίλους κοινωνιοπολιτικούς μηχανισμούς και κινούμενης σε ένα ευρύ φάσμα ιδεολογικού προσανατολισμού, στόχευσης και (δια)πραγμάτευσης της ετερότητας και της ταυτότητας. Η συγκεκριμένη γεωγραφική περιοχή έχει αποτελέσει αντικείμενο δημόσιου πολιτικού, οικονομικού, ακαδημαϊκού και καλλι-

2 Z. Bauman, *Ρευστοί καιροί. Η ζωή την εποχή της αβεβαιότητας*, Αθήνα 2009: Μεταίχμιο.

3 D. E. Hicks, *Border writing: The multidimensional text*, Minneapolis 1992: University of Minnesota Press.

4 Z. Bauman, *Ρευστοί καιροί...*, ό.π.

τεχνικού Λόγου, με αποτέλεσμα την κατασκευή ποικίλων και αντιφατικών αφηγηματικών εικόνων του χώρου στη «Δύση»: από αρένα έντονης (και αιματηρής) διεκδίκησης χρήματος και εξουσίας, «παράδεισο» ακολασίας και ηθικής κατάρπτωσης, μέχρι πεδίο καθημερινής μάχης για την επιβίωση, διατήρησης της αξιοπρέπειας και (επανα)προσδιορισμού της ταυτότητας σε ένα κλίμα ιδεολογικής σύγχυσης.

Σημαντική διάσταση στην παραπάνω διαδικασία είναι ο χώρος αφόρμησης του βλέμματος, η πολιτισμική, κοινωνικοπολιτική και ταυτοτική θέση –και αντίστοιχη θέαση– του συγγραφέα, καθώς και το κειμενικό (υπο)είδος που αξιοποιεί. Κάποιοι συγγραφείς υιοθετούν και προβάλλουν στερεοτυπικές αφηγηματικά εικόνες «εξωτισμού» της χώρας (τους), ενώ άλλοι, συνήθως γεννημένοι στην περιοχή και μετεγκατεστημένοι σε χώρες της Δυτικής Ευρώπης ή της Αμερικής, επιχειρούν να αποτυπώσουν μια περισσότερο δυναμική ή κινούμενη χαρτογράφηση της περιοχής. Στη δεύτερη κατηγορία φαίνεται να ανήκει και η πεζογραφική παραγωγή του Βούλγαρου συγγραφέα Μιροσλάβ Πένκοφ, μέσω της οποίας επιχειρείται ένα αφηγηματικό ταξίδι στον καταγωγικό τόπο.

## Η νοσταλγία του Πένκοφ

Επιχειρώντας να λύσει τον δικό του ταυτοτικό γρίφο ο περιπλανώμενος, μεταφρασθείς (και) στα ελληνικά από περιπλανώμενο μεταφραστή (Άκης Παπαντώνης) Πένκοφ τοποθετεί εαυτόν σε διαλογικά μεταίχμια δύσκολης ισορροπίας: *Ανατολικά της Δύσης*, στην ομώνυμη συλλογή διηγημάτων του, και αιωρούμενο στο *Βουνό των πελαργών* στο μεταγενέστερο και πρώτο του μυθιστόρημα. Ο μετανάστης στην Αμερική από τα 18 του χρόνια 40χρονος συγγραφέας μιλάει και γράφει τη λογοτεχνία του στα αγγλικά, αλλά αφιερώνει το πρώτο του βιβλίο στους «γονείς του», υπαινισσόμενος ίσως όχι μόνο τους φυσικούς του γεννήτορες, αλλά (και κυρίως) τα πλούσια πολιτισμικά κληροδοτήματα του γενέθλιου τόπου του. Εξάλλου, τυπικό χαρακτηριστικό του νοητικού τοπίου του λογοτέχνη-μετανάστη θεωρείται ακριβώς ο συγκερασμός της παροντικής γλωσσικής και πολιτισμικής εμπειρίας με τη μνήμη, γλωσσική και πολιτισμική, του τόπου καταγωγής: μνήμη τόσο ως προσωπικό κατάλοιπο, όσο και ως μεταδομένη συλλογική και οικογενειακή ενθύμηση της πατρίδας. Οι καλλιτέχνες αυτοί συγχωνεύουν δημιουργικά το παρελθόν και το παρόν, τη μητρική με την καινούργια γλώσσα, το «εκεί» με το «εδώ», την εθνική με την προσωπική ιστορία.<sup>5</sup> Εμπλέκονται σε μια συνεχή διεργασία ταυτοτικής, πολιτισμικής και κειμενικής μετά-φρασης, διεργασία, ωστόσο, η οποία τελικά εμπλουτίζει την εμπειρία.<sup>6</sup>

5 E. Danticat, *Create dangerously: The immigrant artist at work*, Princeton 2010: Princeton University Press. Πβ. B. Mukherjee, "Immigrant Writing: Changing the Contours of a National Literature", *American Literary History* 23, 3 (2011), σ. 680-696.

6 Είναι ενδιαφέρον ότι ο Πένκοφ γράφει το *Ανατολικά της Δύσης* στα αγγλικά και κατόπιν το μεταφράζει ο ίδιος στη μητρική του γλώσσα. Πβ. A. Glavanakova, "Cultural translation: Miroslav Penkov's *East of the West*", στον τόμο D. Yankova (επιμ.), *Liber Amicorum: on the 80<sup>th</sup> anniversary of Prof. Bistra Alexieva*, Sofia 2014: St. Kliment Ohridski University Press, σ. 269-282.

«Κάθε οδύσσεια είναι αφηγηματοποίηση της απόδοσης ταυτότητας», γεγονός που παραδέχθηκε και ο ίδιος ο Πένκοφ σε συνέντευξή του, μετατρέποντας τη νοσταλγία του σε κινητήριο δύναμη της λογοτεχνίας του.<sup>7</sup> Αν η νοσταλγία είναι δύο ειδών και αποδίδεται από την αρχαιότητα με δύο σύμβολα νοσταλγών, του Οδυσσέα και του Αινεία, η περίπτωση της λογοτεχνίας του Πένκοφ τον τοποθετεί στο λατινικό σύμβολο: δεν είναι ρίζωμα και διαρκής περιπλάνηση σαν την περίπτωση του Οδυσσέα που ξαναφεύγει από την Ιθάκη, αλλά, σαν την περίπτωση του Αινεία, η εξορία του Πένκοφ γίνεται επιστροφή προς τον καταγωγικό τόπο, όμως με τη γλώσσα του άλλου/της ετερότητας, με την επιμειξία, με τις δύο συνυπάρχουσες πατρίδες του ρωμαίου πολίτη.

Η λογοτεχνία του Πένκοφ κινείται, λοιπόν, στη μεταιχμιακή γεωγραφία της διπλής πατρίδας: από τη μια στον ορεσίβιο βαλκανικό πολιτισμό που μετέφεραν προφορικές φωνές τροβαδούρων και ποιητών από τα βάθη της λαϊκής παράδοσης, καθώς και στιβαρές επικές αφηγήσεις σε κλίμα ιδιότυπου «μαγικού ρεαλισμού», απορρέοντος από την ενότητα του ανθρώπου και του φυσικού κόσμου και από την άλλη, απέναντι από την παράδοση του «Μπαλκάν» (Αίμου) υπάρχει η νέα πατρίδα του «Αμερικάντσε», που βλέπει τον καταγωγικό τόπο με τη φωτογραφική ματιά του ξένου, σαν τους γιαπωνέζους τουρίστες και των δύο έργων του, και μιλά «δήθεν βουλγαρικά», καθώς «η εξορία αποπολιτογραφεί τη μητρική γλώσσα».<sup>8</sup> Σε αυτό το οριακό γεωγραφικό και γλωσσικό πεδίο διαμορφώνεται και η οριακή λογοτεχνική του αφήγηση, σπασμένη σε επεισόδια που συνδιαμορφώνουν τη μυθιστορηματική του αφήγηση (*Βουνό των πελαργών*), σε αντίστροφη αναλογία με τα διηγήματα (*Ανατολικά της Δύσης*) που μπορούν να συναναγνωσθούν ως επεισόδια ενός μυθιστορήματος ή το συνταίριασμα του παζλ μιας χώρας «σε ιστορίες», όπως είναι ο υπότιτλος της συλλογής.

## Η λογοτεχνία της επιστροφής

Στην πραγματικότητα, πρόκειται μάλλον για μία ενιαία αφήγηση/νόστο, που ξεκινά με τα διηγήματα για να ολοκληρωθεί στο μυθιστόρημα του Πένκοφ. Στο διήγημα «Αγοράζοντας τον Λένιν» αντιπαρά τίθενται ο θιασώτης του Λένιν (και του «Κόμματος») παππούς με τον αμερικανοποιημένο εγγονό του (αλλιώς το «σάπιο καπιταλιστικό γουρούνι» με το «κομμουνιστικό κορόιδο»), όπως ακριβώς θα συμβεί και στο μυθιστόρημα, ενώ οι θησαυροί του παππού στο διήγημα είναι για πολύ καιρό τα «σκουπίδια» του εγγονού. Μόνον που αυτά τα σκουπίδια σταδιακά δείχνουν «να έχουν όντως σημασία» και ο εγγονός να εύχεται από το απατηλό καπιταλιστικό του καταφύγιο: «μακάρι να μπορούσα να δανειστώ τα μάτια του (ενν. του παππού) για μια στιγμή, μακάρι να μπορούσα να κλέψω τη γλώσσα του –θα έτρωγα ψωμί με τυρί, θα κατέβαζα έξι κούπες νερό απ' το πηγάδι μας, θα γέμιζα το βλέμμα μου με τις πλαγιές, τα λιβάδια, τα ποτάμια». Αυτήν ακριβώς

<sup>7</sup> Μπ. Κασσέν, *Η Νοσταλγία. Πότε λοιπόν είναι κανείς σπίτι του*; Αθήνα 2015: Μελάni, σ. 33, 84.

<sup>8</sup> Ο.π., σ. 83.

την ευχή δείχνει να εκπληρώνει στο ακροτελεύτιο μέρος του μυθιστορηματός του, όταν πλέον ο εγγονός υιοθετεί την προγονική φωνή, αντικατοπτρίζεται στα προγονικά πρόσωπα, τα απορροφά και απορροφάται από αυτά, συμπύσσει συμπιλιωτικά τις δύο ταυτότητες. Στη «Φωτογραφία με τη Γιούκι», η διασπορική ταυτότητα του ήρωα και η κοσμοπολίτικη ματιά του σταδιακά οικειώνονται το «ξένο», πολύ διαφορετικά απ' ό,τι το οικειώνεται η γιαπωνέζα Γιούκι, για την οποία κάποια πράγματα θα παραμένουν πάντα αμετάδοτα.<sup>9</sup> Αντίθετα, για τον εκπαιρισμένο βούλγαρο ήρωα ο Θησαυρός της μνήμης αναδίδει εικόνες, οσμές και ήχους, σαν τον πατρογονικό ήχο από τις γκάντες που κατασκευάζουν πυρετωδώς το κορίτσι με τον πατέρα του στο διήγημα «Νυχτερινός Ορίζοντας», οι ίδιες γκάντες που υποκρούουν όσα συμβαίνουν στη Στράντζα της μυθιστορηματικής ΝΑ Βουλγαρίας του Πένκοφ. Κυρίως, όμως, το διήγημα «Ντεβσιρμέ» συνιστά τη δίοδο από τη συλλογή διηγημάτων στο μυθιστόρημα, χαράσσοντας την κατευθυντήρια γραμμή του τελευταίου: τη διάσωση της μνήμης, μέσω της μεταβίβασής της, και πρωτίστως το «γιαντ», το συναίσθημα του να ζεις στο μεταίχμιο, να αναρωτιέσαι αν πρέπει «για καλό σου» «να σκοτώσεις τα πράγματα που σε τραβάνε πίσω» και να βαδίσεις «προς τα πάνω και προς τα εμπρός» ή να αφηγείσαι προγονικές ορεσίβιες ιστορίες στο βλαστάρι σου, το παρηγορητικό «νανούρισμα... σε καιρούς απόγνωσης, σε καιρούς σκοτεινούς».

Γ' αυτό η λογοτεχνία του Πένκοφ είναι μια βουλγαρική Αινειάδα, μια αφηγηματική απόπειρα σύμπτυξης των δύο πατρίδων κι ενός επώδυνου ταυτοτικού αυτοπροσδιορισμού. Αν η αυτοβιογραφία είναι, κατά τους μεταδομιστές, ένα αναγνωστικό σχήμα, εδώ αυτό ισχύει περισσότερο, λόγω των ομοιοτήτων μεταξύ συγγραφέα και αφηγητή/κεντρικού ήρωα στο μυθιστόρημα του Πένκοφ. Αποκαλύπτεται –αυτοαναφορικά– η μέθοδος αναζήτησης υλικού: τα «χαρτιά» του παππού που ανευρίσκονται από τον εγγονό, οι επισημασμένες, ως επί το πολύ, ιστορίες του, οι «σκοτεινές», «θλιβερές» ιστορίες που επικροτούσε κάποτε και ο πατέρας του αφηγητή, ιστορίες για γριές μάγισσες και σκαιούς σουλτάνους, θρύλοι και μύθοι διαπλεκόμενοι με την πραγματικότητα και την ιστορία της χώρας και του πολύπαθου λαού της, όπου οι Ούννοι μεταμορφώνονται σε πουλιά και οι γενιές επικοινωνούν όχι μόνο μεταξύ τους (Ελίφ=Λενιώ) αλλά και με τη λαϊκή φαντασία και παράδοση (=Λάντα).

Όλη η αφήγηση οργανώνεται σε δαιδαλώδες δίκτυο γραμμικότητας και αναλήψεων, ρεαλισμού και μαγείας, σε πλέγμα μυστηρίου που υποστηρίζει το αίνιγμα: η αινιγματική φύση του παππού και τα ψέματά του, η αινιγματική ιστορία των αναστενάρηδων (βουλγαρικά *nestinari*) και το αίνιγμα της παρουσίας των πελαργών σε κάθε σχεδόν κεφάλαιο της επταμερούς μυθιστορηματικής αφήγησης, το αίνιγμα της αλήθειας, της απόκρυψης και της σταδιακής αποκάλυψής της, της διαπλοκής της με το παραμύθι. Αλλά και το αίνιγμα της ελευθερίας (20ήμερη

<sup>9</sup> Π.χ. «ένιωσα κάτι που δεν μπορούσα να εξηγήσω, κάτι που, ξαφνικά, δεν ήθελα να το μεταδώσω σ' εκείνη»... «ήθελα να μοιραστώ αυτή την ανάμνηση με τη Γιούκι, όμως δεν ήξερα πώς λέγονταν αυτά τα βρώσιμα μανιτάρια στ' αγγλικά».

ελευθερία καπετάν Κόστα, η ολιγοήμερη ελευθερία του ζευγαριού στο Μπουργκάς, η μταιωμένη ελευθερία της Ελίφ/Ελένης, η αποτυχία της υπερορίας να κόψει τον ομφάλιο λώρο του απόδημου και να τον απελευθερώσει από τα καταγωγικά βαρίδια). Τελικά, δηλαδή, και κυρίως το δυσεπίλυτο ψυχικό αίνιγμα της αποδημίας (ξένος ή ντόπιος; Δόλιος ή θύμα; Εκμεταλλευτής ή απελπισμένος αποτυχημένος; Ελεύθερος ή δέσμιος ενός προγονικού χρέους;);<sup>10</sup>

## Η Βουλγαρία του νόστου, ο κόσμος που αλλάζει

Το προγονικό χρέος επιτελείται με την επιστροφή του μυθιστορηματικού ήρωα στην πολυπολιτισμική μετανεωτερική Βουλγαρία που αλλάζει ραγδαία, που βιώνει τα παγκοσμιοποιημένα αδιέξοδα (και) των βαλκανικών χωρών εκρηκτικά στη συνάντησή τους με τον ιδιόμορφο παραλογισμό των χωρών της Α. Ευρώπης και του πρωτόγονου και φυλετικού παμπάλαιου, αιματοκυλισμένου πολιτισμού της. Η βουλγαρική ιστορία διαπλέκεται σε επεισόδια και επεισοδιακά με τη μυθολογία της, η μικροϊστορία των ηρώων (και πρωτίστως του παππού) διαπλέκεται με τη μακροϊστορία των Βαλκανίων, με ιδιαίτερη έμφαση στην οθωμανική και στην κομμουνιστική τους ιστορική φάση. Η συλλογική μακροϊστορία συναντά, αντιπρόφως, την προσωπική μικροϊστορία του ήρωα/αφηγητή και των εκπαιρισμένων/αποδημίων: **α)** η έμφαση που δίνεται στον απελευθερωτικό πόλεμο στην (ανύπαρκτη;) Κλεισούρα, **β)** η εκστρατεία του Κόμματος (επί Ζίφκοφ) να αφομοιώσει πολιτιστικά τις τουρκικές και άλλες θρησκευτικές και εθνικές μειονότητες μέσω του εκβουλιγαρισμού τους διά της μετονομασίας τους και του ξεριζώματός τους («Μεγάλη Εκδρομή»), εκστρατεία που αργότερα προκάλεσε διπλό τραύμα, συλλογικό (ενοχή βουλγαρικού λαού) και ατομικό (εκπατρισμός, βίαιη αποδημία). Τα παραπάνω (α και β) διασταυρώνονται με την προσωπική αυτογνωστική/απελευθερωτική/ταυτοτική διαδρομή του μεθοριακού αφηγητή/ήρωα, εγκατεστημένου στα ανατολικά της Δύσης, πυροβάτη στο καυτό έδαφος της ταυτοτικής αναζήτησης, αιωρούμενου εποπτεύοντος την εκσυγχρονιζόμενη χώρα (του), συμπηλιωμένου, ελέω αφηγηματικής πράξης, με τον διπλό, αν όχι πολυσχιδή, εαυτό του.

## Μια ποιητική του χώρου και της ταυτότητας

Κατά την ανάγνωση του *Ανατολικά της Δύσης* από την Luca, ο Πένκοφ εμπλέκεται σε μια διαδικασία απο-χαρτογράφησης του ανατολικοευρωπαϊκού χώρου στον απόηχο του Κομμουνισμού «διατυπώνοντας μία γεωγραφία σχεσιακή προς χώρους πέρα από τα σύνορα της περιοχής, πέρα από γεω-χωρικούς περιορισμούς ή πέρα από ιστορικές γειτνιάσεις.<sup>11</sup> Σε αυτό το ανοικτού τύπου χαρτο-

<sup>10</sup> «Είχα έρθει για ν' αναγνωρίσω τη δύναμη του παππού μου και, όπως εκείνος, να συγχωρήσω». Επίσης, «για να ανακαλύψω τον παππού μου· έτσι ώστε, για πρώτη φορά στη ζωή μας, να μπορέσουμε να γίνουμε ένα».

<sup>11</sup> I. Luca, "The transnational matrix of post-communist spaces", στον τόμο I. Kacandes – Y. Komska



γραφικό φανταστικό μπορούν να αρθρωθούν σαφείς κριτικές θέσεις, και να αναδυθούν νέες συνδέσεις, δεσμοί αλληλεγγύης και εναλλακτικές δυναμικότητες». Η «απο-χαρτογράφηση» (*unmapping*) της Βουλγαρίας και της Ανατολικής Ευρώπης εν γένει τελείται αρχικά σε σχέση με υφιστάμενες γενικευτικές αναπαραστάσεις τους στην αμερικανική κουλτούρα, πολιτικά και ιδεολογικά φορτισμένες. Ο Πένκοφ, ωστόσο, δεν φαίνεται να επιχειρεί την πρόταση ενός νέου φανταστικού παραδείγματος στη θέση του προηγούμενου. Αντίθετα, τόσο στο *Ανατολικά της Δύσης*<sup>12</sup> όσο και στο *Βουνό των Πελαργών*, η αποδόμηση της φανταστικής γεωγραφίας της περιοχής συνίσταται ακριβώς σε αυτό: την ανάδειξη της α-συνέχειας, της ασάθειας, των συγχρονικών και διαχρονικών αντιφάσεων, τα οποία εξ ορισμού ανθίστανται σε μια υπεραπλουστευτική χαρτογράφηση της στο Βαλκανικό ή Ανατολικοευρωπαϊκό πεδίο.<sup>13</sup> Την ίδια, όμως, διαδικασία αποδόμησης υφίσταται στο έργο του και η «Δύση» ή η «δυτικότητα», όπως δομείται εννοιολογικά στο παραπάνω πεδίο, και η οποία αναδεικνύεται επίσης αυθαίρετη, ασταθής και γενικευτική. Εν τέλει, η εννοιολογική αποσταθεροποίηση φαίνεται να συγκαταλέγεται ως βασικός συγγραφικός στόχος.

Οι χαρακτήρες των έργων του Πέκνοφ προβάλλονται ως εμπλεκόμενοι σε έναν πολυσύνθετο ιστό διαδραστικών χωροχρονικών συνδέσεων, που διαπερνούν τα τοπικά σύνορα. Η έννοια του συνόρου, μάλιστα, φυσικού, πολιτισμικού και συμβολικού, αναδεικνύεται ως διάτρητη και περατή, οριζόμενη σε μεγάλο βαθμό από την τυχαιότητα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα το ποτάμι στην ιστορία «Ανατολικά της Δύσης», το οποίο επιβάλλεται, μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο ως σύνορο που χωρίζει ένα χωριό: η ανατολική του πλευρά ανήκει πλέον στη Βουλγαρία και η δυτική του στη Σερβία. Το φυσικό αυτό σύνορο ανάγεται σε συμβολικό όριο ανάμεσα σε δύο ιδεολογικούς και πολιτισμικούς χώρους, αυτούς της Ανατολής και της Δύσης, τις οποίες τώρα αντιπροσωπεύουν θεσμικά και αναπαριστούν στο φανταστικό των κατοίκων και των δύο πλευρών του ποταμού η κάθε περιοχή. Αυτό που αντιλαμβάνεται ο αναγνώστης δεν αφορά μόνο την τυχαιότητα του ταυτοτικού προσδιορισμού με βάση το ανήκειν «εδώ» ή «εκεί», όσο και τη σχετικότητα του: «ανατολικά» ή «δυτικά» ως προς ποιον; Επιπλέον, η μέχρι κάποιο χρονικό σημείο ενότητα του χώρου παρουσιάζεται στην αφήγηση να διασπάται τόσο αυθαίρετα όσο και βίαια. Ωστόσο, οι συνεχιζόμενοι δεσμοί, φυσικοί, συγγενικοί, ερωτικοί και πολιτισμικοί, ανάμεσα στα δύο αποκομμένα τμήματα, λειτουργώντας ως κεντρομόλες δυνάμεις, ανθίστανται στη φυγόκεντρη τεχνητή

(επιμ.), *Eastern Europe Unmapped: Beyond Borders and Peripheries*, New York 2017: Berghahn Books, σ. 152.

<sup>12</sup> Ο τίτλος της συλλογής προκαλεί τη συνανάνωσή του προς το Ανατολή – Δύση του Σαλμάν Ρούσντι. Δεν είναι ίσως τυχαίο ότι το διήγημα «Αγοράζοντας τον Λένιν» είχε συμπεριληφθεί στη συλλογή που επιμελήθηκε ο Σαλμάν Ρούσντι με τίτλο *The Best American Stories* το 2008. Η συμπεριληψη της ιστορίας του Πένκοφ ως μίας από τις καλύτερες «αμερικανικές» ιστορίες αναδεικνύει ακριβώς τη μεταίχμακότητα της οπτικής του.

<sup>13</sup> I. Luca, "Postsocialist Fiction and Frameworks: Miroslav Penkov, Lara Vapnyar, and Aleksandar Hemon", *Twentieth-Century Literature* 65, 1-2 (2019), σ. 43-70.

διάσπαση, με αποτέλεσμα τις καταστροφικές συνέπειες της σχάσης πάνω στα άτομα που τη βιώνουν, όπως αποτυπώνεται ξεκάθαρα στην πλοκή του διηγήματος. Το δίλημμα του ανήκειν «εδώ» ή «εκεί» επαναπροσδιορίζεται ως μια εσώτερη υποκειμενική, και ευρύτερα κοινωνική, αντινομία της επιθυμίας του ανήκειν «ένθεν κακείθεν», που μοιραία οδηγεί τελικά στην απώλεια.

Τόσο στο *Ανατολικά της Δύσης* όσο και στο *Βουνό των Πελαργών* εντοπίζονται ευδιάκριτοι θεματικοί/συμβολικοί άξονες, οι οποίοι μπορούν να περιγραφούν αδρομερώς ως εξής:

—**φυσικός/βιολογικός άξονας:** τόσο γεωμορφολογικά χαρακτηριστικά (πβ. το ποτάμι, το βουνό, κτλ.) όσο και στοιχεία φυσικά (λ.χ. άνεμος, πβ. ανεμογεννήτριες), ζωικά (πβ. οι πελαργοί) ή ανθρωπογενή (λ.χ. κτήρια, πβ. σχολείο, σπίτια, χωράφια), κτλ.

—**κοινωνικοπολιτισμικός άξονας:** κοινωνικοί θεσμοί και αντίστοιχοι ρόλοι (πβ. ο δάσκαλος, ο παπάς, ο δήμαρχος, ο ιμάμης), παραδόσεις και δρώμενα (πβ. πυροβασία), πολιτισμικές συμβάσεις, θρησκείες, δοξασίες, μύθοι, ιδεολογικές πεποιθήσεις, αξίες, έμφυλα και φυλετικά στερεότυπα, γλώσσα, κτλ.

—**(δια)προσωπικός άξονας:** οι σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των χαρακτήρων, όπως επίσης και η διαδικασία της ενδοσκόπησης, της αναζήτησης/κατασκευής της ταυτότητας κάποιου χαρακτήρα, οι τραυματικές εμπειρίες του παρελθόντος και οι συνέπειές του στο παρόν του χαρακτήρα και στις σχέσεις του προς τους άλλους, κτλ.

Στα έργα του Πένκοφ αποτυπώνεται η καταχώριση των παραπάνω στοιχείων του αφηγηματικού υλικού σε κάποιο σημείο του συνεχούς ανάμεσα σε δύο αντιθετικούς πόλους: στο ένα άκρο τοποθετείται η έννοια της *(μετα)κίνησης*, της *ροής*, του *ρεύματος*, και στο άλλο αυτή της *στατικότητας*, της (τοπικά, συμβολικά ή/και ιδεολογικά) *παγιωμένης θέσης*. Αυτό που, ωστόσο, κυρίως προβάλλεται μέσα από τους μηχανισμούς και την εξέλιξη της αφήγησης είναι ότι παρόμοια καταχώριση είναι μεταβαλλόμενη ιστορικά: παράγοντες οικονομικοί, ιδεολογικοί και πολιτικοί προσανατολίζουν τη θεώρηση/βίωση των στοιχείων αυτών άλλοτε ως σταθερών, αμετακίνητων, αδιάβατων ή στεγανών ορίων και άλλοτε ως ασταθών, μετακινούμενων και διάτρητων ή περατών.

Οι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες άλλοτε παραμένουν παθητικοί δεσμώτες της παγιωμένης ταυτότητας, κάποτε σχεδόν εμμονικά, άλλοτε υπεραμύνονται των συνόρων (ως τοπικοί, εθνικοί, φυλετικοί και πολιτισμικοί συνοριοφύλακες) και άλλοτε παρασύρονται από τη ροή της συνδετικότητας, κολυμπώντας ποτάμια, ταξιδεύοντας ηπειρούς, διαπερνώντας σύνορα, αναδιφώντας το πρόσφατο ή μακρινό παρελθόν, συνάπτοντας σχέσεις με το θρησκευτικά ή εθνικά Άλλο. Στο τέλος, όμως, αντιλαμβάνονται, μαζί με τον αναγνώστη, ότι η «χώρα», ως βιούμενος χώρος και ως θεομοθετημένη τοπική οντότητα, αποτελεί έναν εύθραυστο σχηματισμό εξαρτώμενο άμεσα από την ετερότητα. Έτσι, η αφηγηματική αναπαράσταση του χώρου στο έργο του Πένκοφ αναδεικνύει εμφανώς τη *σχεσιακή* διάσταση της έννοιας. Η

«σχεσιακή» αυτή οπτική του χώρου, η οποία προωθείται πλέον στη γεωγραφία και στις σύγχρονες κοινωνικές επιστήμες, υπερβαίνει τις εκάστοτε τοπογραφικές συντεταγμένες.<sup>14</sup> Προσεγγίζει τον χώρο ως αποτέλεσμα δικτύωσης και ανάπτυξης σχέσεων ως αντικείμενο προσδιορισμού της πολλαπλής τοπικής και κοινωνικής συνδεσιμότητας, ροής και αλληλεξάρτησης.<sup>15</sup> Κατά τη διατύπωση του θεωρητικού της γεωγραφίας Ash Amin,<sup>16</sup> πρόκειται για ένα «λεπτό δίπλωμα του απόμακρου και του εγγύς, του εικονικού και του υλικού, της παρουσίας και της απουσίας, της ροής και της στάσης, σε ένα ενιαίο επίπεδο πάνω στο οποίο η τοποθεσία – ένας τόπος στον χάρτη– έχει οριστεί σχεσιακά και τοπολογικά».<sup>17</sup>

Εφόσον εντάξουμε τα κείμενα του Πέκκοφ στην κατηγορία της μεθοριακής αφήγησης, φαίνεται ότι στο έργο του προβάλλεται ιδιαίτερα το πρώτο συνθετικού του όρου: το πολυσήμαντο «μετα-». Πρόκειται, εν τέλει, για μια αφήγηση για τα όρια του εαυτού και του χώρου (του) ως εννοιών μετακινούμενων και –χρονικά, τοπικά και πολιτισμικά– μεταιχμιακών. Εντοπίζεται όμως και στο μεταίχμιο μεταξύ προσωπικού βιώματος και φαντασίας ή επιθυμίας, ιστορικού γεγονότος και μυθοπλασίας, πραγματικότητας και κατασκευής. Όπως αναφέρει ο Πέκκοφ για τη Στράντζα των *Πελαργών*, πρόκειται για έναν τόπο δικής του επινόησης, όπως η Γιοκνοπατώφα (*Yoknapatawpha*) του Φώκνερ ή το Μακόντο του Μάρκες:

Δεν με ενδιέφερε να γράψω ένα βιβλίο ιστορίας ή μια μονογραφία εθνογραφίας. Με ενδιέφερε να κάνω αυτό που κάνει ο Καζαντζάκης στον *Τελευταίο Πειρασμό*. Οι χαρακτήρες του βαδίζουν τόσο στην Ιερουσαλήμ όσο και στην Κρήτη της παιδικής του ηλικίας. Κι εγώ περιέγραφα την πραγματική Στράντζα, αλλά και τα βουνά όπου είχα περάσει τα καλοκαίρια μου ως παιδί.<sup>18</sup>

14 J. Malpas, "Putting space in place: Philosophical topography and relational geography", *Environment and Planning: Society and Space* 30 (2012), σ. 226-242.

15 A. Amin, D. Massey, N. Thrift, *Decentering the national: a radical approach to regional inequality*, London 2003: Catalyst. Πβ. M. Jones, "Phase space: Geography, relational thinking, and beyond", *Progress in Human Geography* 33, 4 (2009), σ. 487-506 και D. Massey, J. Allen, P. Sarre (επιμ.), *Human Geography Today*, Cambridge 1999: Polity Press.

16 A. Amin, "Re-thinking the urban social", *City* 11 (2007), σ. 103.

17 Κατά τον ίδιο θεωρητικό [A. Amin, "Regions unbound: Towards a new politics of place", *Geografiska Annaler* 86 B, 1 (2004), σ. 34], οι πόλεις και οι ευρύτερες περιοχές «μεταπλάθονται ως κόμβοι που συγκεντρώνουν ροές και αντιπαραθέτουν ποικιλομορφία, ως τόποι επικαλυπτόμενων –αλλά όχι απαραίτητως τοπικά συνδεδεμένων– δικτύων σχέσεων, ως διάτρητων οντοτήτων με συνδέσεις που εκτείνονται μακριά στον χρόνο και στον χώρο, και, ως αποτέλεσμα όλων αυτών, ως χωρικών μορφωμάτων συνεχώς μεταβαλλόμενης σύνθεσης, χαρακτήρα και εύρους [...]. Ιδωμένα με αυτόν τον τρόπο, οι πόλεις και οι περιοχές δεν συνοδεύονται από την αυτόματη υπόσχεση εδαφικής ή συστημικής ακεραιότητας, καθώς κατασκευάζονται μέσω της χωρικότητας της ροής, της αντιπαραθέσης, της πωρώδους σύνθεσης και της σχεσιακής συνεκτικότητας. [...] Έτσι, αν πρόκειται να δούμε τις πόλεις και τις περιοχές ως χωρικά μορφώματα, πρέπει να τις ανακαλέσουμε στον νου ως προσωρινές τοποθετήσεις αεικίνητων υλικών και ενυπαρχόντων γεωγραφικών, ως "φαντάσματα" πραγμάτων που έχουν προχωρήσει αλλά έχουν αφήσει το σημάδι τους [...], ως τοποθετημένες στιγμές σε αποστασιοποιημένα δίκτυα, ως περιγράμματα κατασκευασμένα από δίκτυα που διασταυρώνονται σε έναν ορισμένο τόπο. Το άθροισμα είναι πόλεις και περιοχές χωρίς καθορισμένα ή απαγορευμένα όρια».

18 T. Carroll, "Miroslav Penkov on Falling in Love with Bulgaria and the Making of STORK MOUN-

Ο σχεσιακός αυτός επαναπροσδιορισμός του χώρου συνδέεται άμεσα με την αντίστοιχη αναθεώρηση της έννοιας της ταυτότητας, η οποία ορίζεται επίσης ως διαδικασία δυναμικής διαπραγμάτευσης, εξελισσόμενη και συσχετιζόμενη προς το έτερον με δεσμούς είτε (συμ)παρουσίας είτε απουσίας. Όπως υποστηρίζει η Massey,

αν ο χώρος είναι ένα προϊόν από πρακτικές, τροχιές, αλληλοσυσχετίσεις, αν κατασκευάζουμε τον χώρο μέσω διάδρασης σε όλα τα επίπεδα, από το (λεγόμενο) τοπικό μέχρι το (λεγόμενο) διεθνές, τότε όλες αυτές οι χωρικές ταυτότητες όπως οι τόποι, οι περιοχές, τα έθνη, καθώς και το τοπικό και το διεθνές, πρέπει επίσης να διαμορφωθούν με αυτόν τον σχεσιακό τρόπο, ως εσωτερικά σύνθετα, ουσιαστικά μη περιορισίμα σε οποιαδήποτε απόλυτη έννοια, και, αναπόφευκτα, ιστορικά μεταβαλλόμενα.<sup>19</sup>

Η αναθεώρηση της έννοιας της ταυτότητας, με άλλα λόγια, προϋποθέτει μια αναθεωρημένη αντίληψη του χώρου, μια διαφορετική «γεωγραφία των ταυτοτήτων». Αυτές οι αναθεωρήσεις, ωστόσο, προκαλούν επίσης αναταράξεις σε μακροχρόνια εμπεδωμένες θέσεις, καθώς και στην επίσημη πολιτική σκέψη και πρακτική, οδηγώντας στην ανάγκη μιας νέας «πολιτικής του τόπου».<sup>20</sup> Εν τέλει, η αποσταθεροποίηση των (παγιωμένων μέχρι πριν) αντιλήψεων περί ταυτότητας, τόπων, περιοχών και εθνών εγείρει θέματα ιδεολογικής, αξιακής, ηθικής, συναισθηματικής φύσεως και πολιτικής ευθύνης.<sup>21</sup>

Η έννοια του τόπου, στο παραπάνω θεωρητικό πλαίσιο, εμφανίζεται στις αφηγήσεις του Πένκοφ ως μια τυχαία πραγμάτωση ενός χωροχρονικού συνεχούς: όπως, δηλαδή, ο χρόνος διαίρειται, αυθαίρετα εν πολλοίς, σε στιγμιαίες υποδιαίρεσεις, που συμβάλλουν ωστόσο στην υποκειμενική και δι-υποκειμενική κατανόηση και διαχείρισή του, έτσι και ο χώρος τεμαχίζεται σε εύληπτες τοπικές μονάδες, που στην ουσία τους δεν είναι τίποτε άλλο παρά α/τομικές εκφάνσεις μιας σύνολης αδιάσπαστης έννοιας. Ο «τόπος» και η ατομική και συλλογική αντίληψή του προβάλλεται ως απλά ένας «τόπος τυχαίας συνάντησης» ανθρώπων, ιδεολογιών, πολιτικών κτλ., αει-κίνητων και μεταβαλλόμενων, σε ένα ευρύτερο χωροχρονικό συνεχές.<sup>22</sup> Ο χώρος δράσης και αναφοράς στο έργο του Πένκοφ αναδεικνύεται, έτσι, παλίμψηστος, υφιστάμενος μια συνεχή διαδικασία επαναγραφής, διατηρώντας όμως και διακριτά ίχνη παρελθόντων στρωμάτων, τα

TAIN"; 2016. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://electricliterature.com/miroslav-penkov-on-falling-in-love-with-bulgaria-and-the-making-of-stork-mountain/> (τελευταία πρόσβαση 17/5/2019).

<sup>19</sup> D. Massey, "Geographies of responsibility", *Geografiska Annaler* 86 B, 1 (2004), σ. 5.

<sup>20</sup> A. Amin, *Regions unbound...*, ό.π.

<sup>21</sup> D. Massey, "Geographies...", ό.π., σ. 5-6.

<sup>22</sup> Η συγγένευση χρόνου και τόπου στον, κατά Μπαχτίν, «χρονότοπο» προβάλλει, στο σημείο αυτό, απόλυτα σχετική. Όπως ορίζεται από τον Ρώσο θεωρητικό, η έννοια του χρονότοπου αναφέρεται στην «εγγενή σύνδεση των χρονικών και χωρικών σχέσεων που εκφράζονται καλλιτεχνικά στη λογοτεχνία», με τον χώρο να εκλαμβάνεται ως μια «τέταρτη διάσταση» του χώρου (M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, επιμ. M. Holquist, μτφ. C. Emerson – M. Holquist, Austin 1981: University of Texas Press, σ. 84).

οποία συνυπάρχουν με τα εκάστοτε νέα. Ταυτόχρονα, το έργο αναδεικνύεται σε τόπο διασταύρωσης, διακλάδωσης σε ποικίλους λόγους κι αναχρονίες, που ο αναγνώστης πρέπει να (περι)διαβάσει, χάνοντας σε σημεία τον μίτο της πλοκής, πλάνητας κι αυτός της αφήγησης.

## «Ένας απέδω και άλλος απέκει» – Η μνημο-ποιητική της νοσταλγίας στην ποίηση του Νίκου Κατσαλίδα

Θεοδούλη (Λίλυ) Αλεξιάδου

Ε.Δι.Π.

Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

### ABSTRACT

Poet, novelist, translator and essayist, Nikos Katsalidas was born in 1949 in Ano Lessinitza of Aghioi Saranda in Northern Epirus and he currently lives in Athens. He is considered the most productive of all poets in the Greek minority and he has published up to twenty two poetic collections in Greek until today. The present paper discusses the notions of topos and chronos in Katsalidas' "mnemonic" poetry. Poet of the natural landscape of a primordial world, Katsalidas captures the essence of a migrant within borders, who remains irrevocably attached to the motherland of Northern Epirus, moving within and out of the official state bounds through the consolidating mechanism of poetic imagination. Through the personal routes of the poetic self, the limits between past and present, motherland and step-motherland, are concurrently stressed and abolished and departure is identified with arrival. Reminiscing over motherland is imposed upon present time alternating distance with psychic proximity, as, according to G. Simmel, spatial demarcation "represents solely a psychic activity". In Katsalidas' work, poetic images of the natural and anthropogenic landscape recreate an almost mythical, archaic topos-monument, beyond experience and individual memory. The paper also stresses the essential, creative role of the folk song and the oral tradition, contributing to a poetic registration of the family and homeland genealogy.

Ο ποιητής, πεζογράφος, μεταφραστής και δοκιμιογράφος Νίκος Κατσαλίδας γεννήθηκε το 1949 στην Άνω Λεσινίτσα των Αγίων Σαράντα από οικογένεια Ελλήνων και, από το 2004, ζει μόνιμα στην Αθήνα.<sup>1</sup> Ξεκίνησε δημοσιεύοντας ποίηση στα αλβανικά και αργότερα έγραψε στη μητρική, ελληνική γλώσσα. Σημαντικό είναι το μεταφραστικό του έργο, καθώς έχει μεταφράσει στην αλβανική γλώσσα πάνω από πενήντα Έλληνες λογοτέχνες, ποιητές και πεζογράφους, μεταξύ των οποίων οι Ουράνης, Σεφέρης, Ελύτης, Γκάτσος, Εγγονόπουλος, Ρίτσος, Σινόπουλος, Πατρίκιος, Γκανάς, Κουμανταρέας, Βαλτινός, Νόλλας κ.ά., με πιο πρόσφατη τη μετάφραση του Εμπειρίκου.<sup>2</sup> Είναι, ίσως, ο πιο παραγωγικός ποιητής της

---

1 Για τον Ν. Κατσαλίδα και το έργο του, βλ. το αφιέρωμα του περιοδικού *Εμβόλιμον* 85-86 (χειμώνας-άνοιξη 2018), σ. 95-203.

2 Στο πεζογραφικό του έργο περιλαμβάνονται τα διηγήματα της συλλογής *Νύχτας ανομήματα* (2006) και τα μυθιστορήματα *Το άροτρο του φεγγαριού* (2004), *Περί ομοιοίας και άλλων δαιμονίων* (2019) και *Ο Νυχτοπαρωρίτης* (2020).

εθνικής ελληνικής μειονότητας –η λογοτεχνία της οποίας αποτελεί ασφαλώς αναπόσπαστο μέρος της ελληνικής λογοτεχνίας–, έχοντας δημοσιεύσει, από το 1994 μέχρι σήμερα, είκοσι δύο πολυσέλιδα ποιητικά βιβλία στα ελληνικά, με πιο πρόσφατη τη συλλογή *Η χλόη της ανατριχίλας*, του 2017.<sup>3</sup> Ο ίδιος ο ποιητής αυτοσυστήνεται τονίζοντας την ελληνική του καταγωγή και ταυτότητα –εθνική και λογοτεχνική–, η οποία καλλιεργήθηκε στους κόλπους του βορειοηπειρωτικού ελληνισμού:

*Γεννήθηκα και μεγάλωσα Έλληνας πλάι στα συρματοπλέγματα. [...] Η ελληνική είναι η μητρική γλώσσα, που μου γαλούχησε η μάνα μου και καλλιέργησε ο δάσκαλος, λαογράφος πατέρας μου. Ήταν αυτή η γενιά των σπουδασμένων δασκάλων στην Ελλάδα που μας έμαθε ελληνικά στις δύσκολες νύχτες.<sup>4</sup>*

Όπως επισημαίνει η Άντεια Φραντζή, παρουσιάζοντας τη λογοτεχνία της ελληνικής μειονότητας στη Βόρεια Ήπειρο από το 1912 και εξής, η καθυπόταξη των Ελλήνων της Βορείου Ηπείρου στην Οθωμανική Αυτοκρατορία είχε θετικό αντίκτυπο στη διαφύλαξη των λαϊκών παραδόσεων, και μάλιστα της προφορικής, δημοτικής παράδοσης, καθώς οι δεσμοί τους γύρω από την ελληνική ταυτότητα και την ορθόδοξη θρησκεία, αλλά και οι διωγμοί που υπέστησαν, δημιούργησαν τις συνθήκες για την υπεράσπιση και τη διατήρηση των παραπάνω αξιών, ως προϋποθέσεων για την εθνική και φυσική τους επιβίωση.<sup>5</sup> Η Φραντζή τονίζει τη σημασία του δημοτικού τραγουδιού, το οποίο συνέβαλε στη συνοχή μιας κοινωνίας Ελλήνων που βρέθηκε αποκομμένη από την πατρίδα, έξω από τα σύνορα της ελληνικής επικράτειας και σε πολλαπλή απομόνωση,<sup>6</sup> και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η δημοτική παράδοση μετατράπηκε «σε μια πλούσια πηγή αναγεννημένων παραδοσιακών αξιών, χαμένων από πολύ καιρό από την υπόλοι-

3 Ν. Κατσαλίδας, *Η χλόη της ανατριχίλας*, Αθήνα 2017: Εκδόσεις του Φοίνικα.

4 Συνέντευξη στον Ελπιδοφόρο Ιντζέμπελη, όπου ο ποιητής σημειώνει, μεταξύ άλλων: «Γεννήθηκα και μεγάλωσα Έλληνας πλάι στα συρματοπλέγματα. Μεσ στη βουβαμάρα βαστούσαμε μυστικά να μη μας ακούν, στα συρτάρια της μνήμης, τους εσωτερικούς μονόλογους της Σίβυλλας και τα ερωτηματικά της Σφίγγας. Και ρωτούσαμε νοερά δυο βήματα πιο πέρα το μαντείο της Δωδώνης για τη μοίρα μας. [...] Η ελληνική είναι η μητρική γλώσσα, που μου γαλούχησε η μάνα μου και καλλιέργησε ο δάσκαλος, λαογράφος πατέρας μου. Ήταν αυτή η γενιά των σπουδασμένων δασκάλων στην Ελλάδα που μας έμαθε ελληνικά στις δύσκολες νύχτες. Αλλιώς, ύστερα από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, «κλεισμένοι στη σπηλιά του Πολύφημου θα ροκανίζαμε βουβαμένοι φωνήεντα και σύμφωνα της λαλιάς μας. Και να μην ξεχάσω και κάτι άλλο. Η γιαγιά μου, σοφός αοιδός, που 'ξερε απέξω εκατοντάδες στίχους δεκαπεντασύλλαβους δημοτικών ασμάτων, μου 'μαθε στην αγκαλιά της να απαγγέλλω τα: "Μωρ' Δεροπολίτισσα", "Το γιοφύρι της Άρτας", "Μάνα με τους εννιά σου γιους" και άλλα. Τι μπορούσε να 'κανε για τη μητρική γλώσσα ένα δημοτικό σχολείο στα ελληνικά, αν δεν είχαν συμβάλει πολλοί παράγοντες ριζωμένοι μέσα μας;». Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://diastixo.gr/sinentefxeis/ellines/3752-nikos-katsalidas> (τελευταία πρόσβαση 14/11/2019).

5 Α. Frantzi, "Literature and National Consciousness of the Greek Minority in Northern Epirus", *The Historical Review/La Revue Historique* 3 (2007), σ. 205- βλ. επίσης, Φ. Ν. Κυριαζάτη, «Μια ματιά στη βορειοηπειρωτική λογοτεχνία», *Νέα Εστία* 1619, *Αφιέρωμα στους λαούς της χερσονήσου του Αίμου* (Χριστούγεννα 1994), σ. 125-132.

6 Ό.π., σ. 206.



πη ελληνική λογοτεχνία» και ότι «η πιο σημαντική ίσως λογοτεχνική συνεισφορά της ελληνικής μειονότητας της Βορείου

ης στην πρόκληση των πιο βασικών στοιχείων της ελληνικής παράδοσης –όχι στο πνεύμα μιας λιμνάζουσας επιστροφής στο γραφικό, αλλά στο πνεύμα μιας δημιουργικής ανταλλαγής, που μεταλαμπαδεύει στην ελληνική λογοτεχνία τις χαμένες, παραδοσιακές αξίες της».<sup>7</sup>

Η ποίηση του Νίκου Κατσαλίδου συνιστά μια ιδιαίτερη περίπτωση της σύγχρονης ποιητικής παραγωγής, καθώς ο εκπατρισμένος και πατριδοκεντρικός λόγος του τον τοποθετεί σε απόσταση από τους σύγχρονους ομοτέχνους του, τους γεννημένους εντός των ελληνικών συνόρων, αλλά ταυτόχρονα και από τους ποιητές της ελληνικής μειονότητας της Βορείου Ηπείρου. *Και απέδω και απέκει*,<sup>8</sup> το αυτοβιογραφούμενο ποιητικό υποκείμενο επισκέπτεται διαρκώς τον γενέθλιο τόπο, διαπιστώνοντας και καταγράφοντας κάθε φορά τις αναπόδραστες αλλαγές που φέρνει ο χρόνος στο τοπίο και στα πρόσωπα. Με συνεχείς, πραγματικές και φανταστικές, επιστροφές και εσωτερικές διαδρομές, στον τόπο καταγωγής του και στον τόπο διαμονής, την Αθήνα, κινητοποιεί τη μνημονική λειτουργία, πάντα όμως με τελικό προορισμό τη γενέθλια γη και το πατρικό σπίτι.

Ο τόπος –φυσικός και ψυχικός– και ο χρόνος –βιολογικός και μεταφυσικός– είναι οι δύο κυρίαρχοι άξονες της ποιητικής του Κατσαλίδου, άρρηκτα δεμένοι και αλληλεξαρτώμενοι στον ποιητικό χρονότοπο της ιθαγένειας.

Ο Gaston Bachelard, στην *Ποιητική του χώρου*, συνοψίζει στον χώρο του σπιτιού την αλληλένδετη υπαρξιακή σημασία του τόπου και του χρόνου, ως εξής:

*Το σπίτι μας είναι είναι η γωνιά μας στον κόσμο [...] το πρώτο μας σύμπα. Είναι στ' αλήθεια ένας κόσμος [στο πρωτότυπο: cosmos]. Χωρίς αυτό ο άνθρωπος θα ήταν ένα σκόρπιο πλάσμα. Συγκρατεί τον άνθρωπο μέσα στις καταιγίδες του ουρανού και τις θύελλες της ζωής».*<sup>9</sup>

Αυτό το «ρίζωμα» στον κόσμο, «μέρα με τη μέρα», με το οποίο ο Bachelard ενοποιεί τον τόπο και τον χρόνο, το βιολογικό με το ψυχικό, το ατομικό με το συλλογικό και το μικροσκοπικό με το τεράστιο, συντελείται στο πατρογονικό σπίτι, τον προστατευμένο χώρο της οντολογικής εντοπιότητας.<sup>10</sup>

Στο πεζό ποίημα του Κατσαλίδου, «Ο τρούλος της ανατριχίλας», το σπίτι και η φύση, το αρχέγονο και το παρόν, το οικογενειακό και το συλλογικό παρελθόν, συντελούν στη μυθική και παραμυθική λειτουργία του τόπου:

<sup>7</sup> Ο.π., σ. 213 (σε μετάφραση της γράφουσας).

<sup>8</sup> Βλ. την προμετωπίδα του ποιήματος «Αψιθός και αμάραντος» από τη συλλογή *Η χλόη της ανατριχίλας*, σ. 73: *Στον κοντοχωριανό ποιητή Μιχάλη Γκανά / (σα να λέμε «έναν απέδω και άλλος απέκει»), / στο ορόσημο της Θεοβιάδιστης Μουργκάνας.*

<sup>9</sup> G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, 3<sup>e</sup> édition, Paris 1961 ('1957): Les Presses Universitaires de France, σ. 24 (σε μετάφραση της γράφουσας).

<sup>10</sup> Γενικότερα για τη θεωρία του χώρου στη λογοτεχνία, βλ. Θ. Β. Κούγκουλος, *Η Ήπειρος ως λογοτεχνικός μύθος στη μεταπολεμική πεζογραφία*, Διδακτορική διατριβή, Ιωάννινα 2012: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων – Τμήμα Φιλολογίας – Τομέας Μεσαιωνικής και Νέας Ελληνικής Φιλολογίας, σ. 24-50.

*Έξω στα όρη της αντάρας, γύρω γύρω στα φαράγγια, πάνω από το σπίτι μας, στην ορεινή ζώνη της αιωνιότητας της πέτρας και των δέντρων, μες στα μαύρα χώματα, τρίζουνε σαν δεινόσαυροι οι αιωνόβιες καστανιές, ανατριχιάζει ο τρούλος του Θεού κι οι κλάρες δέρονται στους λυχνοστάτες τ' ουρανού, στις τρέλες των βοριάδων. Τρίζουν οι κλάρες της σκεπής, ξεσχίζουνε τον κόρφο τους, τρίζουν στον καβαλάρη μας. Χτυπούνε άρον άρον τα παραθυρόφυλλα να βρούνε άσυλο, να μπουνε μες στο σπίτι μας. Τρίζουνε στις αρχαίες, εραλδικές μας κάμαρες οι σκαλισμένες, λαξεμένες ξύλινες ντουλάπες, οι καρέκλες, τα τραπέζια, τα πατώματα, οι ροζέτες σε ταβάνια καστανιάς, με τα χίλια πετούμενα που λαλούν στις οροφές της νύχτας. Έξω τρίζει σύρριζα ο κορμός της καστανιάς, κι ο βοριάς στροβιλίζοντας πάει, μετράει τη γενεαλογία του στα κούτσουρα και ξεφυλλίζει τους φλοιούς μέσα στους κύκλους των δέντρων. Τρίζουνε τα παραθυρόφυλλα στις ιαχές της χιονοθύελλας και πάνω στα χωρά βαραιά γουδιά και τα χωνιά βαρούνε την ανατριχίλα οι βοριάδες. Στα ξύλινα κρεβάτια τρίζουν των γερόντων οι κοκκάλες. Κι έξω φέρετρα, σανίδες πλανισμένης καστανιάς, κιβούρια ορθωμένα, ακουμπισμένα στο κατώφλι του σπιτιού μας.<sup>11</sup>*

Η αιωνιότητα του φυσικού τοπίου συμπορεύεται με τα αρχαία οικογενειακά οικόσημα, τα «εραλδικά», και η γενεαλογία του ανθρώπου μετρείται με το πέρασμα του χρόνου και τη μοίρα της φύσης στους κύκλους των δέντρων. Τρίζουν σαν δεινόσαυροι οι αιωνόβιες καστανιές, τρίζουν και των γερόντων οι κοκκάλες στα κρεβάτια και στα φέρετρα, φτιαγμένα από ξύλο καστανιάς. Ποιητικές εικόνες σε πληθυντικό αριθμό, πέρα από τις προσωπικές αναμνήσεις και εμπειρίες, που, σύμφωνα με την θεωρία της «τοπο-ανάλυσης» του Bachelard,<sup>12</sup> συνδέονται με το συλλογικό ιστορικό παρελθόν και είναι απόρροια ενός «πρωτογονισμού της φαντασίας», από τον οποίο αναδύεται το αρχαϊκό ιδανικό του καταφυγίου για τον σύγχρονο άνθρωπο της πόλης. Ενός χώρου ψυχολογικού, σχεδόν μυθολογικού, ο οποίος εκτείνεται πέρα από την ανάμνηση, ένα είδος προ-μνήμης, «ίσως και πέρα από τη μνήμη, στο πεδίο του πανάρχαιου», όπως επισημαίνει ο Bachelard, εκεί όπου μνήμη και φαντασία είναι άρρηκτα συνδεδεμένες, σε αυτό «το θέατρο του παρελθόντος, που είναι η μνήμη μας».

Στην ποίηση του Κατσαλίδα, η εικόνα δεν περιγράφει απλά έναν τόπο υπαρκτό, που προσφέρεται σε θέαση ή μετουσιώνεται σε ποιητικό σύμβολο. Τον αναδημιουργεί, τον ξαναγράφει και τον σημασιοδοτεί με μεταφυσικές και αρχαϊκές, μυθικές ιδιότητες, πέρα από τα πραγματικά βιώματα και από την προσωπική ανάμνηση, μέσω ενός ποιητικού λόγου ενοποίου και ανασυστατικού. Οι αναφορές στον πρωτόπλαστο Αδάμ, τον Νώε, την Αποκάλυψη, τον Οδυσσέα και τον Ιησού στη συλλογή *Ηλιακά ρολόγια* (2011) μαρτυρούν ένα ποιητικό υποκείμενο στα όρια της δημιουργίας. Στη συλλογή *Δαφνοπόταμο*, το καθγιασμένο και πρωτόπλαστο ποτάμι, με τα νερά του που πηγάζουν από τις πρώτες μέρες της

<sup>11</sup> «Ο τρούλος της ανατριχίλας», *Τα εραλδικά της κίχλης*, Αθήνα 2008: Καστανιώτης, σ. 50.

<sup>12</sup> Ο Bachelard προτείνει την φαινομενολογική προσέγγιση των ποιητικών εικόνων με τη μέθοδο της «τοπο-ανάλυσης», την οποία ορίζει ως τη «ουσθηματική ψυχολογική ανάλυση των τοπίων της εσωτερικής μας ζωής», βλ. G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, ό.π., σ. 28.

δημιουργίας του κόσμου, εναποτίθεται στην ευθύνη του ποιητικού εγώ, από τον ίδιο τον Δημιουργό:

*[...] Και πάνω σε ντελίριο σαν χαζοχαρούμενος ο Πλάστης με προσηλωμένο βλέμμα στο εγχείρημα της ανακάλυψης, γονάτισε, εργασιομανής και ξέπλυνε τα σύνεργα και όλα τα εφόδια, νίπτοντας τας χείρας. Κι όλα τα νερά που στάξανε τις πρώτες ώρες κιάλας μέσα από τα χέρια της Δημιουργίας αναβαθμιστήκανε στις ρεματιές και γίνανε ποτάμι, στη θεόπνευστή του κοίτη, όπου πότε πάει και θολώνει, πότε πάει και γαληνεύει, κατά γράμμα κατά πνεύμα, ακριβώς [όπως] ο ίδιος ο Δημιουργός του, και το άφησε, το εμπιστεύτηκε στα χέρια μου ο Πλάστης [...]*<sup>13</sup>

Οι ποιητικοί τόποι του Κατσαλίδα είναι κατασκευασμένοι από υλικά της νοσταλγίας και της φαντασίας που εκκινούν από το τώρα, το παρόν της ξενιτιάς και της απόστασης από τον γενέθλιο τόπο. Στη συλλογή *Όφης οικουρός*, τρίστιχα στιγμιότυπα –των οποίων οι τίτλοι λειτουργούν συμπληρωματικά ως προς το νόημα του ποιήματος και ανήκουν οργανικά σ' αυτό– αποτυπώνουν μια διαρκή, συνειρμική επιστροφή του μετανάστη στην πάτρια γη:

*Στο κινητό τηλέφωνο όπου δονεί στην τσέπη του  
βάζει ανοιχτή ακρόαση ν' ακούσει τους αγέρηδες,  
να μάθει τα ποθούμενα από τριζόνια της πατρίδας.<sup>14</sup>  
Και όλα στην εντέλεια στο καινούριο σπίτι μας,  
αλλά, όσες φορές στήνω το βλέμμα στο σκοτάδι,  
πιτσιλιίζει αλαργινά το πατρογονικό καντήλι μας.<sup>15</sup>  
Στραμμένη η όψη της αποπληξιάς στη γενέτειρα  
κι η άλλη υγιέστατη, προς τα ανήλικα παιδιά του,  
που χαρούμενα θωρούνε τη καινούρια πατρίδα.<sup>16</sup>*

Ο ποιητής-εξόριστος πηγαινοέρχεται στις δύο πατρίδες, «τη μητέρα και τη μητριά». Το παρελθόν εκτείνεται στο παρόν και το κατακλύζει και η νοσταλγία αφορμάται από το τώρα. Όπως τονίζουν οι Jean-Yves και Marc Tadié, στο βιβλίο τους *Le sens de la mémoire*,

το παρελθόν μας βαραίνει με όλο του το βάρος στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε το παρόν: τα χαρακτηριστικά των μελλοντικών μας αναμνήσεων εξαρτώνται από το παρελθόν μας [...] οι αναμνήσεις μας μετατρέπονται σύμφωνα με το παρόν, με τα συμφραζόμενα [...] υπάγονται στην ιδέα που έχουμε για τον εαυτό μας στο παρόν και προς το μέλλον.<sup>17</sup>

Στις εσωτερικές, ψυχικές διαδρομές του ποιητικού υποκειμένου τα όρια παρελθόντος και παρόντος, του αλλού και του εδώ, ταυτόχρονα τονίζονται και

<sup>13</sup> «Απάνω εκεί στα όρια της δημιουργίας», *Δαφνοπόταμο*, Αθήνα 2015: Τυπωθήτω, σ. 14.

<sup>14</sup> «Το κινητό του μετανάστη», *Όφης οικουρός*, Αθήνα 2012: Εκδόσεις του Φοίνικα, σ. 223.

<sup>15</sup> «Οπτασία στο καντήλι», *Όφης οικουρός*, ό.π., σ. 235.

<sup>16</sup> «Τα εγκεφαλικά της αποδημίας», *Όφης οικουρός*, ό.π., σ. 230.

<sup>17</sup> J. Y. Tadié – M. Tadié, *Le sens de la mémoire*, Paris 1999: Gallimard, σ. 328-329.

καταλύονται και η αναχώρηση ταυτίζεται με την επιστροφή. Ο γενέθλιος τόπος επιβάλλεται στον παρόντα χώρο και χρόνο και η απόσταση εναλλάσσεται με την ψυχική εγγύτητα, καθώς, σύμφωνα με τον Georg Simmel, η χωρική οριοθέτηση «αποτελεί αποκλειστικά και μόνο μια δραστηριότητα της ψυχής» και «η δύναμη της φαντασίας και η συναισθηματική αφοσίωση υπερβαίνουν τους όρους του χώρου και του χρόνου κατά ένα τρόπο που συχνά εκδηλώνεται αρκετά μυστικιστικά».<sup>18</sup> Το αδιάρρηκτο τόπου και χρόνου μπορεί να καθιστά, κατά τον Bakhtin, διακριτούς τους χρονότοπους και τα όριά τους, όπως φαίνεται και στο ποίημα «Το ρολόι της Κακαβιάς»: *Όταν ξεκινάω για να πάω στη μάνα μου, / μια ώρα μπρος πηδάει και προσπερνάει. / Όταν για τη μητριά γυρίζω – μια ώρα πίσω.*<sup>19</sup> Την ίδια, όμως, στιγμή, ο ψυχικός μετεωρισμός του ποιητικού εγώ το τοποθετεί σε έναν μεταίχμιό χρονότοπο, εντός και εκτός των συνόρων, μέσω του ενοποιητικού μηχανισμού της ποιητικής φαντασίας.<sup>20</sup>

Ο χρονότοπος της αυτοχθονίας/ιθαγένειας έχει ως εκκίνηση τον χρονότοπο της ξενότητας και αντίστροφα· ο ένας καθορίζει τον άλλο.<sup>21</sup> Όπως υποστηρίζει η

<sup>18</sup> G. Simmel, *Περιπλάνηση στη νεωτερικότητα. Κοινωνιολογικά, φιλοσοφικά και αισθητικά κείμενα*, επίμετρο J. Habermas, επιμ. Σ. Γάγγας – Κ. Θ. Καλφόπουλος, μτφρ. Γ. Σαγκριώτης – Ο. Σταθάτου, Αθήνα 2004: Αλεξάνδρεια, σ. 144, 157.

<sup>19</sup> «Το ρολόι της Κακαβιάς», *Όφης οικουρός*, ό.π., σ. 118. Στην κριτική παρουσίαση της συλλογής *Όφης οικουρός*, ο Κ. Γ. Παπαγεωργίου επισημαίνει ότι τον πυρήνα της συνθέτου «η νοσταλγία και η αγάπη για τον γενέθλιο τόπο, η κατασταλαγμένη λύπη για όλα όσα χάθηκαν – πρόσωπα και πράγματα – και, βέβαια, η δραματική αίσθηση του μετέωρου ή, καλύτερα, του «έκθετου» ανάμεσα σε δύο πατρίδες. [...] Ο ποιητής] δεν αισθάνεται άπατρις αλλά συναισθηματικά μοιρασμένος: ανάμεσα στον γενέθλιο τόπο και σ' αυτόν της αποκατάστασης, της άνεσης και της όποιας βεβαιότητας, όχι όμως και της θαλπωρής». Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://taoiiitika.wordpress.com/κριτικές/κριτικές-13/> (τελευταία πρόσβαση 17/08/2020). Ο Παπαγεωργίου παραθέτει το ποίημα «Ο γρίφος της πατρίδας» (*Όφης οικουρός*, ό.π., σ. 182): *Πατρίδα δω, πατρίδα κει, πού είναι η πατρίδα μας, / παίζοντας την τυφλόμυγα με τα δεμένα μάτια μας; / Πατρίδα δω, πατρίδα κει, πού είναι η πατρίδα μας;*

<sup>20</sup> Δανειζόμαστε τη φράση «ψυχικός μετεωρισμός» από τη μελέτη του Αλέξη Ζήρα για τον Τάσο Πορφύρη, βλ. Α. Ζήρας, *Η ορεσίβια ποιητική μνήμη του Τάσου Πορφύρη – Ο μεταπόλεμος και οι ποιητές της ορεινής ενδοχώρας*, Αθήνα 2016: Ύψιλον, σ. 19. Ο Ζήρας, στο κεφάλαιο «Η μνήμη ως βίος και βίος των τόπων», αναφέρεται και σε άλλους ποιητές –μεταξύ των οποίων και ο Κατσαλίδας–, στο έργο των οποίων ο γενέθλιος τόπος βρίσκεται στο επίκεντρο του ποιητικού σύμπαντος, βλ. ειδικότερα, σ. 38-39. Βλ. επίσης, Θ. Β. Κούγκουλος «Ο μύθος του γενέθλιου τόπου στα διηγήματα του Τάσου Πορφύρη», *Ο Σίσυφος 3* (Ιανουάριος-Ιούνιος 2012), σ. 69-76· Χ. Φάντη, «Σπονδή σπουδής-ς στην ποιητική του Τάσου Πορφύρη (μια ενδοδιαλογική ανάγνωση)», Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://www.fractalart.gr/oresivia-poiitiki-mnimi-tou-tasou-porfyri/> (τελευταία πρόσβαση 17/08/2020).

<sup>21</sup> Βλ. Μ. Παπαρούση, «Χρονοτοπικές αναπαραστάσεις της μεθοριακότητας: χώρος, χρόνος και ταυτότητα στον *Συνταγματάρχη Λιάπκιν*», ανακοίνωση στο 3<sup>ο</sup> Πανελλήνιο Συνέδριο Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Μ. ΚΑΡΑΓΑΤΣΗΣ 2014. «Η παρουσία της Θεσσαλίας στη νεοελληνική λογοτεχνία από την απελευθέρωση μέχρι τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο», Λάρισα, 4-5 Απριλίου 2014. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.rapsani.gr/pages/karagatsis/2014-paraousi.pdf> (τελευταία πρόσβαση 17/08/2020). Με αφετηρία τη χρονοτοπική θεωρία του Bakhtin, η Παπαρούση θέτει το ζήτημα του χρονότοπου της ξενότητας σε σχέση με τη συνεχή διαμόρφωση της ταυτότητας του ήρωα: «Πρόσφυγες όπως ο Λιάπκιν αντιλαμβάνονται το χώρο και το χρόνο διανεμόντάς τους μεταξύ ενός εκεί και ενός εδώ, μεταξύ του τότε και του τώρα, του γενέθλιου τόπου και του τόπου υποδοχής, και

Esther Peeren, ο γενέθλιος τόπος δεν είναι «μια καθαρή, ανέγγιχτη περιοχή που άφησαν πίσω τους [οι μετανάστες]», αλλά «ένα κατασκευάσμα που *συμβολικά* διατηρείται στη θέση του από τα εκτός θέσης υποκείμενα»,<sup>22</sup> απηχώντας την πεποίθηση του Vladimir Jankélévitch για τη σημασία της *χρονικότητας*, δηλαδή του αναπόδραστου χαρακτήρα του χρόνου, στην κατανόηση της νοσταλγίας. Ο Jankélévitch θεωρεί ότι η απομάκρυνση προσδίδει μια γοητευτική αύρα στο παρελθόν το οποίο νοσταλγούμε αλλά, ταυτόχρονα, και μια θλίψη, επειδή δεν μπορούμε να το ξαναζήσουμε για πρώτη φορά, με την φρεσκάδα που είχαμε κάποτε. «Όταν επιστρέφουμε στους τόπους της παιδικής ηλικίας, αυτοί μας φαίνονται πλέον συρρικνωμένοι, κάποιες φορές ασήμαντοι: τους είχαμε μεταμορφώσει, εξωραΐσει, με την απόσταση, την ονειροπόληση και τη φαντασία».<sup>23</sup> Μάλιστα, χρησιμοποιεί ο Jankélévitch το παράδειγμα του ομηρικού Οδυσσέα για να συσχετίσει τη χρονικότητα με τη ψυχολογική διάσταση της νοσταλγίας:

Ο ταξιδιώτης επιστρέφει στο σημείο απ' όπου ξεκίνησε, αλλά στο μεταξύ έχει γεράσει. Αν επρόκειτο για ένα απλό ταξίδι στο χώρο, ο Οδυσσέας δεν θα απογοητευόταν. Το ανεπανόρθωτο είναι ότι ο εξόριστος εγκατέλειψε τη γενέθλια γη πριν από είκοσι χρόνια. Ο εξόριστος θα επιθυμούσε όχι μόνο να ξαναβρεί τη γενέθλια γη, αλλά τον νεαρό άντρα που ο ίδιος ήταν κάποτε, όταν κατοικούσε εκεί.<sup>24</sup>

Η *Ιθάκη του αίματος* στην ποίηση του Νίκου Κατσαλίδα, βιωμένος και συμβολικός διαχρονικός τόπος-μνημείο, αναστηλώνεται συνεχώς, για να μην παρασυρθεί από τη λησμονιά και καταρρεύσει: [...] *Κι ο χώρος, χάος γίνεται, σωριάζεται στα βράχια, / και σε φτερούγες γυπαετών, ο χρόνος είναι σκόνη, όμως, Φτάνει να υπάρξει Ιθάκη / κι όταν λάχει ας γυρίσουμε*.<sup>25</sup> Στη συλλογή *Τα εραλδικά της κίχλης*, η ενοχή του άσωτου υιού, που εγκατέλειψε τον παράδεισο της πατρίδας-μητέρας και περιπλανιέται μέσα στη χρονικότητα, σαν Αδάμ και σαν

καθώς η ταυτότητά τους αναδιαμορφώνεται στο πλαίσιο μιας συνεχούς διαπραγμάτευσης όλων αυτών, παράγονται νέοι χρονότοποι· χρονοτοπικές κατασκευές που αποτελούν οριακές διασταυρώσεις του χρόνου και του χώρου, δίνοντας μορφή σε αυτό που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε “χρονότοπο της ξενότητας”.

22 E. Peeren, “Through the Lens of the Chronotope: Suggestions for a Spatio-Temporal Perspective on Diaspora,” *Thamyris* 13:1 (2006), σ. 67-78, στο Μ. Παπαρούση, «Χρονοτοπικές αναπαραστάσεις της μεθοριακότητας...», ό.π.

23 V. Jankélévitch, *L'Irréversible et la Nostalgie*, Paris 1974, <sup>2</sup>1983: Flammarion, σ. 300. Βλ. και J. Y. Tadié – M. Tadié, *Le sens de la mémoire*, ό.π., σ. 184-185, όπου αναλύεται η έννοια της «φανταστικής ανάμνησης»: «le souvenir d'un fait nous revient et nous recréons par l'imagination l'impression que nous pensons avoir éprouvée au moment où il s'est produit. Celle que nous pensons éprouver est entièrement imaginée par nous et n'a peut-être rien de semblable à celle d'autrefois : notre personnalité a changé, la réalité de l'événement s'est modifiée au fil des ans. [...] La mémoire imaginative nous construit des souvenirs imaginaires».

24 V. Jankélévitch, *L'Irréversible et la Nostalgie*, ό.π.

25 «Χαραγμένος χωροχρόνος», *Η χλόη της ανατριχίλας*, ό.π., σ. 75 και «Η ώρα της Ιθάκης», *Η χλόη της ανατριχίλας*, ό.π., σ. 31, αντίστοιχα.

Οδυσσέας,<sup>26</sup> ταυτίζει το αυτοβιογραφούμενο εγώ του ποιητή με τον συνονόματο, καθαγιασμένο προπάτορά του, τον παππού του, *Αι-Νικόλα Κατσαλίδα, γαλάδελφο του γαλανομάτη Οδυσσέα*, που ξενιτεύτηκε στην Αμερική.<sup>27</sup> Η ιστορία της διασποράς των γενεών επαναλαμβάνεται κυκλικά και τα όρια του τόπου και του χρόνου δεν είναι πλέον διακριτά· το ποιητικό εγώ, αναζητώντας στοιχεία της οικογενειακής ταυτότητας, γίνεται ο σωσίας του προπάτορά του:

*[...] Ψάχνω στο αρχοντικό με τους καθρέφτες, τα μπαλκόνια, τα γαλλικά κεραμίδια, αναποδογυρίζω ερμάρια, μπαούλα, οικόσημα, συρτάρια, λευκώματα, ασπρόμαυρες φωτογραφίες, κι έρχεται μπροστά μου του παππού μου το παλιό ακυρωμένο διαβατήριο, Nicolas Katsalidas, Αμερικανός πολίτης, κάτοικος Νέας Υόρκης, Έλληνας, στην Άνω Λεσινίτσα γεννημένος [...]. Και δυο ασπρόμαυρες φωτογραφίες, του Αι-Νικόλα και της Όσιας Όλγας, πλάι πλάι, βολεύονται, πάνω στο μαύρο μάρμαρο, στο κοιμητήριο του Αι-Θανάση.<sup>28</sup>*

*[...] Ιδού εγώ, στα άγια βράχια, στην Άνω Λεσινίτσα, έγινε το προπατορικό αμάρτημα, τον ομφάλιο λώρο μου κόψανε, κι έβαλα πατούσες και περπάτησα στην ατραπό της νοημοσύνης, της αποδημίας και του νόστου [...]. Κι άραξα στους θερινούς ουρανοξύστες της Νέας Υόρκης, ψάχνοντας στους ουραμούς για δυο τρία άστρα, δυο τρεις πευκοβελόνες της πικρής ιδιαίτερης πατρίδας, να μπαλώσω τα εργένικα, τσαλακωμένα μου σεντόνια των χιονιάδων [...].<sup>29</sup>*

*[...] Ιδού, ψηλά από τις κολόνες του σπιτιού, το φίδι των ναών και των βωμών (ο όφις ο οικουρός), αρχαίος ειδωλολάτρης, ο προστάτης μας, βγάζει τα άσπιλα γλωσσίδια του και γλείφει στο ανώφλι της εξώπορτας τα Ν. Κ., τα δικά μου, τ' αρχικά μου [...]. Κι αγκομαχώντας ο λαχανιασμένος ζαλωμένος Σίσυφος μία τη μία ξαναφέρνει πέτρες και λιθάρια στον μεγάλο στοιχειωμένο πύργο μας και κουβαλάει άμμο, ασβέστη αλεσμένο απ' όστρακα, άστρα, βότσαλα με σμάρια χελιδονιών, τον σαλεμένο, στοιχειωμένο πύργο ν' αναστυλώσει και να ξαναχτίσει την πατρίδα των βοριάδων.<sup>30</sup>*

Ο αυτοβιογραφούμενος ποιητής, ανέστιος, ξενιτεμένος όφιος οικουρός και Σίσυφος, εργάζεται από απόσταση, κουβαλώντας ένα πλήθος λέξεων, φτιαγμένων από αχαρτογράφητα υλικά του αρχέγονου, γενέθλιου τοπίου, για να το δια-

**26** Βλ. «Τα παραλειπόμενα της Ιθάκης», *Του Αδάμ και της Ιθάκης, Ηλιακά ρολόγια*, Αθήνα 2011: Μανδραγόρας, σ. 19: *[...] κι εγώ στα καταράχια της αστροφεγγιάς βαδίζω μόνος όρθιος στην πρώρα μου σφιχτοδεμένος με το παλαμάρι στο κατάρτι, αθροίζοντας τα ήλεκτρα στα αστροπελέκια, με βγαλμένα βουλοκέρια από τ' αυτιά για την ερημική Ιθάκη μου και μέσα στο λαβύρινθο και στα ταμπούρα της βροντής βουίζουν οι βοριάδες.*

**27** «Το συναξάρι του Αι-Νικόλα (Από τη φυλλάδα των βοριάδων)», *Τα εραλδικά της κίχλης*, ό.π., σ. 124.

**28** «Εραλδικό εδάφιο», *Τα εραλδικά της κίχλης*, ό.π., σ. 75-76.

**29** «Το συναξάρι του Αι-Νικόλα (Από τη φυλλάδα των βοριάδων)», *Τα εραλδικά της κίχλης*, ό.π., σ. 107.

**30** Ό.π., σ. 117.



φυλάξει μέσω της ποιητικής γραφής, «να το αναστυλώσει και να το ξαναχτίσει», σαν μεσολαβητής σε μια αριστοτελική συνέχεια του χρόνου, όπου το τώρα συνδέει το «πρότερον» με το «ώστερον». Ποιητής-μνήμων ο Κατσαλίδας, καταγόμενος από τους αρχαίους μνήμονες της φυλής, επωμίζεται την ευθύνη της ατομικής και συλλογικής πατρίδας, όχι μόνο ως παρελθόν-ανάμνηση αλλά και ως υπόμνηση του παρόντος και του μέλλοντος, γράφοντας τη γενεαλογία της οικογένειας και του τόπου και συντάσσοντας μέσω της τέχνης ένα είδος καταγεγραμμένου αρχείου, που δεν αφορά μόνο τον ίδιο αλλά και την κοινότητα.<sup>31</sup>

*Σκοτώνει ο ένας νίπτοντας τα χείρας απ' τη μια.  
Σφάζει ο άλλος νίπτοντας τα χείρας απ' την άλλη.  
Με μια πατρίδα εκκωφαντική τρυπάνι στο κεφάλι.<sup>32</sup>  
Είπαν ότι κοκάλιασε και πάει η πατρίδα μας,  
Και μας ζητάει το άλικό μας αίμα της θυσίας,  
Να ξαναγεμίσει αορτές, φλέβες και αρτηρίες.<sup>33</sup>*

Η μνήμη ανατίθεται στην ποιητική τέχνη, είναι *θερμή, συγκινησιακή* αλλά και *εκουσία*,<sup>34</sup> συνειρμική αλλά και επεξεργασμένη, όπως και ο ποιητικός λόγος του Κατσαλίδα. Εκκινεί από τη νοσταλγία, η οποία, σύμφωνα με τον κοινωνιολόγο Fred Davis, παρά τον έντονα προσωπικό χαρακτήρα της, «είναι επίσης ένα βαθιά κοινωνικό συναίσθημα» και έχει έναν κρίσιμο ρόλο «να χτίσει, να διατηρήσει και να ξαναχτίσει τις ταυτότητές μας [...] χρησιμοποιώντας το παρελθόν με ειδικά ανακατασκευασμένους τρόπους»,<sup>35</sup> ιδιαίτερα όταν απειλείται η συνέχεια της ταυτότητας «από τις αναταράξεις των καιρών» στα συμφραζόμενα παροντικών φόβων και αβεβαιοτήτων.<sup>36</sup> Εκκινεί και από το κληροδότημα της ευθύνης που παραδίδεται στο ποιητικό εγώ από τους γεννήτορες, *Τώρα εσύ μένεις ο γενάρχης / άλλη γενιά των γενεών μας*,<sup>37</sup> και την ευχή της μάνας που πεθαίνει:

<sup>31</sup> Για την έννοια της μνήμης στην αρχαιοελληνική φιλοσοφική σκέψη και τη σύνδεσή της με την τέχνη, βλ. Χ. Ταμπάκης, *Η θεωρία του χρόνου και της μνήμης από τον Αριστοτέλη στον Μπερζόν: Διάλογος στη βάση της χρονικής συνέχειας*, Διδακτορική διατριβή, Ιωάννινα 2016: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων – Τμήμα Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας – Πανεπιστήμιο Κρήτης – Τμήμα Φιλοσοφικών και Κοινωνικών Σπουδών, σ. 561-584.

<sup>32</sup> «Τα ξίφη της πατρίδας», *Όφης οικουρός*, ό.π., σ. 95.

<sup>33</sup> «Η ξεπαγιασμένη πατρίδα», *Όφης οικουρός*, ό.π., σ. 111.

<sup>34</sup> Βλ. J. Y. Tadié – M. Tadié, «L'expression de la mémoire dans le souvenir», στο βιβλίο τους *Le sens de la mémoire*, ό.π., σ. 153-196 (κυρίως).

<sup>35</sup> F. Davis, *Yearning for yesterday: A sociology of nostalgia*, New York 1979: Free Press, σ. 31. Βλ. επίσης, O. Angé – D. Berliner, «Pourquoi la nostalgie?», *Terrain* 65 (2015), σ. 4-11. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://journals.openedition.org/terrain/15801> (τελευταία πρόσβαση 17/08/2020).

<sup>36</sup> F. Davis, *Yearning for yesterday...*, ό.π., σ. 107. Βλ. σχετικά, O. Angé – D. Berliner (επιμ.), «Introduction: Anthropology of nostalgia – Anthropology of nostalgia», *Anthropology and nostalgia*, Brooklyn 2015: Berghahn Books, σ. 1-15.

<sup>37</sup> Ο παρακλητικός του ηλιοβασιλέματος, σ. 33. Βλ. επίσης την προμετωπίδα της ίδιας συλλογής: *Εσύ, μού 'πε στο λίκνο μου σιβυλλική αχτίδα, / του ήλιου που επώαζε ως πορφύρενια κλώσσα / από τον πατρικό βωμό θα πάρεις την πατρίδα / από τον μητρικό ναό, τη μητρική σου γλώσσα.*



*[...] Έτη πολλά, γιε μου, να ζήσεις  
κι η χρυσαφένια σου γραφίδα  
και ο αργυρός κοντυλοφόρος  
στις βρυσομάνες βουτηγμένους  
στις συλλαβές να γαργαρίζει  
στις κόλλες σου να πεταρίζει  
στα άσπιλα χειρόγρατά σου,  
σαν τα πουλάκια να πετούνε  
σκεπάζοντας τον ουρανό μας  
και κάτω από τον ίσκιο τους  
με τις σεμνότητες της δόξας  
τις ρίζες μόνο μην ξεχάσεις  
και μη ξεχνάς το σπιτικό μας,  
μυελός νωτιαίος ως εσχάτων,  
μεδούλι της σπονδυλικής μας  
πέτρα της ραχοκοκαλιάς μας,  
στα θέμελα, στα ριζιμιά μας  
βαθιά τις ρίζες να κρατήσεις. [...]»<sup>38</sup>*

Οι τόποι που ανακαλεί το ποιητικό εγώ είναι εικόνες ποιητικές, συνειρμικές αλλά και «κατασκευασμένες», ψυχικά και ποιητικά τοπία ενός αέναου χωροχρόνου, «μνημονικά τεχνήματα» και «παραγγέλματα»,<sup>39</sup> προορισμένα να χαρτογραφήσουν μια αθέατη, απειλούμενη πατρίδα και μια γλωσσική και αξιακή παράδοση που χάνεται, να ανακινήσουν, να συν-κινήσουν τη συλλογική ανάμνηση και να εξασφαλίσουν τη μακρόχρονη μνήμη. Στη μνημο-ποιητική αυτή διαδικασία, ο ποιητής επικαλούμενος όλα τα στοιχεία του τοπίου –φυσικού και ανθρωπογενούς– και αξιοποιώντας, μεταξύ άλλων ποιητικών τρόπων, τον συνειρμό και την παρήχηση, μαζί με τον πλούτο της προφορικής κυρίως παράδοσης –μυθολογικής, δημοτικής και θρησκευτικής–,<sup>40</sup> επινοεί «λειτουργικές εικόνες» (*imagines agentes*),<sup>41</sup> ασυνήθιστες και παραμυθικές, νεόκοπες και αρχαϊκές, που ανακι-

**38** Ο παρακλητικός του ηλιοβασιλέματος, σ. 35. Βλ. στο ίδιο, σ. 32, την παρακαταθήκη του πατέρα στην επόμενη γενιά: [...] ήταν πατέρας άρχοντάς μας, / του χάρισε ο Θεός τις μέρες, / νυχτέρια και εργασιομανίες / μπήκε στα ενενήντα δύο του, / όλα του να τα ταχτοποιήσει, / τα πάντα για να συμμαζέψει / διαθήκες του και περιουσίες / στα άπειρα χειρόγρατά του, / πέντε βιβλία του-ευαγγέλια, / μέσα στα πάθη της πατρίδας / η πρόσφατη αυτοβιογραφία, / γραμμένη στα γεράματά του / μα μην αφήσει υποχρεώσεις, / [...] τώρα εσύ μένεις ο γενάρχης / άλλη γενιά των γενεών μας [...]. Σημαντική είναι και η αναφορά του ποιητή στη γιαγιά του, «σοφό αοιδό, που 'ξερε απέξω εκατοντάδες στίχους δεκαπεντασύλλαβους δημοτικών ασμάτων», η οποία του έμαθε να απαγγέλει από στήθους δημοτικά τραγούδια, ό.π. σημ. 1, παραδιδοντάς του έτσι τη σκυτάλη της προφορικής ποιητικής παράδοσης.

**39** Βλ. Χ. Ταμπάκης, *Η θεωρία του χρόνου και της μνήμης...*, ό.π., σ. 570.

**40** Βλ., για παράδειγμα, τη συλλογή *Ο Παρακλητικός του ηλιοβασιλέματος*, η οποία μάλιστα είναι σε πολυτονικό, ώστε να παραπέμπει και μορφικά στα εκκλησιαστικά κείμενα.

**41** Βλ. Χ. Ταμπάκης, *Η θεωρία του χρόνου...*, ό.π., σ. 571.

νούν τη διαδικασία της ανάμνησης και της μνήμης.<sup>42</sup>

Όπως έλεγε ο Nerval, «inventer, au fond, c'est se ressouvenir» (να επινοείς, είναι να θυμάσαι).<sup>43</sup> Στην ποίηση του Νίκου Κατσάλιδα ισχύει, όμως, και το αντίστροφο: να θυμάσαι, είναι να επινοείς.

---

42 Βλ. και Μ. Μιχαηλίδης, «Μη πεισιμύνης ποταμέ», όπου γίνεται ιδιαίτερη αναφορά στη λειτουργία της εικόνας στη συλλογή *Δαφνοπόταμο*: «Και όλα αυτά δοσμένα μέσα από διαρκώς μεταβαλλόμενη εικονοποιία, της οποίας ο καμβάς λειτουργεί σαν ένα αρχετυπικό παλίμψηστο που δεν παύει να φωτίζει και ταυτόχρονα να συμπλέκει όλες τις επιφάνειές του. Μάλιστα, πάνω σ' αυτό, νιώθει κανείς να συνωθούνται, με ρυθμό οργιαστικό, τα πλάσματα της βιωμένης εμπειρίας του ποιητικού υποκειμένου, με τις μορφές, τους ήχους και τα αρώματα μιας υπερ-πραγματικότητας, ενός κόσμου μαγικού. Γιατί οι εικονιστικές αναφορές και αναπαραστάσεις δεν περιορίζονται μόνο στα όρια του οπτικού πεδίου. Αντίθετα, μάλιστα, ενεργοποιούν όλες τις αισθητηριακές προσλήψεις, με συνέπεια να προκαλείται το φαινόμενο της συναισθησίας, όπου οι οπτικές εικόνες συμψύρονται με αντίστοιχες ακουστικές, οσφρητικές, απτικές και άλλες». Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://bookpress.gr/kritikes/poisi/6742-2017-01-24-09-16-07> (τελευταία πρόσβαση 27/08/2020). Στο πληθωρικό *Δαφνοπόταμο* εντοπίζει και ο Ηλίας Κεφάλας «μια αναβροσβήνουσα θύμηση που έχει το φόβο μήπως και δεν προλάβει να τα πει όλα», όπου «παρελαύνει [...] ένας άπειρος κόσμος και συνάμα απροσδιόριστος, στα όρια του υπαρκτού και του μη υπαρκτού, στα περιθώρια της ανέφικτης πραγματικότητας και της εφικτής φαντασίας. Οργανικές και ανόργανες ύλες, έμβια και μη φύση, χειρονομίες προς τον πλησίον, επαφές με το παράλογο, περιγράμματα, προσμίξεις αοράτων, φαντασιώσεις, υπερβολές του ορατού». Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://diastixo.gr/kritikes/roihsh/5481-dafnopotamo> (τελευταία πρόσβαση 27/08/2020).

43 G. de Nerval, *Filles de feu* (1854), *Œuvres*, τ. Ι, Raris <sup>2</sup>1956: A. Béguin et J. Richer, *Bibl. de la Pléiade*, σ. 174-175.

## Πρώιμα και όψιμα ποιήματα του Χρήστου Χαρτοματσίδη: Σχέσεις με την εποχή τους και τα πεζά και θεατρικά έργα του (1986-2018)

**Σάββας Καράμπελας**

Δρ. Νεολληνικής Φιλολογίας  
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Το πρώτο βιβλίο ποίησης του Χρήστου Χαρτοματσίδη, ολιγοσέλιδο και με λεπτό εξώφυλλο, ελαφρύ στο κράτημα του χεριού σαν φυλλάδιο, φέρει τον τίτλο *Ο Ξένος* και τον υπότιτλο *ποιήματα*. Στα περιεχόμενά του αριθμούνται 12, που η ανάγνωσή τους οδηγεί, όμως, στη διαπίστωση ότι συνδέονται μεταξύ τους και αρχικά φαίνονται να λειτουργούν ως ένα ποίημα σε έκταση, ενώ στο τέλος ως ένα κυκλικό ποίημα που διαγράφει μία τροχιά ανοίγοντας και κλείνοντας στο ίδιο σημείο. Στους πρώτους στίχους το ποιητικό υποκείμενο, που αποτελούν παιδιά, περιβάλλεται από τους γεννήτορες, *ντυμένες στοργικές γορίλες οι μαμάκες / θα χαχανίζουν [...], με πλαστικό μουστάκι, μύτη και γυαλιά – / οι μπαμπάκες / θα ξεκαρδίζονται*. Και στους τελευταίους πάλι *νοσταλγικά γελούσαν οι μαμάκες, / χαχάνιζαν οι μπαμπάκες*. Ο κύκλος της ζωής προκαλεί αλυσιδωτό τρόπο στα έμβρυα: *Ο επόμενός μας φόβος / θα είναι / η επόμενη μας ύπαρξη, / και τότε, θα νοσταλγήσουμε... τους προηγούμενους*. Πρόκειται για ένα τρομακτικό σπιράλ. Ο ποιητής βρίσκεται στο επίκεντρο του κύκλου που δεν έχει διέξοδο, παρακολουθεί και καταγράφει το σκηνικό που εκτείνεται γύρω του και τις σκηνές που εκτυλίσσονται.

«Σκηνικό»... «σκηνές»... είναι αξιοσημείωτη η θεατρική διάσταση του ποιητικού αυτού κειμένου. Πριν την έκδοση του *Ξένου* ο Χαρτοματσίδης είχε ήδη εκδώσει δύο μονόπρακτα, το *Η έξοδος μετά τις 6 μ.μ. απαγορεύεται* το 1984 και το *Ασανσέρ* το 1986, είχε, δηλαδή, δώσει δείγματα της δραματουργικής γραφής του. Θεωρεία, όπως του θεάτρου, περιγράφονται στο χώρο της δίκης με την οποία ξεκινάει η ποιητική αφήγηση του *Ξένου*: *κουφέτες θα χιονίζουν τα βάνι, / θα ρίχνουν σερπαντίνες απ' τα θεωρεία / και θα αποπλέουν στο σκοτάδι*. Στη συνέχεια σαν σε λυρική σκηνή, *όπερα, τα βράδια / οι μυθολογικές γυναίκες / σημάδευαν με ζαρτιέρες την ορχήστρα, / και κλείναν αινιγματικά τα μάτια*. Κάτω από τα θεωρεία οι συντελεστές, όπως αναγράφονται στις τελευταίες σελίδες:

*Ο πρώτος μαθητής της τάξης [...] θα είναι ο Επίτιμος υποβολέας της παράστασης.  
Ο Δεύτερος μαθητής της τάξης – μ' άσπρο χιτώνα και φτερά,  
θα διευθύνει, την χορωδία των αγγέλων  
που απ' τα θεωρεία θα σκορπάει  
λουλούδια χάρτινα, και πορτοκαλιά.*

Ακολουθεί ο χορός:

*Οι Συμμαθήτριές μας –  
γυναίκες μυθολογικές, και πριμα μπαλαρίνες*

*ντυμένες στα λευκά,  
θα τραγουδάνε γύρω απ' την πυρά  
και θα ψήνουν, μια πελώρια κρέπα.*

Και τα κοστούμια, εποχής, φοριούνται απαράλλαχτα στην αρχή και στο τέλος του ποιητικού αυτού έργου: *Πέρασε κι απ' την πόλη μας / ο Ξένος* διαβάζουμε στο ομότιτλο χωρίο, *ήταν σκισμένος / ο ψηλός, δαντελωτός γιακάς*. Ίδια η ένδυση –και τα συμφραζόμενά της– στους τελευταίους στίχους: *Αποξενωμένοι και Ισόβιοι / φορώντας τους ψηλούς, δαντελωτούς γιακάδες*. Σε αυτό το περιβάλλον, με αυτά τα ρούχα, το ποιητικό υποκείμενο ασφυκτιά. Στην ποίηση του Χαρτομασίδη απογυμνώνεται ο ψυχικός κόσμος και η συνειδήσή του ξένου, του ξένου στο περιβάλλον, οικογενειακό και κοινωνικό, από γεννησιμιού του και στην πορεία που διαγράφει έως το θάνατό του. Από παιδί κιόλας επιφορτίζεται με το αίσθημα της αμαρτίας (*Κι έτσι δε θα μας αφήσουν / ν' απαλλαχτούμε απ' τις ενοχές.*), ακολουθεί της ματαιότητας της ζωής (*Άσκοπα πηδάει η καρδιά μου / σαν το χτυπημένο πόδι / του αδέσποτου σκύλου*), ο ξένος, δηλαδή, σέρνει ως προέκταση του σώματός του, όπως το πόδι του φυλακισμένου το βάρος της μπάλας, ως μέρος του σώματός του, τη φυλακή του, είναι φυλακισμένος μέσα στην ίδια του την ύπαρξη. Ξένος είναι ο αφανής, εσωτερικός εαυτός που παρατηρεί κουρτίνες πίσω από τα μπαλκόνια, αλλά παραμένει ανέστιος και ακοινωνήτος, δε συμμετέχει στη μέθη των χωρικών, τα τραγούδια της χορωδίας.

*«[...] τι σχέση έχω εγώ με όλα αυτά;»  
–σιγομουρμούρισε ο Ξένος,  
Την ώρα που οι άγγελοι  
τον τράβαγαν προσωρινά στον ουρανό–  
απ' τα αυτιά.*

Με το ένα πόδι στη γη και το άλλο πάνω από αυτήν, θεωρεί την ανθρώπινη διαδρομή ως μία συνήθεια μέσα σε συγκεκριμένο πλαίσιο, σύμβαση, *καθιερωμένη βόλτα –από τα ανατολικά προάστια– / ως τα δυτικά* την ονομάζει στη «VIA EGNATIA», και με προκαθορισμένη την κατάληξή της: *Στο τέλος όλοι επιστρέφουν στα χωριά τους*. Η επιστροφή από την πρωτεύουσα σηματοδοτεί το φυσικό τέλος του βίου, ακολουθεί *η κηδεία ενός ευγενή πρωτευουσινάνου*. Αυτή τη διαδρομή είναι που αρνείται να ακολουθήσει το ποιητικό υποκείμενο βρίσκοντας διέξοδο στο ασυνείδητό του, αυτήν αμφισβητεί με το επιχείρημα

*Και ίσως –να μην υπάρχει καν ο δρόμος–  
[...] Να μην υπάρχουν κι οι Πρωτεύουσες –  
αφού δεν έχουμε αναμνήσεις απ' αυτές  
ούτε στα όνειρά μας.*

Στο όνειρο υπερβαίνει την επίγεια φθορά και την ανθρώπινη ανεπάρκεια, όπως δηλώνεται στην περίπτωση του εκφωνητή του επικήδειου που *νιώθει, πόσο μικρά είναι τα λόγια του / μπροστά στα όνειρά μας*. Είναι προφανής η συνάφεια

της πρώτης ποιητικής σύνθεσης του Χαρτομασίδη με τον υπερρεαλισμό και τη φρουδική συσχέτισή του. Η καταβύθιση του ποιητή γίνεται στο χώρο του ασυνείδητου για να βρει τον λόγο του, λέξεις και λόγο ύπαρξης. Η διαδικασία στην οποία υποβάλλεται, ύπνος –ζύπνιος, ζωή– θάνατος, επιφυλάσσει μια έκπληξη, είναι επαναληπτική, ανανεώνεται μέσω της μετεμψύχωσης. Στο τέλος της μέρας που όλοι επιστρέφουν στα χωριά τους, αφού τελετουργικά

*αφήνουν στην κρεμάστρα  
τα ξίφη, τους μανδύες  
και τα καπέλα με φτερά,  
και μένουνε με τα παράσημα.*

*Πίνουν στα πεταχτά ένα φλαμούρι,  
κι ύστερα – σπίτι  
για να προλάβουνε την μεταψύχωση  
που θα ξυπνήσουνε –  
πρωτευουσιάνοι...*

Ο σκηνογράφος ποιητής, ο ενδυματολόγος, θεατρικές ειδικότητες, την ώρα του ύπνου παραδίδουν τα σκήπτρα στον ποιητή μύστη. Στο βιβλίο παρακολουθούμε μέρη της τελετής. Στην αρχή του βιβλίου τα παιδιά περιγράφουν το θάνατό τους ως εκτέλεση:

*Εμείς θα είμαστε ντυμένοι μοναχοί  
με ξυρισμένα τα βρεγματικά οστά – εκεί θα πέφτουν οι σταγόνες μία, μία  
εκεί θα συνδεθούν τα ηλεκτρόδια.  
Και θα 'ναι το σημάδι για τον σκοπευτή.*

Στο τέλος, όμως, η αναμονή του θανάτου αποτελεί προσμονή λύτρωσης:

*θα περιμένουμε την ώρα  
που ο φόβος,  
γλυστρώντας στο καλντερίμι των δοντιών,  
θα φύγει σαν ψυχή...  
Και θα αρχίσει*

*αν είμαστε καλά παιδιά  
η τελευταία μεταψύχωση. [...]*

μεταψύχωση, μια έννοια που επανέρχεται στο λεξιλόγιο του ποιητή ως ζητούμενο και ως διάψευση:

*Μας είχαν προειδοποιήσει βέβαια,  
αντί για μεταψύχωση –  
στο τέλος θα μας φτιάχναν αγγελούδια:  
– με ξυρισμένα τα βρεγματικά,  
– με κελεμπίες καθαρές,  
– κι ένα φλουρί στον ομφαλό,  
για να μας κουμπώνει  
το φρενικό μας νεύρο [...].*

Είναι αξιοσημείωτο πως η επόμενη ποιητική έκδοση του Χαρτομασιδή με τίτλο *Η νύχτα των εμβρύων* φαίνεται σε αρκετά σημεία ως συνέχεια της πρώτης. Το πρώτο κίόλας ποίημα με υπερτονισμένο σαν τίτλο τις τρεις λέξεις «Ο επόμενός μας φόβος» μεταφέρεται απaráλλαχτο από τον *Ξένο* με μόνες διαφορές τους δύο τελευταίους από τους συνολικά 20 στίχους και δυο τυπογραφικές διορθώσεις. Και πάλι, λοιπόν, ο ποιητής καταπιάνεται με το θέμα του θανάτου ήδη από τις πρώτες μορφές της δημιουργίας της ζωής, τα έμβρυα, με περιγραφές, μάλιστα, σκληρά ρεαλιστικές, όταν τοποθετεί το νεκρό έμβρυο *στο κεσεδάκι από γιαούρτι, / σκεπασμένο με γάζα [...] βουτηγμένο (ς) μέχρι τα αφτιά / μες στην φορμόλη*. Η εξοικείωση του Χαρτομασιδή με εικόνες που δεν αντικρίζονται εύκολα, προκύπτει ασφαλώς και από την επιστημονική και επαγγελματική ιδιότητά του ως ιατρού. Παρόμοια με το πρώτο, και το δεύτερο αυτό ποιητικό βιβλίο του δεν αποτελεί συλλογή, αλλά μία σύνθεση, όπου τα επιμέρους ποιητικά κείμενα λειτουργούν ως ένα γραμμικό αφήγημα. Στην περίπτωση της *Νύχτας των εμβρύων* περιγράφονται σκηνές από τη φυσική, σωματική και πνευματική φθορά του παππού (*Στο τέλος, / ο Παππούς τα είχε χαμένα, / κι έκρυβε τσιγκούνικα μες στις πληγές του, / στις κατακλίσεις*), επίσης η κληρονομιά που αφήνει στα παιδιά του, ακόμη καταγράφεται η δήλωση που κάνει, *το να πιστεύεις στον Θεούλι*, όπως ο ίδιος λέει, λίγο πριν το τέλος (στο ποίημα «Ο Παππούς ετοιμάζεται για το ταξίδι»). Στις κατακτήσεις της ζωής του αναφέρεται στο ποίημα «Η συλλογή», όπως μια ερωτική, [...] *κάτι πολύ προσωπικό – / το σκαλπ από την ήβη, / της προηγούμενης κυρίας Πομπαδούρ*. Και αμέσως μετά ακολουθεί το ποίημα με τίτλο «Η γοργόνα», όπου περιγράφεται σε αισθησιακά στιγμιότυπα το σώμα, το δέρμα, η κοιλιά, η ήβη της πρώην κυρίας Πομπαδούρ, με τρόπο μάλιστα που παραπέμπει άμεσα στις ποιητικές και ζωγραφικές μορφές του Νίκου Εγγονόπουλου, μία σαφής ένδειξη της επιρροής που άσκησαν στον ποιητή Χαρτομασιδή εκφάνσεις του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα.

Επιστρέφοντας στον *Ξένο* που προηγήθηκε, οι τρεις τελευταίοι στίχοι του ήταν *Και θα αρχίσει // αν είμαστε καλά παιδιά // η τελευταία μεταψύχωση*. Η λέξη αυτή, με την οποία έκλινε το βιβλίο, ως μία ανοιχτή υπόθεση υπό έναν όρο, παραπέμποντας ποιητικά σε ινδουιστικές και βουδιστικές ιδέες, επανέρχεται στο επόμενο, τη *Νύχτα των εμβρύων*. Στο «γράμμα του παππού» προς αυτά, η ματαιώσή της είναι κατηγορηματική: *Αδέρφια, / Κι αυτή η μετεμψύχωση απέτυχε*. Το μόνο που τελικά μένει, ανάμεσα στα λιγοστά προσωπικά αντικείμενα του παππού, είναι *το κέρινο ομοίωμά μου, / που βγήκε τόσο επιτυχημένο – / που άνετα μπορεί να μ' αντικαταστήσει*. Στίχοι – σχόλιο για τη δύναμη της αναπαράστασης. Η αμφιβολία, όμως, διαχέεται στην ποίηση του Χαρτομασιδή:

*Έμειναν μόνο τα κέρινά μας ομοιώματα,  
που με τον χρόνο  
φαίνονται σαν πηλίνα.  
Αδέρφια.*

*Ή μήπως δεν υπάρχουνε κι εσείς;*

αγωνιά το ποιητικό υποκείμενο. Η μοναξιά του αποτελεί συνθήκη θανάτου. Το βιβλίο κλείνει με την περιγραφή της τραγικής σύμπτωσης:

*Την ώρα που έφευγε ο Παππούς  
γινόταν η αποβολή του Έμβρου,  
κι έτσι έσπασε ο κύκλος  
για το γένος μας. Τώρα;*

αναφωνεί. Όπως κάθε καλή ποίηση και τέχνη, το κείμενο του Χαρτοματσίδη λειτουργεί ταυτόχρονα προς πολλές κατευθύνσεις και προκαλεί ανάλογες ερμηνείες. Ο θάνατος, βιολογικός και μοιραίος, στο τέλος και στην αρχή της ζωής, επισφραγίζει το ποιητικό αφήγημα. Το ποιητικό υποκείμενο που εκφράζει την ενδιάμεση γενιά, απομένει μόνο χωρίς προγόνους και απογόνους, χωρίς ρίζες και βλαστάρια, μνήμη και συνέχεια. Έτσι όπως καταλήγει το βιβλίο, είναι σαν να σηματοδοτεί επίσης το τέλος της δημιουργίας, του δημιουργού, του έργου του, αλλά και του αναγνώστη του, όχι μόνο τη μοναξιά τους, χωρίς τη συντροφιά του μύθου, τα μικρά και μεγάλα ζωντανά πλάσματα της φαντασίας, αλλά τον αφανισμό τους. Το ποιητικό υποκείμενο είχε προειδοποιήσει στις πρώτες σελίδες: *Ποιος κάνει τάκα – τακ; αφουγκραζόμενο το Έμβρυο στο κεσεδάκι από γιαούρτι που [...] άφησε να ζήσετε εσείς / στην θέση του!* Και στην τελευταία πια, όπου αποβάλλεται το Έμβρυο, απευθύνει τη ρητορική ερώτηση και *ποιος θα κάνει τάκα – τακ / στο κεσεδάκι / για να γλυτώσετε εσείς / ξανά;*

Αυτά τα αδυσώπητα ερωτήματα έθετε, τριάντα πέντε ετών τότε, ο ποιητής το 1989 –και είναι σημαδιακή η ημερομηνία, επίκαιρη η επέτειός της το φθινόπωρο του 2019. Η πτώση του τείχους του Βερολίνου και ευρύτερα η κατάρρευση του υπαρκτικού σοσιαλισμού θεωρείται από μερίδα της λογοτεχνικής κριτικής στην Ελλάδα τα τελευταία χρόνια ως ορόσημο που επηρέασε τους ποιητές και συνετέλεσε στη διαμόρφωση ολόκληρης γενιάς. Επιφυλάξεις και αντιλογος υπάρχει στη συγκεκριμένη οριοθέτηση, ανήκουν, όμως, σε άλλη, μεγάλη συζήτηση που υπερβαίνει την παρούσα εισήγηση. Περιορίζοντας τη θεώρηση στο έργο του Χαρτοματσίδη, οι δύο πρώτες ποιητικές εκδόσεις του φανερώνουν μία υπαρξιακή αναζήτηση, εσωστρεφή ψηλάφηση του σώματος στην επίγεια διαδρομή από τη γέννηση έως το θάνατο και εκφράζουν έντονη την απορία για το επέκεινα. Όσον αφορά τώρα την εξέλιξη του έργου του ποιητή μετά το 1989, είναι αξιοσημείωτη η εξωστρεφής μετακίνησή του. Εκδηλώνεται μετά από δεκαπέντε χρόνια προς πολιτικά και κοινωνικά θέματα στην ποίησή του. Είχε μεσολαβήσει και η στροφή του στην πεζογραφία, αφού μετά τον *Ξένο* και τη *Νύχτα των εμβρύων*, ακολούθησαν δύο συλλογές διηγημάτων και δύο μυθιστορήματα.<sup>1</sup> Στα τελευταία διηγήματα, μάλιστα, του 2003, ο χαρακτηριστικός τίτλος *Φωτο-Veritas* προέρχεται από το απόσπασμα της αφήγησης: *Σιχαινόνταν τις στημένες φωτογραφίες. «Η ζωή πρέπει να φανεί όπως είναι» έλεγε. «Φωτο-Veritas! Χωρίς φτιασίδια και*

1 Χ. Χαρτοματσίδης, *Το παλιό κτίριο*, Αθήνα 1991; Νεφέλη, *Φωτο-Veritas*, Αθήνα 2003; Μεταίχμιο· *Κιθάριστας σε ταβέρνα*, Αθήνα 1996; Πατάκης, εξαντλημένο από εκδότη· *Οι περιπέτειες του Μπρέγκα*, Αθήνα 2001; Πατάκης, εξαντλημένο από εκδότη.



*ψεύτικες μπούκλες!*» και προβάλλεται επεξηγηματικά στην έκδοση ως «Ρεαλισμός που πάλλεται ανάμεσα στις σκηνοθετημένες πόζες και το νατουραλισμό του δρόμου, όπου η πραγματικότητα μας χαστουκίζει και στο άλλο μάγουλο, σ' αυτό που δεν προλάβουμε να γυρίσουμε...». Δύο ποιήματα του Χαρτομασίδη που δημοσιεύονται τον αμέσως επόμενο χρόνο, Νοέμβριο του 2004, στο περιοδικό *Μανδραγόρας*, επιβεβαιώνουν ότι τα κοινωνικά θέματα που απασχολούν το συγγραφέα, κυριαρχούν ανεξάρτητα από το λογοτεχνικό είδος που καλλιεργεί, είτε, δηλαδή, τα προσεγγίζει αφηγηματικά είτε ποιητικά. Στο ποίημα με τίτλο «Οι Φύλακες με τα ποδήλατα», ο ασφυκτικός κλοιός που περιβάλλει τον άνθρωπο δεν είναι το φθαρτό σώμα του, όπως στις πρώιμες εκδόσεις του *Ξένου* και των *Εμβρύων*, αλλά πρόκειται για το κράτος που παρακολουθεί στενά τους πολίτες για την εφαρμογή των δικών του νόμων. Και στο ποίημα «Οι Πρόσφυγες στην Ουτοπία», ο ποιητής –ο ίδιος σημειωτέον γεννημένος από πολιτικούς πρόσφυγες στη Βουλγαρία που παλιννόστησε στην Ελλάδα– εντοπίζει τις δραματικές ανισότητες στο σύγχρονο κόσμο, τον προσδιορίζει και γεωγραφικά, εκεί όπου οι πρόσφυγες

*δουλεύουν όλον το χειμώνα  
στις χώρες των Υπερβορείων  
κι εκεί σκυφτοί και φοβισμένοι  
σιωπούν υπάκουοι και πράσι.*

Μόνη διαφυγή η ουτοπία (τον *Ιούλη* πάντα *επιστρέφουν / με λιμουζίνες που αστράφτουν / οι Πρόσφυγες στην Ουτοπία*).<sup>2</sup>

Μετά από τέσσερα χρόνια ο Χαρτομασίδης επαναλαμβάνει τη συνεργασία του με το περιοδικό *Μανδραγόρας* και έκτοτε την πυκνώνει, αφού δημοσιεύει εκεί τακτικά τα ποιήματά του και, μάλιστα, τις περισσότερες φορές στα ίδια τεύχη και διηγήματά του. Την παράλληλη αυτή έκθεση του γραπτού λόγου του σε διαφορετικά είδη είχε εγκαινιάσει στο τεύχος του 2004 με το διήγημα «Η οργή της Ανθούλας» είκοσι σελίδες μετά τα ποιήματα για τους «Φύλακες» και τους «Πρόσφυγες».<sup>3</sup> Στο τεύχος του φθινοπώρου του 2008, δημοσιεύει το ποίημα «Πανσεληνισμός», όπου σε σκηνικό νεκροτομείου η ανάπαυση από τη ζωή εκφράζεται ως ευχή,<sup>4</sup> και στο αμέσως επόμενο, του Μαΐου 2009, πρωτοτυπεί στο επίπεδο της μορφής για τα έως τότε αισθητικά δεδομένα της ποιητικής γραφής του, παρουσιάζοντας το «Ραπ του κόκκινου στρατού», ένα μακροσκελές ποίημα με ομοιοκατάληκτους στίχους.<sup>5</sup> Σε αυτό η κοινωνική ευαισθησία της ποίησής του παίρνει ιδεολογικοπολιτικό πρόσημο. Περιγράφει την ταξική αντιπαράθεση μεταξύ απ' τη μια του «Εχθρού», πλούσιου και προνομιούχου, και από την άλλη του Κόκκινου στρατού. Αυτόν παρουσιάζει να αντιπροσωπεύει το πλήθος των καταφρονημένων και ελπίζει ως θαύμα στην πολεμική νίκη του:

<sup>2</sup> *Μανδραγόρας* 32, σ. 13.

<sup>3</sup> Ο.π., σ. 32, 33.

<sup>4</sup> Ο.π., τχ. 39, σ. 19.

<sup>5</sup> Ο.π., τχ. 40, σ. 7.

*Ναι, ο Κόκκινος στρατός,  
άγρια ρομαντικός  
κάποτε θα μεγαλώσει,  
θα σαρώσει,  
πρώτα θα ελευθερώσει.*

Μετά από τρία διηγήματά του που δημοσιεύει σε αλληπάλληλα τεύχη του *Μανδραγόρα*,<sup>6</sup> ο Χαρτοματσίδης επανέρχεται, παράλληλα ξανά με ένα διήγημα,<sup>7</sup> με ένα ποίημα τέσσερα χρόνια μετά, το Μάιο του 2013, πάλι «ραπ», όπως το ονομάζει, ομοιοκατάληκτο, «Ραπ για το Μικρό πόνι απ' τα Εξάρχεια».<sup>8</sup> Σε αυτό μετουσιώνει το ανυπόφορο συναίσθημα της ανεργίας, της αναζήτησης δουλειάς, της εξαπάτησης των υποσχέσεων, που οδηγεί στην αντίσταση και πάλη: *Δεν μπορείς την ομηρία! / Ύμνος στην Ελευθερία! / Θάνατος ή Λευτερία!*

Το πιο ενδιαφέρον, όμως, από τα ποιήματα που εκφράζουν ιδεολογική στράτευση και επαναστατική συνείδηση, επειδή μέσα στο ίδιο προβάλλεται και η αμφισβήτησή τους, ειδικότερα της εφαρμογής, των μέσων και των παρενεργειών τους, δημοσιεύεται στον *Μανδραγόρα* ύστερα από ενάμιση χρόνο, παράλληλα ξανά με ένα διήγημα,<sup>9</sup> το Δεκέμβριο του 2014. Έχει τον τίτλο «Διάλογος με τον Μιχαήλ Καλάσνικωφ για την Γαλλική Επανάσταση»<sup>10</sup> και το ποιητικό υποκείμενο απευθύνεται με την προσφώνηση *Αγαπητέ Μιχάλη Τιμοφέεβιτς* στο σχεδιαστή του ομώνυμου επίσημου τουφεκιού του σοβιετικού στρατού. Ρώσος αξιωματικός ο Καλάσνικωφ, κατετάγη στον Κόκκινο Στρατό το 1938 και έδωσε το όνομά του στο όπλο το 1949. Στο ποίημα διατυπώνεται ο προβληματισμός για τις αντινομίες της επανάστασης, προασπίζονται τα αθώα θύματά της και αντιπαρά τίθεται η αξία της ηθικής απέναντι στην ιδεολογία. Η ένοπλη βία περιγράφεται να ισοπεδώνει την κοινωνική δικαιοσύνη και την ανθρώπινη ύπαρξη. Χαρακτηριστικοί είναι οι ακόλουθοι στίχοι:

*Εκεί πια διαφωνούσαμε,  
σχεδόν πιανόμασταν στα χέρια  
Δεν γίνεται μια Επανάσταση,  
να διαπράττει αδικίες!  
Και φτάνει πια να καίγεται και το χλωρό,  
γιατί εδώ και μια ζωή,  
–που είναι η ζωή μου–  
υπήρξα το χλωρό!  
Υπήρξα, το μοιραίο ποσοστό  
στα λάθη τα στατιστικά.  
στα θύματα των φίλων πυρών*

6 «Άντε γεια, Ανουνάκι», *Μανδραγόρας* 43 (Νοέμβριος 2010), σ. 23-24. «Ο προφήτης», *Μανδραγόρας* 44 (Μάιος 2011), σ. 42-44. «Νεράιδες», *Μανδραγόρας* 45 (Δεκέμβριος 2011), σ. 40-42.

7 «Splash», *Μανδραγόρας* 40, σ. 52-55.

8 *Μανδραγόρας* 48, σ. 4.

9 «Ο Αϊ Βασίλης του συλλόγου», *Μανδραγόρας* 51, σ. 34.

10 *Μανδραγόρας* 51, σ. 8.

και τόσο έχει μαυρίσει η ψυχή μου,  
που θέλω να την ανταλλάξω  
με... Καλάσνικωφ...

*Δεν θα 'χω πια ψυχή, μα... θα 'χω όπλο [...] μα... θα 'χω το σιδηρικό μου!*

Ο αμοραλισμός συνοψίζεται στις δηλώσεις του ποιητικού υποκειμένου:

*Κι ούτε που θα νοιάζομαι καθόλου  
αν είναι δίκαιη η Επανάσταση,  
αν καίγονται και τα χλωρά, μαζί με τα ξερά.*

*Θα είμαστε εγώ και η Οργή μου!*

Τα λόγια του ποιητικού υποκειμένου εκθέτουν την αδικία και τη βαναυσότητα στις οποίες το ίδιο ισοπεδωτικά, ακόμη και ναρκισσιστικά, καταλήγει να τις ασκεί.

Συμπερασματικά, με το ποίημα που απευθύνεται στον «Μιχάλη Τιμοφέεβιτς» φαίνεται να ολοκληρώνεται μία διαδρομή του Χαρτοματσίδα που στις εκδόσεις του Ξένου και της *Νύχτας των εμβρύων* ψηλάφησε την υπαρξιακή αναζήτηση του ανθρώπου, στα επόμενα ποιήματα υπερασπίστηκε τις καταπιεζόμενες κοινωνικά τάξεις και, στο τέλος, κατέθεσε τον προβληματισμό του για τη θυσία στο βωμό της ιδεολογίας και της επανάστασης αξιών όπως η δικαιοσύνη και η ηθική.

Κλείνοντας πρέπει να αναφερθεί ότι σε επόμενα και διαδοχικά τεύχη του *Μανδραγόρα* ο Χαρτοματσίδης καταπιάνεται με μεταφράσεις ποιημάτων ξένων ποιητών. Συγκεκριμένα αποδίδει στα ελληνικά 3 ποιήματα από τα αγγλικά του Joseph Langdon,<sup>11</sup> 3 του Πολωνού Alexander Nawrocki,<sup>12</sup> 2 της ρωσίδας Λιουντίλα Σινιτένκο,<sup>13</sup> όπως και της γεννημένης στη Ρωσία Αρμενικής καταγωγής Νίνα Γκαμπρελιάν,<sup>14</sup> και ακόμα περισσότερα από τα βουλγαρικά, 6 του Γκεόργκι Νικόλοβ,<sup>15</sup> 5 της Έλκα Νιαγκόλοβα,<sup>16</sup> 5 της Κάτιας Ζογκράφοβα.<sup>17</sup> Το αξιοσημείωτο είναι ότι τις μεταφραστικές επιλογές του Χαρτοματσίδα δεν χαρακτηρίζουν ποιήματα με κοινωνικά θέματα, πολιτικές αναφορές και ιδεολογική φόρτιση, αλλά ποιήματα που περιστρέφονται γύρω από την υπαρξιακή αναζήτηση του ανθρώπου, το συναισθηματικό κόσμο και την επαφή του με τη φύση. Όλα σε νεωτερική γραφή και ελεύθερο στίχο. Συγκεκριμένα στα ποιήματα του Langdon εκφράζεται η ανάγκη της επικοινωνίας και σκιαγραφείται η θέση του ατόμου μέσα στο σύμπαν. Σε αυτά του Nawrocki αγγίζεται το θέμα του θανάτου και αναζητείται η ελευθερία μέσα από την τέχνη. Στα ποιήματα της η Σινιτένκο τοποθετεί τη συνά-

<sup>11</sup> *Μανδραγόρας* 54, σ. 33.

<sup>12</sup> Ο.π., τχ. 55, σ. 20.

<sup>13</sup> Ο.π., τχ. 56, σ. 38.

<sup>14</sup> Ο.π., σ. 39.

<sup>15</sup> Ο.π., σ. 40-41.

<sup>16</sup> Ο.π., σ. 42.

<sup>17</sup> Ο.π., τχ. 57, σ. 26-27.

ντηση υποκειμένων μέσα στον τόπο και το χρόνο απεικονίζοντας τις εποχές της άνοιξης και του φθινοπώρου ως φυσικές αξίες με ηθικούς συμβολισμούς. Στα δικά της η Γκαμπρελιάν περιγράφει την επιστροφή στην παιδική ηλικία, όπως και τη διαφυγή στη φύση, ως αναζήτηση των προγόνων και της ταυτότητας. Ένα μάλιστα δίστιχο της ποιήτριας που επικαλείται *Τα πρόσωπα των αγέννητων / κι αυτών που είναι στο χρώμα* θυμίζει τις πρώτες ποιητικές εκδόσεις του Χαρτομασιδή. Η φύση, η παιδική ηλικία, η ενηλικίωση, ο έρωτας, η θρησκευτική πίστη, ο θάνατος κυριαρχούν και στα ποιήματα της Νιαγκόλοβα. Ειδικά για τη Βουλγάρα ποιήτρια κυκλοφόρησε το 2018 η συλλογή *Λευκός αμφορέας* που περιλαμβάνει 23 ποιήματα μεταφρασμένα από τον Χαρτομασιδή.<sup>18</sup> Στιγμιότυπα ζωής και στοχασμούς για το τέλος της καταγράφει και ο Νικόλοβ, που αναφέρεται επίσης στον ποιητή και την τέχνη του. Στο σώμα και τις αισθήσεις του εντυφά η Ζογκράοβα στα δικά της ποιήματα.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, οι μεταφραστικές επιλογές του Χαρτομασιδή ακολουθούν μία παράλληλη πορεία που δεν διασταυρώνεται συχνά με τα θέματα των πρωτότυπων ποιημάτων του. Αυτό επιβεβαιώνει το τελευταίο για το 2018, που δημοσιεύει στο τεύχος Δεκεμβρίου του *Μανδραγόρα*.<sup>19</sup> Άτιτλο, ξεκινάει με το στίχο *Καλπάζουνε τα αφηγιασμένα άλογα* και εντάσσει το δίπολο της ζωής και του θανάτου μέσα σε πλαίσια της πολιτικής ιστορίας. Αναφέρεται στη δολοφονία δεκάδων αθώων και ανήλικων Βορειοιρλανδών από το βρετανικό στρατό στο Ντέρρυ στις 30 Ιανουαρίου 1972. Σε μία ποιητική υπέρβαση, οι Άγγλοι στρατιώτες ταυτίζονται με τους Κοζάκους που ανήκαν στο Λευκό Στρατό, τον ηττημένο στον εμφύλιο από τον Κόκκινο. Το ποιητικό υποκείμενο γυρνά έως την Τροία και πονά που δε σώθηκε από τους Δαναούς. Ανάμεσα στα ερείπια της ιστορίας αναζητά τον πατέρα του με τον οποίο μοιράζεται το αίσθημα της ήττας.

Λίγα τελευταία σχόλια για τη σχέση της ποίησης του Χαρτομασιδή με το υπόλοιπο συγγραφικό έργο του, δηλαδή, τα πεζά και θεατρικά κείμενά του. Μια πρώτη παρατήρηση αφορά την προτίμησή του σε μικρές φόρμες ποιημάτων και αφηγημάτων, που, όμως, αν και το καθένα τους μπορεί να διακρίνεται για το διαφορετικό θέμα του και την οπτική του, συνδέεται με τα υπόλοιπα ως μέρος μίας ευρύτερης ιστορίας και σύνθεσης του συγγραφέα. Ήδη από τις πρώτες ποιητικές εκδόσεις, του *Ξένου* και της *Νύχτας των εμβρύων*, διαφαινόταν η εσωτερική αυτή οργάνωση του υλικού, που επαναλαμβάνεται αργότερα στη συλλογή διηγημάτων *Μπαρ «Οι νεράιδες»*.<sup>20</sup> Όπως τα ποιητικά χωρία, έτσι και τα διηγήματα φαίνεται πως εκτείνονται σε μία ενότητα.

Πολιτική, πόλεμοι επίσης απασχολούν και εμπνέουν τον Χαρτομασιδή τόσο σε ποιήματά του που δημοσιεύτηκαν στο *Μανδραγόρα* όσο και σε εκδόσεις θεα-

18 Έ. Νιαγκόλοβα, *Λευκός αμφορέας*, Αθήνα 2018: Μανδραγόρας. Είχαν προηγηθεί οι μεταφράσεις του Χαρτομασιδή στις εκδόσεις Georgi Grozdev, *Το πλιάτσικο*, Αθήνα 2008: Μανδραγόρας. L. Levchev, *Στιχοράματα*, Αθήνα 2004: Μανδραγόρας.

19 *Μανδραγόρας* 59, σ. 7.

20 Χ. Χαρτομασιδής, *Μπαρ «Οι νεράιδες»*, Αθήνα 2016: Μανδραγόρας.

τρικών έργων και μυθιστορημάτων του. Η ατομική ύπαρξη και το πώς λειτουργεί μέσα στο κοινωνικό περιβάλλον βρίσκεται στο επίκεντρο της ματιάς του συγγραφέα. Τόσο στο θεατρικό *Λίλια*,<sup>21</sup> καθώς και στο *Οι εφιάλτες του δήμιου Σανσόν* που προηγήθηκε,<sup>22</sup> όσο και στο *Είναι κάπου αλλού η γιορτή*,<sup>23</sup> αλλά και στο *μη ηρωικό μυθιστόρημα*, όπως το ονομάζει, *Μια εταίρα θυμάται*, που τοποθετείται στην ιστορία της αρχαίας Σπάρτης κατά τη διάρκεια του πελοποννησιακού πολέμου.<sup>24</sup>

Τέλος, ακόμα και στα μη ποιητικά κείμενα του Χαρτοματσίδη, όπου περιγράφεται με ρεαλιστικό τρόπο η ταπεινή ζωή των ηρώων και η δύσκολη πραγματικότητα, ενυπάρχει η προοπτική της διαφυγής σε έναν υπερβατικό χωρόχρονο. Ανάλογος δεν είναι πάντα ο κόσμος της φαντασίας, όπου γίνεται η απόδραση του συγγραφέα, το πεδίο της λογοτεχνικής γραφής του και ειδικότερα ο τόπος της ποίησης;

---

21 Χ. Χαρτοματσίδης, *Λίλια*, Αθήνα 2016: Μανδραγόρας.

22 Χ. Χαρτοματσίδης, *Οι εφιάλτες του δήμιου Σανσόν*, Αθήνα 2009: Μανδραγόρας.

23 Χ. Χαρτοματσίδης, *Είναι κάπου αλλού η γιορτή*, Αθήνα 2011: Μανδραγόρας.

24 Χ. Χαρτοματσίδης, *Μια εταίρα θυμάται*, Αθήνα 2016: Μανδραγόρας.



# 4<sup>ο</sup> Συνέδριο των Νεοελληνιστών των Βαλκανικών Χωρών

**Μετάφραση της ελληνικής  
λογοτεχνίας στα Βαλκάνια**





# «Απ' όσα έκαμα κι απ' όσα είπα»: Ο Κ. Π. Καβάφης και οι βούλγαροι μεταφραστές του

**Velichka Simonova-Grozdeva**

Επίκουρη Καθηγήτρια Νεοελληνικής Γλώσσας  
University of Plovdiv Paisii Hilendarski

**Mariya Hristova**

Επίκουρη Καθηγήτρια  
Νοτιοδυτικό Πανεπιστήμιο, Blagoevgrad

## ABSTRACT

The focus of this paper is on some of the most prominent Bulgarian translators of C. P. Cavafy and their work. Following the very first translations made in 1958 up to a recent philological debate between two of his translators we will argue that each translator has made his or her contribution to the remarkable 60-year-old tradition of the presence of Cavafy's poetry in Bulgaria. Special emphasis will be placed on the four pioneers who introduced the Bulgarian reading public into the world of the Greek poet: Stefan Gechev, Georgi Mitskov, Krastyo Stanishev and Atanas Dalchev. While we are uncovering some interesting or less known aspects of their biographies we will pay attention to the motives that led them to render the language of the outstanding Alexandrian into Bulgarian verse and to their attitude towards the translation process. Although it is not possible to mention all the names and all the publications in relation to Cavafy's poetry, an attempt will be made to present the major editions chronologically and to shed some light on certain significant facts concerning the relationship between the translators and the retranslation of some of the poems. We believe that this text could be used as a resource not only for studying the story behind each of the discussed translations, but for further studies on Cavafy's influence in other cultures as well. In the context of the two-way literary exchanges between Greece and Bulgaria (although not equal as far as the number of translated and published works is concerned) we will look at two other literary events. The first one is the impact of Cavafy's poetics on Bulgarian poets and the second one is related to the Bulgarian poets-and-translators whose original poetry work "converses" with the Greek reader thanks to the translation.

Η Βουλγαρία διακρίνεται για μία αρκετά μεγάλη και συνεπή παράδοση στη μετάφραση της ελληνικής λογοτεχνίας.<sup>1</sup> Ανήκουσες στην ιστορία της λογοτεχνικής μετάφρασης στη Βουλγαρία, οι μεταφράσεις της ποίησης του Κ. Π. Καβάφη έθεσαν την αρχή μίας δικής τους, εξηντάχρονης, παράδοσης χάρη στις προσπά-

---

1 Βλ. «Η Zdravka Mihaylova για την ελληνική λογοτεχνία στη Βουλγαρία», *Literature.gr* 1 (Μάιος 2019), σ. 114-119. Διαθέσιμο στο δικτυακό τόπο: [https://issuu.com/literature.gr/docs/literatureteyxos\\_issue](https://issuu.com/literature.gr/docs/literatureteyxos_issue) (τελευταία πρόσβαση 30/08/2020).

Θειες πολλών βούλγαρων μεταφραστών.

Το βουλγαρικό αναγνωστικό κοινό πρωτοδιάβασε τα ποιήματα του Κωνσταντίνου Καβάφη το 1958. Εκείνη την χρονιά στις σελίδες του λογοτεχνικού περιοδικού *Πλάμακ*<sup>2</sup> δημοσιεύτηκαν τα «Κεριά» (1899) και «Τα παράθυρα» (1903) σε μία στήλη που τιτλοφορούταν «Από τη νέα ελληνική ποίηση». Ωστόσο, ως πρώτο μεταφρασμένο στη βουλγαρική γλώσσα ποίημα του Καβάφη θα πρέπει να θεωρηθεί η «Ιθάκη» (1911). Παρόλο που μεταφράστηκε χρόνια νωρίτερα από τον Στέφαν Γκέτσεβ, η μετάφραση είδε το φως της δημοσιότητας μόλις το 1960, όταν εκδόθηκε ο Α΄ τόμος της μοναδικής στο είδος της *Ανθολογίας της νεοελληνικής ποίησης*.<sup>3</sup> Για τη δυναμική και την αδιάλειπτη αύξηση του ενδιαφέροντος προς το καθαφικό έργο στη Βουλγαρία συνηγορούν ο αριθμός των εκδόσεων και των επανεκδόσεων των μεταφρασμένων του ποιημάτων,<sup>4</sup> η συμμετοχή έργων του σε διάφορες θεματικές ανθολογίες<sup>5</sup> και σε Απαντα,<sup>6</sup> καθώς και όσες μεταφράσεις δημοσιεύτηκαν στον Τύπο<sup>7</sup> ή αναρτήθηκαν σε ιστοσελίδες. Θα πρέπει επιπλέον να σημειώσουμε τον μεγάλο αριθμό βιβλιοκριτικών, παραπομπών, μελετών, άρθρων, συνεντεύξεων που αφορούν είτε στην παρουσίαση του έργου του Καβάφη, είτε στην απόδοσή του στα βουλγαρικά, είτε στην πρόσληψή του από τους βούλγαρους αναγνώστες.<sup>8</sup> Στο πλαίσιο αυτό ας αναφέρουμε και δύο αξιοπερίεργα γεγονότα. Το ένα αφορά το ποίημα «Περιμένοντας τους Βαρβάρους»<sup>9</sup> (1904), το οποίο συμπεριλήφθηκε ακόμα και στη *Χρηστομάθεια αγωγής έντεχνου λόγου*, προοριζόμενη για τους φοιτητές της Ανώτατης Σχολής Θεατρικής Τέχνης στη Σόφια.<sup>10</sup> Συνέπεια της διαρκούς παρουσίας του Αλεξανδρινού ποιητή στο

2 *Πλάμακ* 7 (1958), σ. 44, μτφρ. Κ. Στανίσεβ.

3 Б. Божилев, Ст. Гечев, С. Ахилеа (επιμ.), *Антология на новата гръцка поезия. Том първи. София 1960: Български писател* [B. Bozhilov, St. Gechev, S. Ahilea (επιμ.), *Antologia na novata gra'tska poezia. Tom parvi, Sofia 1960: Balgarski pisatel*]. Στην έκδοση συμπεριλήφθηκαν οι βουλγαρικές μεταφράσεις 11 ποιημάτων του Καβάφη, των «Ένας γέρος», «Τείχη», «Τα παράθυρα», «Περιμένοντας τους Βαρβάρους», «Αλεξανδρινοί Βασιλείς», «Μια νύχτα», «Απολείπει ο Θεός Αντώνιον», «Μάρτια Είδοί», «Έν Τω Μηνί Αθύρ», «Γκρίζα», «Ιθάκη».

4 Αυτοτελείς εκδόσεις και επανεκδόσεις το 1963, 1984, 1995 (μτφρ. Στ. Γκέτσεβ), 1995 (μτφρ. Γκ. Μίτοκοβ), 2004, 2014 (μτφρ. Κ. Μαρίτσας), 2017 (μτφρ. Χρ. Παντισίδης), 2019 (μτφρ. Κ. Μαρίτσας).

5 Το 1960, 1971, 1978, 1979, 1981, 1989, 1997, 2007. Η «Ιθάκη» χρησιμοποιήθηκε ως είδος β' προλόγου στην *Ανθολογία θαλασσιών νουβελών* (1975, σ. 11-12).

6 Π.χ. σε Απαντα του ποιητή και μεταφραστή Ατ. Ντάλτσεβ το 1984, 2006 κ.ά.

7 Την περίοδο 1958-2017 στα περιοδικά *Σεπτέμβρι*, *Λιτερατούρι Μπαλκάνι*, *Πλάμακ*, *Αχ*, *Μαρία Ι* *πριγιάτελι*, *Οτέσεστρο*, *Φάκελ*, *Χέρμες*, *Βεζίνι*, *Στράνιτσα*, καθώς και στις εφ. *Λιτερατούρεν φροντ*, *Λιτερατούρεν βέστνικ* (*Εφημερίδα της Λογοτεχνίας*), *Λιτερατούρεν φόρουμ*, *Πουλς*.

8 Π.χ. З. Михайлова, „Ποезията на Кавафис в България“ [Z. Micháloβα, «Η ποίηση του Καβάφη στη Βουλγαρία»], *Везни [Βεζίνι]* 6-7 (2001), σ. 149-150· С. Игов, „Съотечественици на Омир“ [Σ. Ίγκοβ, «Συμπατριώτες του Ομήρου»], *Литературни Балкани [Λιτερατούρι Μπαλκάνι]* 4 (2005), σ. 58-62, κ.ά.

9 Το «Περιμένοντας τους Βαρβάρους» μαζί με την «Ιθάκη» συγκαταλέγονται στα πολυμεταφρασμένα στη βουλγαρική γλώσσα ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη (υπάρχουν περίπου από 6-7 διαφορετικές δημοσιευμένες μεταφράσεις για καθένα).

10 Κ. Καваφис, „В очакване на варварите“, στον τόμο И. Чипев (επιμ.), *Художествено слово:*

λογοτεχνικό τοπίο της Βουλγαρίας είναι, επίσης, η πρόσφατη διαιτησία για μία φιλολογική διαμάχη μεταξύ δύο από τους μεταφραστές του Καβάφη, στην οποία θα αναφερθούμε παρακάτω. Ας ξαναφέρουμε στο νου μας και την παρατήρηση της νεοελληνίστριας και μεταφράστριας Ζ. Μιχάηλοβα<sup>11</sup> ότι «[...] η τετράδα των Ελλήνων ποιητών που γνωρίζει ο κάθε μορφωμένος Βούλγαρος αναγνωστής αποτελείται από τους Καβάφη, Σεφέρη, Ρίτσο και Ελύτη [...]».<sup>12</sup>

Η πρώτη αυτοτελής έκδοση ποιημάτων του Αλεξανδρινού υπό τον τίτλο *Επιλεγμένα ποιήματα*<sup>13</sup> πραγματοποιήθηκε το 1963 με αφορμή την επέτειο της γέννησης του Κωνσταντίνου Καβάφη. Την επιλογή, την επιμέλεια και τα προλεγόμενα<sup>14</sup> της έκδοσης ανέλαβε ο νεοελληνιστής Στ. Γκέτσεβ, προετοιμάζοντας ταυτοχρόνως την πρωταρχική κατά λέξη πεζή μετάφραση για τους υπόλοιπους μεταφραστές, τους ποιητές Κράστιο Στανίσεβ, Γκεόργκι Μίσκοβ, Ατανάς Ντάλτσεβ και Αλεξάνταρ Μουράτοβ. Ο Γκέτσεβ μετέφρασε, επίσης, ένα τρίτο από τα συνολικά 96 ποιήματα της έκδοσης.<sup>15</sup> Με εξαίρεση τον Μίσκοβ που έχει τελειώσει κλασικό λύκειο και ήξερε κάποια ελληνικά, οι υπόλοιποι δεν κατείχαν τη γλώσσα του πρωτοτύπου. Η έκδοση της μεταφρασμένης καθαφικής ποίησης βρήκε αμέσως μεγάλη απήχηση στο βουλγαρικό αναγνωστικό κοινό. «Η υποδοχή του καθαφικού έργου στη Βουλγαρία είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένη με το όνομα του μεταφραστή, ποιητή, στοχαστή και διανοουμένου ευρωπαϊκού διαμετρήματος Στέφαν Γκέτσεβ (1911-2000)», τονίζει η Μιχάηλοβα.<sup>16</sup>

Δεκατρείς μέχρι στιγμής είναι οι Βούλγαροι μεταφραστές και μεταφράστριες που βασίστηκαν στο ελληνικό πρωτότυπο των ποιημάτων (χωρίς ή με τη βοήθεια πρωταρχικής κατά λέξη μετάφρασης).<sup>17</sup> Σ' αυτούς προστίθενται δύο μεταφραστές με ελληνικές ρίζες –ο Χ. Πανιτσίδης και ο Κ. Μαρίτσας. Το 1994 και το 2002 στον βουλγαρικό τύπο δημοσιεύτηκαν μεταφρασμένα αποσπάσματα από τα ανέκδοτα και γραμμένα στην αγγλική γλώσσα καθαφικά *Σημειώματα Ποιητικής και Ηθικής (Ars Poetica ή Ποιητική)*.<sup>18</sup> Τέλος, την ίδια χρονιά άλλη μία μετάφραση του «Περιμένοντας τους Βαρβάρους» προέκυψε με τη βοήθεια της γαλλικής ως

[Χριστοματία за студентите от ВИТИЗ Кр. Сарафов]: Ч. 1 – 2, София 1990: Наука и изкуство, σ. 382-383.

11 Η ίδια έχει μεταφράσει 16 ποιήματα του Καβάφη που δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό *Φάκελ 2* (2009).

12 «Η Zdravka Mihaylova για την ελληνική λογοτεχνία...», ό.π., σ. 115.

13 Κ. Καβαφис, *Избрани стихотворения. Превод от гръцки, подбор и редакция Стефан Гечев*, София 1963: Народна култура [Κ. Kavafis, *Izbrani stihotvorenia. Prevod ot gratski, podbor i redaktsia Stefan Gechev*, Sofia 1963: Narodna kultura].

14 Ο Γκέτσεβ κάνει ειδική μνεία στις μεταφράσεις και τη δυσκολία να αναπλάσει κανείς την απλότητα της έκφρασης του Καβάφη, και την πιθανότητα να χαθούν κατά τη μετάφραση κάποιες αποχρώσεις των χρησιμοποιημένων από τον ποιητή λέξεων (σ. 26).

15 Τα ποιήματα κατατάχθηκαν χρονολογικά με υπόδειξη του έτους συγγραφής.

16 «Η Zdravka Mihaylova για την ελληνική λογοτεχνία...», ό.π., σ. 115.

17 Στ. Γκέτσεβ, Γκ. Μίσκοβ, Ατ. Ντάλτσεβ, Αλ. Μουράτοβ, Κρ. Στανίσεβ, Μπ. Μπोजίλοβ, Γ. Μπούκοβα, Ζ. Μιχάηλοβα, Ντρ. Βάλτσεβα, Κ. Καντίσκι. Μπ. Ζόγκοβ, Γκ. Γκότσεβ, Ν. Πετκόβ.

18 Το 2002 σε μτφρ. του Ογκιάν Σταμπολίεβ και το 1994 του Στέφαν Τοντορόβ.

ενδιάμεσης γλώσσας.<sup>19</sup> Αξίζει να σημειωθεί πως ανάμεσα στους μεταφραστές της βαβυλωνιακής ποίησης αρκετοί γράφουν ποιήματα ή είναι καταξιωμένοι ποιητές και λογοτέχνες.

Όταν πρόκειται για την πρόσληψη της ποίησης του Καβάφη στη Βουλγαρία, πολύ συχνά παρατίθενται τα λόγια του συγγραφέα και δραματουργού Γκ. Ντανάιλοβ ότι «ο Καβάφης είναι αποκάλυψη ενός ολόκληρου φυσικού νόμου».<sup>20</sup> Προλογίζοντας την ποιητική συλλογή του μεταφραστή και ποιητή Μπ. Ζόγκοβ, ο Μ. Νεντέλτσεβ υποστηρίζει ότι η χρήση θεμάτων και μορφών του Καβάφη και Σεφέρη στη βουλγαρική ποίηση τη δεκαετία του 1960 και του 1970 δείχνει

το όνειρο να ανοίγει ο βουλγαρικός κλειστός χώρος του λεκανοπεδίου [...] προς τη φωτεινή μεγάλη θάλασσα, οι ρυθμοί της εθνικής ιστορίας να ξανακαλύπτουν μεγαλύτερα θέματα με εκτενείς γεωπολιτικές διαστάσεις και ο Ζόγκοβ μάς το θυμίζει με την νέα του μετάφραση της περιφώνησης «Ιθάκης» του Καβάφη.<sup>21</sup>

Παρόλο που ο έκαστος μεταφραστής είχε πιθανόν τους ενδόμυχους του λόγους και πεπειθήσεις, που τον ώθησαν στα έργα του Έλληνα ποιητή, η κινητήρια δύναμη σε όλους φαίνεται να είναι η αγάπη και η προτίμησή τους στα ποιήματα του Καβάφη. Μιλώντας όμως για την απόδοση της ποίησης του Καβάφη στα βουλγαρικά πρέπει να έχουμε υπόψη μας τα βουλγαρικά δεδομένα πριν και μετά την πτώση του ολοκληρωτικού σοσιαλιστικού καθεστώτος. Πριν το 1989 ο μεταφραστής είχε αναλάβει αναγκαστικά και διαφωτιστικό ρόλο, γεφυρώνοντας το χάσμα σοσιαλιστικών και μη σοσιαλιστικών πολιτισμών, ενώ σήμερα καλείται όλο και περισσότερο να είναι καλλιτέχνης, να επιδιώκει υψηλές λογοτεχνικές επιδόσεις.<sup>22</sup>

Στην παρούσα ανακοίνωση θα περιοριστούμε σε πιο λεπτομερή παρουσίαση των βούλγαρων μεταφραστών του Κ. Π. Καβάφη των Στέφαν Γκέτσεφ, Γκέοργκι Μίτσκοβ, Κράστιο Στανίσεβ και Ατανάς Ντάλτσεβ.<sup>23</sup> Η επιλογή αυτή στηρίζεται σε μερικά κοινά σημεία μεταξύ τους όπως:

- Η ουσιαστική συμβολή καθενός για τη μετάφραση και τη διάδοση της βαβυλωνιακής ποίησης στη Βουλγαρία (σημειωτέον ότι ήταν οι πρώτοι Βούλγαροι μεταφραστές του Καβάφη)
- Η ιδιότητά τους ως ποιητών

<sup>19</sup> Το 2002 σε μτφρ. του Βιάτσεσλαβ Όσταρ.

<sup>20</sup> Στην εισαγωγή του Α' τόμου της διγλωσσης έκδοσης *Σύγχρονη ελληνική ποίηση – Καβάφης, Σεφέρης*, Δικταίος σε μτφρ. του Στ. Γκέτσεβ (Σόφια 1997: Έψιλον, σ. 6).

<sup>21</sup> Б. Жогов, *ΚρЪголис*, София 2005: Дружество „Гражданин“, σ. 9-10 [B. Zhogov, *Kragopolis*. Sofia 2005: Druzhestvo Grazhdanin, σ. 9-10].

<sup>22</sup> В. Трендафилов, „Сънят на изобилието ражда липси: Обзор на преводната поезия 2000-2003 г.“, в-к *Κυλтура* (бр. 38, 15 октомври 2004) [V. Trendafilov, “Sanyat na izobilieto razhda lipsi: Obzor na prevodnata poezia 2000-2003 g.”, v-k *Kultura* (br. 38, 15 oktombri 2004)]. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [http://www.online.bg/kultura/my\\_html/2340/poetry.htm](http://www.online.bg/kultura/my_html/2340/poetry.htm) (τελευταία πρόσβαση 03/08/2020).

<sup>23</sup> Λόγω των περιορισμών σχετικά με την έκταση της μελέτης μία εκτενής παρουσίαση όλων των βούλγαρων μεταφραστών του Κ. Π. Καβάφη θα αποδεικνυόταν και αδύνατη.

—Η κατά κάποιον τρόπο επικοινωνία και προσωπική σχέση μεταξύ τους.<sup>24</sup>

Οι εισαγωγικές μας παρατηρήσεις κατέστησαν σαφές ότι ο **Γκέτσεβ** πρωτοστατεί στην μακρά λίστα όσων επιχειρήσαν το δύσκολο εγχείρημα να μεταφράσουν στη βουλγαρική γλώσσα την ιδιόρρυθμη ποίηση του Καβάφη. Ο καταγόμενος από οικογένεια διανοουμένων Στ. Γκέτσεβ γεννήθηκε στην πόλη Ρούσε. Το διάστημα 1926-1927 βρέθηκε στο Παρίσι, όπου έστειλαν τη μητέρα του, καθηγήτρια της γαλλικής γλώσσας, για μετεκπαίδευση. Η γοητεία της παλαιοβουλγαρικής γραμματείας<sup>25</sup> —έκανε σλαβικές σπουδές στο Πανεπιστήμιο της Σόφιας— τον οδήγησε στην Αθήνα, ώστε να μάθει επιπλέον τα αρχαία και τα νέα ελληνικά.<sup>26</sup> Στην Αθήνα έμεινε από το 1935 μέχρι το 1942, παρακολουθώντας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών τα μαθήματα βυζαντινής λογοτεχνίας του καθηγητή Ν. Βέη. Στην πρωτεύουσα γνώρισε και έγινε φίλος με τον Κ. Βάρναλη<sup>27</sup> και τον Κ. Παράσχο και οι δύο με καταγωγή από τον Πύργο (το Μπουργκάς) της Βουλγαρίας. Ο Γκέτσεβ ομολογεί ότι ήταν πάντα πολύ δεμένος με την Ελλάδα. Μεταπολεμικά έχανε συχνά τη δουλειά του, γιατί δεν ήταν μέλος του κομμουνιστικού κόμματος και δεν υποστήριζε το καθεστώς στη Βουλγαρία.<sup>28</sup> Μια δεκα-ανθολογία ελληνικών ποιημάτων, έστω και με αυστηρή καθοδήγηση.<sup>29</sup> Παρόλο που είχε την ευκαιρία να συμβουλευτεί διακριτικά όσον αφορά το περιεχόμενο της ανθολογίας τον Γιάννη Ρίτσο,<sup>30</sup> ο Γκέτσεβ δεν δήλωσε ποτέ ικανοποιημένος από αυτή.

**24** Π.χ. η πρώτη γνωριμία μεταξύ του Γκέτσεβ και του Ντάλτσεβ και η μετέπειτα συνεργασία τους στην *Ανθολογία της νεοελληνικής ποίησης* (1960) κ.ά. Βλ. και *Οι φίλοι μου οι έλληνες*, Σόφια 2008: Εκδοτικός οίκος Έψιλον, σ. 285-286.

**25** Στη διδακτορική του διατριβή του 1938 ασχολήθηκε με ένα παλαιοβουλγαρικό κείμενο, μεταφρασμένο από τα ελληνικά με τον τίτλο *Φυσιολόγος*.

**26** Στ. Γκέτσεβ, *Οι φίλοι μου...*, ό.π., σ. 42-59.

**27** Για τον Καβάφη έμαθε από τον Βάρναλη στην Αθήνα το 1938: «[...] και τον ρώτησα ποιους άλλους ποιητές πρέπει να διαβάσω. Αυτός μου απάντησε περίπου έτσι: “αν πρόκειται για μεγάλη σύγχρονη ποίηση, πρέπει να διαβάσεις δύο ποιητές. Ο ένας είναι γέρος, πέθανε πρόσφατα. Λέγεται Καβάφης. [...]” Όσο περισσότερο διάβαζα την ποίηση του Καβάφη, τόσο περισσότερο ένιωθα κάτι σαν αυξάνοντα θαυμασμό. [...] Αλλά τον θαυμασμό που νιώθει κανείς όταν ανακαλύψει κάποιο βαθύ και σοφό πολιτισμό [...]. Από τη συχνή ανάγνωση είχα μάθει κάμποσα ποιήματά του απ’ έξω. Μια νύχτα ξύπνησα ξαφνικά, άναψα τη λάμπα, πήρα το μολύβι, και επειδή δεν βρήκα χαρτί, έσκισα ένα μεγάλο φάκελο που βρήκα και με μια ανάσα έγραψα κάτι. Αμέσως μετά ξανακοιμήθηκα. Την άλλη μέρα θυμήθηκα το σεληνιακό μου βίωμα και κοίταξα τον φάκελο: είχα γράψει τη βουλγαρική μετάφραση του ποιήματος “Ιθάκη”. Εγώ διορθώνω συχνά τις μεταφράσεις μου. Νομίζω πως αυτή, η πρώτη, είναι από τις ελάχιστες μεταφράσεις μου που ποτέ δεν έχω διορθώσει», Στ. Γκέτσεβ, *Οι φίλοι μου...*, ό.π., σ. 280-283.

**28** Η μικρή του ποιητική συλλογή *Σημειωματάριο* του 1967 τίθεται υπό απαγόρευση για παρέκκλιση από την δεσπόζουσα σοσιαλιστική ιδεολογία. Ασυμβίβαστος και ελεύθερος ο Γκέτσεβ γράφει και μεταφράζει. «Γνώριζα πολύ καλά πως δεν πρόκειται να δημοσιευτεί ποτέ τίποτα δικό μου. Θα ήμουν απομονωμένος. [...]». Μεγάλη του παρηγοριά ήταν οι μεταφράσεις —από την ελληνική και γαλλική ποίηση [...]. (Από διηγήσεις του Γκέτσεβ), στο *Στέφαν Γκέτσεβ 1911-2000... ή εις μνήμην*, Σόφια 2005: Ομάδα Φίλων Στέφαν Γκέτσεβ και Ελληνική Πρεσβεία στη Βουλγαρία.

**29** Στ. Γκέτσεβ, *Οι φίλοι μου...*, ό.π.

**30** Ανάμεσα στους δέκα ποιητές που πρέπει να περιλαμβάνει «[...] μια πραγματική ανθολογία της γνήσιας ελληνικής ποίησης», κατά τη γνώμη του Γ. Ρίτσου, βρίσκεται και ο Καβάφης. Στ. Γκέτσεβ,

Η γνώση των αρχαίων και των νέων ελληνικών επέτρεψαν του Γκέτσεβ να ζωντανέψει τον Καβάφη στη βουλγαρική γλώσσα. Η αλήθεια είναι ότι ο μεταφραστής λάτρευε τον Καβάφη. «Όταν συναντιόμαστε με φίλους και επιμένουν να απαγγείλω κάποιο ποιήμά μου, αντί για κάτι δικό μου, απαγγέλλω την μετάφρασή μου από την “Ιθάκη” του Καβάφη – τόσο δικό μου το νιώθω...».<sup>31</sup> Ερωτώμενος για τις μεγαλύτερες δυσκολίες που αντιμετώπισε κατά τη μετάφραση της ποίησης του Καβάφη και αν τον εμπόδιζε η δική του ιδιότητα του ποιητή, ο Γκέτσεβ αναφέρει ότι το βασικό ήταν να μη γίνεται σύγχυση των δικών του αντιλήψεων και ύφους με εκείνα του μεταφραζόμενου ποιητή.

[...] Όταν παρατηρούσα ότι άρχισα να μιμούμαι –και εγώ έχω γράψει στίχους αλά Καβάφη– τα πετούσα στο καλάθι απορριμμάτων. [...] Το πιο δύσκολο για έναν μεταφραστή είναι να αποδώσει την ατμόσφαιρα ενός ποιητή. [...] Το πιο δύσκολο, το πιο αδύνατο είναι να μεταφράσει κανείς τη γλώσσα του Καβάφη.<sup>32</sup> Όταν ένας άνθρωπος πρέπει να διαλέξει ανάμεσα στην ποιητική (το περιεχόμενο) ενός ποιήματος και την εξωτερική του εμφάνιση, ο ίδιος πρέπει να διαλέξει το πρώτο, μάλιστα, αν δεν μπορεί να επιλέξει και τα δύο.<sup>33</sup>

Το 1997-98 εκδόθηκε το δίγλωσσο βιβλίο *Σύγχρονη ελληνική ποίηση – Α' τόμος (Καβάφης, Σεφέρης, Δικταίος)* σε μετάφραση του Γκέτσεβ, με 85 ποιήματα και του Καβάφη. Για τη δεύτερη αυτοτελή έκδοση<sup>34</sup> του Καβάφη αναφέρει:

Θεωρώ ότι σ' αυτή την έκδοση ο Καβάφης κερδίζει λίγα και χάνει λίγα, γιατί έχω προσφέρει και κάποια ποιήματα που δήλωσε ότι δεν επιθυμεί να εκδοθούν. Όμως εκδίδονται σε όλον τον κόσμο και δίνουν μία πιο ευρεία ιδέα για τον ποιητή. Θεωρώ ότι τα ποιήματα που έχω προσθέσει μάς δείχνουν τον Καβάφη υπό άλλο ένα πρίσμα. [...].<sup>35</sup>

Αρκετά κοινά σημεία ενώνουν τον Γκέτσεβ με τον ομότεχνό του τον **Γκεόργκι Μίτσκοβ**.<sup>36</sup> Από τον μεγαλωμένο στην Θεσσαλονίκη έμπορα πατέρα του πήρε την αγάπη του για τους Γάλλους συγγραφείς, σπουδάζοντας ρομανική φιλολογία στο Πανεπιστήμιο της Σόφιας.<sup>37</sup> Μετά την επιβολή του κομμουνιστικού κα-

*Οι φίλοι μου...*, ό.π., σ. 168.

31 E. Basat, „Незавършени разговори със Стефан Гечев. (Срещи с един български клоареа-лист)“, στον τόμο E. Константинова, Г. Василев, В. Чернокожев (επιμ.), *Μεταφυσικά и култура. Погледу към света на Стефан Гечев*, София 2003: ИЦ „Боздан ПенеВ“ σ. 164 (143-174) [E. Basat, „Незавършени разговори със Стефан Гечев (Sreshti s edin balgarski syurrealist)“, στον τόμο *Μεταφυσικά и култура. Погледу към света на Стефан Гечев*, Sofia 2003: Izdatelski Tsenta“r Boyan Penev].

32 Ο.π., σ. 166-167.

33 Ο.π., σ. 159.

34 София 1984: Народна култура [Sofia 1984: Narodna kultura].

35 E. Basat, *Незавършени разговори със Стефан Гечев...*, ό.π., σ. 158.

36 Γεν. το 1921 στην πόλη Πάζαρντζικ σε οικογένεια προσφύγων από το Κρούσοβο.

37 Για τη ζωή και το έργο του Γκ. Μίτσκοβ βλ. τη συγγραφική και μεταφραστική του ανθολογία: Γ. Мицков, *Отчаян пешеходец. Авторова и преводаческа антология*, E. Коралова-Стоева – Γ.



θεστώτος της 9<sup>ης</sup> Σεπτεμβρίου 1944, ο πατέρας μετανάστευσε για πολιτικούς λόγους στην Ελλάδα, κάτι που μοιραία επηρέασε την υπόλοιπη ζωή της οικογένειας. Στιγματισμένος ως «γιος εχθρού του λαού» σχεδόν μέχρι τις πολιτειακές μεταβολές του 1989, ο Μίτσκοβ ζούσε μία καθημερινότητα σε άθλιες συνθήκες ζωής και καλλιτεχνικής απομόνωσης. Ένας επιπλέον λόγος στιγματισμού ήταν οι ομοφυλόφιλες του κλίσεις, για τις οποίες το καθεστώς δεν έδειχνε καμιά ανοχή. Ασχολήθηκε με βιβλιοκριτική και μεταφράσεις, κυρίως ποιημάτων, όπου αμέσως διακρίθηκε για το ταλέντο, την καλαισθησία του και τις γνώσεις του στην ποιητική τέχνη. Πλήρως αφοσιωμένος στην ποίηση<sup>38</sup> και στη μεταφραστική του δραστηριότητα,<sup>39</sup> πάντα ασυμβίβαστος,<sup>40</sup> μετέφρασε στα βουλγαρικά λογοτεχνικά έργα από πολλές γλώσσες,<sup>41</sup> προσδιορίζοντας τον εαυτό του μέσω των μεταφραζόμενων ποιητών. Για τον λόγο αυτό εμβάθυνε τις γνώσεις του στις γλώσσες που έχει μάθει και ξεκίνησε να μαθαίνει νέες. Η Αρχαία Ελλάδα αναβιώνεται σε μερικά από τα ποιήματά του: «Μυθολογικά», «Δελφικό Φως», «Ο Περικλής προς τον Σοφοκλή» κ.ά.<sup>42</sup> Σημειωτέον δε ότι το ποιήμα του „Kogato plachem“ [«Όταν κλαίμε»] παραπέμπει αναμφίβολα σε καθαφογενή ποιήματα.<sup>43</sup>

Η μετάφραση του καθαφικού ποιήματος «Άννα Δαλασσηνή» (1927) είναι η πρώτη μετάφραση έργου του Αλεξανδρινού που υπογράφει ο Μίτσκοβ το 1963.<sup>44</sup> Για την πρώτη αυτοτελή έκδοση ποιημάτων του Καβάφη τον ίδιο χρόνο ο Μίτσκοβ μετέφρασε 28 ποιήματα.<sup>45</sup> Ο μεταφραστής συμμετέχει και στις εξής ανθολογίες:<sup>46</sup> *Ανθολογία της ελληνικής ποίησης 20<sup>ου</sup> αι.* (1978) –μτφρ. 3 ποιήματα,

Тодоров (επιμ.), София 2002: П & П Slaveйкови [G. Mitskov, *Otchayan peshehodetso. Avtorova i prevodacheskа antologia*, Sofia 2002: P & P Slaveykovij].

38 Του άρεσε να προσθέτει αφιερώσεις και να αφιερώνει τα ποιήματά του σε λογοτέχνες που μετέφραζε (π.χ. στον Σεφέρη), σε Βούλγαρους λογοτέχνες, διανοούμενους, σ' όσους τον ενθάρρυναν να γράφει και να μεταφράζει (στους Ατ. Ντάλτσσεβ, Κρ. Στανίσεβ, Στ. Γκέτσεβ κ.ά.).

39 Όπου προσπαθούσε να διατηρήσει το πνεύμα του έργου.

40 Επειδή το ολοκληρωτικό καθεστώς δεν του επέτρεπε να δημοσιεύει τα ποιήματά του, τα διάβαζε μόνο στους φίλους του.

41 Από τα γαλλικά, τα ρωσικά, τα γερμανικά, τα ιταλικά, τα πορτογαλικά, τα ελληνικά και τα αγγλικά. Ανάμεσα στα πιο συγκλονιστικά του ποιήματα συγκαταλέγονται τα αφιερωμένα στον πολυπρόσωπο Έρωτα, καθώς και μία Ανθολογία ερωτικής ποίησης σε επιμέλεια και μετάφρασή του (Sofia 1994: Prozorets).

42 Η πρώτη ολοκληρωμένη έκδοση στα βουλγαρικά των ποιημάτων και των αποσπασμάτων της Σαπφώς είναι σε μτφρ. του Μίτσκοβ (Γ. Мицков, *Сафо. Фрагменти и стихотворения*, София 1994: ИК „Сребърен лъв“).

43 Παραπομπή στο καθαφικό «Τα άλογα του Αχιλλέως». Η στροφή του Μίτσκοβ λέει: „това жестоко дело на смъртта“ / (стихът е на Кавафис), [«για του θανάτου αυτό το έργον που θυρούσε» / (ο στίχος είναι του Καβάφη)], Γ. Мицков, *Отчаян пешеходец...*, ό.π., σ. 59.

44 Εφ. *Λιτερατούρεν φρόντ* 16 (1963).

45 Μτφρ. π.χ. «Η κηδεία του Σαρπηδόνο», «Μάρτια Ειδοί», «Ζωγραφισμένα» κ.ά.

46 *Αντοлогия на световната любовна лирика, Състав.* (επιμ.) Β. Свинтила и гр., София 21979: Народна младеж' *Гръцка поезия XX в. Антология, Състав.* Ст. Гечев и гр., София 1978: Народна култура' *Винаги море ще има: Антология на световната поезия за морето, Състав.*, Ат. Далчев, Ал. Муратов. Варна 1971: Държавно издателство' *Хемус. Антология на*



*Ανθολογία της παγκόσμιας ερωτικής ποίησης* (1979) –μτφρ. «Κάτω απ’ το σπίτι» (1918), *Ανθολογία της παγκόσμιας θαλασσινής ποίησης* (1971) –μτφρ. «Θάλασσα του πρωΐου» (1915), *Ανθολογία Ιθάκη* (1984)<sup>47</sup> –μτφρ. 15 ποιήματα, *Ανθολογία Βαλκανικής Ποίησης Αίμος* (2007) –μτφρ. «Ο ήλιος του απογεύματος» (1919).<sup>48</sup>

Η έκδοση *Περιμένοντας τους Βαρβάρους*, με 116 μεταφρασμένα από τον Γκ. Μίτσκοβ ποιήματα και τίτλο το ομώνυμο ποίημα του Καβάφη, βγήκε το 1995. Προλογίζοντας τις μεταφράσεις ο Μίτσκοβ αναφέρθηκε μεταξύ άλλων στις λέξεις του Καβάφη: «Σ’ αυτόν οι λέξεις αλληλοαναζητούνται και αγαπιούνται όπως οι νότες στη μουσική. Η γλώσσα του είναι παράξενα ερμητική και τελετουργική, μετατρέπεται σε συναισθηματική μαγεία που μας γοητεύει και αιχμαλωτίζει». Ο μεταφραστής εξομολογείται:

**Μεταφράζω τον Καβάφη από το 1967 οπότε τον βρήκα σε ένα γαλλικό περιοδικό [...]. Μικρό μέρος των μεταφρασμάτων δημοσιεύτηκαν στο συλλογικό τόμο με τον μεταφρασμένο Καβάφη στη βουλγαρική γλώσσα σε επιμέλεια του Γκέτσεβ. Οι ανέκδοτες μου μεταφράσεις ήταν πολύ υπομονετικές με τη βραδύτητά μου να τις δημοσιεύσω. Ανταμείβομαι τώρα, ώστε να εκδοθούν όπως τα έχω αγαπήσει και αναπλάσει σε δύσκολες στιγμές της ζωής μου. Με το να δημοσιευτούν αποδίδω, επίσης, φόρο τιμής, δείχνοντας και την αγάπη μου προς τον ιδιότροπο ποιητή της Αλεξάνδρειας, την οποία επισκέφθηκα χάρις στον Καβάφη και στον Ουγκαρέτι, ο οποίος, επίσης, είναι Αλεξανδρινός, δύο από τους παγκόσμιους ποιητές της μίζερης μας εποχής.<sup>49</sup>**

Στους ποιητές που μύησαν τον βούλγαρο αναγνώστη στην ποιητική του Καβάφη εντάσσονται και άλλα δύο μεγάλα ονόματα: των προαναφερθέντων Κράστιο Στανίσεβ και Ατανάς Ντάλτσεβ. Ο Κράστιο Στανίσεβ γεννήθηκε το 1933 στο Μπουργκάς σε οικογένεια προσφύγων από την Αιγαιακή Μακεδονία και πέθανε τον Ιανουάριο του 2019. Σπούδασε βουλγαρική φιλολογία στο Πανεπιστήμιο της Σόφιας και εργάστηκε ως συντάκτης σε διάφορες λογοτεχνικές εκδόσεις. Δημοσίευσε 15 ποιητικές συλλογές και περίπου 40 βιβλία για παιδιά. Μετέφρασε ποίηση κυρίως από τα γερμανικά και τα ρωσικά, αλλά και από τα ελληνικά, χρησιμοποιώντας τις πρόχειρες, κατά λέξη, μεταφράσεις του Γκέτσεβ. Αρχικά μεταφράζει 21 από τα αναγνωρισμένα ποιήματα του Καβάφη: «Άγε, ω βασιλεύ Λακεδαιμονίων», «Επιθυμίες», «Che fece... il gran rifiuto», «Οι Ψυχές των Γερό-

*Балканската поезия*, Ред., Малина Кръстева. Атина 2007: Приятелю на списание „АНТИ“  
Στον Γκέτσεβ ανήκει η ιδέα για την πολύγλωσση *Ανθολογία Βαλκανικής ποίησης Αίμος*, την οποία ο ίδιος πρότεινε σε συμπόσιο στους Δελφούς το 1992. Βλ. και «Ομιλία σε Συμπόσιο στους Δελφούς 1992», στο *Οι φίλοι μου...*, ό.π., σ. 30-41.

47 Κ. Καβαφис, *Итака: Избрани стихотворения*, μτφρ. Ст. Гечев, София 1984: Народна култура (2<sup>η</sup>1995, 3<sup>η</sup>2004), όλες οι εκδόσεις σε επιμέλεια του Γκέτσεβ.

48 Πρωτομεταφράστηκε και δημοσιεύτηκε το 1960, στη συνέχεια το 1995.

49 Κ. Καβαφис, *В очакване на варварите. Избрани стихотворения*, μτφρ. Г. Мицков, София 1995: ИК „Сребърен лъв“ [Κ. Kavafis, *V ochakvane na varvarite. Izbrani stihotvoreniya*, μτφρ. G. Mitskov, Sofia 1995: ΙΚ Srebaren la<sup>4</sup>ν].

ντων», «Τα Βήματα», «Η Συνοδεία του Διονύσου», «Τυανεύς Γλύπτης», «Όσο μπορείς» κ.ά. Στην επανέκδοση του 1984 ο Γκέτσεβ θα κάνει δικές του εκδοχές των «Άγε, ω βασιλεύ Λακεδαιμονίων» και 6 ακόμα ποιημάτων.<sup>50</sup> Άλλα ποιήματα όμως –όπως τα «Όσο μπορείς» και «Ο Δαρείος»– διαβάζονται μέχρι και σήμερα σε δική του απόδοση. Ο Στανίσεβ αφιερώνει το ποίημά του «Η ποίηση του Καβάφη» (2001)<sup>51</sup> στον Γκέτσεβ, ενώ αισθητή καβαφική επίδραση παρατηρείται, π.χ. στο ποίημά του «Τοίχοι».<sup>52</sup>

Ο **Ατανάς Ντάλτσεβ** γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1904, όπου ο πατέρας του δούλεψε ως δικηγόρος και δάσκαλος. Για ένα χρονικό διάστημα η οικογένειά του έζησε στην Πόλη. Στα χρόνια του Α΄ Βαλκανικού Πολέμου ξαναγύρισαν στη Θεσσαλονίκη και ύστερα μετακόμισαν στην Αλεξανδρούπολη. Από το 1914 και μετά ο Ντάλτσεβ και η οικογένειά του εγκαθίστανται μόνιμως στη Σόφια, όπου ο μέλλων ποιητής σπουδάζει φιλοσοφία και παιδαγωγική. Εκτός από την πολύπλευρη εργογραφία του (ποιήματα, δοκίμια, άρθρα κτλ.) ασχολήθηκε ενεργά με τη μετάφραση και, μάλιστα μετά το 1956, οι μεταφράσεις έγιναν η κύρια πηγή εσόδων της εξαμελούς οικογένειάς του. Μόνος του, αλλά κυρίως μαζί με τον ομότεχνο και συνεργάτη του Αλεξάντερ Μουράτοβ, έχει μεταφράσει εκατοντάδες λογοτεχνικά έργα από τα γαλλικά, ρωσικά, γερμανικά, ισπανικά, ιταλικά, ελληνικά, πολωνικά, τσεχικά, ουγγρικά κ.ά. Η μεταφραστική του δραστηριότητα είναι μία από τις αιτίες –όπως ομολογεί ο ίδιος– για το λιγοστό ποιητικό έργο του κατά τις τελευταίες δεκαετίες της ζωής του. Έλεγε ότι, όταν συνηθίσεις να «πιάνεις» και να μεταδίδεις τις σκέψεις και τα συναισθήματα άλλων ποιητών, σταματάς να έχεις δικά σου, καταντάς «αυτόματο».<sup>53</sup>

Το 1960 το περιοδικό *Πλάμακ* δημοσιεύει τα ποιήματα «Ένας Γέρος», «Περιμένοντας τους Βαρβάρους», «Αλεξανδρινοί Βασιλείς» μεταφρασμένα από αυτόν και τα «Τείχη» μεταφρασμένο μαζί με τον Μουράτοβ. Αυτά τα ποιήματα συμπεριλαμβάνονται και στην *Ανθολογία της νεοελληνικής ποίησης*<sup>54</sup> που κυκλοφόρησε την ίδια χρονιά. Σε συνεργασία με τον Μουράτοβ έκανε τις πρώτες μεταφράσεις των: «Θερμοπύλες», «Η Πόλις», «Τρώες», «Ιωνικόν», «Σοφοί δε Προσιόντων». Η κατά λέξη μετάφραση ήταν, βεβαίως, του Γκέτσεβ, ο οποίος στα μετέπειτα χρόνια ξαναδούλεψε και ξαναδημοσίευσε κάποια από τα ποιήματα σε δική του

50 Κ. Καваφис, *Итака: Избрани стихотворения*, Соффия 1984: Народна култура [Κ. Kavafis, *Itaka: Izbrani stihotvorenia*, Sofia 1984: Narodna kultura].

51 Δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Βεζίβ* 6-7 (2001) μαζί με το ποίημα «Ρωμαϊκό τρίπτυχο», αφιερωμένο «στη μνήμη του ποιητή Κωνσταντίνου Καβάφη».

52 Κ. Станишев, *Понтийски елегии и други стихотворения*, Соффия 2003: Нов златорог, σ. 7 [Κ. Stanishev, *Pontiytski elegii i drugi stihotvorenia*, Sofia 2003: Nov zlatorog, σ. 7].

53 Κ. Захова, «Атанас Далчев», в *Речник на българската литература след Освобождението* [Κ. Zahova, «Atanas Dalchev», στο *Rechnik na balgarskata literatura sled Osvozhdenieto*]. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://dictionarylit-bg.eu/Атанас-Христов-Далчев> (τελευταία πρόσβαση 27/08/2020).

54 Б. Божилев, Ст. Гечев, С. Ахилеа (επιμ.), *Антология на новата гръцка...* [B. Bozhilov, St. Gechev, S. Ahilea (επιμ.), *Antologia na novata gra'tska...*] ό.π.

απόδοση. Ωστόσο, το 1990 η λογοτεχνική εφημερίδα *Λιτερατούρεν Φροντ* δημοσιεύει την άποψη του ποιητή Μαρίν Γκεοργκίεβ ο οποίος, χωρίς να γνωρίζει το πρωτότυπο κείμενο, συγκρίνει τις μεταφράσεις του «Περιμένοντας τους Βαρβάρους» που έκαναν ο Ντάλτσεβ και ο Γκέτσεβ και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι αυτή του Ντάλτσεβ είναι καλύτερη εφόσον το κριτήριο αξιολόγησης μιας μετάφρασης είναι η ηχητική αντίληψή της στη γλώσσα-στόχο.<sup>55</sup>

Για τις πρόχειρες αποδόσεις που γίνονται αντικείμενο επεξεργασίας από μη γνώστες της γλώσσας μέχρι να μετατραπούν σε ποιητικό λόγο, ο Ντάλτσεβ λέει:

Συμμερίζομαι τις αντιρρήσεις κατά της μετάφρασης «από δεύτερο χέρι». Κι όμως πρέπει να ομολογήσω πως αισθάνομαι ιδιαίτερη απόλαυση όταν κάνω τέτοια μετάφραση. Ίσως πρόκειται για την απόλαυση της δημιουργίας: να βλέπεις πως από ένα άμορφο σωρό λέξεων –όπως από ένα σωρό άμμου, τούβλων και ασβέστη– χτίζεις ένα κομψό κτίριο χωρίς να νιώθεις πως χαλάς το ξένο κτίριο, χαλασμένο ήδη από άλλους.<sup>56</sup>

Ο Γκέτσεβ, ο Μίτσκοβ, ο Στανίσεβ και ο Ντάλτσεβ ήταν οι πρωτοπόροι που ταξίδεψαν το βουλγαρικό αναγνωστικό κοινό στον ποιητικό κόσμο του Αλεξανδρινού. Οι εξελίξεις στον κόσμο αυτό συνεχίζονται μέχρι και σήμερα. Το 2013, και τον επόμενο χρόνο, ο Κώστας Μαρίτσας, ο οποίος σπούδασε Ηλεκτρολογία στο Μετσόβιο Πολυτεχνείο και Ιστορία της Φιλοσοφίας στο Πανεπιστήμιο της Σόφιας, μετέφρασε και εξέδωσε όλο το καθαφικό έργο σε έξι τόμους. Στον πρόλογο και των δύο δίγλωσσων εκδόσεων (που δε διαφέρουν καθόλου ως προς το περιεχόμενό τους) γράφει: «Έχω κάνει μια λέξη προς λέξη μετάφραση των ποιημάτων, τηρώντας την ακριβή έννοια των λέξεων, τα σημεία στίξης και τη σειρά λέξεων».<sup>57</sup> Σε μια άλλη δημοσίευσή του ο Μαρίτσας ισχυρίζεται ότι προσπάθησε να δημιουργήσει «μια βουλγαρική καθαφική γλώσσα».<sup>58</sup>

Τρία χρόνια αργότερα κυκλοφόρησε η συλλογή *Θυμήσου, σώμα με* 63 ποιήματα μεταφρασμένα από τον καθηγητή στο Τμήμα Ιστορίας της Φιλοσοφίας στο Πανεπιστήμιο της Σόφιας Χαραλάμπι Πανιτσίδη και επιλεγμένα από τον ίδιο με βάση τις διάφορες μελέτες του πάνω σε θέματα της καθαφικής ποίησης. Στα εισαγωγικά «Λόγια του μεταφραστή», ο Πανιτσίδης εξηγεί τους λόγους για τους οποίους έκανε τις καινούριες μεταφράσεις: «Σε κάποια σημεία των βουλγαρικών μεταφράσεων [του Καβάφη] μου έλειπε η ακρίβεια της φράσης ή η λαμπρότητα

55 Вл. Преводна рецепция на европейските литератури в България, София 2004: Проф. Марин Дринов, т. 6, σ. 410-418 [Prevodna retseptsia na evropejskite literaturi v Bgaria, Sofia 2004: Prof. Marin Drinov, т. 6, σ. 410-418].

56 А. Далчев, *Фрагменти: Бележки за поезията, литературата и критиката*, София 1960: Българско писател, σ. 198 [A. Dalchev, *Fragmenti: Belezhki za poezia, literaturata i kritikata*, Sofia 1960: Ba'lgarski pisatel, σ. 198].

57 К. Кавафис, *Поэми*, София 2013: Изг. авт., σ. 7 [K. Kavafis, *Poemi*, Sofia 2013: Izd. avt., σ. 7].

58 К. Маритцас, «Плагиат ли е Хараламби Пануцигус?» [K. Maritsas, «Plagiat li e Haralambi Panitsidis?»]. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://obshtestvo.net/плагиат-ли-е-хараламби-пануцигус/> (τελευταία πρόσβαση 07/08/2020).

της εικόνας, σε άλλα –ο ρυθμός και η λογική της έκφρασης».<sup>59</sup>

Με αφορμή την κυκλοφορία του βιβλίου αυτού, τον Οκτώβριο του 2017 η εφημερίδα *Κουλτούρα* δημοσίευσε συνέντευξη με τον μεταφραστή (με τίτλο «Όταν τα χείλη και το δέρμα ενθουμούνται...») στην οποία ο Πανιτσιδής μιλάει, μεταξύ άλλων, και για τη βουλγαρική παράδοση στη μετάφραση του Καβάφη.<sup>60</sup> Αναφέρει, μάλιστα, και τη δουλειά του Κ. Μαρίτσα, σχολιάζοντας τις παγίδες της κυριολεκτικής μετάφρασης. Η συνέντευξη αυτή προκάλεσε την οργισμένη αντίδραση του Μαρίτσα, ο οποίος μέσα από το ηλεκτρονικό ιστολόγιο *obshtestno.net* κατηγόρησε τον Πανιτσιδή για λογοκλοπή.<sup>61</sup> Λίγο αργότερα έστειλε επιστολή και στη σύνταξη της *Εφημερίδας της Λογοτεχνίας*, η οποία ετοίμαζε εκείνον τον καιρό αφιέρωμα στη νεοελληνική λογοτεχνία, ισχυριζόμενος και πάλι ότι σε πολλά σημεία η μετάφραση του Πανιτσιδή αναπαράγει κατά λέξη τη δική του απόδοση.<sup>62</sup>

Σχετικά με την επιστολή αυτή και την άρνηση του Πανιτσιδή να σχολιάσει την κατηγορία λογοκλοπής, απορρίπτοντάς την ως «γελοία», ο αρχισυντάκτης του τεύχους Γκεόργκι Γκότσεβ γράφει στο εναρκτήριο άρθρο «Η τυραννία του φωτός;» ότι τέτοια ζητήματα καλό θα είναι να βλέπουν το φως της δημοσιότητας και να συζητιούνται ανοιχτά για να εφευρεθούν μηχανισμοί καταπολέμησης όχι μόνο της λογοκλοπής, αλλά και της συκοφαντίας.<sup>63</sup> Στο ίδιο τεύχος δημοσιεύει την κριτική του για τη μετάφραση του Πανιτσιδή υπό τον τίτλο «Ο Καβάφης σε πεζό λόγο». Σύμφωνα με την άποψή του στην απόδοση της ποίησης του Καβάφη σε λόγο σχεδόν πεζό χάνεται ο πλούτος και η εσωτερική ποικιλία της.<sup>64</sup> Δημοσιεύει, επίσης, και δικές του μεταφράσεις επτά ποιημάτων του Καβάφη: «Οι Ψυχές των Γερόντων», «Τρώες», «Τα Βήματα», «Ιωνικόν», «Μια Νύχτα», «Η αρχή των» και «Ο καθρέπτης στην είσοδο».<sup>65</sup>

59 Κ. Καβαφис, *Спомни си, тяло: избрани стихотворения*, София 2017: Круника и хуманизъм, σ. 14 [Κ. Kavafis, *Spomni si tyalo: izbrani stihotvorenia*, Sofia 2017: Kritika i humanizatsia, σ. 14].

60 Χ. Паницидис, „Κοгато устните и кожата си спомнят...“, в-к *Κουλтура* (бр. 34, 13 октомври 2017) [H. Panitsidis, „Kogato ustnite i kozhata si spomniat...“, v-k *Koultura* (br. 38, 15 oktombri 2004)]. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/26531> (τελευταία πρόσβαση 07/08/2020).

61 Κ. Марицас, „Плагиат ли е Хараламби Паницидис?“, [Κ. Maritsas, „Plagiat li e Haralambi Panitsidis?“]. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://obshtestvo.net/πλαгиат-ли-е-хараламби-пануцигус/> (τελευταία πρόσβαση 07/08/2020).

62 Η κατηγορία αυτή διαβιάστηκε και στο Δικαστήριο. Το 2019 η δικαστική απόφαση βγήκε υπέρ του Πανιτσιδή. Την ίδια χρονιά ο Μαρίτσα εξέδωσε τη συλλογή σε δική του μετάφραση *Θυμήςου, σώμα: 62 + 1 ποιήματα (Припомни си, тяло: 62 + 1 стихотворения, Силистра 2019: КМ)*.

63 Г. Гочев, „Тиранията на светлината?“, в-к *Литературен вестник* (бр. 39, 29 ноември–5 декември 2017, σ. 1) [G. Gochev, „Tiraniata na svetlinata?“], v-k *Literaturen vestnik* (br. 39, 29 noemvri–5 dekemvri 2017, σ. 1).

64 Г. Гочев, „Тиранията на светлината?“, ό.π., σ. 7.

65 Ό.π., σ. 16.

Με βάση τα στοιχεία της μελέτης μας, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι από το 1958 έως και σήμερα στη βουλγαρική γλώσσα μεταφράστηκαν όλα ή σχεδόν όλα τα ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη –τα λεγόμενα αναγνωρισμένα, τα ανέκδοτα, τα αποκηρυγμένα. Η επίδραση της καβαφικής κοσμοθεωρίας οδήγησε στο να πληθαίνουν στις επόμενες δεκαετίες οι μεταφραστικές προσπάθειες και οι εκδόσεις με άξονα το έργο του. Εμφανίστηκαν, επίσης, αρκετά βουλγαρικά καβαφογενή ποιήματα, εκ των οποίων τα υπογράφουν οι ταλαντούχοι βούλγαροι μεταφραστές του Αλεξανδρινού. Το ποίημα του Κράστιο Στανίσεβ «Η ποίηση του Καβάφη» και το ποίημα του Κίριλ Καντίσκι «Προσωπογραφία ενός γέρου» περιλαμβάνονται στην ανθολογία ξένων καβαφογενών ποιημάτων *Συνομιλώντας με τον Καβάφη*.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> *Συνομιλώντας με τον Καβάφη, Ανθολογία ξένων καβαφογενών ποιημάτων*, ανθολόγηση Ν. Βαγενάς, Θεσσαλονίκη 2000: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας.

## Μεταφράσεις ελληνικών μυθιστορημάτων στα βουλγαρικά (19<sup>ος</sup> αιώνας)

Λάμπρος Βαρελάς

Αναπληρωτής Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας

Τμήμα Φιλολογίας

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Αγαπητοί συνάδελφοι, όπως θα είδατε και στην περίληψη της ανακοίνωσης, ο κύριος λόγος που πρότεινα το συγκεκριμένο θέμα ήταν για να θυμίσω, στο πλαίσιο του συνεδρίου με την ειδική θεματική του, τη μεγάλη ερευνητική εργασία που έχουν κάνει παλιότεροι βούλγαροι μελετητές και κινδυνεύει να λησμονηθεί ή είναι άγνωστη στους νεοελληνιστές. Έχω κατά νου τους εξής: Τον ιστορικό Μάνιο Στογιάνοφ (1903-1986), που κατέγραψε τα ελληνικά βιβλία από το τέλος του 15<sup>ου</sup> αιώνα έως το 1877, τα οποία σώζονται σε βουλγαρικές βιβλιοθήκες (2.500 τίτλους εντόπιση), τις μεταφράσεις τους στα βουλγαρικά αλλά και τους βούλγαρους συνδρομητές αυτών των βιβλίων. Όλες αυτές οι πληροφορίες είναι συγκεντρωμένες σε έναν πολυσέλιδο τόμο που τυπώθηκε το 1978.<sup>1</sup> Την ακάματη νεοελληνίστρια και συγκριτολόγο φιλόλογο Αφροδίτη Αλέξιεβα (γενν. 1938), η οποία ασχολείται συστηματικά με τις ποιητικές και πεζογραφικές μεταφράσεις από τα ελληνικά (πρωτότυπων ή μεταφρασμένων έργων) στα βουλγαρικά κατά τη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα (την περίοδο της βουλγαρικής Αναγέννησης, όπως αποκαλούνται οι δεκαετίες πριν από το 1878, έτος ίδρυσης του Πριγκηπάτου της Βουλγαρίας).<sup>2</sup> Η ίδια καταγράφει και τη *Φιλολογική κληρονομιά των Βούλγαρων στα ελληνικά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα* (δηλαδή έργα βούλγαρων στην καταγωγή λογίων που έγραψαν στα ελληνικά).<sup>3</sup> Κυκλοφόρησε τον πρώτο τόμο με τα πρωτότυπα έργα και έχει υποσχεθεί ότι θα ακολουθήσει και δεύτερος με τις μεταφράσεις βούλγαρων στην καταγωγή λογίων προς τα ελληνικά (και όχι προς τα βουλγαρικά) από ευρωπαϊκές γλώσσες. Τέλος, την αείμνηστη Σάνια Βέλκοβα (1965-2011),

---

1 М. Стоянов Манев, *Стари гръцки книги в България / Livres grecs anciens en Bulgarie*, София 1978: [shorturl.at/mnFW7](http://shorturl.at/mnFW7) (τελευταία πρόσβαση 30/03/2021).

2 Αφ. Alexieva, *Les oeuvres en prose traduites du grec à l'époque du reveil national bulgare*, Thessaloniki 1993: Institute for Balkan Studies (α' έκδοση στα βουλγαρικά: Α. Алексиева, *Преводната проза от гръцки през Възраждането*, София 1987). Είχαν προηγηθεί και πολλές άλλες εργασίες της ίδια μελετήτριας, τα πορίσματα των οποίων συγκεντρώθηκαν στον παραπάνω τόμο. Από αυτές σημειώνω την ακόλουθη: Α. Aleksieva (Alexieva), «Collections personnelles des livres grecs dans les terres bulgares pendant le Reveil national», στον τόμο *Relations et influences réciproques entre Grecs et Bulgares XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle: art, littérature, linguistique, idées politiques et structures sociales*: Cinquième Colloque organisé par l'Institut des Études Balkaniques de Thessaloniki et l'Institut des Études Balkaniques de l'Académie Bulgare des Sciences à Thessaloniki et Janina, 27-31 mars 1988, Thessaloniki 1991: Institute for Balkan Studies, σ. 13-31.

3 Αφ. Алексиева, *Книжовно наследство на Българи на гръцки език през XIX век т. 1: Оригинал / Φιλολογική κληρονομιά των Βούλγαρων στα Ελληνικά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. τ. Α'.* Πρωτότυπα έργα, София 2010: Издателство Гьтемберг.

που κατέγραψε τις μεταφράσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας στα βουλγαρικά από το 1878 έως το 2001, στο πλαίσιο ενός πολυδιάστατου ερευνητικού προγράμματος του Κέντρου Ελληνικής Γλώσσας για τις μεταφράσεις νεοελληνικών λογοτεχνικών έργων σε άλλες γλώσσες.<sup>4</sup> Και οι τρεις τους μας βοήθησαν να γνωρίσουμε τη σχέση των συμπατριωτών τους με την ελληνική παιδεία και την ελληνική λογοτεχνία αλλά και να κατανοήσουμε ειδικότερα τις μεταφραστικές επιλογές των συμπατριωτών τους στον 19<sup>ο</sup> και τον 20<sup>ο</sup> αιώνα.

Όπως αντιλαμβάνεστε, λοιπόν, οι σχέσεις των Βούλγαρων με τον ελληνισμό, πριν από την ανεξαρτησία του Πριγκηπάτου της Βουλγαρίας το 1878, έχουν μελετηθεί αρκετά και έχει παγιωθεί ένα ερμηνευτικό σχήμα. Σύμφωνα με αυτό, στο πλαίσιο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, οι δύο υπόδουλοι λαοί συνυπάρχουν, με το ελληνικό στοιχείο να υπερτερεί, λόγω της οικονομικής του δραστηριότητας αλλά και της μακραιώνης ελληνικής παιδείας. Ο Έλληνας, ο Γραικός καλύτερα, είναι συνώνυμος με τον «αστό», ενώ ο Βούλγαρος με τον «χωρικό», με αποτέλεσμα πολλοί Βούλγαροι να επιδιώκουν μέσω της ελληνικής εκπαίδευσης να αλλάξουν και κοινωνική θέση.<sup>5</sup> Αυτό το φαινόμενο το παρατηρούμε στη διάρκεια του 18<sup>ου</sup> αιώνα, πριν από τον ελληνικό αγώνα της Ανεξαρτησίας αλλά και στις πρώτες μετεπαναστατικές δεκαετίες. Σταδιακά όμως γεννιούνται αντιδράσεις, ειδικά με την αφύπνιση του βουλγαρικού εθνικισμού. Έτσι, από τη μία βλέπουμε εκπεφρασμένη την ευγνωμοσύνη Βούλγαρων που έμαθαν γράμματα σε ελληνικά σχολεία, σαν τον Ιωάννη Συμεωνίδη (Ιβάν Συμεόνωφ), ο οποίος στα 1840 τυπώνει στην Πέστη της Ουγγαρίας τον τόμο *Κήπος Πολυανθής* και στον πρόλογο γράφει (ελληνιστί) ότι

προσφέρω αυτά μετά ευλαβείας εις τους Γραικούς χάριν ευγνωμοσύνης, επειδή εξ αυτών εδιδάχθην την ελληνικήν γλώσσαν, και ωφελήθην τα μέγιστα. Διά τούτο εις αυτούς αφιερώνω την Βίβλον μου, ίνα μελετήσιν αυτήν και να ωφελώνται από την ανάγνωσιν οι παίδες των Χριστιανών Ελλήνων, καθώς και εγώ ωφελήθην από τους γονείς αυτών. Διότι το Έθνος μου, λέγω το γένος των Βουλγάρων, ευρίσκειται την σήμερον ημέραν εις το σκότος της αμαθείας, και Κύριος οίδε πότε θέλουσιν επανακάμψη εις αυτό αι Μούσαι. Διότι μόλις τώρα έφθασεν η Βουλγαρία να ακούση, ότι υπάρχει Γραμματική σλαβονική εις τον Κόσμον.<sup>6</sup>

4 Βλ. την ενότητα S. Velkova, «Βουλγαρική», στον τόμο Β. Βασιλειάδης (επιμ.), «... γνώριμος και ξένος». *Η νεοελληνική λογοτεχνία σε άλλες γλώσσες*, Θεσσαλονίκη 2012: ΥΠΕΠΘ – Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, σ. 89-102, όπου αποτιμάται η σχετική βιβλιογραφική καταγραφή, η οποία διатиθεται μέσω της ιστοσελίδας του ερευνητικού προγράμματος: [https://www.greek-language.gr/greekLang/literature/bibliographies/from\\_greek/bibliography.html?g=1](https://www.greek-language.gr/greekLang/literature/bibliographies/from_greek/bibliography.html?g=1) (τελευταία πρόσβαση 30/03/2021).

5 Βλ. γενικά για το ζήτημα αυτό τη μελέτη του R. Daskalov, “Bulgarian-Greek Dis/Entanglements”, στον τόμο R. Daskalov – T. Marinov (επιμ.), *Entangled Histories of the Balkans. Volume One: National Ideologies and Language Policies*, Brill 2013: Leiden – Boston, σ. 149-239, καθώς και τη διδακτορική διατριβή της J. A. Sampimon, *Becoming Bulgarian. The articulation of Bulgarian identity in the nineteenth century in its international context: an intellectual history*, Amsterdam 2006: Uitgeverij Pegasus.

6 Αφ. Алексиева, *Книжовно наследство... / Φιλολογική κληρονομιά των Βουλγάρων...*, ό.π., σ. 559.



Από τα μέσα όμως της δεκαετίας του 1840 (και πολύ εντονότερα στη συνέχεια, καθώς ο βουλγαρικός εθνικισμός ενισχύεται και ενώ είχε προηγηθεί στο β' μισό του 18<sup>ου</sup> αιώνα το εθνικό κήρυγμα του Παΐσιου του Χιλανδαρίου στο έργο του *Ιστορία Σλαβιανομπολγκάρσκαγια*), ακόμη και Βούλγαροι ελληνόφωνοι (ή και αποκλειστικά ελληνόφωνοι), που σπούδασαν στο αθηναϊκό πανεπιστήμιο, αρχίζουν να διαμαρτύρονται για τη «γραικομανία», τη μανία δηλαδή των βαλκάνιων λαών να αποποιοούνται την εθνική τους καταγωγή και να παριστάνουν τους Έλληνες. Μια χαρακτηριστική περίπτωση είναι ο γιατρός Πέταρ Πρότιτς ο οποίος επικρίνει την τάση αυτή στο ποίημά του «Η Γραικομανία»:

*Αλβανός τις σαν παγώνι  
στας Αθήνας καμαρώνει  
μ' Έλληνος πλαστά πτερά.  
Την καταγωγήν του κρύπτει,  
την παλαιάν του κάπαν ρίπτει,  
σπάνει και τον ταμπουρά.  
[...]  
Ο δε Βούλγαρος τι κάμνει;  
Συλλαβίζει και μανθάνει  
γραικικά κακήν κακώς,  
Πόθεν είναι; Αθηναίος,  
και αυτόχθων, καίτοι νέος,  
νεοβάπτιστος γραικός.  
[...]*

*Τρέχουν πανταχόθεν ξένοι  
στας Αθήνας, αλλ' εν γένει,  
άμα φθάσωσιν εκεί,  
πόθεν ήλθον λησμονούσι,  
ποίοι ήσαν αγνοούσι  
αίφνης γίνονται γραικοί.  
[...]  
Η Ελλάς αυτούς εντίμως  
παραδέχεται προθύμως  
η Πατρίς των δε πενθεί  
τέκνα της τ' απολωλότα,  
τα δε άθλα των και φώτα  
εκτιμά κ' επιποθεί.  
Εν Αθήναις 1844.<sup>7</sup>*

Αλλά το αντικείμενο της δικής μου μέριμνας είναι οι μεταφράσεις ελληνικών μυθιστορημάτων στα βουλγαρικά κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Οι μεταφράσεις γενικά ελληνικών κειμένων στα βουλγαρικά είναι ποικίλες. Από την έρευνα του Στογιάνοφ και της Αλέξιεβα γνωρίζουμε ότι οι Βούλγαροι μεταφράζουν διδακτικά έργα από τα αρχαία ελληνικά (π.χ., τους *Μύθους* του Αισώπου), κατηχητικά και ηθοπλαστικά βιβλία, διάσημα λαϊκά αναγνώσματα (π.χ., το *Μυθολογικόν Συντίπα του Φιλοσόφου*, τη *Φυλλάδα του Μεγαλέξανδρου*, τον *Μπερτόλδο*), ξένη λογοτεχνία για μεγάλους ή μικρούς μέσω των ελληνικών (*Το χαμένον παιδίον* και *Τα αυγά του Πάσχα* του γερμανού Schmidt, *Η ανακάλυψις της Αμερικής* και *Του νέου Ρομπινσόν συμβάντα* του Joachim Campe), τα μυθιστορήματα του Bernardin de Saint-Pierre *Παύλος και Βιργινία* και *Η ινδική καλύβη*, το *Ημερολόγιον απόρου νέου του*

<sup>7</sup> Αφ. Αλεξιεβα, *Κнижовно наследство... / Φιλολογική κληρονομιά των Βουλγάρων...*, ό.π., σ. 813-815. Ο Petar Protić έγραψε το ποίημα στην Αθήνα μεταξύ των ετών 1844 και 1846 και το συμπεριέλαβε στον τόμο *Poesii*, που εξέδωσε στο Βουκουρέστι το 1875, σ. 20-21. Για το φαινόμενο της «γραικομανίας» βλ. και την εκδομένη Διδακτορική διατριβή της Β. Χανή-Μιουσίδου, *Οι ελληνομαθείς λόγιοι Βούλγαροι του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Η συμβολή τους στην πνευματική αφύπνιση της Βουλγαρίας*, Θεσσαλονίκη 2010: University Studio Press. Για τη στάση των Ελλήνων απέναντι στους Βούλγαρους ιδιαίτερα μετά το ζήτημα του βουλγαρικού εθνικισμού βλ. την εργασία του Αλ. Πολίτη, «Οι Βούλγαροι με τα μάτια των Ελλήνων. Αλλαγές της οπτικής από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα», στον τόμο *Τα Βαλκάνια. Έκσυγχρονισμός, ταυτότητες, ιδέες. Συλλογή κειμένων προς τιμήν της καθηγήτριας Νάντιας Ντόνοβα*, Ηράκλειο 2014: ΠΕΚ – Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών – ΙΤΕ, σ. 355-369.

Octave Feuillet, τα *Απόκρυφα των ανακτόρων* του Xavier de Montépin, το δράμα *Ο Βελισάριος* του Trautschen κ.ά.

Όσον αφορά την ελληνική πρωτότυπη πεζογραφία, δύο πεζά ελληνικά αφηγηματικά μυθοπλαστικά έργα μεταφράστηκαν στα βουλγαρικά κατά τη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> και εκδόθηκαν αυτοτελώς: *Ο Ερωτομανής, ήτοι Τα εν Κωνσταντινούπολει εκ του έρωτος συμβάντα του* (Κωνσταντινούπολη 1842) του Γρηγορίου Κανδύλη και τα *Απόκρυφα Κωνσταντινιούπολεως* (Κωνσταντινούπολη 1868) του Χριστόφορου Σαμαρτσίδα.

Το πρώτο από αυτά, ο *Ερωτομανής*, μεταφράστηκε στα βουλγαρικά και τυπώθηκε σε βιβλίο στην Κωνσταντινούπολη το 1849 με τον τίτλο *Любовник или неговите в Цариград от любов приключения* [*Λιουμπνόβνικ ήλι νέγκοβιτε Φτσάριγκραντ στ λιουμπνόφ πρικλιουτσένια*]. Превел от гречески Г.И.С. (В Цариград, в типографии Т. Дивитчиана), χωρίς το όνομα του έλληνα συγγραφέα. Ο μεταφραστής δηλώνεται με τα αρχικά γ.ι.с., τον οποίο ο Στογιάνοφ ταυτίζει με έναν Γεωργι Стефанович Йошев, ενώ η Αλέξιεβα (μάλλον ορθότερα) με έναν Γεωργι Иванов Стоев, χωρίς όμως κανένας από τους δύο να δίνει περισσότερα στοιχεία για την ταυτότητα των προτεινόμενων μεταφραστών.<sup>8</sup> Προφανώς ο μεταφραστής πρέπει να είναι κάποιος ελληνόφωνος Βούλγαρος που ζει στην Κωνσταντινούπολη.

Σύμφωνα με τη βουλγαρική μετάφραση, ο κεντρικός πρωταγωνιστής του έργου λέγεται Χαριγένης (Harigen). Είναι νέος ευειδής, ο οποίος, αν και στην πραγματικότητα φτωχός, εμφανίζεται ως άνθρωπος πλούσιος και του καλού κόσμου, ξέρει να ντύνεται κομψά και να ξιφομαχεί. Είχε συναναστροφές με κακές παρέες στα νιάτα του, είχε άτυχες ερωτικές περιπέτειες (το ειδύλλιό του στα 17 του χρόνια με τη Χαρίκλεια, κόρη ενός πλούσιου Ρωμιού της Πόλης, καταλήγει σε αποτυχία, όταν οι γονείς ανακαλύπτουν πως ο νέος είναι φτωχός και με τη συναίνεση της κοπέλας την παντρεύουν με έναν πλούσιο γέρο) και αυτά τον διαμόρφωσαν ως χαρακτήρα: τον έκαναν έναν ασυνείδητο ερωτομανή, που πορεύεται στη ζωή του εξαπατώντας ερωτικά πολλές κυρίες (Φαναριώτισσες και άλλες) και συμπεριφέρεται γενικότερα ως απατεώνας (κακός πιστωτής κ.ά.). Κάποια στιγμή ερωτεύεται την ωραία και ενάρετη Ευανθία, την οποία γνωρίζει στο *Αρναούτκιοϊ* (το Μέγα Ρεύμα). Το αίσθημα είναι αμοιβαίο αλλά οι γονείς της θέλουν να την παντρέψουν με πλούσιο και ευγενή νέο (αλλά ο Χαριγένης δεν είναι τέτοιος), η Ευανθία αρρωσταίνει από την άρνηση των γονιών της και πεθαίνει από τις θεραπείες ενός κομπογιαννίτη πρακτικού γιατρού. Ο Χαριγένης παθαίνει βαριά κατάθλιψη και σε αυτή τη φάση γράφει τα ερωτικά του απομνημονεύματα, προς διδαχή της νεολαίας ως παράδειγμα προς αποφυγή. Το έργο ολοκληρώνεται με την επιθυμία του πρωταγωνιστή να επιστρέψει στην ηρωική γη που τον γέννησε, στην Ελλάδα. Όλα αυτά συμβαίνουν στην ρωμαϊκή κοινωνία της Κωνσταντινούπολης και στα προάστια της, στα μέρη του Κατάστενου, στις όχθες του ευρωπαϊκού Βοσπόρου και στα Πριγκηπόνησα. Περιγράφεται μια κοινωνία χωρίς ηθικούς φραγμούς, που αφιερώνει τον καιρό της στις απολαύ-

<sup>8</sup> Αf. Alexieva, *Les oeuvres en prose traduites du Grec...*, ό.π., σ. 196-197.

σεις, στο χαρτοπαίγνιο, τον (παράνομο) έρωτα και στους γάμους συμφέροντος. Ο πρόλογος του έργου αναφέρεται στο πρόβλημα της εκπαίδευσης των κοριτσιών, η απουσία της οποίας αφήνει τις γυναίκες έρμαια στις βουλές των αντρών. Η αφήγηση είναι πρωτοπρόσωπη, αλλά απαντάται συχνά ο επιστολικός λόγος, χωρίς όμως το έργο να είναι συνολικά επιστολικό. Από την υπόθεση που παρατέθηκε παραπάνω γίνονται ορατοί μερικοί κοινοί τόποι της ελληνικής πεζογραφίας της εποχής: μυθιστόρημα ηθών με διδακτικές μεν προθέσεις (στο πρότυπο των έργων του Γρηγορίου Παλαιολόγου) αλλά και με σκανδαλιστικό περιεχόμενο, διαπλοκές με το απόκρυφο μυθιστόρημα, αφού ασχολείται με τα ερωτικά απόκρυφα των πλούσιων Ρωμίων της Πόλης, δάνεια από το πικαρικό είδος, κυρίως στη μορφή του απατεώνα πρωταγωνιστή, που με τη σειρά του αποκαλύπτει τις ατασθαλίες των πλουσίων, δάνεια από το ρομαντικό ερωτικό μυθιστόρημα κ.ά. Λίγο από όλα δηλαδή και τίποτε ιδιαίτερα ολοκληρωμένο.

Η βουλγαρική μετάφραση του ελληνικού έργου έχει απασχολήσει αρκετούς μελετητές: Την Αλέξιεβα, που δεν διέθετε το ελληνικό πρότυπο, για να κάνει τις παρατηρήσεις της σε ζητήματα μεταφραστικά, πόσο εκβουλγαρίζεται το κείμενο ή πόσο μένει πιστό στο ελληνικό πρότυπο. Τον πανεπιστημιακό καθηγητή στο Ινστιτούτο Λογοτεχνίας της Βουλγαρικής Ακαδημίας Επιστημών Νικολάι Αρέτοφ, ο οποίος το 1990 είχε εκδώσει έναν τόμο για τις μεταφράσεις της ξένης λογοτεχνίας στα βουλγαρικά (μεταξύ αυτών και της ελληνικής). Και ο Αρέτοφ γνωρίζει μόνο τη βουλγαρική μετάφραση και εξετάζει το έργο από την οπτική του χειρισμού της ερωτικής επιθυμίας.<sup>9</sup> Έχει απασχολήσει επίσης και μια νεότερη πανεπιστημιακή καθηγήτρια, τη Ναντέζντα Αλεξάντροβα (Надежда Александрова) στη Σχολή Σλαβικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου της Σόφιας Σβέτι Κλίμεντ Οχρίντσι (Αγίου Κλήμεντος της Αχρίδας), ειδική στη λογοτεχνία της βουλγαρικής αναγέννησης (του 19<sup>ου</sup> αιώνα δηλαδή). Για παραδειγμα, στο μάθημά της «Βαλκανικές διαστάσεις της βουλγαρικής αναγεννησιακής λογοτεχνίας» εξετάζει, μεταξύ άλλων, και το θέμα του έρωτα σε λαϊκά μυθιστορήματα (ευρωπαϊκά και ελληνικά που μεταφράστηκαν στα βουλγαρικά), στον *Ερωτομανή* του Γρηγορίου Κανδύλη, την πολύπαθη *Γενοβέφα*, τον *Παύλο και Βιργινία* κ.ά.<sup>10</sup>

Αντίθετα, στη νεοελληνική φιλολογία για τις αρχές της πεζογραφίας μας ή για την αναπαράσταση της ζωής των αστών και μεγαλοαστών Ρωμιών της Κωνσταντινούπολης το μυθιστόρημα του Κανδύλη είναι ανύπαρκτο, αφού δεν έχει εντοπιστεί αντίτυπο του έργου, και το γνωρίζουμε μόνο από την παρουσίαση που είχε κάνει το 1942 ο Νίκος Α. Βέης.<sup>11</sup> Έτσι η αξία της βουλγαρικής μετάφρασης

9 Βλ. τον τόμο του Η. Η. Αρετοφ, *Превогната белетристика от първата половина на XIX в. Развитие, връзки с оригиналната книжнина, проблеми на рецепцията*, София 1990: Унивeрситeтско изд. «Св. Климент Охридски» και το άρθρο του «Темата за любовта в превогната проза от средата на XIX в.», στον τόμο *Литература и култура*, София 1992: БАН.

10 Βλ. την περιγραφή του μαθήματος στην ιστοσελίδα: <https://www.slav.uni-sofia.bg/index.php/magistri-programi/ma-lit-studies/471-balk-vazr>.

11 Ν. Α. Βέης, «Η εκατονταετηρίς νεοελληνικού μυθιστορήματος», *Η Πρωία* (13/12/1942). Σύμφωνα με τον Βέη το αντίτυπο από το οποίο παρουσίαζε το έργο σωζόταν στη βιβλιοθήκη του παππού του από την πλευρά της μητέρας του (το γένος Πετροπούλου). Δεν αποκλείεται το αντίτυπο να σώζεται

είναι διπλά σημαντική για τη νεοελληνική φιλολογία, μέχρις ότου κατορθώσουμε να βρούμε το πρωτότυπο μυθιστόρημα.

Το δεύτερο νεοελληνικό μυθιστόρημα που μεταφράζεται στα βουλγαρικά, τα *Απόκρυφα Κωνσταντινουπόλεως* του Χριστόφορου Σαμαρτσίδα, δεν χρειάζεται πολλές συστάσεις. Το (εξάτομο) πρωτότυπο έργο γνώρισε τουλάχιστον πέντε εκδόσεις στη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα (πρώτη έκδοση το 1868, στην Κωνσταντινούπολη). Μεταφράστηκε στα βουλγαρικά και κυκλοφόρησε τμηματικά από το 1869 έως το 1881: το 1869 το α΄ και β΄ μέρος (Κωνσταντινούπολη, σ. 141 και 146), το 1875 το γ΄ και δ΄ μέρος (πάλι στην Κωνσταντινούπολη, σ. 192). Το α΄ και β΄ μέρος ξανατυπώθηκαν σε ενιαίο τόμο το 1877, επίσης στην Κωνσταντινούπολη (σ. 224), και το ε΄ και στ΄ μέρος τυπώθηκαν στην ελεύθερη Βουλγαρία, στο Ρούσε το 1881 (σ. 142). Ο τίτλος του στα βουλγαρικά είναι πιστή μετάφραση του ελληνικού: *Цариградски потайности* [*Τσαριγκράντσκι ποτάινοστι*],<sup>12</sup> χωρίς όμως να αναγράφεται το όνομα του έλληνα συγγραφέα.

Σε αντίθεση με τον *Ερωτομανή*, ο μεταφραστής των *Αποκρύφων* είναι ένα πασίγνωστο πρόσωπο της βουλγαρικής λογοτεχνίας και του βουλγαρικού εθνικισμού, ο Πέτκο Σλαβέικοφ (Петко Рачов Славеϊков, 1827-1895), ποιητής, θεατρικός συγγραφέας, δάσκαλος/καθηγητής, λαογράφος, δημοσιογράφος, μεταφραστής από τα ελληνικά, τα σερβικά και από ευρωπαϊκές γλώσσες και σημαίνουν πολιτικό πρόσωπο στο βουλγαρικό κράτος στα πρώτα χρόνια της ανεξαρτησίας του. Είχε ελληνική παιδεία και καλή γνώση της ελληνικής γλώσσας, αν και πολέμησε από ένα σημείο και μετά την επιρροή των ελληνικών στους Βουλγάρους. Έζησε περισσότερα από 10 χρόνια στην Κωνσταντινούπολη (1864 κ.εξ.), όπου τον είχε καλέσει η Βουλγαρική Βιβλική Εταιρεία για να μεταφράσει στην ανατολική διάλεκτο της Βουλγαρίας τη Βίβλο. Εκεί, στην Κωνσταντινούπολη, ανέπτυξε ακάματη δραστηριότητα, τύπωσε βιβλία, στρωτότυπα και μεταφρασμένα, εφημερίδες και περιοδικά –πάνω από 60 τόμους καταγράφουν οι μελετητές του.<sup>13</sup> Ούτε όμως αυτή η μετάφραση έχει ληφθεί υπόψη στις μελέτες των αρκετών σύγχρονων ελλήνων και δυτικοευρωπαίων φιλολόγων που ασχολήθηκαν με το έργο του Σαμαρτσίδα, αν και η Αλέξιεβα έχει συγκρίνει τη βουλγαρική μορφή του με το ελληνικό πρωτότυπο. Παρά τη συστηματική εργασία της Αλέξιεβα, ωστόσο, κάποια σύγχυση έχει δημιουργηθεί και στη σύγχρονη βουλγαρική βιβλιογραφία, αφού, ενώ αυτή ακριβώς η μετάφραση γνώρισε και νεότερη ζωή (ξανατυπώθηκε σε τόμο το 1991 στο Βελίκο Τιρνοβο), αποδίδεται στον γάλλο συγγραφέα Ξαβιέ ντε Μοντεπέν (Xavier de Montepin).<sup>14</sup>

στη βιβλιοθήκη της αείμνηστης κόρης του Ένης Βέη-Σεφερλή.

<sup>12</sup> *Цариградски потайности*. Превод П. Р. Славеϊкова. Издава Н. Тодоров. Част. 1, Цариград 1869· *Цариградски потайности*. Превод П. Р. Славеϊкова. Издава Н. Тодоров. Част. 2, Цариград 1869: В печатницата на Македония· *Цариградските потайности*: част I-V: част III, Цариград 1875: В печатницата на О. Кавафиян· *Цариградски потайности*. Т.1 – Т.1: В 3ве часту, Цариград 1877· *Цариградски потайности*, Т. 3. Ч. 5-6, Русе 1881.

<sup>13</sup> Για τη ζωή, τη δράση, το έργο του καθώς και αρχειακά τεκμήρια βλ. το πλούσιο ψηφιακό υλικό που συγκεντρώνεται στην ιστοσελίδα [shorturl.at/nwD45](http://shorturl.at/nwD45) (τελευταία πρόσβαση 31/03/2021).

<sup>14</sup> Η απόδοση του πρωτότυπου έργου στον Xavier de Montepin αντί στον Χριστόφορο Σαμαρτσίδα

Η Αλέξιεβα πάντως, συγκρίνοντας τη μετάφραση με το πρωτότυπο, κατέληξε στο συμπέρασμα ότι ο Σλαβέικοφ έκανε λαμπρή δουλειά: ακολούθησε τη μεταφραστική αντίληψη της εποχής και εκβουλόγησε το έργο, προσαρμόζοντάς το στα «καθ' αυτών», κατά τη διαδικασία που πρώτος είχε ακολουθήσει στα Βαλκάνια ο μεταφραστής στα ελληνικά του *Φιλάργγου* του Μολιέρου Κωνσταντίνος Οικονόμος ο εξ Οικονόμων, που έπλασε τον *Εξηνταβελόνη* της Σμύρνης (1816). Σύμφωνα με την Αλέξιεβα, αυτό ισχύει πράγματι για τη μετάφραση του Σλαβέικοφ, αλλά πολύ λιγότερο για τη μετάφραση του *Ερωτομανούς*, αφού, παρόλο που δεν ήταν εφικτή η άμεση σύγκριση με το πρωτότυπο, είναι φανερό ότι ο μεταφραστής εκείνου του έργου έμεινε πιο πιστός στο ελληνικό πρωτότυπο και δεν κατάφερε ή δεν επιδίωξε να προσαρμόσει το λεξιλόγιο και τα γεγονότα ώστε να γίνουν πιο οικεία στον βούλγαρο αναγνώστη.

Κόμβος και στα δύο έργα είναι η Κωνσταντινούπολη: Οι υποθέσεις τους δι-αδραματίζονται στην Κωνσταντινούπολη αλλά και οι βουλγαρικές μεταφράσεις εκδίδονται στην Κωνσταντινούπολη (εκτός από τον τρίτο τόμο των *Αποκρύφων Κωνσταντινουπόλεως* που εκδόθηκε στο Ρούσε, μετά την ανεξαρτησία της Βουλγαρίας). Είναι γνωστό ότι στην Κωνσταντινούπολη, από τη δεκαετία του 1840 κ.εξ., απαντάται μια πολύ δραστήρια βουλγαρική παροικία, που ιδρύει τυπογραφεία, εμφανίζει δημοσιογραφική δραστηριότητα και παρακολουθεί από κοντά τα ελληνικά θέματα, την εποχή που οι δύο εθνότητες συγκρούονται για το ζήτημα της εκκλησιαστικής αυτονομίας.<sup>15</sup> Γιατί όμως επιλέγονται προς μετάφραση έργα με θεματική την Κωνσταντινούπολη; Είναι το ανώδυνο ερωτικό θέμα, αφού κανένα από τα γνωστά πρωτότυπα ελλαδικά μυθιστορήματα λόγω της οθωμανικής κυριαρχίας δεν θα μπορούσε να μεταφραστεί στα βουλγαρικά και να τυπωθεί στην Κωνσταντινούπολη; Πώς να μεταφραστεί και να τυπωθεί, για παράδειγμα, ο *Λέανδρος* του Π. Σούτσου, αφού ένα τμήμα του έργου αφορά την περιήγηση του πρωταγωνιστή στους ηρωικούς τόπους του 1821; Είναι η γοητεία που ασκεί η μυθική Βασιλεύουσα, αλλά και η πανευρωπαϊκή μόδα των ερωτικών περιπετειών/παθημάτων και των αποκρύφων; Προφανώς έπαιξαν και αυτά τον ρόλο τους. Συμβάλλει η τοπική και χρονική εγγύτητα; Πιθανόν και αυτό. Και τα

πιθανόν να οφείλεται σε λανθασμένη εγγραφή του Στογιάνοφ, ο οποίος στον κατάλογο της βιβλιογραφίας του αποδίδει τη μετάφραση των *Αποκρύφων Κωνσταντινουπόλεως* στον συγγραφέα Клавдий дьо Ионтепен (βλ. ό.π., σ. 449, αρ. 125: *Цариградските потайности* от Клавдий дьо Ионтепен. Превод п. Р.Славейков. Цариград, 1869), ενώ σε άλλα σημεία του βιβλίου ταυτίζει ορθά τη μετάφραση με το ελληνικό μυθιστόρημα. Στη σύγχυση μπορεί να έπαιξε ρόλο και το ότι ο Σλαβέικοφ μετέφρασε από τα ελληνικά *Τα απόκρυφα των ανατόρων* του Montepin (Κωνσταντινούπολη 1873: το γαλλικό πρωτότυπο: *Les mystères du Palais-royal*, 1865), την ίδια χρονιά που κυκλοφόρησε η ελληνική μετάφραση (Στογιάνοφ, ό.π., σ. 451, αρ. 144: *Ποταίνοστιτε на царските палати*. Роман от Ксав.де Монтепена Прев./от гръцки?/ П.Р.Славейков.Цариград, 1873). Αναλυτική σύγκριση της βουλγαρικής μετάφρασης με το πρωτότυπο μυθιστόρημα του Σαμαρσίδη επιχείρησε η Αλέξιεβα, «Петко Р. Славейков - преводач на романа «Цариградските потайности»», *Studia balkanica* 15 (1980), σ. 108-120, καθώς και Af. Alexieva, *Les oeuvres en prose traduites du Grec...*, ό.π., σ. 263-322.

<sup>15</sup> Βλ. για μια πρώτη ενημέρωση, τη μελέτη του R. Daskalov, "Bulgarian-Greek Dis/Entanglements", ό.π.

δύο ελληνικά έργα είχαν τυπωθεί στην Κωνσταντινούπολη (1842 και 1868, αντίστοιχα), όπου ζούσαν και δραστηριοποιούνταν τόσο οι έλληνες συγγραφείς αλλά και οι βούλγαροι μεταφραστές τους, οι οποίοι ίσως να γνωρίζονται και μεταξύ τους, αφού κινούνται στον χώρο της δημοσιογραφίας. Για τα *Απόκρυφα Κωνσταντινουπόλεως*, που είχαν και μεγάλη εκδοτική διάδοση, μπορούμε να είμαστε περισσότερο βέβαιοι. Ο Σαμαρτσίδης είναι λογοτέχνης αλλά και δραστήριο πρόσωπο της ελληνικής δημοσιογραφίας της Κωνσταντινούπολης. Το ίδιο και ο μεταφραστής του στα βουλγαρικά, ο Πέτκο Σλαβέικοφ, ο οποίος μάλιστα έχει συμπέσει στη θεματική του και με έναν άλλο έλληνα συγγραφέα που ζει τότε στην Πόλη, τον Μιχαήλ Χουρμούζη, αφού και ο ίδιος γράφει μια μονόπρακτη κωμωδία με τον τίτλο *Μαλακώφ/Μαλακοβα* (εφ. *Γαΐδα*, 1864), ένα έτος νωρίτερα από την ομότιτλη κωμωδία του Μ. Χουρμούζη· και οι δύο συγγραφείς επικρίνουν τους συρμούς, τη μόδα της εποχής και τον πιθηκισμό των ευρωπαϊκών ηθών, με αφετηρία την κοινωνία της Κωνσταντινούπολης. Για το πρώτο έργο, τον *Ερωτομανή*, δεν μπορούμε να προχωρήσουμε σε άλλες εικασίες, αφού δεν διαθέτουμε στοιχεία ούτε για τον έλληνα συγγραφέα (εκτός του ότι δεν είναι Κωνσταντινούπολίτης αλλά ελλαδίτης) ούτε για τον βούλγαρο μεταφραστή. Δεν αποκλείεται πάντως η επιλογή των δύο έργων να μεταφραστούν στα βουλγαρικά να υποκινείται και από ένα άλλο ελατήριο, να στοχεύουν και στην ανάδειξη της διαφθοράς των ηθών στην ελληνική παροικία της Κωνσταντινούπολης, επιλογή που θα πετύχαινε διπλό στόχο: από τη μία το εξασφαλισμένο ενδιαφέρον του κοινού (άρα αγορά των βιβλίων) από την άλλη η επίτευξη του εθνικού στόχου με την ηθική μείωση του έλληνα εχθρού. Συναντούμε μια τέτοια πρόθεση, για παράδειγμα, στην κωμωδία του Ντόμπρι Βόνικοφ, *Κριβοραζμπράνατα τσιβιλιζάτσια / Κακοχωνεμένος πολιτισμός* (Добри Воѣников, *Криворазбраната цивилизация*, 1871), όπου τη διαφθορά των ηθών την ενσαρκώνει ο έλληνας γιατρός Μαργαρίδης.

Εδώ θα σταματήσω με μια έκκληση προς τους νεότερους βούλγαρους συναδέλφους νεοελληνιστές φιλόλογους: αγαπητοί συνάδελφοι, ολοκληρώστε την έρευνα που είχε ξεκινήσει ο Στογιάνωφ και συνέχισε η Αλέξιεβα. Ο Στογιάνωφ είχε συναίσθηση ότι η εργασία του δεν είχε πληρότητα και το ομολογεί στον πρόλογο του. Αυτές οι εργασίες είχαν γίνει σε άλλες εποχές, προψηφιακές, χωρίς ηλεκτρονικούς καταλόγους βιβλιοθηκών και χωρίς ψηφιοποιήσεις εντύπων. Τώρα μπορούν να συμπληρωθούν με μεγάλη ευκολία. Και προχωρήστε επιπλέον στην καταγραφή και κριτική αποτίμηση του όποιου ελληνικοβουλγαρικού λογοτεχνικού υλικού είναι κρυμμένο στα βουλγαρικά περιοδικά και τις εφημερίδες, πολλά από τα οποία κυκλοφόρησαν πριν από την ανεξαρτησία του 1878 στην Κωνσταντινούπολη. Έτσι θα έχουμε πληρέστερη εικόνα για τις λογοτεχνικές ελληνοβουλγαρικές «εμπλοκές και απεμπλοκές» στον 19<sup>ο</sup> αιώνα και αργότερα, για να χρησιμοποιήσω την προσφιλή έκφραση του σύγχρονου βούλγαρου ιστορικού των βαλκανικών σχέσεων Ρούμεν Ντασκάλωφ.<sup>16</sup>

16 R. Daskalov, "Bulgarian-Greek Dis/Entanglements", ό.π.



Τα κοινά τουρκικά δάνεια της ελληνικής και της ρουμανικής γλώσσας στα διηγήματα του Γ. Βιζυηνού και η απόδοσή τους στη ρουμανική μετάφραση των *Νεοελληνικών διηγημάτων*: σημασιολογικές και μεταφρασεολογικές παρατηρήσεις

**Margareta Sfirsi-Lăudat**

Λέκτορας, Δρ. Αρχαίας και Νέας Ελληνικής Γλώσσας  
Τμήμα Κλασικής και Νέας Ελληνικής Φιλολογίας  
Πανεπιστήμιο Βουκουρεστίου

**ABSTRACT**

The influence of the Turkish language in the Balkans was very important during the period of the Ottoman Empire. Numerous cultural, administrative, economic, military and technical terms, as well as common words of the psychological vocabulary and everyday life were borrowed from Turkish in both Romanian and Greek, especially in the time of the Phanariotes. Recent studies estimate that the total number of Turkish loanwords in Romanian consists of almost 2700 items that were introduced into Romanian starting from the first contacts with Turkish populations in the 13<sup>th</sup>-14<sup>th</sup> centuries, but only about 1260 terms have survived, of which less than half are now usual and belong to the basic vocabulary, while the rest are threatened with decline, or rather characterized as idiomatic and literary. The most usual Turkish loanwords have been fully assimilated into the Romanian vocabulary and often show significant developments or alterations of their etymological significance, a phenomenon due to various intercultural, historical, social and even linguistic factors. Usually, these changes consist in generalizing or specializing the meaning, in semantic narrowing or extension, amelioration or, by the contrary, deterioration, metaphorical and metonymic usage, etc.

The present study focuses primarily on the analysis of these semantic changes and their consequences on the process of translating Greek literary texts containing Turkish elements common to both the source-language (Greek) and the target-language (Romanian). This phenomenon is of particular interest not only to the history of these common loanwords of Romanian and Greek, but also to the comparative view of the two linguistic systems and cultures. Most of the Turkish loanwords from the Vizyenos' stories occur in the Romanian language, either in everyday speech and literature or as archaisms and local dialectal words.

Ως γνωστόν, η επίδραση της τουρκικής γλώσσας στον Βαλκανικό χώρο υπήρξε πολύ σημαντική κατά την περίοδο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Πολυάριθμοι πολιτισμικοί, διοικητικοί, οικονομικοί, στρατιωτικοί και τεχνικοί όροι, αλλά και κοινές λέξεις του ψυχολογικού λεξιλογίου και της καθημερινής ζωής δα-



νείστηκαν από τα τουρκικά τόσο η ρουμανική όσο και η ελληνική γλώσσα, ιδίως την εποχή των Φαναριωτών. Οι πρόσφατες μελέτες θεωρούν ότι το σύνολο των τουρκικών δανείων στη ρουμανική γλώσσα αποτελείται από σχεδόν 2700 λέξεις που εισήχθησαν βαθμιαίως στα ρουμανικά, αρχής γενομένης από τις πρώτες επαφές με τους Τατάρους και άλλους τουρκικούς πληθυσμούς τον 13<sup>ο</sup>-14<sup>ο</sup> αι. έως τον 20<sup>ο</sup> αι.<sup>1</sup>

Αφετέρου, στην ελληνική γλώσσα υπολογίζονται σήμερα σχεδόν 834 λέξεις τουρκικής προέλευσης, 738 ουσιαστικά, 44 επίθετα, 28 ρήματα και 24 επιφωνήματα, που εντάσσονται σε διάφορες θεματικές περιοχές: άνθρωπος (χαρακτηριστικά, ενέργειες, συμπεριφορά, σχέσεις, ιδιότητες, επαγγέλματα, 32%), αντικείμενα (ρουχισμός, μουσικά όργανα, έπιπλα, κατασκευές, 21%), τροφή (12%), οργάνωση (κοινωνική, θρησκευτική, κρατική, πολιτική, στρατιωτική, 7%), υλικά (7%), χώρος (7%), φυτά και ζώα (6%), αντιλήψεις (2%), κτλ. Ο έντονος λεξικός δανεισμός από την τουρκική

κατά τα περίπου 400 χρόνια κατάκτησης των ελληνικών περιοχών από τους Οθωμανούς, έφερε στην ελληνική αρκετές λέξεις όχι μόνο τουρκικής, αλλά και αραβικής και περσικής προέλευσης, καθώς οι τελευταίες αποτελούσαν σημαντικό μέρος της επίσημης γλώσσας του οθωμανικού κράτους. Επίσης, κάποιες ελληνικές λέξεις (ελληνικής ή, ενίοτε, λατινικής/ρομανικής αρχής), κυρίως από ελληνικές διαλέκτους της Μικράς Ασίας, εισήλθαν στη (λαϊκή κυρίως) τουρκική γλώσσα, αν και σε καμιά περίπτωση δεν μπορεί να γίνει λόγος για ισόρροπη αλληλεπίδραση.<sup>2</sup>

Ο αριθμός των τουρκικών δάνειων λέξεων της ρουμανικής περιορίζεται όμως σήμερα σε περίπου 1260 στοιχεία (συμπεριλαμβανομένων και των ρουμανικών παραγώγων από τουρκικές λέξεις ή με τουρκικά προσφύματα), εξ ων λιγότερα από τα μισά είναι πλέον εύχρηστα και ανήκουν στο ενεργό λεξιλόγιο, ενώ τα υπόλοιπα απειλούνται να περιπέσουν σε αχρηστία ή χαρακτηρίζουν μάλλον τον ιδιωματικό και τον έντεχνο λόγο. Επίσης, ένα αξιόλογο ποσοστό των τουρκικών λέξεων της ρουμανικής προέρχεται από έμμεσο δανεισμό, μέσω της ελληνικής ή άλλης βαλκανικής γλώσσας (βουλγαρικής, σερβικής κτλ.).<sup>3</sup> Τα πιο εύχρηστα τουρκικά δάνεια αφομοιώθηκαν πλήρως στο ρουμανικό λεξιλόγιο και παρουσιάζουν συχνά σημασιακές εξελίξεις ή αλλοιώσεις, αποκλίσεις της ετυμολογικής σημασίας τους, φαινόμενο που οφείλεται σε διάφορους διαπολιτισμικούς, ιστορικούς, κοινωνικούς ή και γλωσσολογικούς παράγοντες. Συνήθως, αυτές οι αλλαγές συνίστανται στη γενίκευση της σημασίας (π.χ. *caraghios*, *gealat*, *ursuz*, *zor*) ή, αντιθέτως, την εξειδίκευση (π.χ. *anteriu*, *bazma*, *ciubuc*, *conac*, *ilic*) ή τον περιορισμό της (*haz* κ.ά.), στη σημασιολογική βελτίωση (*at*) ή, αντίστροφα, επι-

1 Βλ. E. Suci, *101 cuvinte de origine turcă (101 λέξεις τουρκικής προέλευσης)*, Βουκουρέστι 2011: Humanitas, σ. 15-30.

2 Π. Γ. Κριμπάς, «Προλογικό σημείωμα» στο Μ. Δημάση – Α. Νιζάμ, *Το κοινό λεξιλόγιο της ελληνικής και της τουρκικής γλώσσας*, Θεσσαλονίκη 2018: Αφοί Κυριακίδη Εκδόσεις ΑΕ, σ. 7-8. Βλ. επίσης, στο ίδιο έργο, τα στατιστικά στοιχεία των δύο συγγραφέων, σ. 303-310.

3 Βλ. E. Suci, *101 cuvinte...*, ό.π., σ. 159-174, καθώς και Π. Γ. Κριμπάς, *Επιδράσεις της νεότερης Ελληνικής στις βαλκανικές γλώσσες*, Αθήνα 2007: ΓΡΗΓΟΡΗ, σ. 68 κ.εξ.

δείνωση (*hal, pehlivan, tembel, maidan*, κτλ.), τη μεταφορική (π.χ. *chef, ciubuc, haimana*) και μετωνυμική χρήση (*mezel, bairam*, κτλ.).<sup>4</sup>

Η παρούσα μελέτη εστιάζει προπάντων στην εξέταση αυτών των σημασιολογικών μεταβολών και των επιπτώσεών τους κατά τη διαδικασία της μετάφρασης ελληνικών λογοτεχνικών κειμένων που περιέχουν τουρκικά στοιχεία κοινά, τόσο στη γλώσσα πηγή (ελληνική), όσο και στη γλώσσα στόχος (ρουμανική). Το σχετικό φαινόμενο ενδιαφέρει ιδίως όχι μόνον την ιστορία αυτών των κοινών δάνειων λέξεων της ρουμανικής και της ελληνικής, αλλά και τη συγκριτική θεώρηση των δύο γλωσσικών συστημάτων.

Προς τούτο, επικεντρώνουμε την έρευνά μας σ' ένα πολύ ενδεικτικό δείγμα της ελληνικής γραμματείας, πλούσιο σε τουρκικά δάνεια, λαϊκά και ιδιωματικά ταυτόχρονα, σ' ένα περιορισμένο σώμα κειμένων, το οποίο αντιπροσωπεύεται από έξι διηγήματα του Γ. Βιζυηνού, μεταφρασμένα στα ρουμανικά το 2006 από τέσσερις μεταφραστές: Gheorghios Vizyinos, *Singura călătorie din viața sa* (Γ. Βιζυηνός, *Το μόνον της ζωής του ταξίδιον*, Βουκουρέστι 2006: Omonia, σ. 275), μετάφραση Elena Lazăr («Ποιος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου»), Amalia Zambeti («Το αμάρτημα της μητρός μου»), Margareta Sfirski-Lăudat («Αι συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας», «Το μόνον της ζωής του ταξιδιον»), Claudiu Sfirski-Lăudat («Ο Μοσκόβ-Σελήμ», «Διατί η μηλιά δεν έγινε μηλέα».)<sup>5</sup>

Η μετάφραση της νεοελληνικής πεζογραφίας, ιδίως του 19<sup>ου</sup> αι., είναι μια εξαιρετική πρόκληση και ένα δύσκολο διάβημα, λόγω της ανάμεικτης λογοτεχνικής γλώσσας της εποχής –καθαρεύουσας και δημοτικής–, της οποίας δεν υπάρχει ανάλογο ύψος ή φαινόμενο στα ρουμανικά. Επιπλέον, τα διηγήματα του Γ. Βιζυηνού χαρακτηρίζονται από ιδιωματικά θρακικά γλωσσικά στοιχεία, τα οποία, λόγω της ιδιαίτερής τους απόχρωσης, δεν μπορούν μεταφερθούν ακριβώς σε άλλη γλώσσα. Εν τούτοις, οι περισσότερες τουρκικές δάνειες λέξεις των πεζογραφημάτων του Θρακιώτη συγγραφέα, εξαιρέσει των πολύ ιδιωματικών, απαντούν στη ρουμανική γλώσσα, είτε εύχρηστες ακόμη στον καθημερινό λόγο –οι πολύ κοινές και λαϊκές–, είτε στη λογοτεχνία, είτε ως αρχαϊσμοί και τοπικές διαλεκτικές λέξεις. Κατ' αντίθεσιν προς τις αγγλικές, γαλλικές ή και ιταλικές μεταφράσεις, η χρήση των εν λόγω τουρκικών αντιστοίχων διευκολύνει την αποστολή του Ρουμάνου μεταφραστή.<sup>6</sup>

4 Βλ. E. Suci, *101 cuvinte...*, ό.π., ιδίως σ. 86-112.

5 Η ρουμανική μετάφραση αποδίδει το πρωτότυπο κείμενο των εκδόσεων του Γ. Μ. Βιζυηνού, *Νεοελληνικά Διηγήματα*, Π. Μουλλάς (επιμ.), Αθήνα 2000: Εστία, Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, και *Το αμάρτημα της μητρός μου και άλλα διηγήματα*, Αθήνα 2003: Εστία. Τα παραθέματά μας όμως γράφονται εδώ στο μονοτονικό σύστημα, για λόγους ομοιομορφίας.

6 Οι ξένες μεταφράσεις που συμβουλευθήκαμε είναι οι εξής: Georgios Vizyenos, *Thracian Tales*, μτφρ. P. Mackridge, Αθήνα 2014: Αιώρα· Georgios Vizyenos, *Moskov Selim*, μτφρ. P. Mackridge, Αθήνα 2015: Αιώρα (στην αγγλική)· Georges Vizyinos, *Le péché de ma mère suivi de Le Pommier de discorde*, μτφρ. Gil. Decorvet, Aug. Queux de Saint-Hilaire, Αθήνα 2015: Αιώρα (στην γαλλική)· Gheorghios Vizyinos, *L' unico viaggio della sua vita e altre storie*, μτφρ. A. Zimbone, κρατικό βραβείο μετάφρασης, Αθήνα 2001: Αιώρα (στην ιταλική).

Κατά την ανάλυση της Μαρίας Δημάση (*Λέξεις από την τουρκική γλώσσα στα διηγήματα του Γεωργίου Βιζυηνού και η σημειωτική συμβολή τους στην αφηγηματική πλοκή*, Θεσσαλονίκη 2015), το σύνολο των τουρκικών δανειών των οκτώ διηγημάτων του Γεωργίου Βιζυηνού αποτελείται από 232 λέξεις, εξ ων 116 λέξεις ανήκουν στο σύγχρονο κοινό ενεργητικό ελληνοτουρκικό λεξιλόγιο: «Ο Μοσκόβ-Σελήμ» (109 + *άιντε*, επιφώνημα που παραλείπεται στον σχετικό κατάλογο του διηγήματος, αν και εμφανίζεται δύο φορές σ' αυτό το κείμενο), «Ποιος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου» (78), «Το μόνον της ζωής του ταξιδιόν» (67), «Το αμάρτημα της μητρός μου» (15 στον κατάλογο της Μαρίας Δημάση + 3 άλλες χρήσεις που εντοπίσαμε εμείς: *άιντε, κέφι, παπούτσια*), «Πρωτομαγιά» (6: *καμουτσίκι, μπερκετί, παραδάκι, τενεκές, Τούρκος, τουρκικός,-ή,-ό*), «Αι συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας» (4: *αχ, βαχ, γλέντι, καφές*), «Μεταξύ Πειραιώς και Νεαπόλεως» (3: *καραβάνιον, κιάσκιον, τοκάτ*), «Διατί η μηλιά δεν έγινε μηλέα» (1: *χαιβάνι* + 2 άλλα υβρίδια σύνθετα από τουρκικές λέξεις: *γελεκοφορούντας και αντεροφορούντας*).<sup>7</sup>

Όπως διαπιστώνει και η μελετήτρια Μαρία Δημάση, τονίζοντας τη «σημαντική συμβολή τους στην κατασκευή του κειμενικού νοήματος και στην εξέλιξη της αφηγηματικής πλοκής», η χρήση των τουρκικών στοιχείων συνδέεται αδιάσπαστα με τους χαρακτήρες και τα θέματα των διηγημάτων, όχι μόνον με το ύφος του συγγραφέα.<sup>8</sup> Κατά τη γνώμη μας, ο μεταφραστής υποχρεούται να λάβει υπόψη του αυτές τις ιδιαιτερότητες και χροιές που σημαδεύουν το κείμενο πηγή, εφόσον οι περισσότεροι όροι ανταποκρίνονται στα ρουμανικά, είτε ως άμεσα δάνεια από τα τουρκικά είτε μέσω της ελληνικής ή άλλης βαλκανικής ή ξένης γλώσσας.

Από τον συνολικό αριθμό των 232 τουρκικών στοιχείων στο διηγηματικό έργο του Βιζυηνού, μόνο 35 λέξεις επαναλαμβάνονται σε περισσότερα διηγήματα, 31 ουσιαστικά, 3 επιφωνήματα και ένα επίθετο: *άιντε* (5 φορές), *αμάν* (3 φορές), *άτι* (3 φορές), *αφερήμ* (2 φορές), *γκιαούρης* (2 φορές), *ιμάμης* (3 φορές), *καφές* (9 φορές), *κεμέρι* (4 φορές), *κέφι* (4 φορές), *κονάκι* (4 φορές), *μουσαφίρης* (3 φορές), *μπελάς* (3 φορές), *παράς* (7 φορές), *φέσι* (3 φορές), *χάνι* (8 φορές), *χατήρι* (3 φορές), *χράμι* (3 φορές), κ.ά. Αυτές «απαρτίζουν μία σημαντική ομάδα, αλλά αποδεικνύουν ότι ο Βιζυηνός χρησιμοποίησε πολλές διαφορετικές και πολλές φορές εξειδικευμένες λέξεις τεκμηριώνοντας έτσι την τουρκομάθειά του».<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Βλ. Μ. Δημάση, *Λέξεις από την τουρκική γλώσσα στα διηγήματα του Γεωργίου Βιζυηνού και η σημειωτική συμβολή τους στην αφηγηματική πλοκή*, Θεσσαλονίκη 2015: Αφοί Κυριακίδης, σ. 46, 126-129, 192-194, 266-273, 283-285.

<sup>8</sup> Μ. Δημάση, *Λέξεις από την τουρκική γλώσσα...*, ό.π., σ. 294. Ενδεικτικά, για το «Μοσκόβ-Σελήμ» η συγγραφέας ισχυρίζεται, σ. 282: «Το διήγημα ολοκληρώνεται με την επιστροφή στην αποδοχή των χαρακτηριστικών της ταυτότητας του Τούρκου, για να δώσει στον Βιζυηνό, με την εμφαντική χρήση τουρκικών λέξεων, την ευκαιρία να τεκμηριώσει την προσωπική διαπολιτισμική οπτική του για την εποχή του, την περιοχή της Θράκης και των Βαλκανίων και τους ανθρώπους της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Η διαχείριση των λέξεων από την τουρκική γλώσσα σε όλο το κείμενο γίνεται με τέτοιο τρόπο ώστε να καταλήξει η αφηγηματική πλοκή στη λυτρωτική αυτοδόγωση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η εναλλαγή του ονόματος Σελήμ με το παρανόμι Μοσκόβ Σελήμ και κυρίως με το ουσιαστικό Τούρκος ανάλογα με τη (*sic*) κατά περίπτωση συγκείμενο».

<sup>9</sup> Μ. Δημάση, *Λέξεις από την τουρκική γλώσσα...*, ό.π., σ. 296.

Ως προς το μορφολογικό τους επίπεδο, οι κοινές τουρκικές λέξεις των δύο γλωσσών, της ελληνικής και της ρουμανικής, κατατάσσονται σε ουσιαστικά (κοινά και κύρια) και επίθετα –τα οποία επικρατούν–, λίγα ρήματα και επιφωνήματα, σχηματίζοντας συχνά φρασεολογισμούς. Επίσης, στα ρουμανικά διαφέρουν από τα αντίστοιχα δάνεια της ελληνικής στο ότι τα οξύτονα αρσενικά ουσιαστικά ανισοσύλλαβης κλίσης μετατρέπονται σε οξύτονα θηλυκά, π.χ. τα *καφές, μπασμάς, μπελάς, παράς, τεμενές*, κτλ. αφομοιώνονται ως *cafea, basma, belea, para, temenea* (μετάπλαση), με όμοιο ανισοσύλλαβο πληθυντικό σε *-le* (*cafele, basmale, belele, parale, temenele*), κατά το κλιτικό σύστημα της ρουμανικής, ή προσαρμόζονται στη φωνολογική της δομή ως αρσενικά και ουδέτερα (π.χ. *μπακάλης / băcan, πεχλιβάνης / pehlivan, τεμπέλης / tembel, ρακί, ρακή / rachiu, răchie*, κ.ά.). Αξιοσημείωτη είναι η κατηγορία των έμπυχων αρσενικών ουσιαστικών που μεταπλάθονται σε ανισοσύλλαβα θηλυκού γραμματικού τύπου, αν και δηλώνουν ανδρικά επαγγέλματα, αξιώματα ή τίτλους, όπως *αγάς, πασσάς, σοφτάς, agă, pașă, softa*, κτλ.

Όσον αφορά το σημασιολογικό πεδίο των τουρκικών λέξεων που χρησιμοποιεί η μετάφραση, σημειώνεται συνήθως η στένωση ή και, απεναντίας, η διεύρυνση της σημασίας τους στα ρουμανικά. Τα κοινά τουρκικά δάνεια είναι λιγότερα στη μετάφραση, επειδή δεν υπάρχει πάντα υφολογική αντιστοιχία με το πρωτότυπο. Αφετέρου, η ρουμανική έκδοση των διηγημάτων του Βιζυηνού αποτελεί ένα ανομοιόμορφο συλλογικό έργο τεσσάρων μεταφραστών, με διαφορετικές μεταφραστικές απόψεις και επιλογές.

Κατά την κατηγοριοποίησή μας, ανάλογα με το σημασιολογικό και εννοιολογικό πεδίο των όρων –κοινωνικό, πολιτισμικό, θρησκευτικό, στρατιωτικό, δικητικό, επαγγελματικό, τεχνικό, καθημερινό–, οι μεταφραστικές τεχνικές που εντοπίσαμε στη ρουμανική έκδοση των *Νεοελληνικών Διηγημάτων* παρουσιάζουν επτά διαδικασίες:

- I **Απόλυτη ισοδυναμία**, μια από τις συχνότερες διεργασίες που χρησιμοποιείται ιδιαίτερα στην περίπτωση των τεχνικών, πολιτισμικών και οικονομικών δανείων, τα οποία συνοδεύονται συνήθως από υποσελίδιους ορισμούς και εξηγήσεις.
- II **Μερική ή προσεγγιστική ισοδυναμία**, με αλλαγή της μορφολογικής ή λεξιλογικής κατηγορίας του όρου (χρήση παραγώγων), λόγω των γραμματικών ιδιοτήτων της γλώσσας στόχου (της ρουμανικής), διαδικασία που χαρακτηρίζει συχνά τόσο την ειδική ορολογία, όσο και το καθημερινό λεξιλόγιο.
- III **Απόδοση με άλλη συνώνυμη τουρκική λέξη**, διεργασία στην οποία προστρέχει ο μεταφραστής είτε επειδή δεν υπάρχει η συγκεκριμένη δάνεια λέξη στα ρουμανικά είτε διότι δεν έχει την ίδια χρήση.
- IV **Μετάφραση με άλλο μη τουρκικό όρο**, σε 2 περιστάσεις: είτε τα ρουμανικά δεν διαθέτουν αντίστοιχο δάνειο είτε η επιλογή του μεταφραστή στρέφεται σε άλλο συνώνυμο για υφολογικούς και χρηστικούς λόγους, παρόλο που υπάρχει ως ισοδύναμο η ίδια δάνεια λέξη στα ρουμανικά (π.χ. *τεμπέ-*

λης – *tembel*, δηλαδή *οκνηρός*, στα ρουμανικά χρησιμοποιείται ιδιαίτερα με περιορισμένη έννοια, *χαζός, νοητικά καθυστερημένος*).<sup>10</sup> Ενδιαφέρουσα περίπτωση μετάφρασης αποτελεί η χρήση των λέξεων ελληνικής προέλευσης αντί των αναμενόμενων τουρκικών, π.χ.: *κεμέρι / rúngă* (< *πουγκί*) αντί για *chimir, χαμαγλί / talisman* (δάνειο μέσω της γαλλικής, αντί για το σπάνιο άμεσο τουρκικό *hamailiu*), τα *σαλαβάτια / farmecele* (κληρονομημένη κοινή λέξη από τα μεταγενέστερα λατινικά, που δεν μεταφέρει ακριβώς το εμφαντικό πρωτότυπο ύφος, αντί για το παρωχημένο, αλλά πιο κατάλληλο εδώ *salavaturi*, κατά τη γνώμη μας). Απαντούν σ' αυτήν τη μέθοδο οι ίδιες σημασιολογικές κατηγορίες: τεχνικοί, θρησκευτικοί, στρατιωτικοί όροι, ονόματα τουρκικών νομισμάτων, υφαντών, κτλ.

**V Παράλειψη του τουρκικού όρου στη μετάφραση**, μια αδικαιολόγητη επιλογή, κυρίως στην περίπτωση των απαρχαιωμένων και αχρηστευμένων λέξεων, μολοντί ανταποκρίνονται προς τα συγκεκριμένα ρουμανικά δάνεια, με την ίδια περιορισμένη ή εξειδικευμένη χρήση: π.χ. το σπάνιο ουσιαστικό *οι καϊμέδες* παραλείπεται εντελώς, αν και το ρουμανικό λεξιλόγιο γνωρίζει την αντίστοιχη ιδιωματική λέξη *caimea, caimele*, ως αρχαϊσμό.<sup>11</sup>

**VI Περίφραση, παράφραση με υποσημειώσεις ή λανθασμένη απόδοση** της δάνειας τουρκικής λέξης, γενικά όταν πρόκειται για σπάνιες και πολύ ιδιωματικές λέξεις που δεν συμπεριλαμβάνονται στα κοινά νεοελληνικά λεξικά και σηματοδοτούνται συνήθως στο ελληνικό πρωτότυπο με εισαγωγικά. Ωστόσο, σημειώνουμε επίσης μια εντελώς εσφαλμένη κατανόηση και μετάφραση με τη λέξη *secure* (*τσεκούρι*) του τουρκικού στρατιωτικού κοινού όρου *ασκέρι*, αραβικής αρχής, που αντιστοιχεί στο παρωχημένο ρουμανικό δάνειο *ascher/ ascher*, με την ίδια σημασία του *στρατεύματος*, χωρίς όμως τις μεταφορικές και οικείες χρήσεις της ελληνικής. Το ίδιο συμβαίνει και με το λογοτεχνικό τουρκικό δάνειο της ελληνικής *άτι*, που ανταποκρίνεται στην ιδιωματική δάνεια λέξη της ρουμανικής *at*, αλλά ίσως για υφολογικούς-φωνητικούς λόγους αποφεύγεται και μεταφράζεται εσφαλμένως *măgar* (δηλαδή, *γάιδαρος*), στο ίδιο διήγημα.<sup>12</sup> Οι άλλες δύο εμφανίσεις του όρου *άτι* αποδίδονται η μία με το

<sup>10</sup> Επομένως, στο διήγημα «Το μόνον της ζωής του ταξείδιον» (σ. 185) η τουρκική λέξη *τεμπέλης* μεταφράζεται με άλλο λαϊκό ρουμανικό αντίστοιχο, το *tindală*, εξίσου εκφραστικό, όπως στο πρωτότυπο («Singura călătorie din viața sa», σ. 188).

<sup>11</sup> «Έπειτα, ξέρεις: “οι καϊμέδες” δεν έχουν πλέον πέραση» («Ποιος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου», σ. 64), μτφρ. E. Lazăr: «Și-apoi, știi, nici nu mai au trecere așa mare» («Cine a fost ucigașul fratelui meu», σ. 51). Για όλους αυτούς τους όρους, βλ. το ερμηνευτικό λεξικό της ρουμανικής *DEX Dicționarul explicativ al limbii române*, Academia Română, Institutul de lingvistică Iorgu Iordan, Βουκουρέστι 2016: Univers Enciclopedic Gold. Διαθέσιμο σε ηλεκτρονική μορφή στον δικτυακό τόπο: <https://dexonline.ro/>

<sup>12</sup> «Φεύγα, κυρά!... Φεύγα πίσω, γιατί έρχεται τ' ασκέρ!» («Ποιος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου», σ. 66), μτφρ. E. Lazăr: «Pleacă, chiră!... Du-te înapoi, fiindcă sosește securea» («Cine a fost ucigașul fratelui meu», σ. 54). Πβ., στο ίδιο διήγημα: «Πίσω, στο ένα πλάγι, διέκρινα χρυσοσέλωτο το άσπρο άτι, που επήγαν για τον Δεσπότη (σ. 66)» / «În spate, pe o parte, am zărit măgarul alb cu șaua aurie, pe care-l aduseseră pentru despot (σ. 54)».

ακριβές αντίστοιχο *at*, με εισαγωγικά («Το μόνον της ζωής του ταξειδίου», σ. 180/σ. 183 στη μετάφραση), όπως στο πρωτότυπο, ενώ η άλλη μεταφέρεται με το ανάλογο ουσιαστικό *armăsar* (δηλαδή, *εύρωστο και όμορφο, ανευνούχιστο άλογο*, με εισαγωγικά στο πρωτότυπο), διατηρώντας όμως την κοινή βελτιωμένη σημασία της ελληνικής και της ρουμανικής δάνειας λέξης («Ο Μοσκόβ-Σελήμ», σ. 214/σ. 232, χωρίς εισαγωγικά στη μετάφραση).

**VII Μετάφραση μη τουρκικών λέξεων του ελληνικού κειμένου με κοινά τουρκικά δάνεια της ρουμανικής και της ελληνικής**, μια επιλογή που επιχειρεί την ισοροπία αυτών των στοιχείων, τονίζοντας την πλούσια ποικιλία του ρουμανικού λεξιλογίου και τον ρόλο της τουρκικής επιδρασης όχι μόνον στο έργο του Βιζυηνού, αλλά και στους δύο πολιτισμούς, π.χ. η «απόδοση του ρήματος *αστειζομαι* με το *haz* (χάζι) στην έκφραση *a face haz*, για την υφολογική χροιά του κειμένου, ενδιαφέρουσα περίπτωση σημασιολογικής εξέλιξης του τουρκικού όρου, άγνωστης στα ελληνικά («Το μόνον της ζωής του ταξειδίου», σ. 173/«*Singura călătorie din viața sa*», σ. 175, μτφρ. Margareta Sfirschi-Lăudat).<sup>13</sup>

Παραθέτουμε παρακάτω μόνο μερικά ενδεικτικά παραδείγματα:

**α) Τεχνικοί όροι:** *δράμι* (1) – *dram*, *μαγκάλι* (1) – *manga*, *τσιμπούκι* (1) – *ciubuc*<sup>14</sup>, *καμ(ου)τσίκι* (3) – *harapnic*, *μπόγος* (2) – *bocsea*, κτλ.

## I Απόλυτη ισοδυναμία

**1) *δράμι* (1) – *dram***, υποκοριστικό από *δραχμή*, αντιδάνειο στα ελληνικά, ενώ στα ρουμανικά θεωρείται ελληνικό δάνειο και διατηρείται κυρίως με μεταφορική έννοια σε ιδιωτισμούς, όπως και στις ελληνικές εκφράσεις<sup>15</sup>, π.χ. *Δεν έχω ούτε δράμι ψωμί· Κάποιος δεν έχει δράμι μυαλό / φιλότιμο / ντροπή* (*dram de minte, de rușine*):

Άμα τον έβλεπον εγώ έπρεπε να τρέχω εις τον «**μπακάλην**». Διότι ποτέ δεν επλησίαζε την ασθενή, πριν ή καταπίη τουλάχιστον πενήντα **δράμια ρακής**.

<sup>13</sup> Σημειώτουν ότι η αντίστοιχη ελληνική δάνεια λέξη από την τουρκική δεν απαντά στα διηγήματα που αναλύουμε εδώ. Επίσης, αν και το εν λόγω ουσιαστικό σχηματίζει εύχρηστους λαϊκούς φρασολογισμούς και στις δύο συγκρινόμενες γλώσσες, δεν υπάρχει ισοδυναμία μεταξύ τους. Επιπλέον, στο ίδιο διήγημα, η μετάφραση χρησιμοποιεί την πολύ εκφραστική δάνεια λέξη *hatir* για την ελληνική *χάρη*, στον ισοδύναμο ιδιωτισμό, *a face hatirul / κάνω τη χάρη* («Το μόνον της ζωής του ταξειδίου», σ. 168 / «*Singura călătorie din viața sa*», σ. 169). Η τουρκική δάνεια λέξη *χατήρι* εμφανίζεται ωστόσο 3 φορές σε δύο άλλα διηγήματα: σε δύο εμφανίσεις αντιστοιχεί ακριβώς το ρουμανικό *hatir* («Ποιος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου», σ. 77, 90 / σ. 65, 79, στη μετάφραση), ενώ μια φορά μεταφράζεται με μια ανάλογη ρουμανική έκφραση: «—Δεν πειράζει, άνδρα, του είπα. Το έκαμα για το **χατήρι** σου» («Το αμάρτημα της μητρός μου», σ. 22) / «*Nu-i nimic, bărbate, i-am spus eu. Am jucat de dragul tău*» («*Păcatul mamei mele*», σ. 40), ίσως λόγω της αρνητικής χροιάς του τουρκικού όρου σε ορισμένα συμφραζόμενα.

<sup>14</sup> Το τουρκικό δάνειο γράφεται με εισαγωγικά στο πρωτότυπο, «Ο Μοσκόβ-Σελήμ», σ. 224. Στα ρουμανικά, ο όρος *ciubuc* χρησιμοποιείται κυρίως σε λαϊκούς ιδιωτισμούς με μεταφορική έννοια, σημαίνοντας δηλαδή *μπαξίσι* – *bacsis*, και ως εκ τούτου μεταφράζεται στο κείμενο με υποσημείωση για την κυριολεκτική του έννοια («*Moscon-Selim*», σ. 243).

<sup>15</sup> Η λέξη παρουσιάζει και παραγωγή στα ρουμανικά, δύο ρήματα αρκετά συχνά στον καθημερινό λόγο: *a drămălui*, *a drămui* (ζυγίζω, κάνω οικονομίες).



(«Το αμάρτημα της μητρός μου», σ. 4), μτφρ. Amalia Zambeti: Cînd apărea el, eu trebuia să dau o fugă la **băcănie**, pentru că niciodată nu se apropia de bolnavă fără să fi dat pe gît cel rușin 50 de **drame de rachiu**. («Păcatul mamei mele», σ. 21).<sup>16</sup>

2) **μαγκάλι** (1) – **mangal**, κοινή τουρκική λέξη στις βαλκανικές γλώσσες, αραβικής προέλευσης, που χρησιμοποιείται επίσης σε φρασεολογικές εκφράσεις τόσο στα ελληνικά, όσο και στα ρουμανικά.

Και τρέμων εκ φρίκης, έβλεπον ενίοτε αντικρύ μου ένα σκελετόν, όστις ήπλωνε να θερμάνη τας ασάρκους του χείρας **επί του «μαγκαλίου»**, το οποίον έκαιε προ ημών. («Το αμάρτημα της μητρός μου», σ. 8), μτφρ. Amalia Zambeti: Și, tremurînd de spaimă, vedeam uneori în fața mea un schelet care își întindea brațele osoase ca să le încălzească la **mangalul** aprins lîngă noi. («Păcatul mamei mele», σ. 24).<sup>17</sup>

### β) Πολιτισμικοί όροι

– **Είδη ανατολικής ενδυμασίας**: **γελέκι** (1) – *ilic*, **γιασμαίκι** (1) – *iașmac* (παρωχημένη σπάνια λέξη στα ρουμανικά), **καλπάκι** (1) – *calpac* («Ο Μοσκόβ-Σελήμ», σ. 205, διατηρείται με υποσημείωση στη μετάφραση, σ. 221), **καφτάνιον** (1) – *caftan*, **κεμέρι** (4) – *chimir*, **λαχούρι** (1) – *lahur/lahor*, **παπούτσι** (2) – *rapuc*,<sup>18</sup> **σαλιβάριον** (2) – *șalvari*, **σαρίκι** (1) – *saric* και, κατ' επέκταση, **φέσι** (3) – *fes*,<sup>19</sup> **φερετζές** (1) – *feregea*, κ.ά.

– **Είδη υφαντικής**: **κηλίμι** (1) – *chilim*, **χράμι** (2) – *hram(ă)*, **χαλί**,<sup>20</sup> κ.ά.

– **Είδη μαγειρικής και ζαχαροπλαστικής, ποτά**: **καφές** (8) – *cafea*, **μπακλαβάς**

<sup>16</sup> Μετάφραση με υποσημείωση που εξηγεί την αρχική και κυριολεκτική τεχνική χρήση της λέξης ως μονάδας βάρους, δεδομένου ότι η αντίστοιχη ρουμανική λέξη χρησιμοποιείται συνήθως στην καθημερινή γλώσσα, σε φρασεολογισμούς, με μεταφορική σημασία (**ελάχιστη ποσότητα**): η μετάφράστρια Amalia Zambeti αποδίδει το ουσιαστικό μ' έναν σπάνιο τύπο πληθυντικού *drame de rachiu*, αντί για τον συνηθέστερο πληθυντικό *dramuri*.

<sup>17</sup> Η τουρκική δάνεια λέξη υφίσταται μια σημασιολογική συνεκδοχική διεύρυνση στα ρουμανικά, δηλώνοντας, εκτός από το δοχείο, και τα αναμμένα κάρβουνα, τη θράκα. Η μετάφράστρια εισάγει τον όρο μαζί με μια ερμηνευτική υποσημείωση.

<sup>18</sup> Το τουρκικό ουσιαστικό περσικής προέλευσης δανείζεται και στα ρουμανικά, αλλά εξειδικεύεται με περιορισμένη σημασία, δηλαδή **παντόφλα**. Μία εμφάνιση μεταφράζεται κατά λέξιν, χωρίς σημασιολογική διάκριση ως προς το σημαινόμενον: «τα μυττώ και κίτρινα **παπούτσια της**» («*rapucii portocalii (sic) cu vîrf ascuțit*» («Ποιος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου», σ. 75 / «Cine a fost ucigașul fratelui meu», σ. 63). Στο διήγημα «Ο Μοσκόβ-Σελήμ» η δάνεια λέξη απαρτίζει μια έκφραση, κοινή και στα τουρκικά («Θα ήξευρα να βάλω **τα δύο πόδια**» του κριτού «**σ' ένα παπούτσι**» (σ. 232)), χωρίς όμως ρουμανικό αντίστοιχο, μολονότι συμμετέχει σε πολλούς άλλους ρουμανικούς φρασεολογισμούς που έχουν ελληνικά ισοδύναμα (π.χ. *a-i da cuîna rapucii / δίνω σε κάποιον τα παπούτσια στο χέρι*). Ως εκ τούτου, η μετάφραση προστρέχει σε μια άλλη ανάλογη έκφραση, υφολογικά ουδέτερη όμως (σ. 251).

<sup>19</sup> Η λέξη **φέσι** σχηματίζει διάφορες φρασεολογικές εκφράσεις με μεταφορική έννοια στα ελληνικά, ενώ στα ρουμανικά, η φρασεολογική χρήση είναι περιορισμένη, αλλά η κυριολεκτική της σημασία επεκτείνεται, έτσι ώστε σήμερα δηλώνει γενικά τον σκούφο.

<sup>20</sup> Όρος χωρίς αντίστοιχο τουρκικό δάνειο στα ρουμανικά, ίσως εξαιτίας της φωνολογικής σύγκυψης με το ουσιαστικό *χάλι/hal*, πολύ εύχρηστο στα ρουμανικά σε εκφράσεις, κυρίως με αρνητική σημασία.



(1) – *baclava*, *μπουρέκι* (1) – *burec*, *ciurec*, *τσουρέκιον* (1) – *ciurec*, *ciurechi* (ιδιωματισμός στα ρουμανικά), *ρακί/ρακή* (4) – *rachiu*, κτλ.

– **Χώροι, κτίσματα, έπιπλα:** *κλόσκι* (2) – *chioşc* (άμεσο τουρκικό δάνειο στα ρουμανικά, καθώς και σημασιολογικό δάνειο από τα γαλλικά), *κονάκι* (3) – *conac*, *μιντέρι/μεντέρι* (4) – *mindir/mender* (ιδιωματική λέξη), *σελαμλίκι* (3) – *selamlic* («Ο Μοσκόβ-Σελήμ», σ. 218/σ. 236 μετάφραση με υποσημείωση), *σοφάς* (2) – *sofa*, *χάνι* (8) – *han*, κτλ.

## I Απόλυτη ισοδυναμία

1) *κηλίμι* – *chilim*, κοινή τουρκική λέξη στις βαλκανικές γλώσσες, περσικής προέλευσης.

Η χρηματική μας περιουσία κατηναλώθη εις ιατρούς και ιατρικά. Πολλά «**χράμια**» και «**κηλίμια**», έργα των ιδίων αυτής χειρών, τα είχε πωλήσει δι' ασήμαντα ποσά, ή τα είχε δώσει ως αμοιβήν εις τους γόητας και τας μαγίσσας. («Το αμάρτημα της μητρός μου», σ. 13-14), μτφρ. Amalia Zambeti: Banii pe care-i avusesem fuseseră cheltuiți pe doctori și leacuri. Multe **covoare și chilimuri**, țesute de mîinile mamei, fuseseră vîndute pe sume neînsemnate sau date ca răsplată șarlatanilor și doftoroaielor. («Păcatul mamei mele», σ. 31).<sup>21</sup>

II **Μερική ή προσεγγιστική ισοδυναμία**, με αλλαγή της μορφολογικής ή λεξιλογικής κατηγορίας. Το προαναφερθέν παράθεμα παρουσιάζει επιπλέον δύο παραδείγματα αυτής της μεταφραστικής διαδικασίας:

Άμα τον έβλεπον εγώ έπρεπε να τρέχω εις τον «**μπακάλην**». Διότι ποτέ δεν επλησίαζε την ασθενή, πριν ή καταπίη τουλάχιστον πενήντα **δράμια ρακής**. («Το αμάρτημα της μητρός μου», σ. 4), μτφρ. Amalia Zambeti: Cînd arărea el, eu trebuia să dau o fugă la **băcănie**, pentru că niciodată nu se apropia de bolnavă fără să fi dat pe gît cel puțin 50 de **drame de rachiu**. («Păcatul mamei mele», σ. 21).

1) **εις τον «μπακάλην» – la băcănie:** μετάφραση με το αντίστοιχο τοπικό παράγωγο ουσιαστικό, σύμφωνα με τη ρουμανική συντακτική δομή, αντί για το επαγγελματικό του πρωτοτύπου, που γράφεται επιπλέον με εισαγωγικά (*μπακάλης/ băcan*, ενώ οι εναλλακτικοί φωνητικοί τύποι *bacal*, *băcălie* είναι διαλεκτικοί και περιορισμένοι στη Μολδαβία).

21 Για τα ελληνικά, αναφερόμαστε κυρίως στο *Λεξικό της κοινής νεοελληνικής*, Θεσσαλονίκη 1998: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, διαθέσιμο και στα διαδικτυακά λεξικά του ιστοτόπου *Η Πύλη για την ελληνική γλώσσα*, στον δικτυακό τόπο: [http://www.greek-language.gr/greekLang/modern\\_greek/tools/lexica](http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica): «είδος χαλιού χωρίς πέλος, υφασμένο στο χέρι και διακοσμημένο με γεωμετρικά συνήθη. σχήματα». Συμβουλευθήκαμε επίσης το πολύτιμο έργο των συγγραφέων Μαρίας Δημάση και Αχμέτ Νιζάμ, *Το κοινό λεξιλόγιο της ελληνικής και της τουρκικής γλώσσας*, ό.π. Σημειώτεον ότι, λόγω της ιδιωματικής και παρωχημένης χρήσης του, ο όρος *χράμια*, με εισαγωγικά στο πρωτότυπο, δεν μεταφέρεται με το ρουμανικό αντίστοιχο *hram/ă*, αλλά μ' ένα άλλο μη τουρκικό συνώνυμο, σλαβικής καταγωγής, *covoare*, ή και *scoartă* (< λατ. *scortea*), σ' ένα άλλο χωρίο του ίδιου διηγήματος: «Κατά την λειτουργίαν, ήπλωνα χαμαί το «**χράμι**!»...» / «În timpul liturghiei, întindeam pe jos o **scoartă**...» («Το αμάρτημα της μητρός μου», σ. 6 / «Păcatul mamei mele», σ. 25).

2) *ρακή* – *rachiu*, με αλλαγή γένους, επειδή το ουδέτερο είναι συνηθέστερο στα ρουμανικά για άψυχα, μολονότι υπάρχει και το θηλυκό *rachie, răchie*, ιδιωματικός και λαϊκός τύπος όμως, που εξηγείται ως έμμεσο σερβικό δάνειο.

Όσον αφορά τα επιφωνήματα, παρατηρούμε την ίδια αμφιταλάντευση ανάμεσα σε περισσότερες μεταφραστικές επιλογές, απόλυτη ή μερική ισοδυναμία, παράλειψη, κτλ.: *αίντε* – *haide/hai*, *βρε* – *bre*, *αμάν* – *aman*, κ.ά.<sup>22</sup>

### III Απόδοση με άλλη συνώνυμη τουρκική λέξη

Στο επόμενο απόσπασμα απαντούν και οι δύο περιπτώσεις αυτής της μεταφραστικής μεθόδου: η δάνεια λέξη **Οθωμανίς** αποδίδεται εδώ μέσω ενός άλλου τουρκικού εθωνύμου, *turcoaică* (δηλαδή, *Τουρκάλα*), θηλυκού παραγώγου από το ουσιαστικό και επίθετο *turc*, καθώς ο όρος *otomană* χρησιμοποιείται στα ρουμανικά μόνο ως επίθετο. Επιπλέον, η μεταφράστρια προτιμά την απόδοση του δανείου *γιασμάκιον* – *iașmac*, παρωχημένης και σπάνιας χρήσης στα ρουμανικά, με ένα άλλο πιο εύχρηστο τουρκικό ουσιαστικό, *maramă/mahramă* < τουρκ. *mahrma*, το οποίο προσαρμόζεται φωνολογικά και ως τοπική λαϊκή παραλλαγή *năframă*. Αφετέρου, στο τουρκικό ουσιαστικό **φερετζές** αντιστοιχεί το ρουμανικό θηλυκό οξύτονο **φερεγεα**, με ανισοσύλλαβη κλίση, όπως παρουσιάζουν συνήθως τα περισσότερα τουρκικά οξύτονα.

Η κοντή και πως εύσωμος **Οθωμανίς** είχε τακτοποιημένον το λευκότατον αυτής **γιασμάκιον** και συνεκράτει επί το κοσμιώτερον τον μαύρον και μακρόν αυτής **φερετζέν**, υπό τον ποδόγυρον του οποίου μόλις έβλεπες τα μυτωτά και κίτρινα **παπούτσια της**. («Ποιος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου», σ. 75) μτφρ. Elena Lazăr: *Turcoaica*, scundă și bine făcută, își potrivise *marama* albă și-și purta sfioasă *feregeaua* neagră și lungă care-i ajungea pînă la tivul rochiei de sub care abia se zăreau *papucii* portocalii cu vîrf ascuțit. («Cine a fost ucigașul fratelui meu», σ. 63).

### IV Μετάφραση με άλλο μη τουρκικό όρο

γ) **Οικονομικοί όροι, νομίσματα και χαρτονομίσματα**: *παράς* (7) – *para/parale*, *ρουμπιές* (1) – *rubia/rubiele*,<sup>23</sup> *καύμές* (1) – *caimea, caimele* (παρωχημένη δάνεια λέξη στα ρουμανικά), κτλ., δάνεια που μεταφράζονται συνήθως είτε με απόλυτη ισοδυναμία είτε με άλλο μη τουρκικό όρο· εντοπίσαμε όμως και τη σπάνια περίπτωση της παράλειψης.

<sup>22</sup> Π.χ. υφολογική παράλειψη του πολύ εύχρηστου βαλκανικού κλητικού επιφωνήματος *βρε* – *bre*, προς όφελος της ρουμανικής ανάλογης υβριστικής έκφρασης που αναφέρεται στο βόδι: «—Σους! με είπε. Τι φωνάζεις έτσι, **βρε βώδι**!» / «**Tacil!** Ce strigi așa, **vită încălțată!**». Επισημαίνουμε εδώ επίσης την απόδοση του τουρκικού προστακτικού επιφωνήματος *σους* – που προέρχεται από το ρήμα *sus-mak*: *σωπαίνω* – με την προστακτική του αντίστοιχου ρουμανικού ρήματος: *taci*, δηλαδή *σώπα!* («Το αμάρτημα της μητρός μου», σ. 23 / «Păcatul mamei mele», σ. 41).

<sup>23</sup> Τουρκικό χρυσό νόμισμα, παρωχημένος όρος στα ρουμανικά, με πιο εύχρηστη φωνητική και σημασιολογική γαλλική παραλλαγή *rupie/rupii*, μεταφράζεται με το συνεκδοχικό ουσιαστικοποιημένο επίθετο *galben* (*κίτρινο*), που αντιστοιχεί σημασιολογικά, εφόσον δηλώνει συνήθως το παλιό χρυσό ξένο νόμισμα («Το αμάρτημα της μητρός μου», σ. 11 / σ. 28 στη μετάφραση).

Το τουρκικό δάνειο **παράς**, με 7 χρήσεις στο πρωτότυπο, κυρίως σε εκφράσεις, σχηματίζει πολλούς ανάλογους λαϊκούς ιδιωτισμούς και στις δύο γλώσσες, με μεταφορική έννοια και, γενικά, κατ' επέκταση, με μετωνυμική σημασία: *χρήματα, περιουσία*, π.χ.: *δεν αξίζει έναν παρά, δεν κάνει παράδες / a nu face nici o para (chiaoăă ή nici două parale), a nu face parale, δε δίνω έναν παρά / a nu da două parale, κάνω κπ. πέντε παρά δύο παράδες / a lua la (ή în) trei parale (pe cineva), a face (pe cineva) de trei (ή de două) parale*. Είναι αξιοσημείωτη η χρήση της ίδιας έκφρασης και στη μετάφραση, με μια συνωνυμική παραλλαγή για την πρώτη εμφάνιση στο διήγημα «Ποιος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου»: *κάνω παράδες, 2 φορές στο πρωτότυπο, a scoate parale και a face parale*, στο ρουμανικό κείμενο. Επιπλέον, και στις δύο γλώσσες αυτό το τουρκικό εύχρηστο δάνειο παρουσιάζει ένα υποκοριστικό παράγωγο, *παραδάκι – părăluță/părălușă*, το οποίο απαντά στο διήγημα «Πρωτομαγιά», χωρίς όμως υπάρχουσα ρουμανική μετάφραση.

Παρατηρούμε όμως ότι ο άλλος τεχνικός τουρκικός όρος του ίδιου σημασιολογικού τομέα, *καϊμέδες* (τα πρώτα χαρτονομίσματα στην Οθωμανική Αυτοκρατορία) παραβλέπεται εντελώς στη μετάφραση, μολοντί υπάρχει το αντίστοιχο δάνειο στα ρουμανικά ως ιδιωματική λέξη και αρχαϊσμός, *caimea, caimele*:

—Εγώ, κυρά, δυο χρόνια πήγα κ' έφερα την πόστ' από το σιδηρόδρομο, **έκαμ'** αρκετούς **παράδες**. Τώρα πια ας κάμουν και οι φίλοι.

—[...] Εσύ αν **έκαμες παράδες**, καθώς το λένε —Θεός κ' η ψυχή σου! Εμείς τέτοιους **παράδες** δεν τους χρειαζόμαστε. Έπειτα, ξεύρεις: «**οι καϊμέδες**» δεν έχουν πλέον πέραση. («Ποιος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου», σ. 63-64), μτφρ. Elena Lazăr:

—Eu, chiră, doi ani am dus poșta de la gară; **am scos destule parale**. Acum n-au decît să se procopsească și prietenii.

—[...] Tu dacă ai **făcut parale**, cum se spune — să dea Domnul să te bucuri de ele! Nouă **parale** de-astea nu ne trebuie. Și-apoi, știi, **nici nu mai au trecere așa mare...** («Cine a fost ucigașul fratelui meu», σ. 51).<sup>24</sup>

Προσθέτουμε εδώ και ένα άλλο πολύ ενδιαφέρον παράδειγμα, επειδή, αφενός, μεταφράζεται ένας πολύ εύχρηστος κοινός τουρκικός όρος με έναν μη τουρκικό (*κέφι – a se veseli*, δηλαδή *γλεντώ*), πιθανώς για υφολογικούς σκοπούς, αφετέρου, μια ουδέτερη ελληνική λέξη αποδίδεται με ένα πολύ εκφραστικό και λαϊκό τουρκικό δάνειο της ρουμανικής, χωρίς αντίστοιχο στα ελληνικά (*οι καλεσμένοι – zaiafet, γλέντι, γιορτή*):

<sup>24</sup> Μία άλλη εμφάνιση στο ίδιο διήγημα σχηματίζει πάλιν έναν φρασεολογισμό με ισοδύναμο στη μετάφραση: «μιο έσφουσε μια ζωή, *πέντε παράδες δεν αξίζει* (σ. 98)» / «Mi-ai salvat viața — *cinci parale nu merita* (σ. 87)». Ως προς τα υπόλοιπα ελληνικά παραδείγματα της λέξης, η μετάφραση χρησιμοποιεί είτε τον πληθυντικό αντί για τον ενικό του πρωτοτύπου («Μοσκώβ-Σελήμ», σ. 245 / «Moskov-Selim», μτφρ. Claudiu Sfirsi-Lăudat, σ. 266, ενώ στην άλλη χρήση του ίδιου διηγήματος υπάρχει απόλυτη ισοδυναμία στη μετάφραση, «*εφτά παράδες στο κεμέρι μου*», σ. 223 / «*sapte parale în pungă*», σ. 242) είτε τα αποδίδει με συνώνυμα (*bani*, δηλαδή *λεφτά*, βλ. «Το αμάρτημα της μητρός μου», σ. 18 / σ. 31 στη μετάφραση), που ενίοτε μπορεί να είναι τουρκικής προέλευσης επίσης, όπως στο διήγημα «Ποιος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου», σ. 91, όπου η μεταφράστρια Elena Lazăr επιλέγει μια ανάλογη, αλλά πιο παραστατική μεταφορική έκφραση: «χωρίς *παρά* στην τσέπη του» / «*fără nici un chior* (τουρκ. *kör, kior*) în buzunar» («Cine a fost ucigașul fratelui meu», σ. 80).

Το πρωί τους στεφανώσαμε, και το βράδυ ήταν **οι καλεσμένοι** στο σπίτι τους... Και έκαμεν ο πατέρας σου **κέφι**... («Το αμάρτημα της μητρός μου», σ. 22) *Dimineața i-am cununat și seara a fost **zaiafet** mare acasă la ei;... Și taică-tău **s-a veselit tare**...* («Păcatul mamei mele», σ. 40).

**δ) Θρησκευτικό λεξιλόγιο:** *μάμης (2) – imam, κουρμπάνι (2) – curban* (η πρώτη εμφάνιση αποδίδεται εσφαλμένως, *curte – αυλή*, η δεύτερη, κατά προσέγγιση, *pradă – λάφυρο*, χωρίς θρησκευτική απόχρωση), *μπαϊράμι (2) – bairam* (το τουρκικό δάνειο αραβικής προέλευσης παρουσιάζει στα ρουμανικά, ιδίως στον καθημερινό λόγο, μεταφορική χρήση χωρίς θρησκευτική συνδήλωση, *γιορτή, διασκέδαση*), *σοφτάς (5) – softa* (με εισαγωγικά, «Ποιος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου», σ. 70, λανθασμένη απόδοση 3 φορές: *tinăr – νεαρός*, σ. 57-58, ενώ οι άλλες δύο εμφανίσεις στο ίδιο διήγημα μεταφράζονται με το αντίστοιχο *softa*), *τακριρί (1) – jurămînt*, κτλ.

**ε) Στρατιωτικοί όροι:** *ασκέρι (2) – ascher* (εσφαλμένη μετάφραση μία φορά, ως *secure – τσεκούρι*), *μετερίζι (1) – meterez*, *μπαϊράκι, μπαϊρακτάρης (2) – bairac, bairactar* (μετάφραση με τα ίδια ρουμανικά αντίστοιχα, με υποσημείωση), *ντουφέκι / τουφέκι (2) – tufec*, *πεχλιβάνης (2) – rehivan* (σημασιολογική μεταβολή στα ρουμανικά, στην καθημερινή γλώσσα, *πονηρός*), *Σερασκέρης (12) – serascher* (μετάφραση με υποσημείωση), *τσαούχης (1) – ceauș* (με υποσημείωση στη μετάφραση), κ.ά.

Εν κατακλείδι, συμπεραίνουμε ότι στο τουρκικό λεξιλόγιο του Βιζυηνού υπερισχύει η γενική κατηγορία των πολιτισμικών όρων, οι οποίοι διατηρούνται συνήθως στη μετάφραση, εφόσον υπάρχουν τα αντίστοιχα ρουμανικά δάνεια. Ωστόσο, υπάρχουν σημαντικές χρηστικές διαφορές και σημασιολογικές χροίες αυτών των κοινών τουρκικών στοιχείων της ρουμανικής και της ελληνικής που μερικές φορές εμποδίζουν την κατά λέξιν απόδοσή τους. Επιπλέον, οι υφολογικές και λεξικές παραλλαγές της ρουμανικής είναι ενίοτε περιορισμένες και δεν μεταφέρουν πάντα την πλούσια ποικιλία του πρωτότυπου έργου. Ως εκ τούτου, οι διάφορες τεχνικές που αναφέραμε παίζουν σημαντικό ρόλο στο παρόν μεταφραστικό επίτευγμα των *Νεοελληνικών Διηγημάτων*.



# 4<sup>ο</sup> Συνέδριο των Νεοελληνιστών των Βαλκανικών Χωρών

Ελληνοτουρκικές σχέσεις  
στη λογοτεχνία



# Η αφήγηση του ξεριζωμού και τα φαινόμενα του εθνικισμού: το παράδειγμα του μυθιστορήματος *Η Θεσσαλονίκη με μοβ καφτάνι*

**Damla Demirözü**

Καθηγήτρια Νεοελληνικών Σπουδών  
İstanbul Üniversitesi

## Εισαγωγή

Οι Βαλκανικοί Πόλεμοι, ο Α΄ Παγκόσμιος και ο Ελληνοτουρκικός Πόλεμος του 1919-22 δεν αφορούσαν μόνο στις ένοπλες δυνάμεις των εμπολέμων κρατών με τις απώλειες που σημειώθηκαν στα πεδία των μαχών, αλλά και στους ντόπιους και άμαχους πληθυσμούς που οδηγήθηκαν σε εκτοπισμό από τα μέρη που ζούσαν και θεωρείται ότι ήταν αυτοί, κυρίως, που υπέστησαν το μεγαλύτερο πλήγμα. Ανθρωπτοι απλοί που, εξαιτίας της βίας του πολέμου, βίωσαν τον θάνατο, την εξόντωση και την εγκατάλειψη των εστιών τους («ο Άλλος ήταν εν διωγμώ») προκειμένου να επιβιώσουν.<sup>1</sup> Η εξορία αυτή του «Άλλου», λόγω των πολεμικών συγκρούσεων ή κατ' εφαρμογή όρων των συνθηκών, συνέβαλε στην εδραίωση και εμπέδωση των εθνών-κρατών.

Η βία που υπέστησαν, μέσα σε αυτή την ταραγμένη συγκυρία, οι απλοί άνθρωποι βρήκε απήχηση και στη λογοτεχνία. Μερικοί συγγραφείς, την επαύριον μάλιστα των γεγονότων, άρχισαν να γράφουν για αυτά που βίωσαν, και οι ιστορίες τους δεν είναι καθόλου ευχάριστες, η δε ανάγνωσή τους ταράζει.<sup>2</sup> Η αφήγηση των γεγονότων, χωρίς αμφιβολία, αλλάζει και έχει διαφορετική χροιά ανάλογα με τον αφηγητή και τον χρόνο της αφήγησης. Στο πλαίσιο αυτό, ανάλογα φορτισμένα και ιδιαίτερα προσφιλή, τόσο στην Ελλάδα όσο και στην Τουρκία, είναι και τα θέματα του ξεριζωμού και της προσφυγιάς, που συνδέονται με το 1922. Είναι γνωστό ότι οι ιστορίες αυτές εκφράστηκαν ποικιλοτρόπως στην ελληνική και τουρκική λογοτεχνία. Χάρη στις προηγούμενες έρευνες του Ηρακλή Μήλλα μπορούμε και γνωρίζουμε τις προσεγγίσεις της ελληνικής λογοτεχνικής παραγωγής για τα συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα

---

1 Αν. Λιάκος, «Γενοκτονία και βιοπολιτική». Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://chronos.fairead.net/liakos-genoktonia-kai-viopolitiki?fbclid=IwAR3I5hDHKCr5xSgMcoYzQiP9dHKhgFVfKX-2mgTVazdxV4hpePRkFFQXyBsM> (τελευταία πρόσβαση 23/09/2021).

2 Ένας από αυτούς τους συγγραφείς που εκφράζει τη βία που φέρνει ο πόλεμος στους άμαχους πληθυσμούς της περιοχής μας είναι ο Στρατής Μυριβήλης. Έχει πάρει μέρος σε όλους τους πολέμους που άλλαξαν τον γεωπολιτικό χάρτη και έχει καταγράψει τις πρακτικές, που προξένησαν την αποσύνθεση και τον εκτοπισμό του γηγενούς πληθυσμού. Για αυτό και σε πολλά σημεία των αφηγήσεών του διαβάζουμε σκηνές σχετικά με τη βία. Π.χ. τον βιασμό μιας κόρης μέσα στο σπίτι της από τον στρατιώτη της άλλης πλευράς. Αυτή η κόρη και αυτό το σπίτι ανήκει σε έναν Τουρκομερίτη Ρωμιό που ζει στην Ανατολή το 1914 (*Η Ζωή Εν Τάφω*). Και κάτι πιο σημαντικό και πιο σπάνιο: ο συγγραφέας μπορεί και δείχνει τη δική μας βία που στρέφεται στον Άλλον. Στο διήγημα «Το λουλούδι της Φωτιάς», από το *Κόκκινο Βιβλίο*, ο Έλληνας αναγνώστης διαβάζει για μία ωραία μουσουλμανική οικογένεια που βιώνει την καταστροφή και τον βιασμό των κοριτσιών της από τους δικούς του –τους Έλληνες φαντάρους.



σε αντιδιαστολή με την τουρκική λογοτεχνική παραγωγή, καθώς και τις διαφοροποιήσεις τους μέσα στον χρόνο.<sup>3</sup> Στην παρούσα μελέτη θα αναφερθούμε κυρίως στην τουρκική λογοτεχνική πραγματικότητα.<sup>4</sup>

Μελετώντας τα μοτίβα του ξεριζωμού και της προσφυγιάς, όπως εμφανίζονται στην τουρκική λογοτεχνία, θεωρούμε ότι μπορούν να καταταγούν σε δύο τουλάχιστον κατηγορίες. Στην πρώτη, κατατάσσονται συγγραφείς που ασχολήθηκαν με το θέμα του ξεριζωμού πριν αυτό γίνει δημοφιλές, και γι' αυτούς είναι σημαντικός ο πόνος του ανθρώπου ανεξαρτήτως εθνικών ταυτοτήτων και εθνικιστικών ευαισθησιών. Στην προσέγγισή τους ο «διαφορετικός» δεν είναι ο κατεξοχήν «Άλλος». Και για αυτούς, αλλά και για ένα τμήμα της τουρκικής κοινωνίας, ο Ρωμιός/Έλληνας/Χριστιανός δεν είναι ταυτισμένος με τη «Μεγάλη Ιδέα» και δεν είναι το «ξένο δάχτυλο» του άλλου εθνικισμού «που ζει μέσα μας», «υποδουμένους τον συμπολίτη μας» ο Ρωμιός είναι ο σπυρίδιος των εθνικιστών, ο οποίος, και στο παρελθόν και στο παρόν, υφίσταται διανά λόγων του εθνικισμού και του ιμπεριαλισμού, και δεν επιθυμούν να αποσιωπώνται οι τραγωδίες των πρώην και νυν συμπολιτών τους. Επιστρέφοντας στις εξιστορήσεις του παρελθόντος, δεν εξωραϊζουν ούτε το παρελθόν ούτε το παρόν. Οι ιστορίες αυτές του ξεριζωμού, αν και έχουν οδυνηρό τέλος, λειτουργούν παράλληλα ως ένδειξη της παλαιάς συνύπαρξης, οι αναμνήσεις της οποίας είναι για αυτούς μία υπόσχεση για μια νέα πιθανή συνύπαρξη, όχι μόνο με τους Ρωμιούς αλλά και με τους άλλους γειτονικούς τους λαούς.

Ακολουθως, θα εστιάσω πρώτα στα έργα της προαναφερθείσας κατηγορίας, για να δείξω πώς η ιδεολογία των συγκεκριμένων λογοτεχνών τούς ώθησε σε μία λογοτεχνική αφήγηση διαφορετική από αυτή που τους επέβαλε ο «οικείος» εθνικισμός.

## Η αναζήτηση μίας άλλης αφήγησης

*Για τους πεσόντες στη γη της ανατολής  
στον Μεγάλο Αγώνα<sup>5</sup>*

Επειδή η μετάφραση των λογοτεχνικών κειμένων δεν είναι μία απλή διαδι-

3 H. Μήλλας, *Εικόνες Ελλήνων και Τούρκων*, Αθήνα 2001: Αλεξάνδρεια.

4 H. Millas, "The exchange of populations in Turkish literature. The undertone of texts", στο R. Hirsch (επιμ.), *Crossing the Aegean*, New York – London: Berghahn Books, σ. 221-230. Επίσης βλ. H. Millas, "Türk ve Yunan Edebiyatında Mübadele: Benzerlikler ve Farklar", στο M. Pekin (επιμ.), *YeniDen Kurulan Yaşamlar. 1923 Türk-Yunan Zorunlu Nüfus Mübadelesi*, İstanbul 2005: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, σ. 125-155.

5 Ένα άλλο αξιόλογο έργο της εποχής του '70 είναι το βιβλίο του καθηγητή Νομικής Μπιλιγέ Ουμάρ. Το βιβλίο έχει τον τίτλο *Οι Τελευταίες Μέρες των Ελλήνων στην Σμύρνη*. Είχε εκδοθεί για πρώτη φορά το '74, δηλαδή τη χρονιά που ξεσπάει το Κυπριακό και οι συνθήκες δεν είναι ευνοϊκές για μία θετική προσέγγιση από τους Έλληνες. Παρόλα αυτά, ο Μπιλιγέ Ουμάρ σε αυτό το εξαιρετικό βιβλίο –μπορεί να θεωρηθεί ως ιστορικό ή δοκίμιο– μας προσφέρει πολλές και διαφορετικές εικόνες και εκδοχές της ιστορίας που ξεπερνούν τα όρια και των δύο εθνικών αφηγήσεων. Η προσέγγισή του για τους Έλληνες είναι ιδιαίτερα συγκινητική. Το βιβλίο είναι αφιερωμένο «σε όλους τους πεσόντες στον Μεγάλο Αγώνα στο χώμα της Μικρασίας». Η χρήση της λέξης Έλληνας αντί για Ρωμιός, το τολμηρό εξώφυλλο του βιβλίου καθώς και το περιεχόμενό του είναι αρκετά συγκλονιστικά. Το βιβλίο αυτό δεν έχει κάνει πολλές επανεκδόσεις στην Τουρκία, ίσως λόγω της ιδιαίτερης προσέγγισης που έχει. Το μότο αυτής της ενότητας είναι η αφιέρωση του Μπιλιγέ Ουμάρ στο προαναφερθέν βιβλίο του.

κασία, αλλά σηματοδοτεί το «άνοιγμα» μίας κοινωνίας στην άλλη, θα εστιάσω πρώτα στις μεταφράσεις του ξεριζωμού από τα ελληνικά στα τουρκικά, οι οποίες υποδεικνύουν ότι τόσο οι μεταφραστές των έργων όσο και οι εκδοτικοί οίκοι που τα εξέδωσαν συμμερίζονταν συγκεκριμένες ιδέες για την αλληλεγγύη των λαών και τους ιμπεριαλιστικούς πολέμους.

Η πρώτη μετάφραση έργου της ελληνικής λογοτεχνίας με θέμα τον ξεριζωμό στα τουρκικά είναι *Τα Ματωμένα Χώματα* της Διδώς Σωτηρίου, που έχει μεταφραστεί από τα γαλλικά στα τουρκικά από τον Αττίλα Τοκάτλι, το 1970 –εφτά μόλις χρόνια μετά την πρώτη ελληνική έκδοση. Και η μετάφραση και οι επιλογές του μεταφραστή σε σχέση με το περιεχόμενο του βιβλίου παρουσιάζουν όμως εξαιρετικό ενδιαφέρον, για λόγους που θα αναφέρω συνοπτικά ακολούθως.<sup>6</sup>

Είναι γνωστό πως η μετάφραση του βιβλίου δεν είναι απολύτως συνεπής με το πρωτότυπο κείμενο, μια και ο μεταφραστής έχει κάνει λίγες αλλά ουσιαστικές παρεμβάσεις, που δείχνουν όμως ότι στόχος του δεν ήταν να λογοκρίνει το έργο· αντιθέτως, στόχος του ήταν να προσπαθήσει να κάνει περισσότερο κατανοητή στο τουρκικό κοινό την ελληνική λογοτεχνική προσέγγιση. Για αυτό και αποφεύγει να χρησιμοποιήσει τον τίτλο της συγγραφέα που παραπέμπει στα ματωμένα γεγονότα, τα οποία έλαβαν μέρος στη Μικρασία και είναι αποκρουστικά για το τουρκικό κοινό. Επιλέγει έτσι έναν άλλο τίτλο: *Πες γεια [χαιρετίσματα] στην Ανατολία εκ μέρους μου (Benden Selam Söyle Anadolu'ya)*, ο οποίος προέκυψε από τα τελευταία λόγια του Τουρκομερίτη που «σφραγίζουν» και το μυθιστόρημα. Η συνειδητή επιλογή από τον μεταφραστή των συγκεκριμένων λέξεων στον τίτλο, υποδεικνύει όμως το αδιάρρηκτο της επικοινωνίας ανάμεσα σε αυτόν που έφυγε και σε αυτόν που έμεινε.

Στο πρωτότυπο, ο Τουρκομερίτης της Διδώς Σωτηρίου αποχαιρετάει τη γη του ως εξής:

*Αντάρτη του Κιορ Μεμέτ χαιρέτα μου τη γη όπου μας γέννησε, Σελάμ Σοϊλέ [...]. Ας μη μας κρατάει κακία που την ποτίσαμε μ' αίμα. Καχρ ολσούν σεμπέτι ολανλάρ! Ανάθεμα στους αίτιους! (340/229).<sup>7</sup>*

Τα προαναφερθέντα, μετά από τη συνειδητή παρέμβαση του Τοκάτλι, μεταφράζονται όμως στα τουρκικά ως εξής:

*Αντάρτη του Κιορ Μεμέτ χαιρέτα μου τη γη όπου μας γέννησε, Σελάμ Σοϊλέ [...]. Ας μη μας κρατάει κακία που την ποτίσαμε μ' αίμα. Χίλιες κατάρες στους δήμιους που έκαναν τους αδελφούς να σκοτώσουν αδελφούς!*

Η απλή κατάρα δηλαδή για τους αίτιους μεταμορφώνεται σε ένα μανιφέστο· σ' αυτό, διακηρύσσεται η γεωγραφική συγγένεια μεταξύ των λαών της Ανατολίας

<sup>6</sup> Η σύγκριση βασίζεται στην ελληνική έκδοση (*Ματωμένα χώματα*, Αθήνα 1996: Κέδρος) και στην τουρκική (*Benden Selam Söyle Anadolu'ya*, İstanbul 1995: Alan Yayıncılık).

<sup>7</sup> Ο πρώτος αριθμός παραπέμπει σε σελίδα της ελληνικής έκδοσης και ο δεύτερος της τουρκικής.

και εννοείται, επίσης, πως οι «αδελφοί» δεν ήταν εχθροί. Οι εχθροί, οι «δήμιοι», ήρθαν από έξω. Αυτή η επιλογή αποκαλύπτει πολλά για την προσέγγιση του μεταφραστή και μίας μερίδας της τουρκικής κοινωνίας, αφού αυτός, περισσότερο μάλιστα από τη συγγραφέα, κατηγορεί τους ιμπεριαλιστές για την κατάντια της γενέτειρας γης σε ματωμένα χώματα, τονίζοντας ότι ο Ρωμιός δεν είναι ούτε ο εχθρός ούτε ο εθνικός «Άλλος», αλλά ο συνάνθρωπός του.

Η μετάφραση αυτή του βιβλίου κυκλοφορεί χωρίς κανένα πρόβλημα μέχρι το 1982, μέχρι το πραξικόπημα δηλαδή του '80, που το απαγορεύει. Στη συνέχεια, η συγγραφέας, ο μεταφραστής και ο εκδοτικός οίκος δικάζονται στο Στρατοδικείο.<sup>8</sup> Η βράβευση της Σωτηρίου ωστόσο την ίδια χρονιά, με το βραβείο Αμπντί Ιπεκτσι, συμβάλλει στην απελευθέρωση του βιβλίου, που μέχρι τότε είχε κάνει δεκαπέντε επανεκδόσεις. Το συγκεκριμένο βιβλίο είναι σήμερα ένα από τα πιο γνωστά της νεοελληνικής λογοτεχνίας στην Τουρκία, και επανεκδίδεται συνεχώς.

Η δεκαετία του '80 ήταν περίοδος σιωπής και για τη μετάφραση της νεοελληνικής λογοτεχνίας στα τουρκικά, πραγματικότητα που θα αλλάξει τη δεκαετία του '90. Τη δεκαετία αυτή ο εκδοτικός οίκος Mare Nostrum (Μάρε Νόστρουμ) θα εκδώσει πολλά έργα νεοελληνικής λογοτεχνίας, μεταξύ των οποίων και έργα με θέμα τον ξεριζωμό που κατέχουν ιδιαίτερη θέση. Το πρώτο βιβλίο το 1990 είναι η *Λωξάντρα* της Μαρίας Ιορδανίδου. Ο εκδοτικός οίκος, κάτω από τον τίτλο *Λωξάντρα*, έχει προσθέσει τον υπότιτλο *Το όραμα της Πόλης*.<sup>9</sup> Το πρώτο βιβλίο της σειράς, η *Λωξάντρα*, συνοδεύεται από μία ανακοίνωση του εκδοτικού οίκου που τελειώνει με τα εξής λόγια:

Η «Mare Nostrum» θα είναι μια ξεχωριστή σειρά. Θα μας βοηθήσει να κατανοήσουμε καλύτερα τον εαυτό μας. Θα συμβάλλει στην αλληλογνωριμία μας. Αυτή η περιπέτεια πιστεύουμε ότι θα αφορά και τους αναγνώστες μας.

Ο υπότιτλος της *Λωξάντρας* μαζί με την ανακοίνωση δείχνει ότι ο εκδοτικός οίκος θεωρεί πως είμαστε «ελλιπείς χωρίς τους ανθρώπους με τους οποίους κάποτε συνυπήρχαμε».

Τα κοινά χαρακτηριστικά των μεταφρασμένων έργων που εκδίδονται από τον οίκο Μάρε Νόστρουμ δηλώνουν ότι για τις αδικίες που υπέστη ο Ρωμιός της Μικρασίας, υπαίτιος είναι ο ιμπεριαλισμός και ο εθνικισμός, που προετοίμασαν το πεδίο για τον ξεριζωμό του. Άρα ο Ρωμιός δεν είναι ούτε ο ξένος ούτε ο εχθρός, αλλά ο συνάνθρωπός μας. Μάλιστα ο πόνος του από τον ξεριζωμό αξίζει να ακουστεί και από εμάς. Το σύνολο των έργων που έχουν επιλεγεί από τον οίκο Μάρε

---

<sup>8</sup> Η μήνυση κατά του βιβλίου βασίστηκε σε έναν νόμο που προβλέπει επιβολή ποινών σε όσους έχουν κριθεί ότι βλάπτουν την ταυτότητα, το ήθος και τις αξίες του τουρκικού έθνους και του τουρκικού στρατού.

<sup>9</sup> Πρακτική που ακολουθείται συχνά στις τουρκικές μεταφράσεις, όταν τα κύρια ονόματα δεν σημαίνουν τίποτε για τον Τούρκο αναγνώστη. Τα μυθιστορήματα *Λεωνής* και *Στου Χατζηφράγκου* στην τουρκική μετάφρασή τους συνοδεύονται αντίστοιχα από έναν επεξηγηματικό υπότιτλο.

Νόστρουμ για μετάφραση εναντιώνονται στο στερεότυπο του Ρωμιού που επιβάλλεται από την επίσημη εθνική αφήγηση, η οποία, υπογραμμίζοντας τη Μεγάλη Ιδέα, απεικονίζει τον Ρωμιό ως εχθρό και αφορμή των ξένων να επέμβουν στα εσωτερικά μας ζητήματα. Σε αντίθεση, μία άλλη μερίδα διανοητών και συγγραφέων που αντιστέκονται στη μονολιθική προσέγγιση της επίσημης αφήγησης, ερευνούν διαφορετικά την ιστορία και επιχειρούν να διακρίνουν τις αποχρώσεις της. Για αυτούς, ο Ρωμιός είναι ο συνάνθρωπός μας που χάθηκε μέσα στη συγκυρία της εποχής· κι είναι καλό να αναπτύξουμε μία επικοινωνία και ενσυναίσθηση με ένα κομμάτι του εαυτού μας, με το οποίο συνυπήρχαμε και θέλουμε να συνυπάρχουμε ξανά ειρηνικά.

Από την άλλη, και κάποιοι Τούρκοι συγγραφείς που γράφουν μυθιστορήματα για το συγκεκριμένο ιστορικό γεγονός εμφανίζουν παρόμοια χαρακτηριστικά με όσα προαναφέρθηκαν. Ο *Μεγάλος Χωρισμός* του Κεμάλ Αναντόλ<sup>10</sup> (Kemal Anadol, *Büyük Ayrılık*, 2003) είναι ένα τέτοιο μυθιστόρημα, όπου στο επίκεντρο της αφήγησης του τίθενται και τα δεινά των Ρωμιών. Ξεχωρίζουν, επίσης, τα μυθιστορήματα *Μια Προίκα Αμανάτι* του Κεμάλ Γιαλτσίν<sup>11</sup> (Kemal Yalçın, *Emanet Çeyiz*, Birzamanlar Yayınları, 1988) και *Η Άλλη Μεριά του Νερού* της Φεριντέ Τσιτσέκογλου<sup>12</sup> (Feride Çiçekoğlu, *Suyun Öte Yanı*, Can Yayınları, 1992), τα οποία στην αφήγησή τους, όπως συμβαίνει και με τον *Μεγάλο Χωρισμό* του Κεμάλ Αναντόλ, αναφέρουν και τα δεινά που έζησαν οι Ρωμιοί. Τα βιβλία αυτά κινούνται σε άλλο επίπεδο. Δεν υπάρχει προσπάθεια εξωραϊσμού της μίας πλευράς, του «Εγώ» σε αντιδιαστολή με τον «Άλλον». Η ανάγνωσή τους πείθει για την αλήθεια της ιστορίας και για την ψυχική κατάσταση της κοινωνίας. Οι συγγραφείς τους έχουν συγκρουστεί με την επίσημη αφήγηση. Για αυτούς, ο άνθρωπος, ανεξάρτητα από την εθνότητα και τη θρησκεία στις οποίες ανήκει, είναι πιο σημαντικός. Τοποθετούν στο επίκεντρο της αφήγησής τους τα βιώματα του απλού ανθρώπου, και στα έργα τους όχι μόνο δεν καταβάλλεται προσπάθεια να δικαιολογηθεί η «επίσημη θέση», αλλά αντίθετα αυτή επικρίνεται έντονα, με το να παρουσιάζονται τα παθήματα και οι δυστυχίες των απλών ανθρώπων ως αποτέλεσμα αυτής ακριβώς της «επίσημης θέσης».

## Η ανακατασκευή της εθνικής αφήγησης

Οι συγγραφείς που γράφουν σύμφωνα με τις εθνικές ευαισθησίες αποτελούν τη δεύτερη κατηγορία. Αυτοί οι συγγραφείς επιδιώκουν να επιδεικνύουν πάντοτε την ανωτερότητα της «δικής μας πλευράς». Για αυτούς η Μεγάλη Ιδέα είναι η ένδειξη της απιστίας του «Άλλου» και δεν συγχωρείται. Το στερεότυπο του «Άλλου» είναι πάντα συνδεδεμένο με αυτόν που σήκωσε όπλα απέναντι στο κράτος «μας».

<sup>10</sup> Έχει γράψει και ένα άλλο μυθιστόρημα με τον τίτλο *Kasirga-Aera* (Doğan Kitap, 2013), το οποίο αφιερώνεται στη μνήμη των Ελλήνων αριστέρων που κατά τη διάρκεια του Β' Παγκόσμιου Πολέμου εντάχθηκαν στην αντίσταση και υποχρεώθηκαν να φύγουν και να βρουν καταφύγιο στη δυτική Μικρασία.

<sup>11</sup> Κυκλοφορεί σε ελληνική μετάφραση από τις εκδόσεις Λιβάνη.

<sup>12</sup> Κυκλοφορεί σε ελληνική μετάφραση από τις εκδόσεις Καστανιώτη.

Στα έργα τους δεν παρατηρείται καμία προσπάθεια για την κατανόηση της άλλης πλευράς, δεν υπάρχει δηλαδή η παραμικρή προσπάθεια να ακούσουμε την άποψη του «Άλλου», που έχει την ανάγκη να μην νιώθει και να μη συμπεριφέρεται ολόγεια με τον Τούρκο, καθώς και τους πιθανούς λόγους που τον έκαναν να αισθάνεται και να συμπεριφέρεται διαφορετικά. Το μοναδικό στοιχείο που τονίζεται από αυτή την ομάδα των συγγραφέων είναι η απιστία του «Άλλου»! Το συγκεκριμένο χαρακτηριστικό που αποδίδεται στους Ρωμιούς είναι το πιο αγαπημένο μοτίβο αυτής της αφήγησης. Αυτή η απιστία του «Άλλου», για αυτούς, δικαιολογεί το παν και για το παρελθόν και για το μέλλον. Οι προσεγγίσεις αυτής της κατηγορίας σε μερικά έργα είναι πολύ φανερές και σε μερικά άλλα λιγότερο ορατές. Στην παρούσα μελέτη παρουσιάζω ένα έργο που εκδόθηκε μόλις το 2012, το *Mor Kaftanlı Selanik – Η Θεσσαλονίκη με το μοβ Καφτάνι* του Yılmaz Karakoyunlu.<sup>13</sup> Ο χρόνος που γράφει ο συγγραφέας του επιτρέπει να είναι πιο προσεκτικός σ' ό,τι αφορά την προσέγγιση του «Άλλου» αλλά και απέναντι στον ξεριζωμό· αυτό όμως δεν αρκεί. Η εθνικιστική του προσπάθεια για να δείξει ότι εμείς είμαστε καλύτεροι γίνεται αισθητή κατά τη διάρκεια της αφήγησής του.

Πριν προχωρήσω, όμως, θέλω να σας συστήσω, έστω με δύο λόγια, τον συγγραφέα. Ο Yılmaz Karakoyunlu γεννήθηκε το 1936 στην Πόλη και, εκτός από την ακαδημαϊκή και πολιτική του καριέρα, είναι γνωστός και ως συγγραφέας. Τα έργα που τον καταξίωσαν ως συγγραφέα έχουν κάποια κοινά χαρακτηριστικά: 1) εντάσσονται στο είδος του ιστορικού μυθιστορήματος, 2) η πλοκή των έργων του διαδραματίζεται, κυρίως, σε κρίσιμες ιστορικές στιγμές της σύγχρονης Τουρκίας και 3) ανάμεσα στους χαρακτήρες των έργων του υπάρχουν και οι «Άλλοι» της Τουρκίας, δηλαδή οι Έλληνες, οι Αρμένιοι και οι Εβραίοι.

Τα έργα του, χάρη στη μεσολάβηση της αριστερής σκηνοθέτριας Τομρίς Γιριτλιόγλου, έχουν γυριστεί και σε ταινίες, γεγονός που τον έχει καταστήσει γνωστότερο ως συγγραφέα και όχι για κάποια από τις υπόλοιπες δράσεις του. Βέβαια στις ταινίες, η απεικόνιση του «Άλλου» και η ερμηνεία μερικών ιστορικών γεγονότων έχουν μία διαφορετική χροιά σε σύγκριση με την πρωτότυπη αφήγηση. Σε αυτό παίζει ρόλο το γεγονός ότι τα μυθιστορήματά του μετατρέπονται σε σενάριο από μία ομάδα ανθρώπων που έχουν αριστερές και φιλομειονοτικές αντιλήψεις. Πρέπει να σημειώσω ότι και τα βασικά έργα του συγγραφέα έχουν μεταφραστεί και στα ελληνικά. Όμως, δεν είμαι σε θέση να πω, δυστυχώς, αν η μετάφρασή του έχει «μικρές παρεμβάσεις» που φέρνουν τη γλώσσα του συγγραφέα πιο κοντά στην ελληνική εθνική αφήγηση, οπότε οι μεταφράσεις αυτών των έργων, κατά τη γνώμη μου, αξίζει να ερευνηθούν.

Παρακάτω θα παρουσιάσω τα βασικά στοιχεία της τουρκικής αφήγησης αναφορικά με το θέμα της προσφυγιάς, ώστε να αξιολογήσουμε καλύτερα την προσέγγιση του Karakoyunlu στο μυθιστόρημα *Η Θεσσαλονίκη με μοβ καφτάνι*. Στην

---

13 Y. Karakoyunlu, *Mor Kaftanlı Selanik. Bir Mibadele Ramani*, İstanbul 2012: Doğan Kitap. Στα ελληνικά: Y. Karakoyunlu, *Η Θεσσαλονίκη με μοβ καφτάνι*, μτφρ. Λ. Μυστακίδου, Αθήνα 2017: Εκδοτικός Οργανισμός Λιβάνη.

Τουρκία, σε αντίθεση με την Ελλάδα, το σημαντικό ιστορικό γεγονός της επίσημης αφήγησης δεν είναι η Καταστροφή του '22, δηλαδή ο ξεριζωμός, αλλά η ίδρυση της Σύγχρονης Τουρκίας το 1923. Σύμφωνα με τους ερευνητές, η Τουρκία έζησε την τραυματική εμπειρία της προσφυγιάς την εποχή των Βαλκανικών Πολέμων. Μάλιστα, στα πρώτα της χρόνια, οι επίσημες αρχές της Τουρκίας δεν ενθάρρυναν τις αναφορές σε χαμένες πατρίδες, κυρίως για δύο λόγους: Πρώτον, για να μην ενθαρρυνθούν οι αλυτρωτικές τάσεις, και δεύτερον, για να εμπεδωθεί ο χώρος της Ανατολής ως χώρος των Τούρκων. Άρα η έμφαση είχε δοθεί στην αφήγηση του εθνικού αγώνα και της απελευθέρωσης από τους κατακτητές, οι οποίοι φυσικά ήταν οι Έλληνες. Σύμφωνα με την επίσημη τουρκική αφήγηση ο Έλληνας όχι μόνο είχε προκαλέσει τη διάλυση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, αλλά είχε έρθει με αφορμή τη Μεγάλη Ιδέα να καταλάβει και το τελευταίο κομμάτι γης όπου οι Τούρκοι μπορούσαν να επιβιώσουν. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο ο Ρωμιός εμφανίζεται να συμπαραστέκεται στον ελληνικό στρατό, γεγονός που γίνεται αντιληπτό και από μία μερίδα των Τούρκων ως ένδειξη προδοσίας των Ρωμιών. Αυτή η μερίδα έχει την τάση να παρουσιάζει την Οθωμανική Αυτοκρατορία ως ένα σύστημα ανεκτικότητας –*hosşgörü*– απέναντι στους υπηκόους της, χωρίς να καταλαβαίνει ότι ούτε το *hosşgörü* είναι μία καλή έννοια ούτε ότι είχε έρθει το τέλος των αυτοκρατοριών λόγω παγκόσμιων εξελίξεων. Οι υποστηρικτές αυτής της θέσης, βέβαια, δεν ενδιαφέρονται για τα αιτήματα του απλού ανθρώπου και το κυριότερο μέλημά τους είναι η συνέχεια και το καλό του κράτους τους.

Με την έκδοση του μυθιστορήματος *Η Θεσσαλονίκη με το Μοβ Καφτάνι* το 2012, η δεύτερη κατηγορία, νομίζω, μετεξελισσεται και σε μία τρίτη με μία δήθεν ανθρωπιστική αφήγηση.<sup>14</sup> Ο συγγραφέας γράφει για ένα δημοφιλές θέμα εκ των υστέρων, έχοντας παρακολουθήσει τις συζητήσεις που έχουν λάβει χώρα σχετικά με αυτό. Δεν διστάζει έτσι να επικρίνει την απόφαση για την υποχρεωτική Ανταλλαγή Πληθυσμών. Μάλιστα στο εξώφυλλο του μυθιστορήματος, με τον υπότιτλο που προσθέτει, ανακοινώνει πως πρόκειται για ένα μυθιστόρημα της Ανταλλαγής των Πληθυσμών (*Bir Mübadele Romani*). Ο συγγραφέας δεν αναφέρεται στην προσφυγιά ή στον ξεριζωμό, αλλά στην Ανταλλαγή των Πληθυσμών και μάλιστα το κάνει όταν ήδη έχουν γίνει συζητήσεις στην τουρκική κοινωνία σχετικά με

<sup>14</sup> Ο Ηρακλής Μήλλας είναι ο πρώτος που έχει αποκωδικοποιήσει την αφήγηση του συγγραφέα με βάση τα πρώτα δύο του βιβλία. Κατά τη γνώμη μου ο συγγραφέας, με την έκδοση του συγκεκριμένου έργου το 2012, δίνει ένα άριστο δείγμα για την τουρκική εθνικιστική αφήγηση που υποδύεται μία ανθρωπιστική στάση. Αυτή η αφήγηση προσποιείται ότι κρατάει μία απόσταση από γεγονότα και πλευρές. Γι' αυτό και χαρακτηρίζω το μυθιστόρημα ως δήθεν ανθρωπιστική αφήγηση. Χρησιμοποίησα το βιβλίο ως μία πηγή στα μεταπτυχιακά μου μαθήματα για την ανάλυση των εθνικών προσεγγίσεων. Η Asli Çete, πρώην υποψήφια διδακτορική φοιτήτρια του τμήματος Νεοελληνικής Γλώσσας και Λογοτεχνίας του Πανεπιστημίου İstanbul, έγραψε ένα άρθρο σχετικά με το συγκεκριμένο έργο. Βλ. Α. Çete, "*Mor Kaftanlı Selanik'te Sila Özlemi*, Ben ve 'Öteki' Algısı" [Ο νόστος και η αντίληψη του εαυτού και του Άλλου στο μυθιστόρημα *Η Θεσσαλονίκη με Μοβ Καφτάνι*], στο K. Ari, F. Emgili, S. Özmen, M. Kaya (επιμ.), *Mübadele Türk-Yunan Nüfus Değişimi I*, İstanbul 2021: İstanbul Rumeli Üniversitesi, σ. 415-433.



αυτά τα θέματα. Δηλαδή γράφει για μια επίσημη πτυχή του γεγονότος, κι όταν πλέον αυτό θεωρείται πολιτικά ορθό. Δημιουργεί ένα παρελθόν, όπου οι Τούρκοι και οι Έλληνες συνυπήρχαν αδελφικά, ενώ ακόμη και οι ερωτικές σχέσεις και οι γάμοι ανάμεσα στα μέλη των δύο διαφορετικών θρησκειών φαίνεται να μην αποτελούν πρόβλημα και να είναι ευπρόσδεκτες από όλα τα μέλη της κοινωνίας, χωρίς καμία εξαίρεση. Αν δούμε αυτές τις σχέσεις λίγο πιο προσεκτικά θα διακρίνουμε και κάτι ακόμη: στη συντριπτική πλειονότητα των περιπτώσεων που γίνονται μεικτοί γάμοι, η γυναίκα είναι Ρωμιά/Ελληνίδα που επιλέγει για άντρα της έναν Τούρκο (σ. 95, 228, 230, 234, 246, 254, 286, 314, 368).

Η έμφαση σε ακραία παραδείγματα αδελφότητας και συμβίωσης δεν πείθει τον αναγνώστη για την αφηγούμενη πραγματικότητα. Οι Ρωμιοί/Έλληνες σέβονται και ξέρουν το Ισλάμ σαν να ήταν δική τους θρησκεία (σ. 24, 298, 299), ενώ μόνο σε μία περίπτωση βλέπουμε έναν Τούρκο να διαβάζει το Ευαγγέλιο για λόγους σεβασμού (σ. 285)! Επίσης, σε μία άλλη περίπτωση, βλέπουμε τη Ρωμιά πόρνη του Ταρλαμπάσι να δίνει τα χρυσαφικά που έχει αποταμιεύσει όλη της ζωή, λίγα λεπτά πριν φύγει, σε έναν Τούρκο αστυνομικό για βοήθεια, διότι η γυναίκα του είναι έγκυος! (σ. 129). Οι ιστορίες αυτές δεν πείθουν τον αναγνώστη! Σε μερικές περιπτώσεις μάλιστα ο Έλληνας απεικονίζεται να δείχνει σεβασμό στην τουρκική εξουσία, φιλώντας το χέρι κάποιου Τούρκου στρατιώτη (σ. 73, 161). Ο συγγραφέας, παρόλο που τολμά να παντρέψει μία Τουρκάλα με Έλληνα, σε καμία περίπτωση δεν αποτυπώνει Τούρκο να σκύβει και να φιλά χέρι Έλληνα στρατιώτη.

Ο Karakoyunlu, με κάθε αφορμή, τονίζει την αρετή των Τούρκων στρατιωτών (σ. 110, 149, 232, 233). Οι Τούρκοι ως στρατιώτες είναι δίκαιοι και ανώτεροι από τους Έλληνες χωρίς καμία εξαίρεση. Με λίγα λόγια πρέπει να είμαστε περήφανοι για τον στρατό «μας». Ο συγγραφέας επικρίνει μάλιστα τον ελληνικό στρατό πολύ προσεκτικά και με έμμεσο τρόπο. Με πλάγιο τρόπο παρουσιάζονται, επίσης, οι αρνητικές συμπεριφορές των προσώπων που συνεργάζονται με τις ελληνικές ένοπλες δυνάμεις στην αποδοχή των Ρωμιών που κατέφυγαν από τη Σμύρνη στην Κρήτη (σ. 253, 346). Με αφορμή αυτό το γεγονός μάλιστα δεν χάνει την ευκαιρία να επαινεί την τουρκική πλευρά! Εξιστορεί τη διαμαρτυρία του Ισμέτ Πασά, όταν πληροφορείται τη βία που υπέστη ένας μικρός Ρωμιός πρόσφυγας από τις τοπικές αρχές της Κρήτης! Ο Ισμέτ Πασά υπερασπίζεται τα δικαιώματα του μικρού Ρωμιού, παρόλο που οι Ρωμιοί είχαν φύγει από την Τουρκία, «μια που και οι Ορθόδοξοι ήταν πολίτες “μας”» –εδώ ο συγγραφέας χρησιμοποιεί την λέξη Cumhuriyet που παραπέμπει στη Νέα Τουρκία που θα ιδρυθεί (σ. 289). Ο Karakoyunlu με κάθε αφορμή δείχνει την ανώτερη στάση μας απέναντι στην άλλη πλευρά. Αυτή η προσέγγισή του γίνεται πιο αισθητή όταν πρόκειται για τους ιδρυτές της Τουρκίας που είναι στρατιώτες! Είναι περιττό να πούμε ότι η στάση αυτή δεν ισχύει για την ελληνική πλευρά.

Ο συγγραφέας αφηγείται εκτενέστερα και ταυτόχρονα τις αρνητικές επιπτώσεις της Ανταλλαγής Πληθυσμών στη ζωή τόσο των Ελλήνων όσο και των Τούρκων, δημιουργώντας έτσι την εντύπωση πως κρατά αποστάσεις και από τις δύο πλευρές. Δεν χάνει καμία ευκαιρία όμως να κατηγορεί τον Βενιζέλο, την



ελληνική αντιπροσωπεία και τον Νάνσεν ως την πλευρά που ήθελε την Ανταλλαγή Πληθυσμών. Μάλιστα, σύμφωνα με τον Karakoynlu, πρώτα οι Έλληνες στέλνουν τους Τούρκους και έπειτα οι Τούρκοι τους Ρωμιούς (σ. 253). Σε μερικές περιοχές η Ανταλλαγή γίνεται ταυτόχρονα. Ακόμη και ο αριθμός των Ανταλλαγέντων παρουσιάζεται να είναι ίσος, δηλαδή περίπου ένα εκατομμύριο και από τις δύο πλευρές (σ. 104). Επίσης, οι πρόσφυγες παρουσιάζονται να έχουν τις ίδιες δεξιότητες, τα ίδια κοινωνικά φρονήματα, με αποτέλεσμα η ανταλλαγή να μη συνιστά μεγάλο πρόβλημα για καμία πλευρά (σ. 44, 48) και να έχουμε δηλαδή σε όλα «αμοιβαίες σχέσεις!». Βέβαια ο συγγραφέας αναφέρεται και στον πόνο των ανθρώπων που υποχρεώθηκαν να φύγουν από τα μέρη τους. Όπως και αν αξιολογείται όμως αυτή η ανθρωπιστική κριτική είναι αποδεκτή πλέον από όλες τις αφηγήσεις στην Τουρκία.

Η μοναδική καινοτομία του βιβλίου, κατά τη γνώμη μου, είναι η εμφάνιση των ιστορικών ηγετών ως μυθιστορηματικών χαρακτήρων. Δεν είναι υπερβολή να αναφέρουμε ότι η τουρκική ηγεσία, ιδίως ο Μουσταφά Κεμάλ Ατατούρκ και ο Ισμέτ Ινονού, αποθεώνεται για τη στάση της απέναντι στα γεγονότα, ενώ ο κεντρικός χαρακτηρισμός που αποδίδεται στον Βενιζέλο, και κατ' επέκτασιν στον ελληνικό λαό, είναι πονηρός (σ. 101, 110, 129, 280, 321, 324). Μάλιστα και ο ίδιος ο Μουσταφά Κεμάλ Ατατούρκ είναι πρόσφυγας και οι σκηνές της ταραγμένης Σμύρνης είναι αφορμές για να αφηγηθεί τα συναισθήματά του για τη Θεσσαλονίκη και για τον ξεριζωμό της μητέρας του, υπενθυμίζοντας το άδικο της Ανταλλαγής συνεχώς.

Η Μεγάλη Ιδέα και οι επιπτώσεις της στις ανθρώπινες σχέσεις των Τούρκων με τους Έλληνες εμφανίζονται και εδώ. Ο συγγραφέας με κάθε ευκαιρία δηλώνει ότι την ευθύνη για την προσφυγιά των Ρωμιών την έχει η ίδια η Ελλάδα, που έκανε την απόβαση στη Μικρασία με το όραμα της Μεγάλης Ιδέας —στο μυθιστόρημα μάλιστα ο ίδιος ο Βενιζέλος το ομολογεί στον βασιλιά (σ. 47).<sup>15</sup> Με αυτόν τον τρόπο οι Τούρκοι αναγνώστες το «πληροφορούνται» από πρώτο χέρι. Μάλιστα αυτοί που έχουν τρέξει στο λιμάνι είναι όσοι έχουν διαπράξει βιαιοπραγίες κατά τη διάρκεια της απόβασης:

*Αυτοί [δηλαδή Ρωμιοί και Έλληνες] που είχαν κάνει βιαιοπραγίες κατά τη διάρκεια της εισβολής της Σμύρνης, τώρα είχαν σκορπιστεί στο λιμάνι της με καημό και με ανησυχία, ήταν φοβισμένοι και απελπισμένοι σαν να κατευθύνονταν στην κόλαση (σ. 26).<sup>16</sup>*

Και εδώ βλέπουμε την προσέγγιση της επίσημης αφήγησης, δηλαδή πως η Μεγάλη Ιδέα είναι απόδειξη της προδοσίας των Ρωμιών. Μάλιστα διαβάζουμε πως οι Τούρκοι δεν συγχωρούν αυτήν την προδοσία, αλλά κι ότι, κατά τη διάρκεια των διαπραγματεύσεων, η ελληνική πλευρά θέλει να εξαιρέσει τους Ρωμιούς της

<sup>15</sup> “—Majesteleri! Ordularınız geri çekilirken sadece mağlubiyet ayıbı değil, aynı zamanda bir ruh mezbelesi taşıyorlardı. Anadolu'dan kaçan Rumlar İzmir sahillerine öylesine döküldüler ki, kendilerinden utanıyorlardı. Bunu yaratanların biz olduğumuzu sakın aklınızdan çıkarmayın”. (σ. 47).

<sup>16</sup> “İzmir'in işgal edildiği gün can yakanlar, şimdi kahırlı telaşlarla kendilerini sahile atmışlardı. Bir cehennemle koşar gibi korkulu ve çaresizdiler.”

Πόλης από την Ανταλλαγή λόγω πολιτικών σκοπιμοτήτων. Αφού, η Αθήνα, καταφέροντας να αφήσει τους Ρωμιούς στην Κωνσταντινούπολη, εκπληρώνει τον στόχο της να διαφεντεύει την οικονομική δραστηριότητα της νέας Τουρκίας, εκτός των συνόρων του ελληνικού κράτους. Δηλαδή σε ένα μυθιστόρημα που έχει γραφτεί σχεδόν ενενήντα χρόνια μετά τα γεγονότα, οι Ρωμιοί της Πόλης συνεχίζουν να παρουσιάζονται ως εσωτερική απειλή και όχι ως ισότιμοι πολίτες (σ. 101).

Η Καταστροφή της Σμύρνης υποτιμάται με κάθε τρόπο στην αφήγηση του Karakoyunlu και το πιο αξιοσημείωτο είναι ότι παρομοιάζεται με ένα άλλο ιστορικό γεγονός, την απώλεια της Θεσσαλονίκης που είχε προηγηθεί. Ο Μουσταφά Κεμάλ Ατατούρκ, βλέποντας τη Σμύρνη μέσα στις φλόγες, θυμάται τη Θεσσαλονίκη που χάθηκε για αυτόν για πάντα κι είναι όμορφη σαν να φοράει ένα μοβ καφτάνι. Δηλαδή ο συγγραφέας από την αρχή μάς αφηγείται ένα μυθιστόρημα Ανταλλαγής για να δείξει πως εμείς είμαστε πιο καλοί, πιο αδικημένοι και πιο πονεμένοι σε αντίθεση με τους Έλληνες. Τελικά, η *Θεσσαλονίκη με μοβ καφτάνι* είναι ακόμη ένα μυθιστόρημα γεμάτο με εθνικές ευαισθησίες.

Συμπερασματικά, υπάρχει μία μερίδα Τούρκων που αναζήτησε και κατάφερε να συνυφάνει μία άλλη αφήγηση και για τον εαυτόν της και για τον τόπο της, ενώ υπάρχει και η εθνική αφήγηση, όπου ο Έλληνας/Ρωμιός συνεχίζει να είναι ο εθνικός «Άλλος». Είναι αυτή που δεν κατάφερε να ξεπεράσει το σύνδρομο της διάλυσης της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, μαζί με την αποβίβαση –ονομάζεται και εισβολή– του Ελληνικού Στρατού στη Μικρασία, και συνεχίζει να αναπαράγει την εικόνα του Έλληνα ως εθνικού Άλλου της τουρκικής κοινωνίας. Αυτές οι δύο προσεγγίσεις της τουρκικής αφήγησης στη λογοτεχνία, πιστεύω, έχουν διαφορετικά οράματα και για το μέλλον.

Τελειώνοντας, θα επιθυμούσα να διατυπώσω μερικά ερωτήματα: Ποια είναι η γνώμη της ελληνικής κοινωνίας για τα συγκεκριμένα έργα του Karakoyunlu; Μήπως η μετάφραση του συγκεκριμένου έργου πραγματοποιήθηκε σε μία εποχή που οι ελληνοτουρκικές σχέσεις ήταν σε μία σχετικά καλύτερη περίοδο και οι Έλληνες ήθελαν να ανοιχτούν στην τουρκική λογοτεχνική αφήγηση; Επίσης, στη δημοτικότητα του συγγραφέα, οι ταινίες, η πολιτική του καριέρα, καθώς και η δήθεν ανθρωπιστική του προσέγγιση, έπαιξαν ρόλο στην επιλογή του συγκεκριμένου έργου;

# Η Κωνσταντινούπολη και η Κόκκινη Μηλιά ως ιδανικοί χώροι των ελληνικών και τουρκικών αφηγημάτων

Aslı Çete

Δρ. Νεοελληνικής Φιλολογίας  
Τμήμα Νεοελληνικών Σπουδών  
İstanbul Üniversitesi

## ABSTRACT

The pair of “Constantinople-Hagia Sophia” is the cornerstone of the Great Idea in the Greek national narrative. In this context, myths since 1453 in the Greek-speaking Orthodox Christian population collective memory are important. Unlike the pair of “Constantinople-Hagia Sophia” which is a real space and the Great Idea, the Golden Apple (Red Apple) with which the Turkish intelligentsia is involved for a short time is completely utopian. This essay focuses on the ideals of the Great Idea and Pan-Turkism or Pan-Turanism, both of which cease in the 1920s, and the myths with Constantinople and Golden Apple/Turan, developed by Greek and Turkish intelligentsia during the 19<sup>th</sup> century. We have come to the conclusion that the Balkan Wars played a powerful role in the ideals of the Great Idea and Golden Apple/Turan. Both countries entered World War I with similar dreams: the realization of the Great Idea and Golden Apple/Turan. However, the ideals of the Great Idea and Golden Apple/Turan were not possible.

## Η Πόλη των «ονείρων»: Κωνσταντινούπολη

Η Μεγάλη Ιδέα ή ο μεγαλοϊδεατισμός ορίζεται ως η «ιδεολογία η οποία απέβλεπε στην ανάκτηση της Κωνσταντινούπολης και επί πλέον στην απελευθέρωση όλων των “αλύτρωτων” Ελλήνων [...] και στην ακραία έκφασή της, στη δημιουργία μεγάλου ελληνικού κράτους με πρωτεύουσα την Κωνσταντινούπολη».<sup>1</sup> Υποτίθεται ότι με τη άλωση της Πόλης δημιουργήθηκαν, μεταξύ των ελληνόφωνων Ορθόδοξων Χριστιανών, διάφοροι μύθοι και θρύλοι για την πτώση της Πόλης. Παραδείγματος χάριν, σύμφωνα με έναν μύθο, όταν πέφτει η Πόλη ένα πουλί φέρνει ένα μήνυμα στη μητρόπολη. Πάει ένα παλλικάρι και διαβάζει το μήνυμα στο οποίο λέει ότι «Πάρθεν η Πόλη Πάρθεν η Ρωμανία». Ακούγοντας αυτό αρχίζουν να κλαίει οι ιερείς και το παιδί τούς λέει τα εξής: «Κι αν η Πόλη έπεσε, κι αν Πάρθεν η Ρωμανία, πάλι με χρόνους και καιρούς δικά μας θα 'ναι». Σύμφωνα με έναν άλλο πολύ δημοφιλή μύθο, τον Μαρμαρωμένο βασιλιά, όταν μπαίνουν οι Τούρκοι στην Πόλη, ο τελευταίος βασιλιάς του Βυζαντίου, ο Κωνσταντίνος Παλαιολόγος, πάει και κρύβεται πίσω από μία κολόνα της Αγίας Σοφίας

---

<sup>1</sup> Γ. Μπαμπινιώτης, «Μεγάλη Ιδέα» και «μεγαλοϊδεατισμός», στο *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*, Αθήνα <sup>2</sup>2002: Κέντρο Λεξιλογία ΕΠΕ, σ. 1061, 1062.

και περιμένοντας εκεί μετατρέπεται σε μάρμαρο. Διαδίδεται ότι ένας άγγελος τον έκρυψε και τον μαρμάρωσε και ότι κάποια στιγμή με το θέλημα του Θεού θα αναστηθεί και η Πόλη θα είναι πάλι στην αρχική της κατάσταση.<sup>2</sup> Θεωρείται ότι αυτοί οι μύθοι και θρύλοι για την Πόλη έχουν ένα κοινό σημείο: Ο χρόνος σταματάει με την πτώση της ιερής πόλης της Ορθοδοξίας και η τάξη στον κόσμο θα επανέλθει με την ανακατάληψη της Κωνσταντινούπολης από τους Έλληνες.<sup>3</sup>

Όταν ιδρύθηκε η Ελλάδα ως εθνικό κράτος, οι περισσότεροι Ορθόδοξοι Χριστιανοί, βρίσκονταν έξω από τα σύνορα του νέου κράτους. Αυτοί που ζούσαν στην Ελλάδα ήταν λιγότεροι από το ένα τρίτο εκείνων της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας.<sup>4</sup> Ο ιστορικός Σβωρώνος υποστηρίζει ότι «η ολοκληρωτική αποτυχία της Αντιβασιλείας στην οργάνωση του κράτους φαίνεται καθαρά σ' ό,τι αφορά το στρατό και τα οικονομικά [...] το κράτος έζησε όλη τη διάρκεια της βασιλείας του Όθωνα σε διαρκή χρεωκοπία».<sup>5</sup> Ως εκ τούτου, η Μεγάλη Ιδέα, κατά τον Σβωρώνο, χρησιμοποιήθηκε από τις ιθύνουσες τάξεις ως ένα «εξαιρετικό μέσο αποτροπής της προσοχής του λαού απ' τα κοινωνικά προβλήματα» της χώρας.<sup>6</sup>

Η Μεγάλη Ιδέα, ως όρος, διατυπώθηκε για πρώτη φορά το 1844 από τον Ιωάννη Κωλέττη στις συζητήσεις της Βουλής σχετικά με το σύνταγμα. Σε όλη την ομιλία του ο Κωλέττης αναφέρεται συχνά στον εθνικό αυτοπροσδιορισμό, δηλαδή ποιος είναι Έλληνας και ποιος δεν είναι. Κατά τον Κωλέττη, οι συζητήσεις αυτές οδηγούν τον άνθρωπο σε έναν φαύλο κύκλο. Έτσι δίνει έμφαση στον Ορθόδοξο Χριστιανισμό:

Ναι, εγίναμεν όλοι μία ψυχή, ελάβαμεν τα όπλα, εκερδίσαμεν όχι όλον, αλλά μέρος του σκοπού μας. Διά την ελευθερίαν των Ελλήνων όλων, διά την ελευθερίαν του Χριστιανισμού εγίναμεν μία ψυχή, και τώρα φιλονεικούμεν, τι; Περνά ο πολύτιμος καιρός μας εις τι; Εις το να διακρίνωμεν ποίοι είναι Έλληνες, ποίοι Χριστιανοί. Ποίοι; Ημείς, οίτινες ελάβαμεν την σημαίαν της πατρίδος με την άλλην χείρα, διά να ελευθερώσωμεν όλους τους ορθόξους Χριστιανούς...<sup>7</sup>

Μπορούμε να πούμε ότι ο μεγαλοϊδεατισμός του Κωλέττη βασίζεται στα γεωγραφικά-προπατορικά «δικαιώματα» των χριστιανών. Στο πλαίσιο αυτό, αναφέρεται στον διαμεσολαβητικό ρόλο της Ελλάδας για τη «διαφώτιση» της Ανατολής:

2 «Μύθοι και θρύλοι από την Άλωση της Πόλης», *Βυζαντινά ιστορικά* (31/05/2014). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [http://vizantinaistorika.blogspot.com/2014/05/blog-post\\_31.html](http://vizantinaistorika.blogspot.com/2014/05/blog-post_31.html) (τελευταία πρόσβαση 02/07/2019).

3 «Μύθοι και θρύλοι για την Άλωση της Πόλης», *Δόγμα. Πρακτορείο Εκκλησιαστικών Ειδήσεων* (29/05/2016). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://www.dogma.gr/diafora/mythoi-kai-thryloi-gia-tin-alosi-tis-polis/30234/> (τελευταία πρόσβαση 28/06/2019).

4 R. Clogg, *Συνοπτική ιστορία της Ελλάδας (1770-2000)*, Αθήνα 2003: Κάτοπτρο, σ. 67.

5 Ν. Σβωρώνος, *Επισκόπηση της νεοελληνικής ιστορίας*, Αθήνα 1999: Θεμέλιο, σ. 78.

6 Ό.π., σ. 82.

7 Τα λόγια του Κωλέττη παρατίθενται στο «ιστορικές ομιλίες: Ο Ιωάννης Κωλέττης και η Μεγάλη Ιδέα», *Όλα τα καλά χωράνε* (13/01/2014). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [http://ola-ta-kala.blogspot.com/2014/01/blog-post\\_6662.html](http://ola-ta-kala.blogspot.com/2014/01/blog-post_6662.html) (τελευταία πρόσβαση 28/06/2019).

Η Ελλάδα ως εκ της γεωγραφικής της θέσεως είναι το κέντρον της Ευρώπης. Με την δεξιάν πιάνει τας χείρας της Δύσεως, και με την αριστεράν της τας χείρας της Ανατολής και τας συνδέει. Η Ελλάδα ήτο προωρισμένη, ως φαίνεται, καταπίπτουσα να δώσει τα φώτα εις την Δύσην, και σήμερον ανισταμένη να φωτίσει την Ανατολήν.<sup>8</sup>

Τα εδάφη που θα «απελευθερωθούν» δεν είναι περιορισμένα μόνο στα Ιωάννινα, στην Αδριανούπολη, στην Τραπεζούντα, στην Πόλη, κτλ. αλλά και σε μέρη, όπως η Βουλγαρία και το Μαυροβούνιο, στα οποία αναφέρεται ο Ρήγας στην περίφημη *Χάρτα* του.<sup>9</sup> Όλοι οι Χριστιανοί και Έλληνες των χωρών αυτών «περιμένουν ν'ακούσουν, αν ήμεθα πιστοί εις τον όρκον μας, εις τας υποσχέσεις μας, αν έχωμεν ακόμη το Ελληνικόν φρόνημα».<sup>10</sup> Όλοι οι χώροι αυτοί βασικά έχουν δύο κέντρα, την Αθήνα την «πρωτεύουσα του Βασιλείου» και την «μεγάλη πρωτεύουσα» την Κωνσταντινούπολη, που είναι «το όνειρο και η ελπίδα όλων των Ελλήνων».<sup>11</sup> Παρόμοια, ο Νικόλαος Πολίτης γράφει, μετά από τα 64 χρόνια, το 1908:<sup>12</sup>

Την ημέραν ταύτην οι εθνικοί πόθοι θα ενωθώσιν επί το αυτό· ό,τι έπλασεν υπέροχον ο αρχαίος και ο μεσαιωνικός Ελληνισμός: τον Περικλέα, ως τον ύψιστον δημιουργόν του μεγαλείου των Αθηνών και τον Κωνσταντίνον Παλαιολόγον, ως τον μάρτυρα και τελευταίον αντιπρόσωπον του Βυζαντίου [...] τον Παρθενώνα, ως τοντελειότατον και άφθιστον τύπον του ιδεώδους καλού, και την Αγία Σοφίαν, ως το πάγκαλον αισθητόν σύμβολον του ορθοδόξου χριστιανικού Ελληνισμού».<sup>13</sup>

Σε ένα άλλο κείμενο<sup>14</sup> που δημοσίευσε σε γαλλόφωνο περιοδικό *L'Hellenisme Contemporain* λέει τα εξής:

Οι κοινές προσδοκίες και ελπίδες του ελληνικού λαού συμπυκνώνονται σ' αυτό που ονομάζαμε Μεγάλη Ιδέα: ολική απελευθέρωση και πολιτική αποκατάσταση (*retablissement politique*) του ελληνικού λαού (*peuple hellene*). Ανακατάληψη της Κωνσταντινουπόλεως και απόδοση της Αγίας Σοφίας στην ορθόδοξη χριστιανική λατρεία, αυτή είναι η κορωνίδα του ελληνικού ιδεώδους.<sup>15</sup>

8 Τα λόγια του Κωλέττη παρατίθενται στο «Ιστορικές ομιλίες: Ο Ιωάννης Κωλέττης...», ό.π.

9 Πρόκειται για τη Χάρτα της Ελλάδος, τη *Γενική χάρτα της Μολδαβίας και τη Νέα χάρτα της Βλαχίας* που δημοσίευσε ο Ρήγας Βελεστινλής ανάμεσα στα χρόνια 1796-1797 στη Βιέννη.

10 Το παράθεμα του Κωλέττη παρατίθεται στο «Ιστορικές ομιλίες: Ο Ιωάννης Κωλέττης...», ό.π.

11 Ό.π.

12 Το εν λόγω κείμενο είναι το «Λόγος εντολή του δήμου Αθηναίων ρηθείσα εν τω Ναύ του Αγίου Κωνσταντίνου την 29 Μαΐου 1908, κατά το πάν δημονημόσουν του Αυτοκράτορα Κωνσταντίνου του Παλαιολόγου».

13 Τα λόγια του Πολίτη παρατίθεται στο Γ. Βαρουξάκης, «Φαντασιακές Κοινότητες» και Μεγάλη Ιδέα. Μια Συμβολή του Ν. Γ. Πολίτη», *Θέσεις – τριμηνιαία επιθεώρηση* 59 (Απρίλιος-Ιούλιος 1997). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [http://www.theseis.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=580](http://www.theseis.com/index.php?option=com_content&task=view&id=580) (τελευταία πρόσβαση 10/07/2019).

14 Το εν λόγω κείμενο είναι το «Croyances populaires sur le retablissement de la Nation Hellenique».

15 Γ. Βαρουξάκης, «Φαντασιακές Κοινότητες» και...», ό.π.

Η Κωνσταντινούπολη ως «ιερή πόλη» και ως πρωτεύουσα της Ανατολικής Ρωμαϊκής ή Βυζαντινής Αυτοκρατορίας και η Αγία Σοφία, η αιτία της ιερότητας αυτής, παίζουν πρωταγωνιστικό ρόλο στο εθνικό αφήγημα του ελληνικού κράτους. Ωστόσο, η ένταξη του Βυζαντίου στο επίσημο εθνικό αφήγημα έγινε σταδιακά και με αντιρρήσεις.<sup>16</sup> Όπως ξέρουμε, το Βυζάντιο για τους διαφωτιστές ήταν γεμάτο με δεισιδαιμονία και βαρβαρότητα.<sup>17</sup> Η αρνητική στάση της ευρωπαϊκής ιστοριογραφίας προς το βυζαντινό μεσαίωνα δημιουργούσε προβλήματα στην ενσωμάτωση του Βυζαντίου στο εθνικό αφήγημα.

Πώς αντιμετωπίστηκε λοιπόν το Βυζάντιο στα πρώτα χρόνια μετά την ίδρυση της Ελλάδας ως εθνικού κράτους; Μέχρι το 1860 περίπου η στάση της διανοήσεως προς το Βυζάντιο ήταν αρνητική.<sup>18</sup> Η αντίρρηση του Βυζαντίου και η στροφή προς την αρχαιότητα παρείχε στο νεοσύστατο κράτος πρόσβαση στο δυτικό κόσμο. Έτσι το 1834 μεταφέρθηκε η πρωτεύουσα από το Ναύπλιο στην Αθήνα και καταστράφηκαν τα κατάλοιπα των βυζαντινών χρόνων.<sup>19</sup>

Οι πρώτες προσπάθειες για την ένταξη του Βυζαντίου στο εθνικό αφήγημα καταβλήθηκαν από τον Σπ. Ζαμπέλιο.<sup>20</sup> Το Βυζάντιο, κατά τον Ζαμπέλιο είναι «το

<sup>16</sup> Α. Λιάκος, «Προς επισκευήν ολομέλειας και ενότητος: η δόμηση του εθνικού χρόνου», στον τόμο Τ. Ε. Σκαλαβενίτης (επιμ.), *Επιστημονική συνάντηση στη μνήμη του Κ. Θ. Δημαρά*, Αθήνα 1994: Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών/ΕΙΕ, σ. 179-180. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/ARCH408/liakos\\_pros-episkeuin.pdf](https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/ARCH408/liakos_pros-episkeuin.pdf) (τελευταία πρόσβαση 02/06/2017).

<sup>17</sup> Φ. Δημητρακόπουλος, *Βυζάντιο και νεοελληνική διάνοηση στα μέσα του δεκάτου ενάτου αιώνας*, Αθήνα 1996: Καστανιώτης, σ. 17.

<sup>18</sup> Ο.π., σ. 30.

<sup>19</sup> Έ. Σκοπετέα, *Το «πρότυπο βασίλειο» και η Μεγάλη Ιδέα: όψεις του εθνικού προβλήματος στην Ελλάδα (1830-1880)*, Αθήνα, 1988: Πολύτυπο, σ. 199. Ο Μάριος Χατζόπουλος ισχυρίζεται στην άποψη ότι: «Κατά τις δυο πρώτες δεκαετίες του βίου του νεοελληνικού κράτους, όταν το έργο των Ζαμπέλιου/Παπαρρηγόπουλου δεν είχε ακόμα εμφανιστεί, όταν η αρχαία Ελλάδα ήταν το μόνο παρελθόν που αναγνωριζόταν ως εθνικό και το Βυζάντιο αφοριζόταν ως ξένος ζυγός, ο εθνικιστικός λόγος μέσα στο Βασίλειο της Ελλάδος εμφορούνταν, κατά παράδοξο τρόπο, από τις ιδέες της ανακατάληψης της Κων/πολης. Η ιδέα αυτή που συνοδευόταν –και συμβολιζόταν– από μία εμμονή σχετικά με τον ναό της Αγίας Σοφίας που σκιαγραφούσε μια ενδιαφέρουσα αντινομία: αν και η Βυζαντινή ιστορία απουσίαζε από το αφήγημα της εθνικής ταυτότητας στην Ελλάδα κατά το πρώτο ήμισυ του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η εθνικιστική ρητορική ήταν πλήρης συμβολισμών από το Βυζαντινό παρελθόν. Το Βυζάντιο απορριπτόταν στο επίπεδο της ιστορίας ενώ λατρευόταν στο επίπεδο των συμβόλων. [...] ο μύθος [Πόλη, Ναός, Βασιλιάς], κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες της ζωής του ελληνικού βασιλείου, παρείχε τη βάση για μια πρώιμη σύζευξη του Βυζαντινού παρελθόντος με την ελληνική εθνική ταυτότητα παρά τον οστρακισμό του παρελθόντος αυτού από την επίσημη ιδεολογία της εποχής», βλ. Μ. Χατζόπουλος, «Ο Μύθος της ανακατάληψης της Κωνσταντινούπολης και η σημασία του για τον ελληνικό εθνικισμό», διάλεξη στο πλαίσιο του ερευνητικού σεμιναρίου οικονομικής και κοινωνικής ιστορίας του τμήματος Οικονομικών Επιστημών του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα, 5 Φεβρουαρίου 2007. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [file:///C:/Users/pc/Downloads/meeting\\_0016\\_2423%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/pc/Downloads/meeting_0016_2423%20(1).pdf) (τελευταία πρόσβαση 12/07/2019).

<sup>20</sup> Η συνολική καταγραφή της ιστορίας του ελληνικού έθνους δημιουργήθηκε τελικά από τον Παπαρρηγόπουλο. Εξέδωσε το 1860 τον πρώτο τόμο της *Ιστορίας του ελληνικού έθνους (1860-1874)*. Ο Παπαρρηγόπουλος εισάγει τους όρους, «πρώτος ελληνισμός» (αρχαίος ελληνισμός), «μακεδονικός ελληνισμός», «χριστιανικός ελληνισμός», «μεσαιωνικός ελληνισμός», και «νέος ελληνισμός». Από τους «ελληνισμούς» που εισήγαγε ο Παπαρρηγόπουλος μένου, κατά την αποδοχή του έργου

αποτέλεσμα ενός συμβιβασμού μεταξύ της μοναρχίας [...] και της εκκλησίας».<sup>21</sup> Η μοναρχία είναι «ξένο στοιχείο», ενώ ο λαός και η εκκλησία είναι «εθνικά στοιχεία».<sup>22</sup> Το «δημοκρατικό στοιχείο» θεωρείται «μυστική ουσία του Ελληνισμού όπως άλλωστε και του Χριστιανισμού». Έτσι η μοναρχία, δηλαδή η αυτοκρατορία ανταγωνίζεται συνεχώς με το «δημοκρατικό στοιχείο», το οποίο ταυτίζεται με την εκκλησία, δηλαδή την «ενότητα λαού και κλήρου».<sup>23</sup> Συνεπώς, αυτή η «ενότητα του λαού και κλήρου» θεωρείται εκ μέρους του Ζαμπέλιου ως «εθνικό στοιχείο»: «η μοναρχία σημαντικώς ετροπολόγησε και διά της ενεργείας της επηρέασε τον μεσαιωνικόν Ελληνισμόν, θεθείσα εις άμεσον σχέσιν και επαφήν μετά των εθνικών στοιχείων, δηλ. της Εκκλησίας και του Λαού».<sup>24</sup> Ο Ζαμπέλιος υποστήριξε ότι «ο ελληνικός λαός έχει μια εκπολιτιστική αποστολή ελέω Θεού, και σήμερα είχε ένα μοναδικό ιστορικό πεπρωμένο: να διεκδικήσει τον θρόνο του αυτοκράτορα Κωνσταντίνου».<sup>25</sup>

Η ενσωμάτωση του Βυζαντίου στο επίσημο εθνικό αφήγημα συνιστά ένα θέμα που είναι πολύ δύσκολο να αντιμετωπιστεί σε όλες του τις διαστάσεις. Παρόλο αυτά, μπορούμε να πούμε ότι ο Κριμαϊκός Πόλεμος (1853-1856) έπαιξε καθοριστικό ρόλο σ' αυτό. Οι μεγάλες δυνάμεις άλλαξαν στάση απέναντι στο «ανατολικό ζήτημα» και άρχισαν να υποστηρίζουν τον εκσυγχρονισμό της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Η Γαλλία και η Αγγλία συμμάχησαν με την Οθωμανική Αυτοκρατορία για να εμποδίσουν τη ρωσική «απειλή» στα οθωμανικά εδάφη. Ωστόσο απέκλεισαν τα ελληνικά λιμάνια για να εμποδίσουν την Ελλάδα να βοηθήσει τη Ρωσία.<sup>26</sup> Στις παραμονές του Κριμαϊκού Πολέμου η Γαλλία –γενικά η Ευρώπη– αμφισβητούσε τον διαμεσολαβητικό ρόλο της Ελλάδας στη σχέση Δύσης-Ανατολής και η αυξανόμενη επίδραση της Γαλλίας στην Οθωμανική Αυτοκρατορία ανησυχούσε την Ελλάδα. Η προοπτική της Ευρώπης ως προς την Οθωμανική Αυτοκρατορία ήταν, κατά τη Σκοπετέα, «μια προοπτική που ασφαλώς κλόνιζε τη σημασία του ελληνικού κράτους στην Ανατολή, έθετε σε αμφισβήτηση την ελληνική υπεροχή».<sup>27</sup> Κατά τον Σταματόπουλο, η παρέμβαση της Γαλλίας στην Οθωμανική Αυτοκρατορία πρέπει να συσχετιστεί άμεσα με τη διαμόρφωση της Μεγάλης Ιδέας:

του, μόνο οι τρεις βασικοί: αρχαίος – μεσαιωνικός – νέος ελληνισμός. Σύμφωνα με τη γενεαλογία αυτή, ο κάθε ελληνισμός διαμορφώθηκε από την Θεία Πρόνοια.

21 Δ. Σταματόπουλος, *Το Βυζάντιο μετά το έθνος. Το πρόβλημα της συνέχειας στις βαλκανικές ιστοριογραφίες*, Αθήνα 2009: Αλεξάνδρεια, σ. 53.

22 Ι. Koumbourlis, "European historiographical influence upon the young Konstantinos Paparrigopoulos", R. Beaton – D. Ricks (επιμ.), *The Making of Modern Greece: Nationalism, Romanticism, and the Uses of the Past (1797-1896)*, United Kingdom 2009: Ashgate, σ. 61.

23 Δ. Σταματόπουλος, *Το Βυζάντιο μετά το έθνος...*, ό.π., σ. 54.

24 Το παράθεμα του Ζαμπέλιου παρατίθεται στο ό.π., σ. 57.

25 P. Mackridge, *Γλώσσα και Εθνική Ταυτότητα Στην Ελλάδα, 1766-1976*, μτφρ. Γρ. Κονδύλης, επιμ. P. Mackridge – Κ. Σίμος, Αθήνα 2013: Πατάκη, σ. 232. Ι. Koumbourlis, "European historiographical influences...", ό.π., σ. 61.

26 P. Mackridge, *Γλώσσα και Εθνική...*, ό.π., σ. 231.

27 Ε. Σκοπετέα, *Το «πρότυπο βασίλειο» και η Μεγάλη Ιδέα...*, ό.π., σ. 224.



Πρέπει να δούμε ακόμη και τη Μεγάλη Ιδέα [...] όχι μόνο σαν αποτέλεσμα της ανάπτυξης ενός «αυτοκρατορικού εθνικισμού» από την Αθήνα στην Κωνσταντινούπολη (ας πούμε η «φιλωρωσική» εκδοχή)· ούτε μόνο ως συνέπεια του ενδεχόμενου να εγκατασταθεί η Ρωσία στην Κωνσταντινούπολη, η Τρίτη Ρώμη να καταλάβει τη Δεύτερη (ας πούμε η «αντιρωσική» εκδοχή)· αλλά οι δύο παραπάνω (σχετικά ουτοπικές) πιθανότητες σε σχέση με μια ιδιαίτερα υπαρκτή δυνατότητα η αυτοκρατορική Γαλλία να προλάβει να εγκατασταθεί αυτή πρώτη στην Κωνσταντινούπολη – μια ανάγνωση της δεύτερης φάσης του Τανζιμάτ από την ανακήρυξη του Χάττι Χουμαγιούν και εντεύθεν, με την επέκταση της γαλλικής, πολιτικής και πολιτισμικής, επιρροής στην αυτοκρατορία, θα μπορούσε εύκολα να το δείξει. Η Μεγάλη Ιδέα, ανταγωνιστικά στη φανταστική κυριαρχία του Βυζαντίου, όχι μόνο τη Μόσχα αλλά και το Παρίσι.<sup>28</sup>

Έτσι το σύνθημα «Ελληνική Αυτοκρατορία» έγινε κυρίαρχο κατά τη διάρκεια του Κριμαϊκού Πολέμου.<sup>29</sup>

Τα ίδια χρόνια υποχώρησε ο φιλελληνισμός στην Ευρώπη και παρουσιάστηκαν θέσεις, όπως εκείνη του J. F. Fallmeayer, στις οποίες θεωρούνταν ότι οι σύγχρονοι Έλληνες δεν έχουν καμία σχέση με τους αρχαίους Έλληνες. Οι θέσεις αυτές έπαιξαν καταλυτικό ρόλο στο νεοσύστατο κράτος.<sup>30</sup> Κατά την Σκοπετέα, «Η αμφισβήτηση της καταγωγής σήμαινε συγχρόνως και αμφισβήτηση [...] των όποιων ελληνικών δικαιωμάτων (πνευματικών ή εδαφικών) στο σώμα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας».<sup>31</sup> Ως εκ τούτου, ήταν απαραίτητο να οριστεί ο Ορθόδοξος Χριστιανισμός ως ένα αναπόσπαστο κομμάτι της ελληνικής εθνικής ταυτότητας για να μπορέσει η Ελλάδα να πάρει θέση στο ανταγωνιστικό, όπως διατυπώνει ο Σταματόπουλος, «παιχνίδι εκπολιτισμού της Ανατολής».<sup>32</sup>

Θεωρείται ότι η κύρια αιτία αυτής της «ουτοπιστικής τάσης» της Μεγάλης Ιδέας του 19<sup>ου</sup> αιώνα «ήταν μια έντονη απογοήτευση που απέρρευε από τη μικρή έκταση και την οικονομική, πολιτική και πολιτιστική φτώχεια της νεότερης Ελλάδας –σε σύγκριση τόσο με την αρχαία Ελλάδα όσο και με τα νεότερα ευρωπαϊκά έθνη».<sup>33</sup>

Κατά τον Clogg, με τον Ελευθέριο Βενιζέλο η Μεγάλη Ιδέα «εισέρχεται στη σφαίρα της πραγματικότητας».<sup>34</sup> Όντως με τους Βαλκανικούς Πολέμους τα εδάφη και ο πληθυσμός της Ελλάδας διπλασιάστηκαν.<sup>35</sup> Η περίπτωση αυτή δημιούρ-

28 Δ. Σταματόπουλος, *Το Βυζάντιο μετά το έθνος...*, ό.π., σ. 70.

29 Ε. Σκοπετέα, *Το «πρότυπο βασίλειο» και η Μεγάλη Ιδέα...*, ό.π., σ. 179.

30 Ο ιστορικός Λιάκος επικρίνοντας τις θέσεις οι οποίες δίνουν υπερβολικό βάρος στην «πρόκληση του Φαλμεράυερ» λέει το εξής: «Το πρόβλημα της «συνέχειας» αποκτά κεντρική θέση στη συγκρότηση της εθνικής ιστορίας. Αποτελεί εσωτερικό στοιχείο συνοχής και όχι απλώς απάντηση σε εξωτερικές προκλήσεις», Α. Λιάκος, «Προς επισκευήν ολομέλειας...», ό.π., σ. 174.

31 Ε. Σκοπετέα, *Το «πρότυπο βασίλειο» και η Μεγάλη Ιδέα...*, ό.π., σ. 172.

32 Δ. Σταματόπουλος, *Το Βυζάντιο μετά το έθνος...*, ό.π., σ. 66-71.

33 P. Mackridge, *Γλώσσα και Εθνική...*, ό.π., σ. 236.

34 R. Clogg, *Συνοπτική ιστορία...*, ό.π., σ. 107.

35 «Τα εδάφη της "Νέας" Ελλάδας αύξησαν την έκτασή της σε ποσοστό περίπου 70%, ενώ ο πληθυσμός της αυξήθηκε από περίπου 2,800,000 σε 4,800,000 κατοίκους», βλ. R. Clogg, *Συνοπτική*

γησε την ψευδαίσθηση ότι η Ελλάδα ως σύμμαχος χώρα των κρατών της Αντάντ (Βρετανία – Γαλλία – Ρωσία) θα είχε την ευκαιρία να πραγματοποιήσει το όνειρο της Μεγάλης Ιδέας. Έτσι «ο Βενιζέλος είχε ταυτιστεί εντελώς με μια επιθετική πολιτική επιδιώκοντας την πραγμάτωση της Μεγάλης Ιδέας». Ωστόσο, ο Βασιλιάς Κωνσταντίνος και οι υποστηρικτές του «ήταν οπαδοί μιας “μικρής αλλά έντιμης Ελλάδας”». <sup>36</sup> Η προέλαση του ιταλικού στρατού προς τη Σμύρνη ενόχλησε την Ελλάδα. Ως εκ τούτου, με την επίκριση της Βρετανίας, της Γαλλίας και της Αμερικής ο ελληνικός στρατός αποβιβάστηκε στις 15 Μαΐου του 1919 στη Σμύρνη. Ο Βενιζέλος θεωρούσε ότι με την παρουσία του ελληνικού στρατού στην Ανατολή και με τη Συνθήκη των Σεβρών (1920) θα κέρδιζε τις εκλογές του 1920, στις οποίες τελικά νικήθηκε. <sup>37</sup> Όπως τονίζει η Demirözü, το σημαντικότερο το οποίο παρέβλεψε ο Βενιζέλος ήταν ο τουρκικός εθνικισμός. <sup>38</sup> Η ήττα του ελληνικού στρατού στη Μικρασία «σήμαινε την κατάρρευση της Μεγάλης Ιδέας και ένα άδοξο τέλος στην “εκπολιτιστική αποστολή” της Ελλάδας στην Εγγύς Ανατολή». <sup>39</sup>

## Η «παραδείσια» και «παραμυθένια» πατρίδα: Κόκκινη Μηλιά

Την εποχή που εμφανίστηκε το ιδεολόγημα του Τουράν (Turan) και της Κόκκινης Μηλιάς <sup>40</sup> (KizilElma) είναι η εποχή που επιταχύνθηκε και ο εθνικισμός. Θεωρείται ότι ο πόλεμος αποτελεί «πηγή των μύθων και αναμνήσεων για τις ερχόμενες γενιές» και ότι η περίπτωση αυτή παίζει καθοριστικό ρόλο στη συγκρότηση των εθνικών ταυτοτήτων. <sup>41</sup> Η άλωση της Ρούμελης στους Βαλκανικούς Πολέμους (1912-1913) προκάλεσε μεγάλο «τραύμα» στη συλλογική μνήμη της τουρκικής διανόησης, επειδή για τη διανόηση αυτή η έννοια της «πατρίδας» σήμαινε Βαλκάνια, κυρίως Ρούμελη. <sup>42</sup> Με τους Βαλκανικούς Πολέμους τα σχέδια της συγκρότησης ενός Οθωμανού πολίτη από όλα τα έθνη της Οθωμανικής

*ιστορία...*, ό.π., σ. 107.

<sup>36</sup> Ό.π., σ. 113. Μια άλλη ερευνήτρια, η Σκοπετέα εφιστά την προσοχή μας στο ανατολικό «ερέθισμα» στα Βαλκάνια. Με τις εθνικές διεκδικήσεις των άλλων εθνικισμών στην Οθωμανική Αυτοκρατορία «η αρχικά “αμυντική” ιστοριογραφία μετατρέπεται σε επιθετική, ιδίως μετά την μεγάλη ανατολική κρίση του 1875-1878», Ε. Σκοπετέα, *Το «πρότυπο βασιλείο» και η Μεγάλη Ιδέα...*, ό.π., σ. 184.

<sup>37</sup> D. Demirözü, *Savaşın Barışa Giden Yolu: Atatürk-Venizelos Dönemi Türkiye-Yunanistan İlişkileri*, İstanbul 2007: İletişim, σ. 24. Η ερευνήτρια υποστηρίζει ότι στην ήττα του Βενιζέλου στις εκλογές του 1920 έπαιξε ρόλο και ο πληθυσμός με διάφορες εθνοτικές ταυτότητες (Εβραίοι, Σλάβοι, Βλάχοι κ.ά.) που εντάχτηκαν πρόσφατα στο ελληνικό κράτος. Βλ. D. Demirözü, *Savaşın Barışa Giden...*, ό.π., σ. 26-27.

<sup>38</sup> Ό.π., σ. 27.

<sup>39</sup> R. Clogg, *Συνοπτική ιστορία...*, ό.π., σ. 123.

<sup>40</sup> Στην τουρκική παράδοση είναι Κόκκινο Μήλο.

<sup>41</sup> Y. K. Taştan, “Kanonik Topraklardan Ulusal Vatana: Balkan Savaşları ve Türk Ulusçuluğunun Doğuşu”, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi* 12 (Χειμώνας 2012), σ. 7. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://dergipark.org.tr/download/article-file/406837> (τελευταία πρόσβαση 23/07/2017).

<sup>42</sup> Ό.π., σ. 60.

Αυτοκρατορίας απέτυχαν και άρχισαν οι διανοούμενοι να αναρωτιούνται ποιο έδαφος θα ήταν η πατρίδα τους.<sup>43</sup> Το «τραύμα» το οποίο βιώθηκε με το χάσιμο των βαλκανικών εδαφών επανορθώθηκε με την ιδέα της ουτοπικής πατρίδας Τουράν και το μυθικό σύμβολο της Κόκκινης Μηλιάς.<sup>44</sup>

Το δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα εμφανίστηκαν στη Δύση τα κινήματα που δηλώνονται με την πρόθεση «παν», όπως ο παγγερμανισμός και ο πανσλαβισμός.<sup>45</sup> Ο παντουρανισμός γεννήθηκε στην Ουγγαρία ως αντίδραση στον παγγερμανισμό και τον πανσλαβισμό.<sup>46</sup> Επρόκειτο για έναν ουτοπικό τόπο που υποστηριζόταν ότι περιέλαβε τα έθνη του Τουράν, μεταξύ των οποίων υπήρχαν οι Τούρκοι, οι Ούγγροι, οι Μογγόλοι και οι Φινλανδοί. Έτσι δημιουργήθηκε μια ψευδαίσθηση συνοχής μέσω του «ανώτερου ασιατικού πολιτισμού» που υποτίθεται ότι κάποτε ίδρυσαν οι Τούρκοι μαζί με τους Ούγγρους.

Τις περισσότερες φορές αυτές οι δύο λέξεις, ο παντουρανισμός και ο παντουρκισμός, παρουσιάζονται ως συνώνυμες. Αντίθετα με τον παντουρανισμό που υποστήριζε την ένωση των ουραλοαλταϊκών λαών με εκείνους του φινλανδικού-ουγγρικού, ο παντουρκισμός επεδίωκε την πολιτική και πολιτισμική ένωση όλων των «Τούρκων».<sup>47</sup> Εδώ πρέπει να σημειώσουμε ότι και η έννοια του «Τουράν» διέφερε ανάμεσα στους μετανάστες της Ρωσίας και στη τουρκική διάνοηση. Η βασική διαφορά βρισκόταν στο γεγονός ότι οι μετανάστες συμφωνούσαν πάνω στην ιδέα της ενιαίας ταταρικής ταυτότητας, ενώ η εν λόγω ταυτότητα δεν σήμαινε τίποτα για την τουρκική διάνοηση.<sup>48</sup>

Οι μύθοι του Τουράν και της Κόκκινης Μηλιάς είναι αλληλένδετοι. Για τον λόγο αυτό, πρέπει να αναφερθούμε και στο μυθικό σύμβολο της Κόκκινης Μηλιάς στην οθωμανική λογοτεχνία. Υποστηρίζεται ότι το μοτίβο της Κόκκινης Μηλιάς εντοπίζεται, από το τέλος του 16<sup>ου</sup> ή από τις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα, στην οθωμανική παράδοση ως σύμβολο της Δύσης, κυρίως της Βασιλικής του Αγίου Πέτρου στη Ρώμη και ως επιθυμία των Οθωμανών σουλτάνων να κατακτήσουν κι άλλα καινούργια μέρη.<sup>49</sup> Το σύμβολο της Κόκκινης Μηλιάς δεν παρουσιάστηκε στη λογοτεχνία κατά τη διάρκεια της μεταρρυθμιστικής περιόδου, που ονομάζεται Τανζιμάτ (Tanzimat).<sup>50</sup> Λίγο πριν τους Βαλκανικούς Πολέμους όμως ξανα-

43 Ο.π., σ. 64.

44 Ευχαριστώ την κ. Μαρία Ιατρού που μου επέστησε την προσοχή πάνω στη σχέση της ουτοπίας και της Κόκκινης Μηλιάς ως ενός ουτοπικού χώρου.

45 D. Kushner, *Türk Milliyetçiliğinin Doğuşu (1876-1908)*, μτφρ. Ş. S. Türet, R. Ertem, F. Erdem, İstanbul 1979: Kervan, σ. 11.

46 F. Georgeon, *Türk Milliyetçiliğinin Kökenleri. Yusuf Akçura (1876-1935)*, μτφρ. A. Er, Ankara 1996: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, σ. 50.

47 N. Önen, *İki Turan: Macaristan ve Türkiye'de Turancılık*, İstanbul 2005: İletişim, σ. 114.

48 Y. K. Taştan, "Kanonik Topraklardan Ulusal Vatana..", ό.π., σ. 72.

49 S. Yerasimos, "Ağaçtan Elmaya: Apokaliptik Bir Temanın Soyağacı", μτφρ. Ö. Ankan, *Cogito* 17 (Χειμώνας 1999), σ. 318.

50 S. Yerasimos, "Ağaçtan Elmaya: Apokaliptik..", ό.π., σ. 322.

εμφανίστηκε στα γράμματα με την ποίηση του Ziya Gökalp,<sup>51</sup> η «Κόκκινη Μηλιά» (“Kizilelima”), που αργότερα έγινε και ο τίτλος της ποιητικής του συλλογής, η οποία δημοσιεύτηκε το 1915.<sup>52</sup>

Οι έννοιες του Τουράν και της Ιδέας (Mefkure) έπαιξαν σημαντικό ρόλο από τους Βαλκανικούς Πολέμους μέχρι τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.<sup>53</sup> Στη σκέψη του Ziya Gökalp, του ιδεολόγου των Ενωτικών, άσκησε έντονη επιρροή ο κοινωνιολόγος Émile Durkheim. Το βασικό για τον Durkheim ήταν το κοινό και όχι το άτομο. Εξηγώντας τις σκέψεις του ο Gökalp έβαλε το κοινό στο επίκεντρο και έδωσε σημασία στο άτομο μόνο όταν σκεφτόταν, ένιωθε και δρούσε για το συμφέρον του κοινού. Με αυτόν τον τρόπο και μόνο το άτομο αποκτούσε την «προσωπικότητά» του. Το κοινό, για τον Gökalp, ήταν το έθνος.<sup>54</sup> Το άτομο αποκτούσε «προσωπικότητα» μόνο όταν κατέφερε να σκέφτεται παρόμοια με τα άλλα μέλη του έθνους. Κι αυτό που θα έκανε να σκέφτεται κάποιος παρόμοια με τα άλλα μέλη του έθνους ήταν η «Ιδέα», η οποία, σύμφωνα με αυτόν, δεν ήταν τίποτα άλλο από την εθνική «συνειδηση» (şuur). Η «συνειδηση» αυτή βρισκόταν ήδη στο «πνεύμα του έθνους (volkgeist)»<sup>55</sup> το οποίο περνούσε υποσυνείδητα σε κάθε μέλος του.<sup>56</sup> Αυτά που θα σχημάτιζαν το μέλλον του έθνους ήταν οι Ιδέες. Η «Εθνική Ιδέα» των Τούρκων θα ήταν η απόκτηση μιας πατρίδας, η οποία θα περιελάμβανε όλους τους «Τούρκους» του κόσμου.

Το σύμβολο της Κόκκινης Μηλιάς μεταβλήθηκε σε μια ουτοπική πατρίδα, η οποία θα παρείχε στους Τούρκους την εθνική συνοχή. Με την απόκτηση μιας τέτοιου τύπου «προσωπικότητας», πίστευε ο Gökalp, θα κατέφεραν κάποτε οι

51 Ο Ziya Gökalp γεννήθηκε το 1875/76 στην πόλη Ντιγιορμπακίρ (Diyarbakır) της νοτιανατολικής Τουρκίας. Από το 1911 ξεκίνησε να δημοσιεύει άρθρα και ποιήματα σε διάφορα περιοδικά. Από τότε παρατηρείται μια αλλαγή στη σκέψη του: από τον οθωμανισμό προς τον παντουρκισμό. Ο Gökalp έγινε αργότερα ο ιδεολόγος των Ενωτικών και υποστήριξε φλογερά το ιδεολόγημα του παντουρκισμού. Για περισσότερες πληροφορίες στην ελληνική γλώσσα βλ. τη Διδακτορική διατριβή του Αριστοτέλη Μητράρα, *Η ιδέα του τουρκικού εθνικισμού στο έργο του Ζιγιά Γκιόκαλπ (Ziya Gökalp) και η επίδρασή του στον Κεμαλισμό*, Αθήνα 2010: Πάντειο Πανεπιστήμιο – Τμήμα Διεθνών και Ευρωπαϊκών Σπουδών – Τομέας Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών.

52 İ. Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1939-1923)*, İstanbul 2013: Dergâh, σ. 585.

53 E. Köroğlu, *Türk Edebiyatı ve...*, ό.π., σ. 139. Ο Taştan, στο εκτενές του άρθρο, ισχυρίζεται ότι στην ιδέα του παντουρκισμού έπαιξε ρόλο, μαζί με τους Βαλκανικούς Πολέμους, η «ρωσοφοβία» των Οθωμανών διανοούμενων. Η εγκατάλειψη από την Αγγλία της υποστήριξης της ακεραιότητας των οθωμανικών εδαφών και η «πανσλαβιστική απειλή» της Ρωσίας δημιούργησαν μια «οντολογική ανησυχία» ανάμεσα στους διανοούμενους. Βλ. σχετικά Y. K. Taştan, “Kanonik Topraklardan Ulusal Vatana...”, ό.π., σ. 71.

54 U. Heyd, *Ziya Gökalp. Türk Milliyetçiliğinin Temelleri*, μτφρ. C. Meriç, İstanbul 1980: Sebil, σ. 39.

55 Φαίνεται ότι επηρεάστηκε ο Gökalp και από τον Herder. Η επαφή του όμως με τον γερμανικό ρομαντισμό έγινε μέσω των γαλλικών μεταφράσεων των έργων του.

56 Ο Gökalp αποκαλούσε το εν λόγω πνεύμα ως “tevfik”. Κατά τον Heyd, η άποψή του να «λιώνει» το άτομο μέσα στο κοινό και να μην έχει πια μια ιδιαίτερη σημασία προέρχεται από τον ισλαμικό μυστικισμό. Σύμφωνα με αυτόν, ο άνθρωπος λιώνει μέσα στην ύπαρξη του Θεού. Έτσι το «ερό» στον Gökalp έγινε το κοινό. Κάθε μέλος μιας εθνότητας μπορεί να διαισθάνεται την ταυτότητά του που πίστευε ο Gökalp ότι ήδη υπήρχε στο βαθύ παρελθόν. Βλ. U. Heyd, *Ziya Gökalp...*, ό.π., σ. 35-36, 39.

Τούρκοι να πραγματοποιήσουν αυτήν την «παραδείσια» και «παραμυθένια» πατρίδα. Η Κόκκινη Μηλιά είναι η Ιδέα στην οποία θα έφταναν οι Τούρκοι «ανακαλύπτοντας» το «εθνικό πνεύμα» τους. Θα το ανακάλυπταν, επίσης, έχοντας πρόσβαση στο υποσυνείδητό τους:

*Δεν υπάρχει η Κόκκινη Μηλιά; Βεβαίως υπάρχει  
αλλά η συνοικία της είναι σε άλλο κόσμο  
η γη της είναι Ιδέα, ο ουρανός της είναι τ' όνειρο  
θα 'ναι μια μέρα πραγματική, μα τώρα είναι παραμυθένια...<sup>57</sup>*

Η έννοια της πατρίδας δεν ήταν πια η Οθωμανική Αυτοκρατορία, αλλά η περιοχή από τα Βαλκάνια μέχρι τα σύνορα της Κίνας. Η περιοχή αυτή ονομαζόταν από τον Ziya Gökalp ως Τουράν: *Πατρίδα για τους Τούρκους δεν είναι ούτε η Τουρκία ούτε το Τουρκιστάν / Πατρίδα είναι μια χώρα μεγάλη και άπειρη: Τουράν.*<sup>58</sup> Κατά τον Mehmet Ali Tevfik, όταν ο Gökalp πρότεινε μια κοινή γλώσσα περιόριζε την έννοια του Τουράν, επειδή σε όλα τα μέρη των Βαλκανίων δεν ομιλούνταν μόνο η τουρκική. Έτσι ο Tevfik προτείνει την έννοια «πνευματική πατρίδα (manevî yurt)» αντί την έννοια του Τουράν.<sup>59</sup> Ένας άλλος διανοούμενος της εποχής, ο Ahmet Ferit Tek, περιόρισε τα σύνορα και τον πληθυσμό αυτού του αόρατου χώρου.<sup>60</sup> Σύμφωνα με αυτόν, το Τουράν είναι μια «πραγματική» χώρα 10,800,000 τετραγωνικών χιλιομέτρων και ο πληθυσμός του είναι 43 εκατομμύρια άνθρωποι.<sup>61</sup>

Όπως τονίζει ο Μακρής, «οι μεγάλες συμβολικές και μυθικές αφηγήσεις είναι ουτοπικές, γιατί μας μεταθέτουν σε έναν άχρονο θα λέγαμε χρόνο με εξιδανικευμένες καταστάσεις, σε ό,τι κι αν ακόμη συνέβη με τη θέληση των θεών, είναι αδύνατο να συμβεί στον παρόντο χρόνο».<sup>62</sup> Η ιδέα του παντουρανισμού ή παντουρκισμού και τα σύμβολα του Τουράν και της Κόκκινης Μηλιάς χρησιμοποιήθηκαν στους Βαλκανικούς Πολέμους ως κίνητρο για την επιστράτευση των μαζών και την συγκρότηση της εθνικής «συνείδησης» στις μάζες αυτές. Σήμαινε πάντα μια «πολιτισμική ένωση» που θα πραγματοποιούνται μεταξύ των «Τούρκων» παρά τον αλυτρωτισμό.<sup>63</sup> Κατά τον Köroğlu, το Τουράν είναι ένα «ναρκωτι-

<sup>57</sup> *Kızilelma yok mu? Şüphesiz vardır; / Fakat onun semti başka diyardadır... / Zemini mefkûre, seması hayal / Bir gün gerçek, fakat şimdilik masal...* στο ποίημα "Kızilelma" (1913). Παρατίθεται στο Şiir Parki. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.siiirparki.com/kizilelma.html> (τελευταία πρόσβαση 09/07/2019). Η μετάφραση είναι δική μας.

<sup>58</sup> *Vatan ne Türkiye'dir Türklere, ne Türkistan / Vatan büyük ve müebbet bir ülkedir: Turan* στο ποίημα "Turan" (1911). Παρατίθεται στο İ. Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı...*, ό.π., σ. 582. Η μετάφραση είναι δική μας.

<sup>59</sup> E. Köroğlu, *Türk Edebiyatı ve...*, ό.π., σ. 147-149.

<sup>60</sup> O Ahmet Ferit Tek δημοσίευσε, πριν από ένα έτος, ένα άρθρο στο οποίο υποστήριξε μια μη αλυτρωτική πολιτική, ορίζοντας ως τουρκικά σύνορα την Αδριανούπολη, τη Ριζούντα, τη Ρόδο και το Σουλεϊμανιγιέ. Βλ. E. Köroğlu, *Türk Edebiyatı ve...*, ό.π., σ. 153-154.

<sup>61</sup> E. Köroğlu, *Türk Edebiyatı ve...*, ό.π., σ. 156.

<sup>62</sup> N. Μακρής, *Νοσταλγία και φιλοσοφικός νόστος*, Αθήνα 2008: Δρόμων, σ. 17.

<sup>63</sup> F. Georjeon, *Türk Milliyetçiliğinin...*, ό.π., σ. 85· Y. K. Taştan, "Kanonik Topraklardan Ulusal Vatan...", ό.π., σ. 83.

κό», ένα «όνειρο» που συνέβαλε να ξεχάσει κανείς τις οδυνηρές συνέπειες του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου.<sup>64</sup> Όντως το ιδεολόγημα του/της Τουράν/Κόκκινης Μηλιάς και η έννοια της Ιδέας μπορεί να θεωρηθούν ψυχολογική ανακούφιση από την ήττα των Βαλκανικών Πολέμων.

Στις 28 Ιανουαρίου του 1920 διακηρύχτηκε ο *Εθνικός όρκος (Misak-ı Milli)*, στο τελευταίο οθωμανικό κοινοβούλιο, με το οποίο περιορίστηκαν τα εθνικά σύνορα. Έτσι η τουρκική διανόηση έκλεισε το θέμα των έξω Τούρκων για πάντα. Ο Gökalp και ο τουρανικός τουρκικός εθνικισμός δεν έγιναν αποδεκτοί από το κεμαλικό κράτος. Όπως ξέρουμε, το 1923 θεωρείται σημείο καμπής από το επίσημο τουρκικό εθνικό αφήγημα. Όλα τα γεγονότα, ακόμα και ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος και ο παντουρανισμός/παντουρκισμός, τα οποία βιώθηκαν πριν το 1923 θεωρούνταν, από το κεμαλικό κράτος, ότι ανήκουν στην Οθωμανική Αυτοκρατορία και δεν έγιναν δεκτά.<sup>65</sup>

Σε μια εποχή που τα αλυτρωτικά κινήματα ήταν της μόδας, γιατί ο παντουρανισμός δεν έγινε επίσημα δεκτός από το νεοσύστατο κράτος; Οι αιτίες μπορεί να είναι πολλές και διάφορες, αλλά μπορούμε συνοπτικά να πούμε ότι α) μετά τη Ρωσική Επανάσταση του 1917 οι τουρκόφωνες κοινότητες της Ρωσικής Αυτοκρατορίας ίδρυσαν τα δικά τους εθνικά κράτη· β) Οι κοινότητες αυτές είχαν δικές τους εθνοτικές/λαϊκές παραδόσεις· γ) στο νεοσύστατο κράτος επικράτησε έντονος εκδυτικισμός· δ) το νεοσύστατο κράτος αρνήθηκε το οθωμανικό παρελθόν (τουλάχιστον μέχρι τα 1940). Στο πλαίσιο αυτό, καθώς η Κεντρική Ασία αποτελούσε τη βάση στο επίσημο εθνικό αφήγημα της Τουρκίας, η ιδέα της ένωσης με τον τουρκόφωνο πληθυσμό της ευρύτερης περιοχής εγκαταλείφτηκε.

## Επίλογος

Επομένως, μπορούμε να πούμε ότι οι Βαλκανικοί Πόλεμοι έπαιξαν δυναμικό ρόλο στα ιδεολογήματα της Μεγάλης Ιδέας και του Τουράν. Η νίκη (στο ελληνικό παράδειγμα) και η ήττα (στο τουρκικό παράδειγμα) προκάλεσαν ψευδαισθήσεις και στους δύο εθνικισμούς. Εξάλλου, πρέπει να σημειώσουμε ότι τέτοια αλυτρωτικά κινήματα δεν υποστηρίχτηκαν από όλους τους διανοούμενους της εποχής. Οστόσο μπήκαν και οι δύο χώρες στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο με παρόμοια όνει-

64 E. Köroğlu, *Türk Edebiyatı ve...*, ό.π., σ. 139-140, 151.

65 Το ζήτημα της «συνέχειας» στο τουρκικό εθνικό αφήγημα αντιμετωπίστηκε «ριζοσπαστικά». Χωρίς την αναφορά στο οθωμανικό παρελθόν το οποίο περιείχε 600 χρόνια, προσπαθούσε να δημιουργήσει σύνδεσμο ανάμεσα στις προϊστορικές εποχές και στο σήμερα. Βλ. B. Ersanlı, σ. 235. Η βασική διαφορά μεταξύ της εξουσιαζόμενης ομάδας της Τουρκίας και των διανοούμενων της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, όπως ο Ziya Gökalp και οι Ahmet Vefik, Süleyman και Ahmet Cevdet πασάδες, έγκειται στο ότι οι τελευταίοι δέχονταν το οθωμανικό παρελθόν ως συνδετικό κρίκο στην ιστορία των Τούρκων, ενώ οι πρώτοι αποκαλούσαν το οθωμανικό παρελθόν «σκοτεινό» και «εποχή της παρακμής». Βλ. U. Özkırımlı – A. S. Sofos, *Tarihin Cenderesinde. Yunanistan'da ve Türkiye'de Milliyetçilik*, μτφρ. S. T. Özşakıncı – Ö. Bülbül, İstanbul 2013: Bilgi Üniversitesi, σ. 80-82. Για την ελληνική μετάφραση δείτε: U. Özkırımlı – Σ. Α. Σοφός, *Το βάσανο της ιστορίας: ο εθνικισμός στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Αθήνα 2008: Καστανιώτης.

ρα: την πραγμάτωση της Μεγάλης Ιδέας και του Τουράν.<sup>66</sup> Ο ιστορικός Γεράσιμος υποστηρίζει ότι προχωρώντας ο ελληνικός στρατός στο εσωτερικό της Ανατολής πίστευε ότι κυνηγούσε τους Τούρκους προς την Κόκκινη Μηλιά.<sup>67</sup> Υπό αυτήν την έννοια, η Κόκκινη Μηλιά, στο τουρκικό παράδειγμα, αποτελεί έναν ιδανικό και ουτοπικό χώρο, ενώ στο ελληνικό τον χώρο όπου θα έπρεπε να πάνε οι Τούρκοι αφήνοντας τα εδάφη που θεωρούνται ότι είναι «ελληνικά».

Εντούτοις, τα ιδεολογήματα της Μεγάλης Ιδέας και του Τουράν δεν ήταν εφικτά. Ο Πολίτης γράφει το 1918 στο άρθρο που αναφερθήκαμε παραπάνω ότι το ελληνικό έθνος ορίζεται «από την βόρεια παραλία της Μικράς Ασίας [...] μέχρι την Κρήτη και την Κύπρο» και θεωρεί ότι ακόμα και σε περιοχές όπως η Καππαδοκία υπάρχει μια κοινή εθνική «συνείδηση», από την οποία γεννιούνται «κοινές προσδοκίες και ελπίδες». Οι «κοινές» αυτές «προσδοκίες και ελπίδες» είναι η πραγμάτωση της Μεγάλης Ιδέας.<sup>68</sup> Παρόμοια και ο Gökalp ορίζει το τουρκικό έθνος ως τους Τουρκόφωνους Μουσουλμάνους που κατοικούν στο Αζερμπαϊτζάν, στην Κριμαία, στο Τουρκμενιστάν, στο Ουζμπεκιστάν, στην Κιργιζία κ.α. Κατά τον Gökalp, η πολιτική διάλεκτος της τουρκικής και μια πολιτική λογοτεχνία θα έπρεπε να αποτελεί το κοινό υπόβαθρο μεταξύ των «Τούρκων» αυτών. Θεωρεί επίσης ότι αυτή η επιθυμία του έγινε δεκτή απ' όλες τις «τουρκικές» περιοχές.<sup>69</sup> Ούτε η επιθυμία του Πολίτη ούτε εκείνη του Gökalp δεν ήταν ρεαλιστική. Στην πρώτη περίπτωση, στις περιοχές που θεωρούνται «ελληνικές», όπως τονίζει ο Βαρουξάκης, «δεν θα μπορούσε να προβληθεί ούτε η γλώσσα, που δεν ήταν ελληνική για πάρα πολλούς από τους πληθυσμούς που ο ελληνικός εθνικισμός διεκδικούσε για λογαριασμό του ελληνικού έθνους...».<sup>70</sup> Παρόμοια και στη δεύτερη περίπτωση, όπως υποστηρίζει ο Κόροϋλ, δεν θα μπορούσε να προβληθεί ούτε μια κοινή πολιτική διάλεκτος της τουρκικής ούτε μια κοινή λογοτεχνία μεταξύ των πληθυσμών που θεωρούνται «Τούρκοι».<sup>71</sup>

Όσον αφορά τους χώρους των ιδεολογημάτων αυτών μπορούμε εύκολα να πούμε ότι ο ένας (το ζεύγος της Κωνσταντινούπολης-Αγίας Σοφίας) είναι πραγματικός, ενώ ο άλλος (το Τουράν και η Κόκκινη Μηλιά) είναι ουτοπικός. Παρόλο που υποστηρίζεται μια ένωση μεταξύ των πληθυσμών της Κεντρικής Ασίας, η ιδέα του Τουράν και το μυθικό σύμβολο της Κόκκινης Μηλιάς σαν να είναι κάτι φευγαλέο, που βρίσκεται πάντα στον ορίζοντα.

66 Ο Κόροϋλ ισχυρίζεται ότι οι αιτίες των παντουρανικών και πανισλαμικών ονείρων της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, η οποία ούτε δάνεια μπορούσε να πάρει, ήταν οικονομικές. Έτσι αφενός με την κατάκτηση της Αιγύπτου θα είχε βαμβάκι, αφετέρου με την κατάκτηση του Μπακού θα είχε πρόσβαση στο πετρέλαιο. Βλ. Ε. Κόροϋλ, *Türk Edebiyatı ve...*, ό.π., σ. 170.

67 S. Yerasimos, "Ağaçtan Elmaya: Apokaliptik Bir Temanın Soyağacı", μτφρ. Ö. Arıkan, *Cogito* 17 (1999), σ. 326.

68 Γ. Βαρουξάκης, «Φαντασιακές Κοινότητες» και...», ό.π., σ. 3.

69 Ε. Κόροϋλ, *Türk Edebiyatı ve...*, ό.π., σ. 245.

70 Γ. Βαρουξάκης, «Φαντασιακές Κοινότητες» και...», ό.π.

71 Ε. Κόροϋλ, *Türk Edebiyatı ve...*, ό.π., σ. 247.



# Το βλέμμα του Σαΐτ Φαϊκ προς τους Ρωμιούς μες στο τοπίο της χώρας του και της λογοτεχνίας της

**Ανθη Καρρά**

Μεταφράστρια τουρκικής λογοτεχνίας  
Ανεξάρτητη ερευνήτρια

## ABSTRACT

Sait Faik Abasiyanik (1906-1954), widely recognized as the “Father of the Turkish Short Story” remains largely unknown in Greece despite the significant presence in his work of the Greek minority of Istanbul. A presence that reflects not only the numerous population of this community in the dethroned capital of Ataturk’s reforms, but also its economic importance up to 1954, date of the writer’s death. Born as the only child of a well-off, distinguished family of Adapazari, Sait Faik studied in the Faculty of Letters of the Istanbul University and was sent to study Economics in Switzerland (Lausanne). He went instead to Grenoble, where he spent three years studying French Literature, while introduced to a life of flaneur –as codified by Walter Benjamin–, that was going to shape his way of living and writing.

In the meantime speeding political reforms were changing dramatically the traditional way of life in Ataturk’s Turkey, while the Turkification policies introduced by Ataturk’s epigones boosted nationalist feelings and marginalised completely minorities. Reading Sait Faik’s lonely gaze of desire upon the Rum towards this political background and contrasting it to the ideologically motivated gaze of some distinguished literary figures of his time, shades new light to his later canonized “humanist writing”, and tries to elucidate both the critics of his contemporaries as well as the warm reception of his work by the wider Turkish public.

Sait Faik’s numerous stories featuring with great sensitivity the lower classes and the marginalised strata of the Rum community on the eve of its extinction, allow both Modern Greeks and scholars of Modern Greece to have a less biased look towards this community heir of two Empires.

Ο Τούρκος διηγηματογράφος Σαΐτ Φαϊκ Αμπασίγιανικ κάλλιστα θα μπορούσε να περιληφθεί στις ποικίλες παράπλευρες απώλειες των Σεπτεμβριανών. Πώς αλλιώς να εξηγηθεί το γεγονός του ότι εξακολουθεί να παραμένει εν πολλοίς στην Ελλάδα άγνωστος ένας από τους σημαντικότερους Τούρκους λογοτέχνες και «πατέρας» του σύγχρονου τουρκικού διηγήματος, στον οποίο το κωνσταντινουπολίτικο λογοτεχνικό περιοδικό *Πυρσός* είχε αφιερώσει τον Ιούνιο του 1955, στην πρώτη επέτειο του θανάτου του, ένα ολόκληρο τεύχος; Τόσο αγαπητός ήταν την εποχή εκείνη –και παραμένει εν πολλοίς στους λίγους εναπομείναντες Ρωμιούς της Πόλης αλλά και στους Έλληνες Κωνσταντινουπολίτες–, ο μπόμεης αυτός συγγραφέας που απέστρεψε το βλέμμα του από τον Τούρκο χωρικό

και ήρωα του «έπους της Ανατολής» που ηλεκτρίζε την κοινωνία και τους λογοτέχνες της γενιάς του, και περιέφερε τα βήματα και τη σύντομη ζωή του στις ταβέρνες και τα καπηλεία του δυτικότερου Μπέρογλου/Πέρα και στα καθημερινά στέκια των απλών Ρωμιών ψαράδων της νήσου Αντιγόνης/Burgaz όπου ζούσε με τη μητέρα του. Γεννημένος το 1906 στο Ανταπαζαρί, μια κωμόπολη με πληθυσμό 30.000 κατοίκων, εκ των οποίων 3000 ήταν Ρωμιοί, διοικητικό κέντρο της επαρχίας του Σαγγάριου και κέντρο των Νεοτούρκων, ο Σαΐτ Φαϊκ ήταν μοναχογιός του εύπορου ξυλέμπορα Μεχμέτ Φαϊκ Μπέη και της Μακμποulé Χανούμ, κόρης ενός από τους προύχοντες της πόλης, και εγγονός από τη μεριά του πατέρα του, του Σεγίτ Αγά, ιδιοκτήτη του σημαντικότερου καφενείου του Ανταπαζαρί και κέντρου της πολιτικής ζωής του τόπου.

Στο «κατώφλι ακόμα της μεγαλούπολης όσο και της αστικής τάξης», για να θυμηθούμε τον Walter Benjamin,<sup>1</sup> τόσο ο ίδιος όσο και η κοινωνική τάξη από την οποία προερχόταν, ο μοναχικός αυτός flâneur συγγραφέας που φιλοδόξησε να ζήσει ως ελεύθερος επαγγελματίας από την πένα του σε μία χώρα όπου μόνο το 19,5% του πληθυσμού της γνώριζε το 1935 γραφή και ανάγνωση,<sup>2</sup> περιέφερε την υπαρξιακή του αγωνία στο κοινωνικό περιθώριο της έκπτωτης πρωτεύουσας, αποκαλύπτοντας πρώτος αυτός στην τουρκική λογοτεχνία την πόλη της περιπλάνησης, της πλάνης, και της μοναξιάς.<sup>3</sup>

Ο Σαΐτ Φαϊκ είχε ζήσει στην αρχή της εφηβείας του τον Πόλεμο της Ανεξαρτησίας. Κατά τη διάρκεια της ελληνικής κατοχής της πόλης τους, η οικογένειά του είχε αναζητήσει άσυλο στα γύρω χωριά και επέστρεψε μετά την ήττα του ελληνικού στρατού το 1922 στον Σαγγάριο. Αναφερόμενος στην περίοδο αυτή στο διήγημά του «Φυλακισμένος», ο συγγραφέας εξισώνει όσους βιοπραγούν και θίγει χωρίς παρωπίδες την πολύμορφη κοινωνική βία εκείνης της εποχής: «Επειδή ήταν κοντά στην Ισταμπούλ οι πλούσιοι είχαν φύγει από την πόλη, και είχαν μείνει μόνο, θα έλεγε κανείς, οι φτωχοί κι οι κακομοίρηδες. Οι δυνάμεις των πλιατσικολόγων σάρωναν ό,τι υπήρχε, κι όχι μόνο αυτό αλλά και κρεμούσαν τους ανθρώπους στα δέντρα».<sup>4</sup>

Το 1925, η οικογένειά του μετακόμισε με όσες φιλοδοξίες έτρεφαν για αυτόν οι γονείς του στην Κωνσταντινούπολη. Ήταν φοιτητής στη Φιλολογική Σχολή της Κωνσταντινούπολης, όταν πρωτοφώνησαν το 1928 οι φοιτητές της Νομικής Σχολής με την υποκίνηση της κυβέρνησης «Vatandaş Türkçe konuşuz» (Πατριώτη μιλά τουρκικά!), ένα σλόγκαν που είχε γίνει ήδη επίσημη καμπάνια κι εξαπλωνόταν σε όλη τη χώρα το 1930, όταν εκείνος έφευγε κατά προτροπή του πατέρα του να σπουδάσει οικονομικές επιστήμες στη Λωζάνη. Έμεινε μόνο δύο βδομάδες εκεί

1 Γ. Γκότση, «Ο flâneur: Θεωρητικές μεταμορφώσεις μιας παρισινής φιγούρας», *Σύγκριση* 13 (2017), σημ. 17, σ. 136-137.

2 A. Arayici, «L'enseignement en milieu rural dans la Turquie de l'entre-deux-guerres», *Tiers-Monde* 24:95 (1983), σ. 637.

3 T. Muhidine, *Istanbul rive gauche*, Παρίσι 2019: CNRS, σ. 28.

4 S. Faik, "Mahpus", *Şahmerdan*, İstanbul ©2018: Türkiye İş Bankası Yayınları, σ. 32.

κι έφυγε αμέσως για τη Γκρενόμπλ, μια πόλη που η φυσική της γεωγραφία του θύμιζε τη γειτονική τους Προύσα,<sup>5</sup> και οι παρέες με τους Ρωμιούς και Έλληνες φοιτητές τον τόπο του. Στο διήγημά του με τίτλο «Το τσίρκο Γκοτάρ» (Gauthar Cambazhanesi), που έγραψε μόλις επέστρεψε το 1935 από τη Γαλλία, αντλεί από τις αναμνήσεις της ξέγνοιαστης εκείνης περιόδου.<sup>6</sup>

Η χώρα στην οποία επέστρεψε μετά από τρία χρόνια σπουδών γαλλικής λογοτεχνίας στη Γκρενόμπλ, και γνωριμίας με τη φοιτητική ζωή στη Γκρενόμπλ και τη μποέμικη ζωή στη Λυόν, στο Στρασβούργο και το Παρίσι,<sup>7</sup> φιλοδοξούσε να μιλά μία μόνο πλέον γλώσσα, η οποία θα γινόταν το όργανο του εκδυτικισμού της. Μια γλώσσα εθνική, η οποία έμελλε ωστόσο στην ουσία ακόμα να δημιουργηθεί, και αποτελούσε τον σκοπό του Σωματείου για τη Μελέτη της Τουρκικής Γλώσσας (Türk Dili Tetkik Cemiyeti), –και μετέπειτα (1936) Ιδρύματος Τουρκικής Γλώσσας (Türk Dil Kurumu), το οποίο είχε ήδη συσταθεί το 1932, όσο εκείνος έλειπε στη Γαλλία. Όσο για την Ισταμπούλ του Μεσοπολέμου όπου επέστρεψε, ήταν πλέον μια πόλη με 741.148 κατοίκους, το 43% των οποίων είχε γεννηθεί αλλού. Ο ίδιος δεν ανήκε στο 1/3 σχεδόν του ντόπιου αστικού της πληθυσμού (217.142 κάτοικοι), στις μειονότητες δηλαδή της πόλης, στις οποίες ανήκε το 40% των εμπόρων της. Μια πόλη με 120.000 Ρωμιούς.<sup>8</sup>

Μετά από μια αποτυχημένη προσπάθεια να ανταποκριθεί στις φιλοδοξίες του πατέρα του και να γίνει έμπορας αφέθηκε στη δική του κλίση, τη γραφή. Μια κλίση που είχε ήδη κάνει αισθητή δημοσιεύοντας ως μαθητής και φοιτητής τα πρώτα του διηγήματα σε εφημερίδες. Το 1936, δύο χρόνια πριν το θάνατο του Ατατούρκ, κυκλοφόρησε την πρώτη συλλογή διηγημάτων του και δύο μήνες πριν τον πρόωπο θάνατό του στις 11 Μαΐου του 1954 από κίρρωση του ήπατος, την τελευταία. Ο ιδιόρρυθμος αυτός μποέμης, που δεν διεκδίκησε ποτέ το τίτλο του συγγραφέα και δήλωνε μέχρι τέλους απλός «γραφιάς» (yazici), δημοσίευσε 160 συνολικά διηγήματα, έντεκα (11) συλλογές διηγημάτων, ένα (1) μυθιστόρημα, τρεις (3) νουβέλλες και μία (1) ποιητική συλλογή,<sup>9</sup> και πέθανε αφήνοντας πίσω του ένα εντελώς πρωτότυπο σημαντικό έργο.<sup>10</sup>

Γραμμένα σε μια καθημερινή, προσιτή σε όλους και συνάμα άμεσα αναγνω-

5 M. Uyguner, *Sait Faik – Yaşamı, Sanatı, Yapıtlarından Seçmeler*, İstanbul 1991: Bilgi Yayınevi, σ. 21.

6 S. Faik, “Gauthar Cambazhanesi”, *Kumpanya*, İstanbul ©2018: Türkiye İş Bankası Yayınları, σ. 101-123.

7 G. T. Uluköse, *Sait Faik Abasıyanık, Prens Adaları'nın Dünya Edebiyatına Armağan, Biyografi*, Αγκυρα 2014: Cinius Yayınları, σ. 18.

8 St. Yerasimos, “Istanbul la naissance d'une mégapole”, *Anatoli 7* (2016), σ. 18.

9 Σύμφωνα με την πιο πρόσφατη καταμέτρηση του Ηρακλή Μήλλα, Βλ. Η. Millas, “Bizi iyi bildirdi... Sait Faik ve Rum/Yunan İmajı”, *Bir Allame-i Cihan – Stefanos Yerasimos (1942-2005)*, τ. II, İstanbul 2012: Kitap Yayınevi, σ. 432.

10 Η δημοσίευση των *Απάντων* του ολοκληρώθηκε από τις εκδόσεις Bilgi το 1987 και περιλαμβάνει όλα τα διάσπαρτα σε εφημερίδες και περιοδικά κείμενά του, τα ανολοκλήρωτα διηγήματα που περιλαμβάνει το αρχείο του, τα δικαστικά και άλλα δημοσιογραφικά του ρεπορτάζ, κείμενα σχετικά με τη λογοτεχνία, την αλληλογραφία του, τις μεταφράσεις του από τα γαλλικά, και τις σημαντικότερες συνεντεύξεις που είχε παραχωρήσει.

ρίσιμη χάρη στο χαρακτηριστικό του ύφος γλώσσα, μείγμα ελαφρότητας και σοβαρότητας, τα κείμενά του άλλοτε αφηγούνται με πολλή ποίηση ιστορίες από την καθημερινότητά του, κι άλλοτε ρέουν άγνωστο προς πού, αναπαράγοντας θαρρείς το παράδοξο της παρόρμησης του αλκοόλ, που τυφλή και διάχυτη, μην έχοντας άλλο ζωτικό ρυθμό από τις διαβαθμίσεις έντασης για να αντισταθεί στη ρευστοποίηση και την επαπειλούμενη διάχυση της ψυχής του που ισοδυναμεί με θάνατο, διατηρείται για να ισορροπήσει σε μια συνεχή κινητικότητα.<sup>11</sup> Περιφερόμενος ο συγγραφέας μέσα στην πόλη σαν το ψαράκι του Ορχάν Βελή μες στο ρακί,<sup>12</sup> στρέφει περιέργο και στοχαστικό το βλέμμα του σε ό,τι τον περιβάλλει, και περιγράφει στη συνέχεια στα κείμενά του με κάθε λεπτομέρεια ό,τι τον ερέθισε ή τον προκάλεσε σε τόπους, καταστάσεις και ανθρώπους, πριν το ξαναστρέψει πάλι στον εαυτό του, αυτόν που συνεχώς αναζητεί, αλλά που αγγίζει μοναχά όταν τον νοιώθει να διαλύεται και να χάνεται.

Ο Σαΐτ Φαΐκ είναι ο μοναδικός έως τώρα, κατά τον Timour Muhidine, Τούρκος συγγραφέας, που πέτυχε το δύσκολο εγχείρημα της εκπόνησης ενός πειστικού αστικού τοπίου.<sup>13</sup> Μια άποψη που μοιάζει να συμμερίζεται και ο συγγραφέας και ερευνητής της τουρκικής λογοτεχνίας Nedim Gürsel, ο οποίος τον χαρακτηρίζει «συγγραφέα της Ισταμπούλ», θεωρώντας ότι η πόλη αποτελεί τον πραγματικό ήρωα του λογοτεχνικού του θρόλου.<sup>14</sup>

Σκιαγραφώντας με τη σαγήνη της γλώσσας του κάποιες χαρακτηριστικές ανθρώπινες ψηφίδες από το πολύχρωμο παζλ της πόλης όπου περιέφερε τα βήματα και την αγωνία του, και τοποθετώντας τις μέσα σε ιστορίες που ο ίδιος βίωσε, προσφέρει στον αναγνώστη, με τη γενναιοδωρία ενός Πήτερ Μπρούγκελ του πρεσβύτερου, την εικόνα της Κωνσταντινούπολης/Ισταμπούλ που πήρε μαζί του πεθαίνοντας το μοιραίο εκείνο 1954. Έτος-μηδέν για τη σχέση της τουρκικής λογοτεχνίας με το εμβληματικό Μπέηογλου/Πέρα κατά τον Timour Muhidine, ο οποίος τοποθετεί στο έτος 1956 τη νέα της αφετηρία με την έλευση της «γενιάς Α», όπως την αποκαλεί από τη μηνιαία εφημερίδα τέχνης Α που είχε εκδώσει τότε μια ομάδα πρωτοεμφανιζόμενων λογοτεχνών. Ένα πρωτοποριακό περιοδικό έντυπο που κυκλοφόρησε 29 τεύχη από το 1959 έως το πραξικόπημα της 27<sup>ης</sup> Μαΐου 1960, και σηματοδότησε το πέρασμα από μια τέχνη με αόριστες μεταρρυθμιστικές (φιλοσοφικές και θεωρητικές) προθέσεις, σε μια πολιτικοποιημένη πλέον τέχνη, καθώς

<sup>11</sup> Στη μελέτη του για τον ζωγράφο Francis Bacon, ο ψυχαναλυτής του «Εγώ-δέρμα» Didier Anzieu εξηγεί ότι το παράδοξο του αλκοολισμού συνίσταται στο ότι η ψυχή αποκτά την πιο ολοκληρωμένη της μορφή όταν ρευστοποιείται και χάνεται, γι' αυτό και ο αλκοολισμός είναι της ίδιας φύσης με τον θάνατο, βλ. D. Anzieu – M. Monjaube, *Francis Bacon ou le portrait de l'homme désespéré*, Παρίσι 2004: Seuil/Archimbaud, σ. 44-46.

<sup>12</sup> Η αναφορά στον πολύ γνωστό στίχο του φίλου του ποιητή, και κύριου εκπροσώπου του ποιητικού ρεύματος των «Περίεργων», Orhan Veli «Αχ, ψαράκι να 'μouνα σε ένα μπουκάλι ούζο» (ποιητική αδεία «ούζο», καθότι πρόκειται για «μπουκάλι ρακί») από το ποίημα «Όλα τα παλιά τα αγοράζω», βλ. O. Veli, «Eskiler aliyorum», *Bütün Şiirleri*, Ισταμπούλ 1989: Adam Yayınları, σ. 69.

<sup>13</sup> T. Muhidine. *Istanbul rive gauche*, Παρίσι 2019: CNRS, σ. 59.

<sup>14</sup> N. Gürsel, «Siyah-Beyaz İstanbul'da Bir Aylakgezer», *Yalnızlığın Yarattığı Yazar Sait Faik*, Ισταμπούλ 2019: Doğan Kitap, σ. 97-114.

και στην αναζήτηση μιας εθνικής ιδιοσυγκρασίας.<sup>15</sup> Τότε ακριβώς που φουντώνει και στην ποίηση η πολεμική που δημιούργησε το κίνημα του «Δεύτερου Νέου» (İkinci Yeni), με τη δημοσίευση των πρώτων ποιημάτων του Ece Ayhan (1931-2002), του Cemal Süreya (1931-1990), και του Turgut Uyar (1927-1985).

Έτος πριν το μηδέν για τη ρωμείκη κοινότητα της Κωνσταντινούπολης που βιώνει το 1955 την τραυματική εμπειρία των Σεπτεμβριανών, και επιτακτικό πλέον το δίλημμα στο καθένα από τα μέλη της: τουρκική εθνική ταυτότητα ή φυγή. Έχοντας ως κύριο σκηνικό την Κωνσταντινούπολη και τους ανθρώπους της την κρίσιμη περίοδο των πολιτικών εκτουρκισμού, το έργο του Σαΐτ Φαϊκ προσφέρει στο μελετητή του Νέου Ελληνισμού μια πλάγια ματιά προς τη ρωμείκη κοινότητα της Πόλης, δίνοντας σάρκα και οστά, όνειρα και επιθυμίες, σε όσους ο εθνικισμός υποβίβασε σε νούμερα εφήμερα, αν όχι απλά ανταλλάξιμα αγαθά.

Το πολιτικό και κοινωνικό όραμα που έχει για τη χώρα του κάθε λογοτέχνης που γράφει σε μια εποχή όπου μαίνονται ομοιογενοποιητικές πολιτικές και που ο σοβάς του εθνικισμού φιλοδοξεί να καλύψει όλες ει δυνατόν τις ψηφίδες του πολύγλωσσου και πολυεθνοτικού μωσαϊκού μιας –χιλιόχρονης εν προκειμένω– αυτοκρατορίας προκειμένου να δημιουργήσει ένα σύγχρονο έθνος-κράτος, αλλά και η βαθύτερη, ασυνείδητη, εντελώς προσωπική του τοποθέτηση απέναντι στον εθνικισμό αυτό και τις μεθόδους του, διατρέχουν σαν υδατόσημο σε πολλαπλά επίπεδα το έργο του.

Τρία χρόνια περίπου πριν το θάνατο του Σαΐκ Φαϊκ, ο Ziya Termen, βουλευτής τότε του συντηρητικού φιλελεύθερου Δημοκρατικού Κόμματος που είχε ανέλθει στην εξουσία με πρωθυπουργό τον Μεντερές και πρόεδρο τον Τζελάλ Μπαγιάρ στις εκλογές της 14<sup>ης</sup> Μαΐου 1950, θέτοντας τέλος στη μονοκρατορία του Ρεπουμπλικανικού Λαϊκού Κόμματος (CHP), τον συνάντησε τυχαία μια μέρα στο δρόμο. Στεκόταν αφηρημένος μπροστά από ένα μαγαζί σκοποβολής του Γιουκσέκ Καλντερίμ, στο Μπέηογλου.<sup>16</sup> Έπιασαν για λίγο κουβέντα. Ο Σαΐτ του μίλησε για το τελευταίο του βιβλίο και κάποια στιγμή του παραπονέθηκε πως τον πονά το κεφάλι του. Βλέποντάς τον κακόκεφο ο Ziya Termen του είπε: «Μήπως να γλυτώσεις πια απ' όλα αυτά τα ακρογιάλια, τους Ρωμιούς, τους γκαντέμηδες και τους ψαράδες;», για να πάρει από τον Σαΐτ Φαϊκ την αποστομωτική απάντηση: «Ζω στην Ισταμπούλ. Και η Ισταμπούλ είναι αυτά που απαρριθμείς!».<sup>17</sup>

Δύο ονόματα μονάχα θα μπορούσαν να τοποθετηθούν πλάι στο δικό του

<sup>15</sup> Μεταξύ των σημαντικότερων συνεργατών της και υποστηρικτών όλων τους του στρατιωτικού πραξικοπήματος της 27<sup>ης</sup> Μαΐου 1960, ήταν ο Demir Özlü (γεν. 1935), ο Ferit Edgü (γεν. 1936), ο Onat Kutlar (γεν. 1936), ο Erdal Öz (1935-2006) και ο Enay Sözer (1936). Στον μικρό εκδοτικό οίκο της εφημερίδας –και πρότυπο μη επαγγελματικού εκδοτικού οίκου– πρωτοεκδόθηκε το *Τέλος του παιχνιδιού* του Σάμουελ Μπέκετ, και τρία ουσιαστικά βιβλία αυτής της γενιάς: *İshak* [Ο Γκιώνης] του Onat Kutlar, *Yorgunlar* [Οι Κουρασμένοι] του Erdal Öz, και *Panayır* [Το Πανηγύρι] του Adnan Özyalçiner (γεν. 1934). Βλ. T. Muhidine, *Istanbul rive gauche...*, ό.π., σ. 214.

<sup>16</sup> Ο γνωστός αυτός δρόμος, τα πάλαι ποτέ «Σκαλάκια» των Ρωμιών, έδωσε τον τίτλο σε ένα του διήγημα.

<sup>17</sup> T. Alangu, *Sait Faik için*, İstanbul 1956: Yeditepe Yayınları, σ. 65.

μεταξύ των πολυάριθμων πεζογράφων που ασχολήθηκαν την εποχή εκείνη με το διήγημα: του Sabahattin Ali (1906-1948)<sup>18</sup> και του Memduh Şevket Esendal (1883-1952).<sup>19</sup> Εκφράζοντας και οι δύο τους τον ενθουσιασμό και τη δυναμική που είχαν προκύψει από τη δημιουργία το 1940 των «Ινστιτούτων του χωριού» (Köy Enstitüleri), συνέβαλαν στην εγκατάσταση της υπαίθρου στο επίκεντρο της τουρκικής λογοτεχνίας. Παίρνοντας θάρρεις την σκυτάλη από τον Refik Halit Karay (1888-1965), ο οποίος είχε δημοσιεύσει το 1919 μια συλλογή διηγημάτων με τίτλο *Memleket Hikâyeleri* («Ιστορίες από τον τόπο μας»), γραμμένων τα χρόνια της εξορίας του στη Σινώπη, το Τσορούμ, την Άγκυρα και το Μπιλετζίκ (1913-1918), λόγω της αντίθεσής του τότε στο Κομιτάτο Ένωσης και Προόδου των Νεοτούρκων.

Δάσκαλος και σημαντικός μεταφραστής του «Μεταφραστικού Γραφείου», γνωστός για τις αριστερές πολιτικές του πεποιθήσεις που του στέρησαν μάλιστα το 1948 κάτω από περιεργες συνθήκες τη ζωή, καθώς προσπαθούσε να περάσει τα βουλγαρικά σύνορα, ο πρώτος, Διπλωμάτης και ενεργό μέλος του Δημοκρατικού Λαϊκού Κόμματος (CHP) ο δεύτερος, «χρήσιμοι» και οι δύο για την κοινωνία τους άνθρωποι, εστίασαν το βλέμμα στην καθημερινή ζωή των χωρικών και των μικροαστών των μικρών πόλεων της Ανατολής. Αντίθετα όμως από την κριτική και αποστασιοποιημένη ματιά του εξόριστου αστού δημοσιογράφου Refik Halit Karay,<sup>20</sup> η δική τους ματιά εξέφρασε εκ των έσω τον ψυχισμό και την πραγματικότητα των ηρώων τους, επιζητώντας να επιβεβαιώσει και να εκφράσει την κοινή εθνική τους ταυτότητα.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν όμως και τα έντυπα στα οποία πρωτοδημοσιεύτηκαν πολλά από αυτά τα διηγήματα πριν κυκλοφορήσουν σε συλλογές, καθώς δεν επιβεβαιώνουν μόνο την ιδεολογική τοποθέτηση των συγγραφέων, αλλά και αφήνουν να διαφανεί αφενός η ενδιαφέρουσα ιδεολογική διαδρομή του πρώτου από τον μαχητικό εθνικισμό του Ziya Gökalp στον κουμμουνισμό,<sup>21</sup> και αφετέρου ο συνεπής συντηρητικός και έντονα εθνικιστικός, απόλυτα ταυτισμένος με τον κρατικό μηχανισμό του μονοκομματικού κράτους, κεμαλισμός του δεύτερου.<sup>22</sup> Ο μεν Sabahattin Ali δημοσίευσε στα περιοδικά *Resimli Ay*, *Atsız Mecmua*,<sup>23</sup> *Varlık*,

<sup>18</sup> Μια συλλογή διηγημάτων του Σαμπαχαττίν Αλή υπάρχει μεταφρασμένη στα ελληνικά, Α. Σαμπαχαττίν, *Ο ασφαλτόδρομος*, Αθήνα 1983: Κέδρος.

<sup>19</sup> B. Sagaster – Γ. Σαλακίδης, *Ιστορία της Σύγχρονης Τουρκικής Λογοτεχνίας*, Λευκωσία 2019: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κύπρου, σ. 53-55.

<sup>20</sup> N. Akıncı Çötök, "Bir Sürgün Entelektüeli: Refik Halid Karay'ın Eserlerine Yansıyan Toplum". Διαθέσιμο στον διαδικτυακό τόπο: <http://www.sdergi.hacettepe.edu.tr/makaleler/NACotok130117.pdf> (τελευταία πρόσβαση 04/07/2020).

<sup>21</sup> O Sabahattin Ali είχε δημοσιεύσει σε συνέχειες αρχικά δύο από τα μυθιστορήματά του στην εφ. *Ulus* το "İçimizdeki Şeytan" [«Το Δαιμονικό μας»] και στην εφ. *Hakikat* την "Kürk Mantolu Madonna'yi" (18 Δεκεμβρίου 1940 – 8 Φεβρουαρίου 1941). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Sabahattin\\_Ali](https://tr.wikipedia.org/wiki/Sabahattin_Ali) (τελευταία πρόσβαση 04/07/2020).

<sup>22</sup> Βλ. σχετικά: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Memduh\\_Şevket\\_Esendal](https://tr.wikipedia.org/wiki/Memduh_Şevket_Esendal) (τελευταία πρόσβαση 08/07/2020).

<sup>23</sup> Κεντρικοί άξονες του περιοδικού *Atsız Mecmua* (1931-1932) ήταν ο τουρκισμός, ο τουρανισμός,



*Ayda Bir* και στην *Hakikat*, ο δε Memduh Şevket Esendal στα περιοδικά *Sanat ve Edebiyat*, *Seçilmiş Hikayeler*, *Ülkü*, *Hisar*, *Pazar Postası*, *Türk Dili Dergisi*, και στην εφημερίδα *Ulus*.<sup>24</sup>

Ο Σαΐτ Φαϊκ δημοσίευσε σε πάνω από 20 εφημερίδες και περιοδικά της εποχής, μεταξύ των οποίων στις εφημερίδες *Hür Gazete*, *Kurun*, *Hür*, *Milliyet*, *Hürriyet*, *Vakit* και *Haber*, και στα περιοδικά *Varlık*, *Aile*, *Ağaç Edebiyat*, *Büyük Doğu*, *Yücel*, *Servet-i-Fünûn*, *İnkılâpçı Gençlik*, *Yürüyüş*, *Yedigün Mecmuası*, *Yenilik*, *Yeni Mecmua*, *Resimli İstanbul Haftası*, *Demet*, *Edebiyat Dünyası* και *Yedi Gün*. Πρόκειται για έντυπα τα οποία στην ουσία καλύπτουν όλο το φάσμα του πολιτικού χώρου της εποχής του. Νοιώθοντας ο ίδιος ένας «άχρηστος άνθρωπος»<sup>25</sup> επειδή τον συντηρούσε η μητέρα του, και θεωρώντας τη γραφή ως το μοναδικό επάγγελμα που μπορούσε να κάνει, επιδίωκε να του αποδίδει τουλάχιστον τα προσωπικά του έξοδα. Προσπάθησε, αλλά δεν κατάφερε να πειθαρχήσει στις απαιτήσεις της δημοσιογραφίας, γι' αυτό και σύντομα την εγκατέλειψε. Δεν ανεχόταν να γράφει κατά παραγγελία. Η απόλυτα ελεύθερη επιλογή των θεμάτων του, του σοίχησε μάλιστα το 1943 μια γερή τρομάρα ενώπιον στρατοδικείου, με την κατηγορία ότι ένα του διήγημα υπέσκαπτε την αγάπη του λαού προς το στράτευμα,<sup>26</sup> αλλά και την κατάσχεση το 1944 του πρώτου του μυθιστορήματος –το οποίο είχε μάλιστα εκδώσει ο ίδιος χάρη στη χρηματική συμπαράσταση της μητέρας του– επειδή, όπως είπε αργότερα ο ίδιος, «δεν έβλεπε ροζ τη ζωή»!<sup>27</sup> Οι περιπέτειές του με την κρατική εξουσία περιορίστηκαν εκεί, και σίγουρα χαρακτηρίζουν το πολιτικό κλίμα της εποχής εκείνης, οι περιπέτειές του όμως με τους εκπροσώπους της έντονα στρατευμένης κοινωνίας του είχαν αρχίσει πολύ νωρίτερα, και δη αμέσως μετά την επιστροφή του από τη Γκρενόμπλ. Το 1936 το περιοδικό *Yücel* αρνήθηκε να δημοσιεύσει ένα από τα πρώτα του διηγήματα *To*

---

και ο αντικομμουνισμός. Βλ. σχετικά M. Yiğit, *Mehmet, Erken Dönem Cumhuriyet Türkiye'sinde Ulus İnşa Süreci ve Atsız Mecmua Örneği*, Master, İstanbul 2014: İstanbul Üniversitesi.

**24** Το πρώτο τεύχος της εφημερίδας *Ulus* [Έθνος], στις 10 Ιανουαρίου 1920, σηματοδοτεί την έναρξη του εθνικοαπελευθερωτικού πολέμου. Το περιοδικό *Ülkü* [Ιδανικό] αποτελούσε το μέσο διάδοσης των "Halkevleri" [Οίκων του Λαού]. Το λογοτεχνικό περιοδικό *Hisar* [Κάστρο, Φρούριο], και η ομάδα των "Hisarcılar" γύρω από αυτό, που δημιουργήθηκε από αντίδραση στον ανανεωτικό αέρα που εμφύσησαν στη λογοτεχνία οι ποιητές του κινήματος του «Περίεργων» [Garip], φιλοδόξησε να γίνει ο προμαχώνας υπεράσπισης της εθνικής τέχνης απέναντι στην ξενόφερτη μίμηση, της τουρκικής γλώσσας απέναντι στη διάλυσή της κτλ. Το περιοδικό *Türk Dili Dergisi* είναι το επίσημο περιοδικό του Ιδρύματος Τουρκικής Γλώσσας (*Türk Dil Kurumu*).

**25** Τον χαρακτηρισμό αυτό, που αποτελεί και τον τίτλο ενός του διηγήματος και της ομώνυμης συλλογής, χρησιμοποιούν σταθερά για αυτόν πολλοί που τον γνώρισαν, και πρέπει σίγουρα να αντανακλά τα λόγια του. Τους τίτλους ωστόσο σε όσα διηγήματα του έφερε ο Σαΐτ Φαϊκ, είχε βάλει κατά δική του ομολογία ο συγγραφέας και εκδότης του περιοδικού *Varlık*, *Yaşar Nabi*, που έκανε την πρώτη έκδοση αυτή της συλλογής.

**26** T. Alangu, *Sait Faik için...*, ό.π., σ. 180-181.

**27** Από τις απαντήσεις που είχε δώσει σε μια έρευνα της εφημερίδας *Akşam* με θέμα την ανάδειξη ενός συγγραφέα στην Τουρκία, βλ. στον διαδικτυακό τόπο <https://listelist.com/sait-faik-turk-yazari/> (τελευταία πρόσβαση 08/07/2020).



καράβι Στελιανός Χρυσόπουλος κρίνοντάς το «κοσμοπολίτικο»,<sup>28</sup> πράγμα που τον οδήγησε να το δημοσιεύσει στο περιοδικό *Varlık*,<sup>29</sup> στο οποίο δημοσίευε στη συνέχεια συστηματικά για καιρό. Δεν άρεσαν όμως ούτε και στο *Varlık* κάποια στιγμή τα θέματα που επέλεγε και του ζήτησαν να γράφει «λιγότερο ελαφριά» πράγματα. Στην αρχή έδινε αλλού όσα εκείνοι δεν έκριναν ως «σοβαρά», στο τέλος όμως σταμάτησε να συνεργάζεται μαζί τους.<sup>30</sup> Δεν δίστασε να φύγει και από το περιοδικό *Aile*, που πλήρωνε ιδιαίτερα καλά την εποχή εκείνη τους συγγραφείς του, όταν του ζήτησε να γράφει κείμενα που να «ξεπερνούν τον εαυτό του».<sup>31</sup> Ο ίδιος δεν αναζήτησε ποτέ κάποια πρωτοπορία ως συγγραφέας. Δεν ακολούθησε καμία λογοτεχνική παράδοση, παλαιότερη ή του συρμού, ούτε προσαρμόστηκε σε κάποιο λογοτεχνικό κανόνα. Έγραφε όπως ανέπνεε. Για να μπορέσει να επιβιώσει. Σε μια συνέντευξή του στο περιοδικό *Varlık* τον Ιούνιο του 1953, είχε πει χαρακτηριστικά ότι εκλαμβάνει τον αναγνώστη ως «ένα είδος συγγραφέα που δεν γράφει», εγκαθιδρύοντας έτσι μια σχέση ισότητας μεταξύ του ίδιου και του αναγνώστη.<sup>32</sup> Η μερική αυτή του ταύτιση με όσους δεν λαμβάνουν ή δεν μπορούν να λάβουν δημόσια το λόγο, όσο κι αν απηχούσε κάτι από τους λαϊκισμούς του Μεσοπολέμου, προσέφερε στο βλέμμα του μια οπτική εντελώς απογυμνωμένη από τις μεσσιανικές επαγγελίες προόδου που κατέκλυζαν το δημόσιο βήμα.

Ο Σαϊτ Φαϊκ αρχίζει να γράφει την εποχή που ο Ναζίμ Χικμέτ (1938) επιλέγει στην ποιητική του συλλογή *Ανθρώπινα τοπία του τόπου μου* (*Memleketimden İnsan Manzaraları*), «τους πιο αντιπροσωπευτικούς χαρακτήρες μιας πολύ συγκεκριμένης περιόδου της ιστορίας της χώρας»,<sup>33</sup> η ζωή των οποίων κορυφώνεται στον Πόλεμο της Ανεξαρτησίας για να προβάλλει μέσα από αυτούς στο εθνικό φαντασιακό τη διαιρεμένη ταξική κοινωνία μιας απελευθερωμένης πλέον

**28** Το εμβληματικό αυτό διήγημα για τον ήρωα-παιδί και την καταδικασμένη του ελπίδα, αποτέλεσε, κατ' ομολογία πολλών για τις μετέπειτα γενεές, πηγή γνωριμίας με τις μειονότητες. Ο Μουρατχάν Μουνγκάν το ανέπνεε το 1985 με επιτυχία σε ένα από τα πρώτα του βιβλία. Βλ. Μ. Μουνγκάν, «Το καράβι Στελιανός Χρυσόπουλος», στο *Σαράντα δωμάτια*, Αθήνα 1993: Εξάντας, σ. 35-58. Πιο πρόσφατα, το 2014, ο διάσημος πιανίστας και συνθέτης κλασικής μουσικής Fazıl Say συνέθεσε για τα 60 έτη από τον θάνατο του συγγραφέα, το έργο του «Το καράβι Στελιανός Χρυσόπουλος» που πρωτοπαρουσιάστηκε στις 25 Ιουνίου 2014 στη νήσο Αντιγόνη (Burgazada) στα πλαίσια του Φεστιβάλ της Ισταμπούλ. Βλ. σχετικά: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_ki-hK1W0jY&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?v=_ki-hK1W0jY&feature=emb_logo) (τελευταία πρόσβαση 08/07/2020).

**29** Ο ίδιος υπερασπίστηκε αρχικά ως «ανθρώπινο» το θέμα του, δεν δειλίωσε όμως να δηλώσει δημόσια μπροστά στην άρνησή τους: «Αφού το περιοδικό αρνήθηκε να δημοσιεύσει το διήγημά μου, απηύθυνα επιστολή στη συντακτική του επιτροπή ζητώντας της ν' αφήσει ήσυχους τους ψαράδες του μικρού νησιού κι εμένα τον ίδιο». Βλ. Ν. Γκιουρσέλ, «Η ελληνική κοινότητα της Κωνσταντινούπολης στο έργο του Σαϊτ Φαϊκ», *Έρευνα 10-11* (1997), σ. 216.

**30** Βλ. σχετική μαρτυρία του συγγραφέα Yaşar Nabi, εκδότη του περιοδικού *Varlık*. T. Alangu, *Sait Faik için...*, ό.π., σ. 197.

**31** G. T. Uluköse, *Sait Faik Abasiyanik, Prens Adaları'nın Dünya Edebiyatına Armağan, Biyografisi...*, ό.π., σ. 48.

**32** S. F. Abasiyanik, *Bütün Eserleri* 10, Άγκυρα 1980: Bilgi Yayinevi, σ. 150.

**33** Από επιστολή του ποιητή προς τον συγγραφέα Kemal Tahir. N. Hikmet, *De l'espoir à vous faire pleurer de rage*, Παρίσι 1973: Maspéro, σ. 80-81.

χώρας. Την ίδια εκείνη εποχή (1937) που με κρατική απόφαση «απαγορεύεται να ομιλούνται άλλες γλώσσες πέρα από τα τουρκικά», που η έννοια του «Τούρκου πολίτη» ταυτίζεται πλέον στο Δημοσιοϋπαλληλικό Κώδικα με την «τουρκική εθνοτική ταυτότητα» και/ή με όσους είναι «επιδεκτικοί εκτουρκισμού», που έχει και διά νόμου σταματήσει η *de facto* έως τότε απαγόρευση πρόσληψης μη μουσουλμάνων στο δημόσιο τομέα, που «ορισμένες τέχνες και υπηρεσίες» μπορούν να ασκούνται πλέον αποκλειστικά και μόνο από «Τούρκους πολίτες»,<sup>34</sup> και που έχουν ήδη προηγηθεί (1934) τα γεγονότα κατά των Εβραίων στη Θράκη.<sup>35</sup> Δύσκολο να κατανοήσεις το ευαίσθητο, ανήσυχο, βαθειά στοχαστικό βλέμμα του Σαΐτ Φαΐκ, αποσιωπώντας όσα καταγιστικά συνέβαιναν γύρω του την εποχή που έγραφε και τονίζοντας αγιογραφικά μόνο, όπως στα σχολικά εγχειρίδια, την «ανθρωπιστική του ματιά». Ο Σαΐτ Φαΐκ είναι ο συγγραφέας που αγκύρωσε στην τουρκική λογοτεχνία την υπαρξιακή κρίση, αυτή τη σταθερά της σύγχρονης λογοτεχνίας. Το ανήσυχο, προς τους άλλους και τον εαυτό του, βλέμμα του είναι αυτό που του εξασφάλισε τόσο γρήγορα μια ευρεία αναγνώριση, καθώς εισχωρούσε από την αρχή μέσα στις σιωπές της κοινωνίας και της χώρας, όταν μιλούσε για τους ανθρώπους του μόχθου ή ενός κοινωνικού περιθωρίου που ο ίδιος συχνά συναναστρεφόταν. Μιλώντας για αυτόν μετά το θάνατό του ο ποιητής Oktay Rifat, ένας από τους τρεις κύριους εκπροσώπους του ποιητικού ρεύματος των «Περίεργων» (Garip), που εμφανίστηκε στην τουρκική ποίηση την ίδια εποχή με εκείνον και πήρε κατά τον κριτικό λογοτεχνίας Fethi Naci, ελευθερίες αντίστοιχες με αυτές που πήρε από τη δομή του κλασικού διηγήματος ο Σαΐτ Φαΐκ,<sup>36</sup> του είχε διακριτικά προσάψει το γεγονός του ότι δεν μιλούσε, όπως εκείνοι [ *bizler/εμείς* ] περίμεναν για τον αγώνα επιβίωσης των ηρώων του: για τον Πάντσο για παράδειγμα, που ξοδεύει σε μια μέρα όλο του το βδομαδιάτικο, τον Μαστρο-Γιάννη που κοροϊδεύει στο τέλος τον Σαΐτ, ή τον ψαρά που δεν έχει άλλο συγγενή στον κόσμο από ένα κουτσό γλάρο. Του αναγνώριζε ωστόσο πως μόνο στα δικά του κείμενα μπορεί να βρει κανείς τον τρόπο που εκφράζεται μέσα από τις συμπεριφορές τους η χαρά της ζωής αυτών των ανθρώπων.<sup>37</sup>

Όλες οι μειονότητες της Πόλης, Ρωμιοί, Αρμένηδες, Εβραίοι, Λεβαντίνοι ή Τσιγγάνοι, εμφανίζονται, διακριτικά μεν αλλά σταθερά, στα κείμενά του. Η τεράστια σημασία που έχει την εποχή που γράφει ο εθνοτικός διαχωρισμός γίνεται ευθύς εξ αρχής αντιληπτός, όχι επειδή ο ίδιος θέλει να μιλήσει γι' αυτόν,

**34** Πέρα από όσα επαγγέλματα τους είχε ήδη εξασφαλίσει η συνθήκη της Λωζάνης (δημόσια ασφάλεια: ιατρικά επαγγέλματα, φαρμακοποιοί, τομέα της ακτοπλοΐας), ένας νέος νόμος περιλάμβανε, ως άμεσα συνδεδεμένα με τη «δημόσια ασφάλεια», κάποια ακόμα επαγγέλματα που σχετίζονται με υπηρεσίες προς το κοινό, και δη του σοφέρ, του αχθοφόρου και του πλανόδιου πωλητή! Στην έως τότε φυγή των Ελλήνων υπηκόων προστίθεται πλέον και η φυγή πολλών φτωχών Ρωμιών.

**35** A. Ακτάρ, «*Η Τουρκία ανήκει στους Τούρκους*» *Το κράτος και οι μη μουσουλμανικές μειονότητες στην Τουρκία: Εκτοπισμοί, Ανταλλαγή των Πληθυσμών και Φόρος Περιουσίας 1918-1945*, Λεμεσός 2015: Heterotopía.

**36** F. Naci, *Sait Faik'in Hikâyeciliği*, Ιστανμπούλ 1990: Adam Yayınları, σ. 26.

**37** T. Alangu, *Sait Faik için...*, ό.π., σ. 60-61.

αλλά γιατί ολόκληρη η κοινωνία βασίζεται σε αυτόν. Κι εκεί ακριβώς έγκειται η διαφορά του από τους σύγχρονούς του –και όχι μόνο– λογοτέχνες που περιλαμβάνουν Ρωμιούς στα κείμενά τους.<sup>38</sup> Ο Σαΐτ Φαϊκ ούτε αποσιωπεί, ούτε όμως και εργαλαιοποιεί στα κείμενά τους τις μειονότητες. Όταν αναπαράγει τον διαχρονικό στην τουρκική λογοτεχνία «τόπο» της ελαφριάς Ρωμιάς που απατά –με κάποιον Τούρκο ή άλλο μουσουλμάνο φυσικά– τον άντρα της, ο αναγνώστης μπορεί, εφόσον θέλει, να αντιληφθεί στην κρυφή ερωτική σχέση της άπιστης Ρωμιάς συζύγου με τον Κούρδο χαμάλη ή τον Τούρκο καμαρότο, αποτυπωμένη με όρους σεξουαλικής επιθυμίας την εθνοτική διαφορά. Μια «διαφορά» η οποία αυτή καθ' εαυτή μπορεί ως φυλετικό χαρακτηριστικό να προβάλλει στο πρόσωπο οποιουδήποτε, όπως η «ελληνική μύτη» στο παιδί του Κούρδου, ή να καλύπτεται δημόσια, όπως ο νόθο παιδί κάποιου Τούρκου με μια Ρωμιά, που όμως φέρει το όνομα του συζύγου της, ο οποίος έφυγε στην Ελλάδα και κανείς ποτέ δεν ξανάκουσε γι' αυτόν. Όπως μπορεί ως πολιτιστικό χαρακτηριστικό να αφορά όλες ανεξαιρέτως τις εθνότητες: μια οικογένεια Αρμένιδων μιλά ελληνικά γιατί είναι «εξελληνισμένη» (grekize), όπως οι περισσότεροι κατά τον συγγραφέα ξένοι που είναι εγκατεστημένοι στην Πόλη· ο Έλληνας υπήκοος Λουκάς Εφέντης στο Αλεμντάγ, μια φτωχή συνοικία της Πόλης, είναι στην ουσία Αρβανίτης· η υιοθετημένη θυγατέρα του Δημητρου Εφέντη, μια τσαπερδώνα Ρωμιά, ήταν κόρη ενός φτωχού Εβραίου· ο Τούρκος από τη Ρούμελη μιλά ρωμέικα στο σκύλο του μέσα στο σπίτι του, κατά διαβεβαίωση του ταχυδρόμου που τον κρυφάκουσε και τα μισοκατάλαβε από όσα ρωμέικα είχε μάθει μοιράζοντας στο χωριό γράμματα! Τα παραδείγματα αφθονούν στο έργο του.

Και εδώ ίσως έγκειται το ενδιαφέρον που παρουσιάζουν ακόμα και οι ανώνυμες εθνοτικές του αναφορές, καθώς εύκολα μπορεί κανείς να δει να αντανακλώνται σε αυτές πολλές απ' τις σιωπηρές παραδοχές της κοινωνίας του. Πέντε χρόνια αφού εξισώθηκαν με τον νόμο της 21<sup>ης</sup> Ιουνίου 1934 όλοι οι Τούρκοι πολίτες, και υποχρεώθηκαν να επιλέξουν ένα επίθετο, κι αφού απαγορεύθηκαν αμέσως μετά, με τον νόμο της 26<sup>ης</sup> Νοεμβρίου 1934, όλοι οι τίτλοι ευγενείας και τα παρατσούκλια, κι επινοούνται όλο θέρμη κι ενθουσιασμό ή, για όσους διέθεταν ήδη επίθετο, με κάποιο δισταγμό, χιούμορ ή ειρωνία,<sup>39</sup> τα επίθετα που θα πάρουν τη θέση του παραδοσιακού έως τότε πατρώνυμου και του βάρους που είχε στη ζωή του κάθε ανθρώπου στις αγροτικές κοινωνίες, γράφει ο Σαΐτ Φαϊκ σε ένα του διήγημα:

<sup>38</sup> Ο Ηρακλής Μήλλας έχει μελετήσει αρκετά διεξοδικά το θέμα αυτό. Βλ. μεταξύ πολλών άλλων κειμένων του: Η. Μήλλας, «Οι ιδεολογικές τάσεις και οι Έλληνες στο σύγχρονο τουρκικό μυθιστόρημα», *Τουρκική Λογοτεχνία, Τούρκοι λογοτέχνες του εικοστού αιώνα. Τούρκοι λογοτέχνες γράφουν και μιλούν για τους Ρωμιούς. Πρακτικά επιστημονικών ημερίδων*, Αθήνα 2007: Εταιρεία Μελέτης της καθ' ημάς Ανατολής, σ. 25-35.

<sup>39</sup> Το επίθετο του Σαΐτ Φαϊκ "Abasiyanik" (δηλ. «με καμένη κάπα»), που αντικατέστησε το επίθετο της οικογενείας "Abasizzadeler ή Abasizoğulları" (δηλ. Αδελφοί χωρίς κάπα) το επέλεξε ο ίδιος ο Σαΐτ Φαϊκ.

*Είναι πιο δύσκολο να πας από αυτές τις γειτονιές στο κέντρο της πόλης απ' ό,τι από την Ισταμπούλ στην Άγκυρα. Επειδή οι άνθρωποι εδώ δεν φωνάζουν ο ένας τον άλλο Αχμέτ, Μεχμέτ, Αποστόλ, Γιώργη, Σαλόμ, δεν είναι πολύ φανερό ποιος είναι μουσουλμάνος, ποιος χριστιανός και ποιος εβραίος. Είναι πολλοί αυτοί που έχουν μάθει τις εύκολες, ουδέτερες, αναγκαίες φράσεις και την αργκό και των τριών γλωσσών. Καμιά φορά ένας ξανθός Απόστολος πειράζει στα εβραϊκά έναν επιτόλαιο Αβραάμ, καμιά φορά ένας –σωστό μπαρμπουνάκι– Αχμέτ λέει τον καϊμό του στα αρμένικα σε έναν –πραγματική ζαργάνα– Αγκόπ.<sup>40</sup>*

Στην πρόσφατη μελέτη του με τίτλο *Ο συγγραφέας που δημιούργησε τη μοναξιά*, ο Nedim Gürsel αναζητά στην εικαζόμενη αμφιφυλοφιλία και καταπιεσμένη ομοφυλοφιλία του Σαϊτ Φαϊκ κάποια κλειδιά για την κατανόηση του έργου του.<sup>41</sup> Καταπιεσμένη ομοφυλοφιλία σίγουρα με βάση τις αρχές του «νέου Τούρκου ανθρώπου» που φιλοδοξούσε να οικοδομήσει η εποχή του, όχι όμως και τόσο στην πατριαρχική κοινωνία ενός σχεδόν απόλυτου διαχωρισμού των δύο φύλων στην οποία είχε γεννηθεί και μεγαλώσει, η οποία απλώς την κατέτασσε για τους άνδρες στις «δουλειές της νύχτας»<sup>42</sup> παραβλέποντας ή και κατανοώντας τις όποιες παρεκτροπές τους, στα πλαίσια βέβαια πάντα ενός άτεγκτου συζυγικού κανόνα. Ενός κανόνα στον οποίο, παρά τις απόπειρές του, δεν κατάφερε τελικά να προσαρμοστεί ο Σαϊτ Φαϊκ παραμένοντας ανύπανδρος μέχρι τέλους. Γεγονός πάντως είναι πως είτε ομολογημένοι όπως η Αλεξάνδρα είτε ανομολόγητοι όπως ο Μαστρο-Γιάννης,<sup>43</sup> όλοι οι «μεγάλοι έρωτες» στη ζωή του Σαϊτ Φαϊκ ήταν Ρωμιές ή Ρωμιοί. Ο συγγραφέας διατήρησε μια αισθησιακή σχέση με τους Ρωμιούς σε όλο του το έργο.<sup>44</sup> Στη δική τους γλώσσα ήταν τα πιο αγαπημένα του τραγούδια και οι ερωτικοί ψίθυροι στις σκοτεινές γωνιές του Μπέηρογλου.

Σε μια συνέντευξή του στην κοινωνική ανθρωπολόγο Nurdan Türker, η Ηρακλής Μήλλας εκφράζει την έκπληξη που του δημιουργούσε κάποτε η ανάγνωση των διηγημάτων του Σαϊτ Φαϊκ, καθώς δεν αναγνώριζε σε αυτά τους Ρωμιούς που γνώριζε, μέχρι να αντιληφθεί ότι ο ίδιος ανήκε σε μια ορισμένη κατηγορία Ρωμιών.<sup>45</sup> Ποιοι είναι όμως αυτοί οι Ρωμιοί του Σαϊτ Φαϊκ; Ένα ερώτημα που μόνο πολύ περιοριστικά θα μπορούσε να διατυπωθεί ως «σε ποιους Ρωμιούς μπορούσε να έχει τότε πρόσβαση ένας ανύπανδρος, μπόεμης Τούρκος της μεσαιάς τάξης;».

Στο έργο του παρελαύνουν Ρωμιοί από όλα τα κοινωνικά στρώματα και όλα τα επαγγέλματα που βρίσκει κανείς σε μια μεγαλόπολη: ταβερνιάρηδες, ψαράδες, βαρκάρηδες, γκαρσόνια, μπακάληδες, μπαρμπέρηδες, γαλατάδες, μπό-

40 S. Faik, *“Kalorifer ve Bahar”*, Sarnıç, Bütün Eserleri 1, Άγκυρα 1987: Bilgi Yayınevi, σ. 125.

41 N. Gürsel, *“Benimle Birlikte Seyahatten Dönerler” Yarattığı Yazar Sait Faik...*, ό.π., σ. 58-59.

42 Εντός εισαγωγικών καθώς αποτελεί και το τίτλο ενός του διηγήματος.

43 N. Gürsel, *“Sait Faik’ten insan manzaraları”*, *Yalnızlığın Yarattığı Yazar Sait Faik...*, ό.π., σ. 82-85.

44 T. Muhidine. *Istanbul rive gauche*, Παρίσι 2019: CNRS, σ. 152.

45 N. Τουρκέρ, *Δεν έχω πατρίδα, έχω τον τόπο μου – ΡΩΜΙΟΙ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ*, Αθήνα 2018: εκδ. Πατάκη, σ. 340-341.

γιατζήδες, σοβατζήδες, φουκαράδες μικροπωλητές, κηπουροί, λατερνατζήδες, φοιτητές και δάσκαλοι, παπάδες και παπαδοπαίδια, τσιράκια και αφεντικά, πλούσιοι έμποροι και εργοστασιάρχες, ξεπεσμένοι αριστοκράτες και φιλελεύθεροι αστοί, καθώς πρέπει κυρίες και σύζυγοι, 90χρονοι μαντάμ, χαρτορίχτρες, μοδίστρες, καπελούδες, πόρνες ή τσατσάδες σε οίκους ανοχής. Το βλέμμα του όμως εστιάζεται πάντα πιο επίμονο και τρυφερό στους πιο περιθωριακούς από αυτούς, σε όσους οι άλλοι κάνουν συνήθως πως δεν βλέπουν, όχι μόνο στις ταβέρνες, τα ζαχαροπλαστεία και τα καπηλειά του Πέρα όπου καθημερινά τριγυρνούσε, αλλά και στις φτωχίες λαϊκές συνοικίες όπου έζησε κάποιους του έρωτες. Βλέμμα ικανό να εμψυχήσει νέα ζωή σε έναν απομαγεμένο πλέον κόσμο, όπως όταν διακρίνει στο Ρωμιό ψαρά από την Ίμβρο τον ημίθεο γιο του Δία και κάποιας ψαροπούλας, ή στη Ρωμιά πουτάνα τη Μαρίκα, και στον τρελό Χουρσίτ, τον νταβατζή της, αυτούς που κρατούν ξύπνιο όλη τη νύχτα, που κάνουν το λιμάνι της Ισταμπούλ λιμάνι. Αληθινές ή μεταφορικές οι εικόνες του;

Ο Σαϊτ Φαϊκ έριξε μια πολύ κριτική ματιά στο γρήγορο και επιφανειακό «εξευρωπαϊσμό» της κοινωνίας του. Για αυτό και η τάξη των αστών, που κατέχει επίλεκτη θέση στη δική μας εθνική αφήγηση για τους Ρωμιούς της Πόλης, κατέχει μικρή θέση στα διηγήματά του. Δεν διστάζει να στιγματίσει τη συμβολή της απληστίας τους στην καταστροφή της φύσης στο πρόσωπο του κυρ Κωνσταντίνου, του Ρωμιού έμπορα που οργανώνει κάθε χρόνο κυνήγι των πουλιών μόνο για το πιλάφι του, δεν παραλείπει όμως και να αναφέρει πως όσο πουλούσε στον δήμο το ηλεκτρικό της γεννήτριάς του ένας Ρωμιός επιχειρηματίας οι δρόμοι ήταν φωτισμένοι τη νύχτα, ενώ έμειναν κατασκότεινοι μόλις εκείνος σταμάτησε,<sup>46</sup> ή πως η φάμπρικα του Ρωμιού βυρσοδέψη Τριανταφυλλίδη ακολουθεί κατά γράμμα τις διατάξεις του εργατικού δικαίου σε αντίθεση με τις φάμπρικες των... Άλλων!<sup>47</sup>

Στην αγαπημένη του Αντιγόνη των Πριγκηπωνήσων όπου οι κοινωνικές τάξεις συμβιώνουν αρμονικά και ο ίδιος ζει ως μειονότητα μέσα σε ένα σχεδόν αμιγή ρωμείο πληθυσμό, οι «δικοί του Ρωμιόι» είναι ο απλός λαός: ψαράδες, τεχνίτες και μικρομαγαζάτορες. Σ' αυτά τα νησιώτικα διηγήματά του αναπαριστά ως δυνατά, συχνά αχειραγώγητα, κάποτε μάλιστα ιδιαίτερα φιλοσοφημένα άτομα. Από τον αντίκτυπο στον καθημερινό τύπο της συγκίνησης που δημιουργήσει ο θάνατός του έμαθαν πολλοί από αυτούς ποιος ήταν ο μοναχικός αυτός άντρας που του άρεσε τόσο πολύ να πηγαίνει μαζί τους για ψάρεμα. Ευγνώμων ο Ακύλας Μήλλας του ανταπέδωσε τη μνήμη των αφανών:

Σκυμμένος στη γωνιά του πάνω σε χαρτιά κι εφημερίδες, ο Sait Faik, μ' ένα μολύβι στο χέρι, κατέγραφε από το βάθος του καφενέ την καθημερινή απλή ζωή των ανθρώπων του νησιού. Εδώ ήταν το τακτικό του στέκι, στα παράλια αυτά καφεενεδάκια όπου γενόταν η καθημερινή σύναξη των ψαράδων με κουβέντες για μπερεκέτια και κατσιποδιές, συζητήσεις για

46 S. Faik, "Tüneldeki Çocuk", *Az Şekerli*, İstanbul ©2018: Türkiye İş Bankası Yayınları, σ. 1.

47 S. Faik, "Sevgilime Mektup", *Az Şekerli*, ..., ό.π., σ. 28.

γυρίσματα καιρού, φουρτούνες κι αποθαλασσιές, με συναλλαγές και με καβγάδες κάποτε τρικούβετους.<sup>48</sup>

Ο κόσμος των Ρωμιών και των άλλων μειονοτήτων που η ιστορία θα συμπαράσφρει βίαια μετά το θάνατό του, θα επανέλθει στην αμέσως επόμενη από αυτόν γενιά διηγηματογράφων, άλλοτε ως μυθολογία μιας κοσμοπολίτικης πόλης στα διηγήματα του Demir Özlü, και άλλοτε ως οδυνηρή ανάκληση ενός χαμένου για πάντα παρελθόντος στην ποιητική πρόζα της Sevim Burak.

Ο Πιερ Μπουρντιέ εκλαμβάνει την εξουσία ως μια πολιτισμική και συμβολική δημιουργία που την επανανομιμοποιεί μια διαπλοκή της δομής με τη δράση μέσω της «έξης» (habitus). Η έξη αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο μαθαίνει τον κόσμο ο άνθρωπος ως παιδί, στο πλαίσιο της οικογένειάς του· είναι ένας εσωτερικός ορίζοντας που εκδηλώνεται αυθόρμητα, ασυνείδητα, ένα σύστημα από βαθειά εντυπωμένες μέσα στο άτομο έξεις και συμπεριφορές που αποτελούν την κουλτούρα του, γεννούν και οργανώνουν τις αρχές των πρακτικών και των αναπαραστάσεών του, και έχει ως λειτουργία να μεταμορφώσει μια συλλογική παρακαταθήκη σε ατομική μοίρα. Η έξη συνδέει το ατομικό με το κοινωνικό αφού, μπορεί οι εμπειρίες ενός ατόμου να είναι μοναδικές, η δομή τους όμως είναι κοινή με αυτή άλλων ατόμων που ανήκουν στην ίδια τάξη, φύλο, εθνικότητα, σεξουαλικότητα, επάγγελμα, θρησκεία κτλ. Επιτυγχάνει δηλαδή, επιλέγοντας τις αναγκαίες για το άτομο ενέργειες, χωρίς αυτές να γίνονται αντιληπτές με αυτόν τον τρόπο, τα αντικειμενικά συμφέροντα των δημιουργών τους.<sup>49</sup>

Ο Σαΐτ Φαϊκ εμφανίστηκε στα τουρκικά γράμματα τα χρόνια που πλάθεται η εθνική ταυτότητα, που σταδιακά ομογενοποιείται και εθνικοποιείται η λογοτεχνική αγορά, και διευρύνεται χάρη στην δημόσια εκπαίδευση το εγγράμματο κοινό. Όπως ομολόγησε σε ένα διήγημά του έμμεσα ο ίδιος, η γραφή ήταν γι' αυτόν το αποκούμπι του, κάτι σαν προσευχή, ο μόνος τρόπος που είχε να δραπέτεύσει από την τρέλα της κοινωνίας ολόγυρά του: «Έξυσα το μολύβι μου. Το έπιασα και το φίλησα αφού το έξυσα. Θα τρελαινόμουν αν δεν έγραφα».<sup>50</sup> Χάρη σε αυτή μπόρεσε να κάνει πράγματα που «ήταν για αυτόν», που συμβιβάζονταν με κάποιες συνήθειες και πρακτικές που είχε λάβει από την ανατροφή του, και διαμορφώσει στη συνέχεια ο ίδιος χάρη στις συναναστροφές και την παιδεία του. Χάρη σε αυτή δεν αποτύπωσε μόνο κάποιες αναγνωρίσιμες από τους συγχρόνους του πτυχές της εθνικής τους ιδιοσυγκρασίας στην πεζογραφία, αλλά και συνέβαλλε στην ανάδυση ενός νέου τρόπου αντίληψης και καταγραφής σε αυτήν της πραγματικότητας, όπου η αναζωπυρωμένη από τον εθνικισμό κοινωνική εσωστρέφεια που είχε κληροδοτήσει μια κοινωνία «θρησκευτικών κοινοτήτων», θα υποχωρούσε προς όφελος μιας όλο και πιο ανοιχτής, πιο σπλαχνικής κοινω-

48 Ο Ακύλας Μήλλας έχει διασώσει στο έργο του τα επίθετα κάποιων από τους ψαράδες του Σαΐτ Φαϊκ, Α. Μήλλας, *Πρώτη, Αντιγόνη, Τα Πριγκηπόνησα*, Αθήνα 1992: Εκδόσεις Συλλόγου Ιστορικής και Λαογραφικής Μνήμης «Η Μνημοσύνη», σ. 304.

49 P. Bourdieu, *Η αίσθηση της πρακτικής*, Αθήνα 2006: Αλεξάνδρεια.

50 Sait Faik, "Haritada bir nokta" *Son Kuşlar*, Ιστανμπούλ 2012: Türkiye İş Bankası Yayınları, σ. 73.

νίας. Μιας κοινωνίας που θα επέτρεπε ίσως στον ίδιο να βιώσει καλύτερα τις αντιφάσεις του. Για αυτό και κάθε άλλο παρά εκπλήττει το γεγονός του ότι στον περιθωριακό, μποέμη αυτό συγγραφέα, παρόλη την κριτική που του άσκησαν πολλοί σύγχρονοί του για την ακατάσταση γλώσσα του ή την «ελαφρότητα» της ζωής και των θεμάτων του, το αναγνωστικό κοινό πολύ γρήγορα αναγνώρισε την αποσιωπημένη όψη της συνείδησής του, οι δε μετέπειτα γενεές στην Τουρκία την «καλή τους συνείδηση».



## Οι Ρωμιοί της Πόλης και των Πριγκιπόνησων στα διηγήματα του Sait Faik Abasiyanik

Γιώργος Σαλακίδης

Αναπληρωτής Καθηγητής Οθωμανικής και  
Τουρκικής Γλώσσας και Γραμματείας  
Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης

*Σκεφτείτε ένα μικρό κράτος που, για να προστατέψει τον εαυτό του, εξοπλίζεται με όπλα φτιαγμένα όχι από μολύβι αλλά από αγάπη, όχι από βόμβες αλλά από φιλία, όχι από αυτόματα αλλά από ανεκτικότητα, όχι από πυραύλους αλλά από φιλία, όχι από υδρογόνο αλλά από μαγιάτικα βραδινά, όχι από τεθωρακισμένα και υποβρύχια αλλά από καΐκια και ψάρια, όχι από πόλεμο αλλά από γιορτές. Λέει σ' ένα άλλο κράτος που έχει κανόνια και τουφέκια, υποβρύχια και αεροπλάνα: «Κόπισε, λοιπόν, αν σου βαστάει κάνε μου επίθεση!» Θα 'λεγα ότι κι εγώ έτσι είμαι, αλλά, για να πούμε την αλήθεια, εγώ ούτε καν έχω αυτά τα καλά, αλλά τόσο αναποτελεσματικά και αδοκίμαστα όπλα. Κάνω μια παρομοίωση. Χωρίς παρεξήγηση.<sup>1</sup>*

Το παραπάνω απόσπασμα αντικατοπτρίζει εν πολλοίς την κοσμοθεωρία του Sait Faik Abasiyanik (Σαϊτ Φαϊκ Αμπασίγιανικ,<sup>2</sup> στο εξής ΣΦ), ο οποίος, μαζί με τους Memduh Şevket Esendal και Sabahattin Ali, είναι ένας εκ των ιδρυτών του σύγχρονου τουρκικού διηγήματος. Γεννήθηκε σε πλούσια οικογένεια του Adapazarı, εκατόν πενήντα περίπου χιλιόμετρα ανατολικά της Κωνσταντινούπολης, το 1906. Το 1922 η οικογένεια μετακομίζει στην Κωνσταντινούπολη, όπου ο ΣΦ αρχίζει το 1928 να σπουδάζει στο Τμήμα Τουρκολογίας στο πανεπιστήμιο της πόλης. Με επιθυμία του πατέρα του διακόπτει τις σπουδές του, για να πάει

<sup>1</sup> Bir küçük devlet düşünün ki, kendini korumak için kursundan değil sevgiden, toptan değil kardeşlikten, makineliden değil müsamahadan, V2'den değil dostluktan, hidrojen den değil mayıs akşamlarından, zırhlıdan, denizaltıdan değil kayıktan ve balıktan, harpten değil bayramdan silahlarla mücehhez olsun. Toplu tüfekli, denizaltılı, uçaklı bir başka devlete, “Buyur bakalım, sıkıysan saldır bana!” diyor. İşte ben de öyleyim diyeceğim ama, doğrusu benim bu kadar tesirsiz, tecrübe edilmiş iyi silahlarım bile yok. Benzetiyorum. Teşbihte hata olmaz (Dondurmacı'nın Çırağı, *Son Kuşlar*, s. 121). Οι συλλογές διηγημάτων που εξέδωσε ο S. F. Abasiyanik είναι οι ακόλουθες: *Semaver*, İstanbul <sup>32</sup>2011: Yapı Kredi Yayınları· *Havuz Başı*, İstanbul <sup>17</sup>2011: Yapı Kredi Yayınları· *Lüzumsuz Adam*, İstanbul <sup>14</sup>2011: Yapı Kredi Yayınları· *Şahmerdan*, İstanbul <sup>9</sup>2018: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları· *Sarıncı*, İstanbul <sup>8</sup>2018: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları· *Son Kuşlar*, İstanbul <sup>16</sup>2018: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları· *Mahalle Kahvesi*, İstanbul <sup>12</sup>2018: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları· *Az Şekerli*, İstanbul <sup>4</sup>2018: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları· *Alemdağ' da Var Bir Yılan*, İstanbul <sup>12</sup>2018: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları· *Havada Bulut*, İstanbul <sup>9</sup>2018: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

<sup>2</sup> Η οικογένεια ήταν γνωστή με το προσωνύμιο *Abasızoğulları* («Ξεκάπωτοι»), αλλά όταν δημοσιεύτηκε ο νόμος για τα επώνυμα το 1934, ο Σαϊτ Φαϊκ το άλλαξε σε *Abasiyanik* (κυριολεκτικά «αυτός με την καμένη κάπα», δηλ. αυτός που δάγκωσε τη λαμαρίνα, ο ερωτοχτυπημένος). Ο ΣΦ είναι ερωτευμένος με τον άνθρωπο, τη ζωή, την τέχνη του. Για μια λεπτομερή αφήγηση της ζωής του βασισμένη εν πολλοίς στο ίδιο το έργο του συγγραφέα βλ. U. Muzaffer, *Sait Faik'in hayatı*, Ankara: Mars Ticaret ve S.A.Ş Matbaası, 1959.

στη Λοζάνη να σπουδάσει οικονομικά, ώστε να ανταποκριθεί στο επάγγελμα του εμπόρου για το οποίο προορίζεται. Εκεί μένει μόνον τρεις εβδομάδες και μετακομίζει στην Γκρενόμπλ, όπου αρχίζει να σπουδάζει λογοτεχνία. Το 1934 ο πατέρας του τον ανακαλεί στην Τουρκία και του ανοίγει εμπορικό κατάστημα, το οποίο όμως ο ΣΦ δεν μπορεί να διαχειριστεί. Το 1939 ο θάνατος του πατέρα του του επιτρέπει να στραφεί αποκλειστικά στη συγγραφή. Δεν παντρεύτηκε ποτέ. Ζούσε στο Σισλί της Πόλης, ενώ περνούσε τα καλοκαίρια στο εξοχικό τους στην Αντιγόνη, ένα από τα Πριγκιπόνησα, μαζί με τη μητέρα του. Είχε διαβάσει τους μεγάλους Ρώσους και Δυτικούς, κυρίως Γάλλους, συγγραφείς. Ήξερε γαλλικά και ήταν εξοικειωμένος με τα ελληνικά. Το 1945 έπαθε κίρρωση ήπατος από την οποία πέθανε το 1954.

Υπάρχουν έντεκα συλλογές διηγημάτων του ΣΦ οι οποίες περιέχουν 184 κατά κανόνα σύντομες ιστορίες που δημοσιεύτηκαν στην εικοσαετία 1936-1954. Στο 40% των διηγημάτων του ο ΣΦ αναφέρεται, με τον έναν ή με τον άλλον τρόπο, στους Ρωμιούς της Κωνσταντινούπολης. Δηλαδή σχεδόν μία στις δύο ιστορίες κάνει κάποιου είδους αναφορά σε Ρωμιό. Επιπλέον, στο 20% των διηγημάτων του οι βασικοί ήρωες είναι Ρωμιοί. Είναι φανερό ότι πρόκειται για έναν εξαιρετικά ιδιαίτερο τούρκο συγγραφέα, ο οποίος ωστόσο ανήκει στον τουρκικό λογοτεχνικό κανόνα και η αξία του είχε αναγνωριστεί ήδη στην εποχή του. Στο παρόν άρθρο, βασιζόμενοι στα ίδια τα διηγήματα, κυρίως αυτά όπου οι πρωταγωνιστές είναι Ρωμιοί, θα εξετάσουμε ποιοι είναι αυτοί οι λογοτεχνικοί ήρωες και τον τρόπο με τον οποίο αυτοί παρουσιάζονται στον αναγνώστη.<sup>3</sup> Πριν από αυτό όμως θα πούμε δυο λόγια για την αφηγηματική τέχνη του ΣΦ και τη σχέση του με τον εθνικισμό.

## Ο ΣΦ και η γραφή

Τα διηγήματά του –ίσως είναι καλύτερα να τα πούμε αφηγήματα, με την έννοια ότι συχνά δεν πρόκειται για κάποια ιστορία με αρχή, μέση και τέλος–<sup>4</sup> είναι κατά κανόνα πολύ σύντομα και εισαγάγουν τον μοντερνισμό στην σύγχρονη τουρκική αφήγηση. Ο ΣΦ είναι μοντέρνος συγγραφέας με την έννοια της νεωτερικής γραφής. Η τεχνική του χαρακτηρίζεται συχνά από νεωτερικά στοιχεία,

3 Νομίζω ότι ο πρώτος που καταπίστηκε –σε κάποια έκταση– με το θέμα αυτό είναι ο Nedim Gürsel σε άρθρο του το 1986. Βλ. σχετικά N. Gürsel, “Sait Faik’in Yayıncılıkta İstanbul Rum Topluluğu. Bize bir masa ayır Yanakımı”, στο N. Gürsel, *Yalnızlığın Yarattığı Yazar: Sait Faik*, İstanbul 2019: Doğan Kitap, σ. 115-148. Σχετική είναι και η μελέτη του Ηρακλή Μήλλα, «Sait Faik: “Εγώ δεν αγαπώ τις σημαίες αλλά τους ανθρώπους”», *The Athens Review of Books* 97 (Ιούλιος-Αύγουστος 2018), σ. 36-42.

4 Στο αφήγημα «Το Δεύτερο Γράμμα» (συλλογή *Havada Bulut*) λέει ο αφηγητής: «Τάχα είμαι συγγραφέας, αγάπη μου· τίποτε από αυτά που γράφω όμως δεν είναι διήγημα, δεν είναι ρεπορτάζ, δεν είναι γράμμα, ούτε κι εγώ ξέρω τι είναι!» (Güya muharririm ya, sevdiğim, benim yazdıklarımın hiçbir hikaye değil, röportaj değil, mektup değil, nedir ben de bilmem!, σ. 95). Για ένα έντονα μεταμυθοπ्लाστικό αφήγημα, όπου γίνεται πολύς λόγος για τη συγγραφική τέχνη, βλ. το ομώνυμο κείμενο της συλλογής *Havada Bulut*, το οποίο δημοσιεύεται σε ελληνική μετάφραση του γράφοντα στο περιοδικό *Οροπέδιο* 23 (καλοκαίρι 2020).

όπως η αυτόματη γραφή, η ρευστότητα μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας, ο εσωτερικός μονόλογος, η μεταμυθοπλασία, η αυτοαναφορικότητα και το έντονο βιογραφικό ύφος. Συχνά οι αφηγήσεις του αρχίζουν με ένα «θεωρητικό» μέρος και στη συνέχεια περιγράφουν ένα περιστατικό που σχετίζεται με το πρώτο μέρος. Για παράδειγμα, στο αφήγημα «Η Γειτονιά της Γιωργίας» (συλλογή *Havada Bulut*) στην αρχή περιγράφει, με ποιητικό τρόπο, το πώς ο αφηγητής συνηθίζει να περιφέρεται στις γειτονίες, τι σημαίνει γι' αυτόν γειτονιά κτλ. Μετά αρχίζει να περιγράφει τη γειτονιά της Γιωργίας, μια υποβαθμισμένη, πολυπολιτισμική γειτονιά της Πόλης, όπου συνωστίζονται οι δώδεκα φυλές του Ισραήλ. Ωστόσο, η γραφή του δεν είναι τόσο αυτή του ρεαλιστή συγγραφέα, αλλά, όπως το θέτει ο Nedim Gürsel, αυτή του ιμπρεσιονιστή ζωγράφου.<sup>5</sup>

### Ο ΣΦ και ο εθνικισμός

Ο ΣΦ έζησε, ως μικρό παιδί και έφηβος, τα τελευταία χρόνια της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και τα χρόνια του Πολέμου της Ανεξαρτησίας. Βίωσε με άλλα λόγια, ιδιαίτερα μάλιστα τις πρώτες δεκαετίες της νέας Τουρκικής Δημοκρατίας, ένα έντονο εθνικιστικό κλίμα, όπως είναι αναμενόμενο σε ένα περιβάλλον δημιουργίας ενός νέου εθνικού κράτους. Ιδιαίτερα τα χρόνια 1923-1950, αυτά δηλαδή που αντιστοιχούν στην ώριμη ζωή του συγγραφέα, διακρίνονται για τον απολυταρχικό χαρακτήρα του Κεμαλισμού. Είναι μια περίοδος στην οποία το κύριο ρεύμα της λογοτεχνίας παίζει τον ρόλο του διαμεσολαβητή της εθνικής ιδεολογίας και ολοκλήρωσης, συχνά μέσα από την αρνητική εικόνα του Άλλου, του διαφορετικού.<sup>6</sup> Ωστόσο, στο έργο του ΣΦ μετά βίας απαντούν ελάχιστες αναφορές στο κλίμα αυτό. Κι όταν αυτό γίνεται, γίνεται με αρνητικό τρόπο, δηλ. κατά του εθνικισμού.

Σ' ένα από τα πρώτα διηγήματά του, «Το Πρώτο Γράμμα Αναγνώστη» (συλλογή *Az Şekerli*), ο αφηγητής/συγγραφέας εξιστορεί ότι είχε γράψει παλιότερα ένα ρεπορτάζ από τα χρόνια του Πολέμου της Ανεξαρτησίας και είχε χαρεί πολύ όταν, ως αντίδραση, έλαβε το πρώτο γράμμα ενός αναγνώστη. Στο παρόν διήγημα παραθέτει αυτούσιο το γράμμα του αναγνώστη, το οποίο κάπου κάπου διακόπτει για να αφηγηθεί μνήμες από τη δική του παιδική ηλικία που ζωντανεύουν χάρη στο γράμμα. Το γενικότερο ιστορικό πλαίσιο δίνεται από το γράμμα, ενώ οι μνήμες του αφηγητή έχουν περισσότερο αυτοβιογραφικό χαρακτήρα. Ο

<sup>5</sup> N. Gürsel, "Sait Faik'in Yapıtında...", ό.π., σ. 130. Ο γράφων δημοσίευσε την ελληνική μετάφραση του διηγήματος «Την 1<sup>η</sup> Απριλίου Μίλησα με μια Κορομηλιά», στην οποία παρακολουθούμε έναν «δι-άλογο» του ερωτευμένου αφηγητή με την κορομηλιά στην αυλή της Γιωργίας, βλ. ηλεκτρονικό περιοδικό *Literature* (24/10/2020), διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://www.literature.gr/diigimatin-li-aprili-miisa-me-mia-koromilia-toy-sa-t-fa-k-metafrasi-apo-ta-toyrkika-giorgos-salakididis/> (τελευταία πρόσβαση 26/10/20).

<sup>6</sup> Για μερικά παραδείγματα της σκληρής γραμμής της εθνικής/εθνικιστικής λογοτεχνίας και ιδιαίτερα για την αρνητική εικόνα των Ρωμιών/Ελλήνων στο τουρκικό διήγημα, βλ., ανάμεσα σε άλλους, το έργο των P. Safa, R. Nurî και Y. Kadri, στο K. Ensar, "Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesinde (1923-1950) Yunan/Rum Algisi", *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 43 (Ocak 2015), σ. 94-100.

εχθρός δεν αναφέρεται ρητά, αλλά υπονοούνται οι Έλληνες εισβολείς στη Μικρά Ασία. Αυτό που έχει χαραχθεί έντονα στη μνήμη του αφηγητή είναι ότι έπρεπε να εγκαταλείψουν την πόλη τους και να περάσουν ανατολικά του Σαγγάριου ποταμού για να γλιτώσουν από τον εχθρό. Εκείνο που τονίζει περισσότερο είναι ότι άφησαν πίσω τον αγαπημένο του παππού που ήταν εβδομήντα χρονών και δεν έφευγε από το σπίτι του. Ήταν καπετάνιος και δεν ήθελε να εγκαταλείψει το πλοίο του. Όταν επέστρεψαν δεν τον βρήκαν στο σπίτι. Προφανώς σκοτώθηκε. Άλλη αναφορά στα χρόνια αυτά του πολέμου δεν υπάρχει στο έργο του ΣΦ. Πρέπει να τονίσουμε ιδιαίτερα ότι και σε αυτή τη μοναδική περίπτωση δεν αναφέρονται ονομαστικά οι Έλληνες.

Ένα σημαντικό κείμενο του ΣΦ το οποίο αναφέρεται στην ψευδαίσθηση του εθνικισμού είναι το «Γραμμόφωνο και Γραφομηχανή» (συλλογή *Mahalle Kahvesi*). Περιγράφεται μια παρέα φίλων στην οποία μια μέρα συμμετέχει κάποιος που γνωρίζει από δυτική κλασική μουσική και αυτός τους εξηγεί τι σημαίνει συμφωνία και άλλα σχετικά με τη μουσική. Κάποια στιγμή τους λέει ότι θα τους βάλει να ακούσουν το Τουρκικό Εμβατήριο του Μότσαρτ. Καθώς παίζει ο δίσκος τούς ρωτάει αν ακούνε τις οπλές των αλόγων των τούρκων πολεμιστών. Πράγματι αυτοί λένε ότι κάτι αρχίζουν να ξεχωρίζουν. Στο τέλος τους αποκαλύπτει ότι έβαλε λάθος δίσκο και γελάνε όλοι. Ξεκάθαρη αναφορά στον εθνικισμό έχουμε και στο διήγημα «Εορτασμός» (συλλογή *Havuz Başı*), όπου ο αφηγητής, αφού δηλώσει ότι δεν αγαπάει ούτε τη λέξη εορτασμός ούτε όλα όσα σχετίζονται με αυτήν, όπως σημαιοστολισμοί, εμβατήρια, μπάντες κτλ., μπαίνει σε μια ρωμαϊκή ταβέρνα, ακούει ελληνική μουσική, φλερτάρει με τη σκέψη του την Ελένη στην γκαρνταρόμπα και αφήνει τη σκέψη του να ταξιδέψει σε διάφορα νησιά.

Η σχέση του ΣΦ με τον εθνικισμό φαίνεται καθαρά στο διήγημα «Το Καράβι Στυλιανός Χρυσόπουλος» (συλλογή *Semaver*), όπου περιγράφεται η σχέση του ρωμιού ψαρά Στυλιανού με τον εγγονό του, τον Τρύφωνα.<sup>7</sup> Το παιδί κατασκευάζει παιδικά караβάκια, αγαπάει πολύ τη θάλασσα και ονειρεύεται να ταξιδέψει, να είναι ελεύθερος, χωρίς πατρίδα. Κατασκευάζει ένα καράβι μήκους ενός μέτρου με πολλές μικρές λεπτομέρειες. Μια από αυτές έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το θέμα που μας απασχολεί εδώ: Το πλοίο φέρει και μια σημαία κόκκινου μεν χρώματος, αλλά στη μέση έχει ένα ερωτηματικό. Στο τέλος του διηγήματος κάποια παιδιά του νησιού –δεν δίνεται η εθνικότητά τους, αλλά μόνο ότι είναι κακομαθημένα πλουσιόπαιδα– βουλιάζουν το καράβι του Τρύφωνα πετώντας του πέτρες. Μια ιδέα για το έντονο εθνικιστικό, μάλιστα σοβινιστικό, κλίμα που αντιμετώπιζε ο ΣΦ παίρνουμε από την περιπέτεια που είχε το εν λόγω διήγημα. Από μια επιστολή που έστειλε ο συγγραφέας στον Yaşar Nabi, ομότεχνό του και εκδότη του σημαντικού περιοδικού *Varlık*, μαθαίνουμε ότι το διήγημα αυτό το

<sup>7</sup> Ο μικρός ρωμιός Τρύφων είναι ένας από τους πλέον αναγνωρίσιμους ήρωες της τουρκικής λογοτεχνίας, κυρίως διότι ενσαρκώνει την αγάπη για την ελευθερία και την ελπίδα ότι θα έρθουν καλύτερες μέρες, βλ. S. Taşkent, "Trifon Hrisopolos'ta Ümidi Aramak", διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://romankahramanlari.com/trifon-hrisopolosta-umidi-aramak/> (τελευταία πρόσβαση 23/09/20).

είχε στείλει αρχικά σε ένα άλλο περιοδικό, του οποίου οι εκδότες το απέρριψαν με τη δικαιολογία ότι ήταν πολύ κοσμοπολίτικο.<sup>8</sup>

Στο διήγημα «Robenson» της ίδιας συλλογής (*Semaver*) ο αφηγητής φαντάζεται ότι ταξιδεύει, όπως ο Ροβινσώνας Κρούσος, σε θάλασσες πλατιές, χωρίς σύνορα, χωρίς εθνικισμούς, χωρίς σημαίες. Εδώ λέει τη γνωστή φράση που έγινε εμβληματική για το έργο του ΣΦ: «Δεν αγαπώ τις σημαίες, αλλά τους ανθρώπους». Πιο ξεκάθαρα δεν θα μπορούσε να το πει ο συγγραφέας μας: ο άνθρωπος είναι πάνω από το έθνος-κράτος.

Τελικά ο ΣΦ δεν κατάφερε να ξεφύγει από το άγρυπνο βλέμμα του κράτους-έθνους και με αφορμή το διήγημά του «Τρικλοποδιά» (συλλογή *Şahmerdan*) παραπέμφθηκε το 1940 σε στρατιωτικό δικαστήριο με την κατηγορία ότι γελοιοποίησε το στράτευμα, επειδή στο έργο αυτό βάζει έναν στρατιωτικό να σωριάζεται καταγής από την τρικλοποδιά μιας γυναίκας. Όλο το έργο του ΣΦ αποτελεί απόδειξη ότι δεν θέλει να αποδεχθεί έναν κόσμο όπως του τον προσφέρουν οι άλλοι (εθνικό κατασκευάσμα), αλλά θέλει να κατανοήσει τον κόσμο στον οποίο ζει με τον δικό του τρόπο. Θέλει εντέλει να κατασκευάσει τον δικό του κόσμο. Γι' αυτό του αρέσει που είναι συγγραφέας. Με τον τρόπο αυτό μπορεί και φτιάχνει δικούς του κόσμους.

### Ο ΣΦ και η θρησκεία

Στο διήγημα με τον τίτλο «Η Χώρα των Τούρκων» (συλλογή *Son Kuşlar*) ο συγγραφέας αντιδιαστέλλει τη μοντέρνα μουσική σε ένα καλοκαιρινό θέρετρο (μάλλον η Αντιγόνη στα Πριγκιπόνησα) με την παραδοσιακή μουσική των ασίκων της Ανατολίας. Από την άποψη αυτή οι πλούσιοι Ρωμιοί (προσοχή: όχι οι φτωχοί και οι ψαράδες που νοικιάζουν δωμάτια στους πλούσιους που έρχονται για παραθερισμό το καλοκαίρι και φέρνουν τις νέες μόδες στο νησί) γλεντάνε με ξενόφερτα τραγούδια από την Ευρώπη και την Αθήνα σε μοντέρνα κέντρα διασκέδασης, ενώ σε μια καλύβα εργατών ένας ασίκης μιλάει για ντέρτια και καημούς στα τουρκικά... Ο αφηγητής πλησιάζει στην παράγκα και διαβάζουμε τις σκέψεις του: «Ίσως και να μην υπολόγισε αρχικά ότι μπορεί να υπάρχουν άνθρωποι που ούτε και τα ιερά βιβλία δεν μπορούν να τους κάνουν εχθρούς».⁹ Και παρακάτω: «Δεν ήξεραν ότι ακόμη και το ίδιο ιερό βιβλίο κάνει τους ανθρώπους εχθρούς μεταξύ τους;»<sup>10</sup>

Από το κείμενο αυτό φαίνεται πως ο ΣΦ δεν έδινε σημασία στη θρησκεία, σε καμιά θρησκεία. Γενικά η θρησκεία δεν παίζει κανέναν ρόλο στο έργο του. Από την άποψη αυτή είναι σε αρμονία με την επικρατούσα κεμαλική και βαθιά αντι-

8 L. Xavier, «Litterature et multiculturalite: Une approche comparative de l'oeuvre de Panait Istrati (Roumanie-France) et Sait Faik (Turquie)», *Diversitate si Identitate Culturala in Europa* 15:1 (2018), σ. 69-78, 73.

9 Belki de kitapların bile düşman edemeyeceği bir insanlık olabileceğini önce hesap edemedi (Türk Ülkesi, *Son Kuşlar*, σ. 91).

10 Aynı kitabın bile insanları birbirine düşman ettiğini bilmiyorlar mıydı? (Ο.π., σ. 92).

Θρησκευτική περίοδο στην οποία ζει, χοντρικά από το 1923, ίδρυση της Τουρκικής Δημοκρατίας, μέχρι το 1950. Ένα άλλο χαρακτηριστικό της εποχής που αντανακλάται στο έργο του ΣΦ είναι η σχεδόν παντελής έλλειψη ενδιαφέροντος για το οθωμανικό παρελθόν.

Στο διήγημά του μάλιστα «Καλοριφέρ και Άνοιξη» (συλλογή *Sarnic*) περιγράφονται κάποιες απόμερες, απόκεντρες συνοικίες της πόλης, που οι κάτοικοί τους δεν έχουν καμιά σχέση με το κέντρο (ακόμη δεν έχουν δημιουργηθεί τα *gecekondu*). Δεν αποκαλούν ο ένας τον άλλον με θρησκευτικά ονόματα (Αχμέτ, Μεχμέτ, Αποστόλ, Γιώργη, Αβραάμ, Σαλόμ), αλλά με ονόματα λαχανικών και φρούτων ή με σωματικά χαρακτηριστικά κτλ. Έτσι κανείς δεν ξέρει τη θρησκεία του άλλου. Και όλοι λίγο πολύ ξέρουν ο ένας τη γλώσσα του άλλου. Επίσης παντρεύονται μεταξύ τους και άρα πρόκειται για μια αρκετά ομογενοποιημένη κοινωνία παρόλο που είναι πολιτολισμική. Γενικά στο έργο του ΣΦ η ρωμαϊκή κοινότητα, αλλά και οι άλλες μη μουσουλμανικές κοινότητες, δεν περιγράφονται ως ανήκουσες σε κάποια διαφορετική εθνική ή εθνοτική υποκοιλούρα, αλλά αντιμετωπίζονται ως ένα οικείο –τουλάχιστον στον ΣΦ– κομμάτι της Πόλης.

Τέλος, ένα σημαντικό κείμενο για τη θρησκευτική αντίληψη του συγγραφέα είναι το «Ο Κυρ-Παπάς» (συλλογή *Lüzumsuz Adam*), όπου ο αφηγητής χάνει την αίσθηση της βυζαντινής μεγαλοπρέπειας και παρομοιάζει τον παπά με έναν γεροδεμένο και ζωντανό εργάτη. Ο παπάς (είναι 63 ετών, αλλά μοιάζει σαραντάρης) είναι ένας ιδιόρρυθμος, μη συμβατικός παπάς, ελεύθερο πνεύμα, ανεξίθρησκος, άνθρωπος που αγαπάει τη ζωή, τη γη, το χώμα, τους ανθρώπους, πίνει, αγαπάει τις γυναίκες... είναι δηλαδή όπως και ο αφηγητής/συγγραφέας. Επιπλέον μιλάει όμορφα τουρκικά. Έχει μια ολόκληρη φιλοσοφία για το χώμα, το ευλογημένο χώμα. Έχει επίσης ωραία φωνή. Όταν ψέλνει, λέει, δεν σκέφτεται τον Θεό, αλλά την αγάπη του για το χώμα. Σε κάποιο σημείο ο παπάς λέει ότι στον κόσμο αγαπάει μόνο τους ψαράδες και τους γεωργούς, κανέναν άλλον.

Κλείνουμε την αναφορά στη σχέση του ΣΦ με τη θρησκεία με μια αυστηρή κριτική που αυτός ασκεί στην υποκριτική ευσέβεια του ανθρώπου, όταν την ίδια στιγμή εκμεταλλεύεται τον συνάνθρωπό του. Διαβάζουμε για τον ρωμιό ιδιοκτήτη ενός μαγαζιού και τα τσιράκια του:

*Ο ιδιοκτήτης του μικρού παγωτατζίδικου ήταν πράγματι εργατικός άνθρωπος. Ωστόσο, εργαζόταν σκληρά πέντε μήνες και με την αμοιβή του μπορούσε να ξαπλώνει ανάσκελα για εφτά μήνες. Ήταν και καλοφαγάς και καλός πότης. Όμως για τα μικρά τσιράκια του από την Ίμβρο, που δούλευαν από τις πεντέμιση το πρωί μέχρι τη μία τη νύχτα, δεν θα σας πω με αριθμούς τι αμοιβή έδινε, αλλά θα το κάνω με άλλο τρόπο: Η αμοιβή που έπαιρναν τα παιδιά ήταν ακριβώς το μισό του τιμήματος που πλήρωνε κάθε εβδομάδα στον παπά για να θυμιατίζει και να διαβάζει ευχές στο μαγαζί του.<sup>11</sup>*

<sup>11</sup> Küçük dondurmacı dükkânının sahibi sahiden çalışkan adamdı. Ama o, çalışmasının bütün mükafatını beş ay içinde adamakıllı alıyor, yedi ay sırtüstü yatıyordu. Mükemmel yiyor, iyi de içiyordu. Ama küçük İmrozlu çırakların sabahın saat beş buçuğundan gecenin saat birine kadar çalışmalannın



## Οι Ρωμιοί του ΣΦ

Αρχικά πρέπει να κάνουμε μια σημαντική παρατήρηση: Οι Ρωμιοί τους οποίους κυρίως επιλέγει να περιγράψει ο ΣΦ είναι φτωχοί και μεροκαματιάρηδες. Και αυτό παρόλο που ο ίδιος προερχόταν από αστική και σχετικά οικονομικά εύρωστη οικογένεια. Σε ένα από τα πρώιμα διηγήματά του με τον τίτλο «Μπογαλάκι» (συλλογή *Semaver*) ο αφηγητής/συγγραφέας περιγράφει τη σχέση του με τη νεαρή και φτωχή παραδουλεύτρα που υπηρετεί στο σπίτι τους και σημειώνει: «Δεν ξέρετε τι κακεντρεχές παιδί της μπουρζουαζίας ήμουν. Πόσο πολύ την τυράννησα».<sup>12</sup> Οι αναφορές του σε ευκατάστατους και μορφωμένους είναι λίγες και τις περισσότερες φορές είτε αδιάφορες είτε αρνητικές.<sup>13</sup> Θα σημειώσουμε εδώ μερικά παραδείγματα.

Στο διήγημα «Λευκό Παντελόνη» της τρίτης συλλογής (*Şahmerdan*), μια ομάδα τσιγγάνων έρχεται στο νησί –μάλλον την Αντιγόνη– για να δουλέψει στο ψάρεμα και την αποξήρανση του τσίρου. Στήνουν τις σκηνές τους σε μια απόμερη παραλία του νησιού και πιάνουν δουλειά. Ανάμεσά τους δυο νέα παλικάρια και μια όμορφη κοπέλα, η Ζεχρά, δεν είναι ευχαριστημένοι με την αμοιβή τους. Πολλή δουλειά και το κέρδος λίγο. Ζηλεύουν τα καλοντυμένα αρχοντόπαιδα των Ρωμιών που μένουν στα όμορφα ψηλά σπίτια του νησιού. Η όμορφη Ζεχρά –μετά από παρότρυνση του ενός από τους νέους– «παραδίδεται» σε κάποια αρχοντόπαιδα που την έβαλαν στο μάτι κι έτσι καταφέρνουν ν' αγοράσουν τα όμορφα ρούχα που ζήλεψαν.

Ένα κείμενο στο οποίο φαίνεται πολύ παραστατικά η στάση του ΣΦ απέναντι στους ευκατάστατους και πετυχημένους είναι το πρώτο, ομώνυμο διήγημα της συλλογής *Σύννεφο στον Ουρανό* (*Havada Bulut*). Στο κείμενο αυτό εμφανίζονται πολλοί Ρωμιοί, ανάμεσά τους και ο χιώτης Γιάννης Εφέντη, ο οποίος ήρθε μικρός ως τσιράκι στην Πόλη και κατάφερε να γίνει μεγάλος έμπορος. Για την περίπτωση αυτού του ανθρώπου ο αφηγητής λέει ότι θα μπορούσε να προσθέσει λεπτομέρειες από τη ζωή του και να γράψει ένα μεγάλο μυθιστόρημα σαν αυτά του Μπαλζάκ. Συνειδητά όμως δεν θέλει να το κάνει. Αντίθετα, θέλει να ασχοληθεί με έναν ασήμαντο άντρα και τον σκύλο του που περιφέρεται άπραγος και άεργος. Έχουμε φυσικά αναφορά στον εαυτό του. Επιπλέον δεν θέλει να γράψει μυθιστόρημα αλλά διηγήματα, προτιμά δηλαδή τη μικρή φόρμα. Έχει κι αυτό τη σημασία του.

Ένας άλλος ευκατάστατος Ρωμιός που απαντά στο ομώνυμο διήγημα της συλλογής *Son Kuşlar* είναι ο Κωνσταντίνος, ο οποίος ανήκει σε μια ομάδα ανθρώπων που έχουν ένα βάρβαρο χόμπι: Το φθινόπωρο έρχονται στο νησί, στή-

onlara ne mükafat sağladığını size rakamla değil de, başka bir şekilde anlatayım: Çocukların aldığı mükafat, her hafta papaz efendinin dükkani tütsüleyip okuduğu dua karşılığının tam yarısyıdı. (Dondurmacının Çırağı, *Son Kuşlar*, σ. 122).

<sup>12</sup> Ben ne hain bir burjuva çocuğu idim, bilmezsiniz. Ona ne eziyetler etmedim. (Bohça, *Semaver*, σ. 44).

<sup>13</sup> Για μια συγκριτική θεώρηση του έργου του με το έργο του Θεοδοκά από την άποψη αυτή, βλ. D. Demirözü, «Η ζωή στα Πριγκιποννήσια του Μαρμαρά, όπως παρουσιάζεται στα έργα του Γιώργου Θεοδοκά και του Σαΐτ Φαΐκ Αρπασιγιανήκ», στο Α. Αργυρίου (επιμ.), *Η Ελλάδα των νησιών από την Φραγκοκρατία ως σήμερα*, τ. Α', Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σ. 757-767.



νουν ξόβεργκες και με κράχτες πιάνουν πουλιά, τα στραγγαλίζουν επί τόπου και σχεδόν ζωντανά τα ξεπουπουλίζουν για να συνοδέψουν το αχνιστό πιλάφι τους. Εδώ έχουμε να κάνουμε με ένα πρώιμο δείγμα περιβαλλοντικής ευαισθησίας στην τουρκική λογοτεχνία. Ο αφηγητής τονίζει ότι ο Κωνσταντίνος έχει γραφείο στον Γαλατά και δεν είναι κακός άνθρωπος. Τον περιγράφει ως εξής:

*Ήταν ήσυχος και ταπεινός άνθρωπος που δεν επεδείκνυε τον πλούτο του. Και οι γείτονές του τον αγαπούσαν. Δεν ανακατευόταν σε κουτσομπολιά και τέτοια πράγματα. Μόνο να τον βλέπατε τα πρωινά που με μικρά και κοφτά βήματα έτρεχε στη δουλειά του και τα βράδια που έβγαίνε από το βαπόρι με γεμάτο το διχτάκι του! Κρίνοντας από το ογκώδες σώμα του, την αгарμποσύνη του, την καραμανλίδικη προφορά του, τις απλές αλλά συνετές ιδέες του, τα απλά και χαριτωμένα αστεία του όταν κατέβαζε δυο ποτηράκια, δεν θα μπορούσατε να τον χαρακτηρίσετε αρνητικά. Ήταν ένας από τους χιλιάδες φιλήσυχους, νοικοκύρηδες και συνετούς ανθρώπους.<sup>14</sup>*

Αυτός ο άνθρωπος το φθινόπωρο μεταμορφωνόταν σε «τέρας».

Στην ίδια συλλογή περιέχεται το διήγημα «Χώρα των Τούρκων» στο οποίο οι ρωμιοί κάτοικοι του νησιού –προφανώς η Αντιγόνη– αντιδιαστέλλονται από τους πλούσιους Ρωμιούς που έρχονται για παραθερισμό το καλοκαίρι και φέρνουν τις νέες μόδες στο νησί, γλεντάνε με ξενόφερτα τραγούδια από την Ευρώπη και την Αθήνα σε μοντέρνα κέντρα διασκέδασης. Οι ντόπιοι Ρωμιοί, στην πλειονότητά τους ψαράδες, νοικιάζουν τα σπίτια τους στους παραθεριστές. Λέει ο αφηγητής:

Γλεντάνε με το ρακί, το κρασί και τις μπίρες, κάτω από τα φύτα του νέον, με τις πετσέτες, τα μαχαιροπίρουνα, τους αστακούς, τον πάγο, τις παγοθήκες, τα ντεκολτέ, τα ψεύτικα ροζ μαργαριτάρια, τα αληθινά μπριλάντια, τη μυρωδιά, τη λάμψη και τη γεύση της πούδρας: λαμπεροί, ευδαίμονες, καλοξυρισμένοι, γεματούσικοι άντρες γλεντάνε με τις γεματούσικες γυναίκες τους.

Έξω από τις τζαμαρίες με τις κουρτίνες των κέντρων διασκέδασης στέκονται και οι οικογένειες των ψαράδων ευχαριστημένες που συμμετέχουν, έστω και παρακολουθώντας, έστω κι απ' έξω, στο γλέντι των στρογγυλών και πλούσιων ευεργετών τους.

*Μια γυναίκα ψαρά στην άλλη:*

—Ασπασία, κοίτα τους νοικάρηδες σας...

*Κι οι νοικάρηδες, κάτω από τα φύτα που ξαφνικά έγιναν κατακόκκινα, δώσ' του και χορεύουν σάμπα.<sup>15</sup>*

<sup>14</sup> Hani sessiz, zenginliğini belli etmez, mütevazı adamdı da... Konu komşusu da severdi hani. Hiçbir şeye, hiçbir dedikoduya karışmazdı. Sabahleyin işine kısa kısa adımlarla koşarken, akşam filesini doldurmuş vapurdan çıkarken görseniz; iriliğine, sallapatılığine, Karamanlı ağzı konuşuşuna, basit ama, hesaplı fikirlerine, iki kadeh atmışsa yine basit, sevimli şakalarına karşı, hakkında kötü bir hüküm de veremezsiniz. Kendi halinde, işi yolunda, hesaplı yaşayan bin bir tanesinden bir tanesiydi. (Son Kuşlar, *Son Kuşlar*, σ. 4).

<sup>15</sup> Rakı, şarap ve biraların karşısında, neon ışıkların altında peçete, çatal, istakoz, buz, buz kabı, dekolte, sahte pembe inci, hakiki pırlanta, pudranın koku, pırlıltı ve lezzeti içinde, altında eğleniyorlar; yuvarlacak kadınlarıyla yuvarlacak, pırl pırl, refah içinde birtakım tıraşlı erkekler eğleniyorlar. Gazi-

Αμέσως μετά ο αφηγητής θα συνεχίσει τον δρόμο του και θα φτάσει σε μια καλύβα στην οποία μένουν φτωχοί εργάτες από την Ανατολία οι οποίοι δουλεύουν στο παρακείμενο γιαπί. Ανάμεσά τους είναι ένας ασίκης, ένας λαϊκός βάρδος που παίζει το σάζι του και τραγουδά για τα βουνά, τα ορεινά βοσκοτόπια, τις πεδιάδες, τα δάση, τους πεινασμένους, τους άρρωστους, παραμελημένους, απαίδευτους, αμαθείς ανθρώπους. Με λίγα λόγια γι' αυτούς που είναι συγχρόνως οι πραγματικοί ήρωες των διηγημάτων του ΣΦ.

Ποιοι είναι λοιπόν οι φτωχοί και «αποτυχημένοι» Ρωμιοί του ΣΦ; Νομίζω ότι μπορούμε να τους χωρίσουμε σε δύο μεγάλες κατηγορίες: τους Ρωμιούς της Πόλης και τους Ρωμιούς του νησιού, δηλ. της Αντιγόνης, ή γενικά των Πριγκιπόνησων, των Νησιών (Adalar), όπως λέγονται στα τουρκικά. Και τις δύο κατηγορίες ο ΣΦ τις γνώρισε καλά, επειδή έζησε ανάμεσά τους.

## Οι Ρωμιοί της Πόλης

Πριν περάσουμε σε συγκεκριμένους τύπους θα πούμε δυο λόγια για τις γενικές αναφορές σε Ρωμιούς, χωρίς εξειδίκευση σε φύλο ή ηλικία. Συχνά αναφέρονται ρωμαίικες ταβέρνες ή καφενεία, στα οποία ακούγονται ελληνικά ως υπόβαθρο, ενώ μερικές φορές κάποιες ελληνικές λέξεις αναπαράγονται αυτούσιες μέσα στο κείμενο, αλάνθαστο σημάδι κι αυτό της αγάπης του συγγραφέα μας για την ετερότητα, τη διαφορετικότητα, τη γλώσσα του Άλλου, εντέλει για τον ίδιο τον Άλλο. Επίσης, τόσο στις ταβέρνες όσο και στο δρόμο ακούγεται κάποτε ένα ελληνικό τραγούδι, στίχοι του οποίου μεταφέρονται μέσα στο κείμενο. Στο διήγημα «Ο Ύπνος του Φιδιού» (συλλογή *Alemdağ'da Var Bir Yılan / Στο Αλέμνταγ Υπάρχει Ένα Φίδι*) διαβάζουμε τον εσωτερικό μονόλογο του αφηγητή στον οποίο περιγράφει έναν άντρα απέναντί του να τραγουδάει το τραγούδι «Άσε πια τα πλούτη και τον Ιμπραήμ...». Οι Ρωμιοί της Πόλης τοποθετούνται κυρίως στο Πέραν, τουρκικά Μπέηογλου, ή στη φτωχική συνοικία Ντολάπντερε.

Υπάρχει μάλιστα ένα διήγημα που φέρει ως τίτλο το όνομα αυτής της συνοικίας στη συλλογή *Alemdağ'da Var Bir Yılan*. Εδώ περιγράφεται η ομώνυμη φτωχή συνοικία στην οποία μένουν και πολλοί φτωχοί Ρωμιοί, γύρω από την εκκλησία της Ευαγγελίστριας, των οποίων τα κορίτσια και τα αγόρια δουλεύουν στα καταστήματα του Πέραν για ένα κομμάτι ψωμί. Εκτός από τίμιοι μεροκαματιάρηδες εδώ βρίσκονται και όλων των ειδών οι λωποδύτες. Στη συνοικία αυτή ισχύει το «όπου ο φτωχός και η μοίρα του». Με τις πρώτες βροχές είναι η πρώτη συνοικία που πλημμυρίζει, ενώ το καλοκαίρι, ενώ το μελτέμι δροσίζει τις άλλες συνοικίες, εδώ δεν κουνιέται φύλλο. Γράφει ο ΣΦ: «Όταν βραδιάζει, σε κάθε σοκάκι ακού-

---

noların camı ve perdesi dışında balıkçı aileleri de bu yuvarlak ve zengin velinimetlerinin eğlencesine dışardan da olsa, seyir bile olsa katıldıkları için memnunnlar.

Bir balıkçı karısı, ötekine:

—Aspasya, bak sizin kiraçılara...

Kiraçılar şimdi, birdenbire kıpkırmızı yanan ışıkların altında veryansın ediyorlar sambayı. (Türk Ülkesi, *Son Kışlar*, σ. 90).

γονται σφυρίγματα που γνωρίζονται μεταξύ τους. Στις σκοτεινές γωνιές ερωτικοί ψίθυροι στα ρωμαίικα [...]».<sup>16</sup>

Αυτά τα φτωχά Ρωμιόπουλα γεμίζουν και τους δρόμους του Πέραν. Στο διήγημα «Ο Άνθρωπος Που Ξέχασε την Πόλη» της πρώτης συλλογής διηγημάτων (*Semaver*) ο αφηγητής παίρνει από πίσω δυο κοπέλες και προσπαθεί να πιάσει κουβέντα μαζί τους. Όταν αυτές ενοχλημένες δημιουργούν σκηνή, ένα πλήθος αρχίζει να συγκεντρώνεται γύρω τους, ανάμεσά τους και θεόγυμνα, φτωχά Ρωμιόπουλα.<sup>17</sup> Σε όλο του το έργο είναι φανερό ότι δεν υιοθετεί τη στερεοτυπική εικόνα του πλούσιου Ρωμιού, Αρμένιου, Εβραίου κτλ., η οποία αποσκοπεί στο να στοχοποιήσει κάποια συγκεκριμένη εθνοτική ομάδα.

Οι ρωμιές γυναίκες της Πόλης που παρελαύνουν στα διηγήματα του ΣΦ είναι φτωχές και συνήθως ελαφρών ηθών. Από όλες τις περιπτώσεις θα σταθούμε εδώ στην Γιωργία, με την οποία ο αφηγητής/συγγραφέας διατηρεί ερωτική σχέση έναντι αμοιβής. Τα περισσότερα μάλιστα κείμενα της συλλογής *Havada Bulut* αναφέρονται σε αυτήν. Η μικρή ρωμιόπουλα Γιωργία κατάγεται από το Ντολάπντερε, τη συνοικία των φτωχών Ρωμιών και Αρμενίων. Ο ΣΦ μάς μεταφέρει σ' αυτήν την εξαθλιωμένη συνοικία και μας αφηγείται την ιστορία της πιο φτωχής από όλους τους φτωχούς Ρωμιούς: καρπός μιας Ρωμιάς κι ενός Τούρκου (ο άντρας της μάνας της είχε πάει στην Ελλάδα και δεν επέστρεψε ποτέ) δεν έκανε την δύσκολη με τους όμορφους και κομψευόμενους νέους που την πολιορκούσαν. Αλλά ήταν φτωχή έτσι κι αλλιώς και κανείς δεν επρόκειτο να πάρει την κόρη μιας πουτάνας που την είχε κάνει μ' έναν Τούρκο! Έγινε κι αυτή πουτάνα, έτσι τη γνώρισε ο άντρας με τον σκύλο, δηλ. ο ΣΦ! Κάποτε όμως υπήρξε κι αυτή παιδί και είχε βάλει το σύννεφο μέσα στον κουβά της κι ήθελε να το κουβαλήσει στο στίτι της μια μέρα που είχε πάει για νερό στη βρύση του Ντολάπντερε κι είχε παρακολουθήσει δυο γυναίκες να βρίζονται άσχημα για έναν άντρα... Μ' αυτή τη Γιωργία, την οποία περιγράφει με μεγάλη ευαισθησία, έχει σχέση ο αφηγητής/συγγραφέας και βρίσκεται μαζί της τις Τετάρτες στο «σπίτι του Γαριδά», όπως είναι ο τίτλος ενός από τα διηγήματα της συλλογής. Σ' ένα άλλο διήγημα με τίτλο «Η γειτονιά της Γιωργίας», στο οποίο περιγράφει το πολυπολιτισμικό και εν μέρει εξαθλιωμένο περιβάλλον της αγαπημένης του, λέει για την τέχνη του το εξής: «Κι όμως κι εγώ καταλάβαινα και περιέγραφα τον εαυτό μου μέσα στη ζωή ως μισόμαγκα, μισοδιανοούμενο, μισότρελο, μισομυαλωμένο [...]».<sup>18</sup>

Εκτός από έναν 45άρη Ρωμιό του υπόκοσμου της Πόλης και μερικούς ακόμη άντρες, ο ΣΦ δεν ασχολείται στα διηγήματά του με άντρες Ρωμιούς της Πόλης, με την εξαίρεση του Πάντζο, ο οποίος κατέχει κεντρική θέση ανάμεσα στους ήρωες του ΣΦ. Στην τελευταία συλλογή που εκδόθηκε ζώντος του ΣΦ (*Alemdağ'da Var Bir Yılan*) περιέχονται τέσσερα διηγήματα στα οποία ήρωας είναι κάποιος Πά-

<sup>16</sup> Akşam oldu muydu her sokakta birbirini tanıyan ıslık sesleri duyulur. Karanlık köşelerde Rumca aşk fısıltıları... (Dolapdere, *Alemdağ'da Var Bir Yılan*, σ. 105).

<sup>17</sup> Şehri Unutan Adam, *Semaver*, σ. 56.

<sup>18</sup> Yorgiya'nın Mahallesi, *Havada Bulut*, σ. 62.

ντζο. Όπως όλες σχεδόν οι ιστορίες του ΣΦ έχουν κι αυτές έντονο αυτοβιογραφικό χαρακτήρα. Από πολλά στοιχεία γίνεται σαφές ότι ο αφηγητής είναι ο ΣΦ κι ότι απευθύνεται σε κάποιον φίλο του ονόματι Πάντζο, ο οποίος είναι χριστιανός και Ρωμιός με τον οποίο βρίσκεται σε ερωτική σχέση. Ο τελευταίος φαίνεται να έχει κάποιους ενδοιασμούς για τη μεταξύ τους σχέση λόγω ακριβώς της χριστιανικής θρησκείας του η οποία καταδικάζει τέτοιες σχέσεις.

Στις τρεις πρώτες ιστορίες αφηγητής είναι ο ΣΦ και κινούμαστε μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας. Από διάφορα στοιχεία καταλαβαίνουμε ότι είχαν ερωτική σχέση μεταξύ τους και ότι τώρα έχουν χωρίσει κι ο Πάντζο τον αποφεύγει. Την τέταρτη ιστορία αφηγείται ο ίδιος ο Πάντζο. Σ' αυτήν μαθαίνουμε ότι πρόκειται για έναν νεαρό μόλις είκοσι ενός ετών που μένει μαζί με τους γονείς του κι εργάζεται περιστασιακά ως ηλεκτρολόγος. Αντίθετα, ο εραστής του, δηλ. ο αφηγητής/συγγραφέας είναι προχωρημένης ηλικίας. Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο που προκύπτει από το διήγημα είναι ότι και η σχέση αυτή έχει ένα οικονομικό υπόβαθρο: Ο Πάντζο μιλάει με ευγνωμοσύνη για τον φίλο του που του συμπαραστέκεται όταν αυτός είναι άνεργος –έχει μάλιστα κλίση στην χαρτοπαιξία. Ακόμη και τα τετράδια της μικρής του αδερφής αγόρασε, το ρολόι του, το πουκάμισό του. Στην τρίτη από αυτές τις ιστορίες λέει ο αφηγητής / συγγραφέας σε ένα σημείο: «Η μοναξιά περίσσεψε στον κόσμο. Όλα αρχίζουν με την αγάπη, με το ν' αγαπήσεις έναν άνθρωπο. Εδώ όλα τελειώνουν με το ν' αγαπήσεις έναν άνθρωπο».<sup>19</sup>

Είναι προφανές ότι αναφέρεται στη δική του αδιέξοδη σχέση, αδύνατη στο περιβάλλον που βρίσκεται. Ένα περιβάλλον που δεν μπορεί να διαχειριστεί τη διαφορετικότητα. Συνήθως στη βιβλιογραφία απομονώνεται η πρόταση «Όλα αρχίζουν με την αγάπη, με το ν' αγαπήσεις έναν άνθρωπο» και παρουσιάζεται, όχι άδικα, ως μότο του έργου του ΣΦ. Στο κείμενο με τον τίτλο «Μια Τέτοια Ιστορία» ο αφηγητής/συγγραφέας περιφέρεται μέσα στη νύχτα σε μια συνοικία της Πόλης, συναντά έναν σκύλο και πιάνει κουβέντα μαζί του. Ανάμεσα στα άλλα του λέει:

*Ας σκεφτούμε ότι κάποια μέρα θα ζήσουμε σ' έναν κόσμο γεμάτο από καρδιές που θα χτυπάνε με το αίσθημα του καθήκοντος απέναντι στους φίλους, στους ανθρώπους και στα ζώα και στα δέντρα και στα πουλιά και στα χορτάρια. Θα έχουμε μια ηθική που δεν γράφτηκε ακόμη σε κανένα βιβλίο. Μια ηθική που θα κοιτάζει με έκπληξη αυτά που κάνουμε σήμερα, αυτά που θα κάνουμε, αυτά που σκεφτόμαστε, αυτά που θα σκεφτόμαστε. Τότε, γουρλομάτη, η φιλία μου μαζί σου θα κρατήσει περισσότερο. Τότε μην ανησυχείς καθόλου. Κι ο φίλος μου ο Πάντζο θα μου δώσει δικιο. Δεν θα μιλά για την ηθική της εκκλησίας. Θα αφηγηθεί στα παιδιά του την εξαιρετική ομορφιά της φιλίας.<sup>20</sup>*

<sup>19</sup> Yalnızlık dünyayı doldurmuş. Sevmek, bir insanı sevmekle başlar her şey. Burda her şey bir insanı sevmekle bitiyor (Alemdağ'da Var Bir Yılan, *Alemdağ'da Var Bir Yılan*, σ. 25).

<sup>20</sup> Günün birinde dostluklardan, insanlardan ve hayvanlardan ve ağaçlardan ve kuşlardan ve çimenlerden yapılmış vazife hissiyle çarpan yüreklerle dolu bir alemde yaşayacağımızı düşünelim. Bir ahlakımız olacak ki hiçbir kitap daha yazmadı. Bir ahlakımız, bugün yaptıklarımıza, yapacaklarımıza, düşündüklerimize, düşünceklere hayretler içinde bakan bir ahlakımız. O zaman seninle daha uzun dostluklar ederiz patlak göz. O zaman hiç merak etme. Dostum Panco da bana hak verecektir.

Υπάρχουν ακόμη δυο διηγήματα, «Ο Μαστρο-Γιάννης» (συλλογή *Alemdağ'da Var Bir Yılan*) και το *Καληνύχτα* (ο τίτλος είναι στα ελληνικά με λατινική γραφή, συλλογή *Az Şekerli*), στα οποία κυριαρχεί ένας νεαρός Ρωμιός ονόματι Γιάννης, με τον οποίο ο αφηγητής φαίνεται να διατηρούσε φιλική σχέση, ίσως ερωτική. Ο αφηγητής μας λέει ότι η γνωριμία του με τον Μαστρο-Γιάννη ξεκίνησε όταν ο δεύτερος ήταν 15 χρονών. Τώρα είναι 20 χρονών, ενώ ο αφηγητής πενήνταρής. Είναι, λέει, ο μοναδικός του φίλος (άρα μάλλον ταυτίζεται με τον Πάντζο;). Είναι βέβαια μογιατζής στο επάγγελμα, ενώ ο Πάντζο ήταν, όπως είπαμε, ηλεκτρολόγος. Ίσως λοιπόν να πρόκειται για διαφορετικό πρόσωπο. Αναπολεί τη γνωριμία του μαζί του, που πηγαίνανε σινεμά ή στη μπυραρία. Μετά ο Γιάννης του είπε ότι τον προξενεύουν με μια κοπέλα που ο πατέρας της δίνει 5.000 λίρες. Μια μέρα κανόνισαν να πάνε στο θέατρο μαζί, αλλά ο Γιάννης δεν εμφανίστηκε. Γενικά στην ιστορία υπάρχει μια γεύση πικρίας αλλά όχι κακίας απέναντι στον Γιάννη, ο αφηγητής τον αγαπάει όπως τον θυμόταν μικρό αγόρι.

Στο διήγημα «Καληνύχτα» διαβάζουμε:

*Γιάννη, ρε Γιάννη! Έι Γιάννη! Καραγιάννη! Εγγονέ του λατερνατζή Παναγιώτη από το Μπέικοζ, μαυρομάτη μου, φίλε μου Γιάννη! Πες το τραγούδι «καραμπιπερίμ» στα ρωμαίικα. Να το ακούσει η Ασπασία. Εγώ είμαι ο Ιμπραήμ σε κείνο το τραγούδι. Άσε πια τα πλούτη και τον Ιμπραήμ, Καραμπιπερίμ... Στ Γιαννάκη! Ο πιο καλός φίλος! Μεταξύ των φίλων ο τελευταίος πριν το θάνατο! Κοίτα τ' αστέρια καθώς περνάς από τους δρόμους της Αθήνας. Τ' αστέρια θα σε φέρουνε στις βάρκες, στα καΐκια, στα βάρπια και στα νησιά. Θα τριγυρίσεις όλα τα νησιά του κόσμου. Θ' ανέβεις σ' όλες τις βάρκες του κόσμου... Σκέψου, Γιαννάκη μου, εμένα. Καβάλησε στην πλάτη ενός αστεριού. Ανάμεσα στα νησιά υπάρχει η Αντιγόνη. Υπάρχει μια βάρκα ακριβώς στο σημάδι όπου φαίνονται ο Καλόγερος κι ο Λέανδρος. Εγώ είμαι αυτή η βάρκα. Εγώ, βάρκα ανάμεσα στις βάρκες, θάλασσα ανάμεσα στις θάλασσες, άνθρωπος ανάμεσα στους ανθρώπους.<sup>21</sup>*

Μπορούμε να πούμε ότι το διήγημα αυτό του συγγραφέα, από τα τελευταία του, είναι λιγάκι προφητικό: Ο «Γιάννης» εγκαταλείπει πια την Πόλη, όπως και πολλοί άλλοι Ρωμιοί, ιδιαίτερα μετά τα γεγονότα του 1955 και τις διώξεις που υπέστη η ρωμαϊκή κοινότητα της Πόλης τις επόμενες δεκαετίες. Έτσι, ο θάνατος του συγγραφέα το 1954 συμβολικά ταυτίζεται με την αρχή του τέλους και της ρωμαϊκής κοινότητας της Πόλης, την οποία ο συγγραφέας τόσο αγάπησε και πρόβαλε μέσα από το έργο του.

Kilise ahlakından söz açmayacak. Dostluğun olağanüstü güzelliğini çocuklarına anlatacaktır (Öyle Bir Hikaye, *Alemdağ'da Var Bir Yılan*, σ. 8-9).

21 Yani, Yani be! Hey Yani! Kara Yani! Hey Beykozlu laternacı Panayot'un torunu kara gözlüm dostum Yani! Söyle Rumca Karabiberim şarkısını. Aspasya duysun. O türküdeki İbrahim benim. Bırak İbrahim'i ve zenginliği Karabiberim. ...Sen Yanaki! Dostların en koyusu! Arkadaşların içinde ölümden önce en sonuncusu! Atına sokaklarından geçerken yıldızlara bak. Yıldızlar seni sandallara, kayıklara, vapurlara ve adalara götürecek. Dünyanın bütün adalarını gezeceksin. Dünyanın bütün sandallarına bineceksin. ...Düşün Yanaki mu beni. Bin bir yıldızın sırtına. Adaların içinde bir Burgazadası vardır. Bir sandal vardır, tam Kaloyeros 'la Leandros' un gözüktüğü nişanda. İşte o benim. Ben, sandallar içinde bir sandal, denizler içinde bir deniz, insanlar içinde bir insan. (Kalinikhta, *Az Şekerli*, σ. 28-29).

## Οι Ρωμιοί των Νησιών

Διαβάζοντας κανείς τα διηγήματα του ΣΦ μένει με την εντύπωση ότι αυτά που διαδραματίζονται στα Νησιά, δηλ. τα Πριγκιπόνησα, και τα οποία περιγράφουν πολύ συχνά ψαράδες, Ρωμιούς, Αρμένιους ή Τούρκους, δεν έχει σημασία, είναι τα πιο πετυχημένα του κι αυτά στα οποία κυριαρχεί ένας πιο χαρούμενος τόνος, μια αίσθηση αγάπης για τη ζωή, κάτι που γενικά δεν αποπνέει το έργο του ΣΦ. Ο συγγραφέας πέρασε ένα μεγάλο μέρος της σύντομης ζωής του κυρίως στην Αντιγόνη, στην θερινή κατοικία που διατηρούσε με τη μητέρα του. Από αυτές τις ιστορίες αρκετές έχουν ως κεντρικούς ήρωες ρωμιούς ψαράδες. Γνωρίζουμε ότι ο συγγραφέας συχνά συμμετείχε σε ψαροκάικα συνοδεύοντας τους ψαράδες στη δουλειά τους, συνομιλώντας ή και βοηθώντας ακόμη, αλλά πάνω απ' όλα παρατηρώντας τους. Υπάρχουν μαρτυρίες μέσα στα ίδια τα διηγήματά του ότι ο ΣΦ ενίοτε πλήρωνε τους ψαράδες για να τον πάρουν μαζί τους. Περιγράφει τις δυσκολίες της δουλειάς τους, τα διάφορα είδη ψαρέματος, την αγάπη του για τη θάλασσα, τα ψάρια, τους ψαράδες, τη μικρή αμοιβή τους, τις αδικίες που γίνονταν στους πιο φτωχούς κτλ., αλλά πάνω από όλα την απλή και λιτή ζωή τους με όλες τις αντιφάσεις της. Διαβάζουμε σε ένα διήγημα τις εντυπώσεις του από το περιβάλλον του νησιού, μάλλον της Αντιγόνης:

*Κάπου κάπου ένας αέρας έρχεται από τα πεύκα, τα ρείκια, τις δάφνες και τις ελιές, από τη θάλασσα και το σκοτάδι, από τα σιντριβάνια των κήπων με τα κιόσκια· πετάγεται με αφρούς από τη θάλασσα αφού περιδιάβασε στα βαθιά βοσκοτόπια των ντόπιων λουφαριών· είναι φοβερά δροσερός· είναι τρομακτικά μυρωδάτος· είναι ένας αέρας που ξυπνάει στην ψυχή του ανθρώπου, του κάθε ανθρώπου, την ανάγκη για τα χείλη ενός πλάσματος... Ένα γραμμόφωνο στη βάρκα μες στη θάλασσα, ένα ηχείο στο καφενείο των ψαράδων, ένα σφύριγμα στο στόμα των νεαρών κοριτσιών και αγοριών, μια Μαρία και μια Μαρίκα σε κάθε τραγούδι... Ένα νησί που μοιάζει με πλοίο που χάνεται στον ορίζοντα κουβαλώντας μαζί του έναν παράξενο συνδυασμό φυσικής ομορφιάς και ανθρώπινης κακοουσιτιάς...<sup>22</sup>*

Από όσα είπαμε μέχρι εδώ έγινε κατανοητό ότι ο ΣΦ είναι ένας ανθρωπιστής συγγραφέας, τρέφει βαθιά αγάπη για τον άνθρωπο. Αξίζει όμως να προσέξουμε μια λεπτομέρεια: Δεν αγαπάει μόνο τους ανθρώπους που γνωρίζει, αλλά γενικά τους ανθρώπους. Στο διήγημα «Ένα Σπίτι Στην Πρώτη» (συλλογή *Mahalle Kahvesi*) ο αφηγητής, στο καράβι για το νησί του, παρακολουθεί μια Ρωμιά, την ακούει να μιλά ρωμαίικα, την βλέπει να κατεβαίνει στην Πρώτη, την ακολουθεί με τη φαντασία του εκεί, περιγράφει το σπίτι της, τη γωνιά με το καντήλι, την

<sup>22</sup> Ara sıra çamdan, fundadan, defne ve zeytinden, denizden ve karanlıktan, köşk bahçelerinin havuzundan çikma, yerli, otlak bir lüfer balığının dibinde gezinişiyile fiske fiske denizden fırlama, öldürürcesine serin, gebertircesine kokulu, kim olursa olsun, ne olursa olsun bir mahluk dudaklarına muhtaç bir insanın ruh halini kamçılایan bir rüzgar... Denizdeki sandalda gramfon, balıkçı kahvesinde hoparlatör, genç kız ve oğlan ağızlarında ısıık, her şarkıda bir Maria ve Marika... Bir garip tabiat zevki ve insan zevksizliğıyle uçup giden bir gemiye benzeyen bir ada... (Türk Ülkesi, *Son Kuşlar*, s. 89).

εικόνα του Χριστού και το Θυμίαμα. Μετά λέει ξαφνικά ότι φυσικά δεν είδε ποτέ το σπίτι της και προσθέτει: «Εγώ αγαπώ τους κήπους, τα σπίτια, τους ανθρώπους χωρίς να τους δω». <sup>23</sup> Στα μάτια του ΣΦ οι Ρωμιοί της Πόλης και των Νησιών δεν είναι εχθροί, γκισούρηδες, αλλά ωραίοι άνθρωποι που ομορφαίνουν το περιβάλλον τους.

Στο διήγημα «Μόνος Μου» (συλλογή *Son Kuşlar*) ο αφηγητής/συγγραφέας βρίσκεται σε μια παραλία του νησιού του μόνος κι ευτυχισμένος επειδή είναι ερωτευμένος. Μια βάρκα με Ρωμιούς περνάει από την παραλία, τον αναγνωρίζουν και τον χαιρετούν από μακριά. Ο αφηγητής σκέφτεται: «Τίποτε δεν είναι όμορφο χωρίς τον άνθρωπο. Όλα είναι όμορφα χάρη σε αυτόν, με αυτόν». <sup>24</sup> Μετά συλλογίζεται ότι τις Κυριακές το μέρος αυτό γεμίζει με κόσμο, Ρωμιούς, με τις φούστες των κοριτσιών να ανεμίζουν στον αέρα, και τα λεπτοκαμωμένα παιδιά να κολυμπάνε με απλωτές στη θάλασσα.

Η αγάπη και ο σεβασμός του συγγραφέα για τον λιτό βίο των ψαράδων κυρίως, αλλά και των άλλων ανθρώπων που δουλεύουν με τα χέρια τους, είναι πολύ μεγάλος. Από την άποψη αυτή είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστικό το διήγημά του «Ένα Σημείο Στον Χάρτη» (συλλογή *Son Kuşlar*): Ο αφηγητής εκφράζει τη μεγάλη αγάπη του για τα νησιά, τα οποία φαντάζεται ως ιδανικές κοινωνίες με τίμιους, αγνούς ανθρώπους που ζουν με τον ιδρώτα του προσώπου τους. Δεν είναι όμως αιθεροβάμων. Ξέρει ότι και στον κόσμο της χειρωνακτικής εργασίας υπάρχει πολλή αδικία και πόνος. Αυτός όμως είναι ακριβώς ο λόγος που καταπίεστηκε με το γράψιμο. Βλέπει τη γραφή του ως ένα είδος γιατρικού απέναντι στην αδικία, ως βάλαμο που απαλύνει τον πόνο που προκαλούν οι άνθρωποι. Σε πολλά διηγήματά του καταπιάνεται με τις δύσκολες συνθήκες που αντιμετωπίζουν οι ψαράδες, όχι μόνο λόγω της φύσης της δουλειάς τους, αλλά κυρίως εξαιτίας της εκμετάλλευσης που υφίστανται από τους ανθρώπους με τους οποίους συναλλάσσονται.

Ωστόσο, η εικόνα που μένει ανεξίτηλη στο μυαλό του αναγνώστη είναι αυτή του όμορφου, εξωτερικά και εσωτερικά, ρωμιού ψαρά. Για οικονομία χρόνου θα περιοριστούμε σε δύο παραδείγματα. Στο διήγημα «Θα Ζήσει» (συλλογή *Son Kuşlar*), αφού μιλήσει πάλι για τις δυσκολίες του ψαρά – γραφειοκρατία, καπετάνιος, караβοκύρης, μεσάζοντες κτλ. –, περιγράφει έναν πενηντάρη ψαρά από την Ίμβρο ως εξής:

*Δεν μπορούσες να μην παρατηρήσεις αυτόν τον άντρα έκπληκτος. Όσο δούλευε τόσο άνοιξε, άνοιξε. Όσο δούλευε τόσο γινόταν σαν ένα δυνατό άγαλμα. Από μέσα μου έφτυσα το εγώ μου που κρύωνε κάτω από το παλτό. Ξαφνικά βλέπω τον άντρα να έχει γίνει ένας ημίθεος που γεννήθηκε από την περιπέτεια του Θεού Δία με κάποια θνητή κόρη ψαρά. Σ' αυτόν πολλά πράγματα είχαν μεμιάς σβηστεί. Εμείς οι θνητοί γεννάμε, πιανόμαστε, τεμπελιάζουμε, ζαβλακωνόμαστε, ασχημαίνουμε, παθαίνουμε το ένα και το άλλο. Αυτός είχε μεμιάς σβήσει τα σημάδια των πενήντα*

<sup>23</sup> Ben görmeden severim bahçeleri, insanları, evleri (Kınalıada'da Bir Ev, *Mahalle Kahvesi*, σ. 57).

<sup>24</sup> İnsansız hiçbir şeyin güzelliği yok. Her şey onun sayesinde, onunla güzel. (Kendi Kendime, *Son Kuşlar*, σ. 29).



χρόνων από το σώμα του. Όσο δούλευε τόσο το πρόσωπό του άλλαζε, τα ποντίκια του φούσκωναν. Ίδρωνε μες στην παγωμένη χειμωνιάτικη μέρα. Εδώ και ώρα είχε βγάλει το πουκάμισό του κι είχε μείνει με μια αθλητική φανέλα. Αυτό το φαλακρό ανθρώπινο κεφάλι των πενήντα χρόνων, μ' αυτή τη μυϊκή δύναμη και μ' αυτό το πράγμα που λέγεται αγάπη για δουλειά, είχε μεμιάς σβήσει την έννοια της ηλικίας, μια ανθρώπινη εφεύρεση. Παρ' όλη τη φαλάκρα του, το φαρδύ, αυλακωμένο μέτωπό του, τα μακριά γένια του και το λίγο χλωμό πρόσωπό του είχε βγάλει από πάνω του την έννοια της ηλικίας, όπως είχε βγάλει το σακάκι και το πουκάμισό του.<sup>25</sup>

Το δεύτερο παράδειγμα είναι μια ιστορία την οποία ο ΣΦ δούλεψε δυο φορές: Την πρώτη με τον τίτλο «Ο Αρμένης Ψαράς και ο Κουτσός Γλάρος» (συλλογή *Mahalle Kahvesi*) και τη δεύτερη με τον τίτλο «Μια Ιστορία Για Δυο Πρόσωπα» (συλλογή *Aləmdağ'da Var Bir Yılan*). Στην πρώτη ο ψαράς είναι Αρμένης, ενώ στη δεύτερη Ρωμιός. Επιπλέον, η δεύτερη εκδοχή είναι πολύ μεγαλύτερη σε έκταση από την πρώτη και περιέχει πολλές λεπτομέρειες: Ο αφηγητής είναι μέσα σε μια βάρκα με έναν Ρωμιό (τον αποκαλεί μπάρμπα) ψαρά και κατευθύνονται προς έναν ψαρότοπο. Ο ψαράς πιάνει κουβέντα με έναν κουτσό γλάρο και ο αφηγητής τους παρακολουθεί και τους καταγράφει. Κάποια στιγμή ο γλάρος φεύγει και ο ψαράς λέει στον αφηγητή ότι πήγε στην άλλη μεριά για να δει αν υπάρχει κι άλλος ψαράς. Ο αφηγητής είναι ελαφρώς τρομοκρατημένος από τον υπόκωφο ήχο της θάλασσας, του έρχεται η επιθυμία να κολυπήσει μέχρι το κοντινό βραχονήσι και να πατήσει στεριά. Ο ψαράς καταλαβαίνει τον φόβο του και γελάει, αρχίζει και μιλάει με τον γλάρο, λέει στον αφηγητή να του δώσει κάποια κεφάλια ψαριών. Όταν ο αφηγητής βλέπει τον γλάρο να τρώει με όρεξη τα ψάρια, σχολιάζει ότι αυτός προτιμάει τους ανθρώπους που τρώνε κρυφά το φαγητό τους, που δεν το επιδεικνύουν. Μετά σχολιάζει και ο ψαράς τον τρόπο που τρώνε οι άνθρωποι, πως υπάρχουν αξιορταγοί, αλλά και μετριοπαθείς. Ο ψαράς φλυαρεί για να κάνει τον αφηγητή να ξεπεράσει τον φόβο του (σε αντίθεση με τους ψαράδες του ΣΦ που δεν φλυαρούν ποτέ: εδώ η φλυαρία είναι για καλό σκοπό!). Ο ψαράς του λέει ότι δεν μπορεί να συνηθίσει τους ανθρώπους, γι' αυτό δεν παντρεύτηκε, δεν μπορεί να κοιμάται όλη νύχτα με ένα άτομο στο ίδιο κρεβάτι, δεν μπορεί να κάθεται πολλή ώρα μέσα στο σπίτι κτλ. Στο δεύτερο μέρος της ιστορίας, μερικές μέρες αργότερα, ο αφηγητής ρωτάει πάλι τον ψαρά, ο οποίος ετοιμαζόταν να βγει για ψάρεμα, να τον πάρει μαζί του. Εκείνος είναι διστακτικός μετά την τελευ-

<sup>25</sup> Adamı hayranlıkla seyretmemeye imkan yoktu. Çalıştıkça açıldı, gelişti. Çalıştıkça bir kudret heykeli hali aldı. Paltomun içinde üşüyen benliğime, içimden bir tükürüş tükürdüm. Bir ara baktım ki, adam, Tanrı Zeus'un bir ölümlü balıklı kızla macerasından doğma bir yarı tanrıdır. Onda birçok şeyler silinivermişti. Biz ölümlülerin çocukları ihtiyarlar, uyuşur, tembelleşir, sersemleşir, çirkinler, şu olur, bu olurduk. O, birdenbire elli yaşını vücudundan sıyrıp atmıştı. Çalıştıkça yüzü değişti, pazıları şişti. Buz gibi kış gününde terliyordu. Gömleğini çoktan atmış, bir atlet fanilasıyla kalmıştı. Saçı dökülmüş elli yaşındaki insan kafası bu adalenin kudreti, çalışma denilen şeyin sevgisiyle yaş denilen insan uydurması bir anlayışı, bir hamlede silinivermişti. Sanki şimdi o, hatta saç dökülmüş kafası, geniş, çizgili alnı, tıraşı uzamış, rengi az buçuk atmış yüzüyle bile yaş mefhumunu insanlığından ceketini, gömleğini sıyrıldığı gibi sıyrımıştı. (Yaşayacak, *Son Kuşlar*, σ. 26).

ταία τους περιπέτεια, αλλά πείθεται και από το μπαξίσι που του δίνει ο αφηγητής. Ο αφηγητής παρατηρεί μια μαύρη κορδέλα στο πέτο του ψαρά και τον ρωτά ποιος πέθανε. Εκείνος λέει ότι πέθανε κάποιος μακρινός συγγενής, αλλά στο τέλος αποδεικνύεται ότι πέθανε ο κουτσός γλάρος... Αυτός ο απόμακρος ψαράς, που δεν μπορούσε να τα βρει με τους ανθρώπους, πενθεί για έναν γλάρο.

### Συμπέρασμα

Ο κόσμος των Ρωμιών της Πόλης και των Νησιών όχι μόνο ενσωματώνεται και αποτελεί αναπόσπαστο μέρος του έργου του ΣΦ, αλλά συγχρόνως σκιαγραφείται με φωτεινά χρώματα και παρουσιάζεται στον αναγνώστη ως οργανικό κομμάτι της τουρκικής κοινωνίας της Κωνσταντινούπολης των πρώτων δεκαετιών του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ευτυχώς για τον ίδιο, δεν έζησε για να δει τη σκληρή τύχη που επεφύλασσε το τουρκικό κράτος στη ρωμαϊκή κοινότητα τα επόμενα χρόνια με αποτέλεσμα αρχικά τον μαρασμό και μετέπειτα τον σχεδόν ολοκληρωτικό αφανισμό της. Ο ΣΦ, σε μια εποχή που η συζήτηση για τον Άλλον και την ετερότητα ήταν σχεδόν ανύπαρκτη, βίωσε και μετέφερε στα γραπτά του την κατανόηση του διαφορετικού, τη χαρά της συνύπαρξης και, πάνω απ' όλα, την αγάπη για τον συνάνθρωπο, ιδιαίτερα τον ταπεινό και καταφρονημένο. Αυτό που τον διαφοροποιεί από το περιβάλλον του είναι ότι δεν επηρεάζεται από το κυρίαρχο εθνικιστικό κλίμα της εποχής του και της λογοτεχνίας της εποχής αυτής, αλλά τολμά να προβάλει τη δική του ματιά στα πράγματα.

# Η ελληνοτουρκική συνύπαρξη μέσα από τη λογοτεχνία: Τα διαπολιτισμικά στοιχεία στα ηθογραφικά διηγήματα και ταξιδιωτικές ιστορίες του Καρκαβίτσα

Ibrahim Kelağa Ahmet

Αναπληρωτής Καθηγητής  
Trakya Üniversitesi, Αδριανούπολη

## ABSTRACT

The coexistence of Greeks and Turks has a long history. Numerous researchers in the field of history of the Greek language tend to determine the 11<sup>th</sup> century as the beginning of Greek and Turkish language contact. Such coexistence and cultural contact of the two nations bring along language interaction between Greek and Turkish. Greek language, loans plenty of Turkish words from public and daily life and a considerable amount of them were preserved up to the present in specific communicative fields. Throughout the centuries when two nations lived together, there were periods of peaceful coexistence and symbiosis but of course, circumstances that disrupt those relations irredeemably were not lacking. Greek-Turkish coexistence presented itself as a source of inspiration for authors in both Turkish and Modern Greek literature. Also, the image of the Greek and the Turk as national and religious “other” in either literature occurred as a widely interesting field of research. The Asia Minor debacle, without hesitation, is the turning point for whatever relates to the image of the Turk in Greek literature. The reflection of the Asia Minor debacle is intensely visible in the novels of the Generation of the '30s and gives us a negative image of the Turk generally. Karkavitsas, a prominent author of the New Athenian School, presents us a thrilling human portrayal and unique human geography in his work *Ταξιδιωτικά* which is accepted as one of the crown jewels of Modern Greek prose. In this very paper, travel narratives and short stories called “Ο τεκκές των Μπεκτασιδων”, “Η μεγάλη πανήγυρις” and “Τα τυφλοπόντικα” were analyzed. It is aimed to exhibit how the author presents the cultural and religious clash in his aforesaid stories. The paper was limited to three short stories as no element that relates to the Greek-Turkish coexistence and the representation of Turks were spotted in the plot of other works of the author.

Η συνύπαρξη των Ελλήνων και των Τούρκων έχει μια μακρά ιστορία και εκτείνεται ως τον 11<sup>ο</sup> αιώνα. Αρκετοί μελετητές της ιστορίας της ελληνικής γλώσσας ορίζουν επίσης τον 11<sup>ο</sup> αιώνα ως αφετηρία για την γλωσσική επαφή μεταξύ της ελληνικής γλώσσας και της τουρκικής.<sup>1</sup> Η στενότερη επαφή που είχαν οι Έλληνες της Μικράς Ασίας με τον τουρκόγλωσσο πληθυσμό για πολλούς αιώνες συ-

---

1 Ν. Π. Ανδριώτης, «Οι αμοιβαίες γλωσσικές επιδράσεις Ελλήνων και Τούρκων», *Μορφές* 48 (Σεπτέμβριος 1950), σ. 314-317. G. Karaağaç, *Türkçenin Alıntılar Sözlüğü*, Ankara 2015: Ακçağ, σ. 115.

ντέλεσε στην συρροή τουρκικών δάνειων λέξεων στην ελληνική που διατηρήθηκαν για αιώνες και συνεχίζουν να υφίστανται παρόλο που έχουν περιοριστεί σε συγκεκριμένα επικοινωνιακά πεδία. Ο Ανδριώτης αναφερόμενος στη γλωσσική αλληλεπίδραση ελληνικής και τουρκικής και υπογραμμίζοντας την συνύπαρξη των δύο λαών σημειώνει τα εξής:

Οι δύο γλώσσες, από τότε που εμφανίστηκαν οι Τούρκοι στη Μ. Ασία και αργότερα στην Ευρώπη ως την Ανταλλαγή, μιλήθηκαν η μια κοντά στην άλλη, μέσα στις ίδιες πόλεις και στα ίδια χωριά και συγχρωτίστηκαν σε τέτοιο βαθμό, ώστε να διαποτίσει και να βάψη, έστω και σε βαθμό άνισο, η μια την άλλη ανεξίτηλα με το ιδιαίτερο χρώμα της.<sup>2</sup>

Παρόλο που δεν αποτελεί άμεσα το αντικείμενο της ανακοίνωσής μας ως σταθούμε λίγο στην γλωσσική επαφή της ελληνικής με την τουρκική και να αναφερθούμε σε γενικές γραμμές στο φαινόμενο του δανεισμού αναφορικά με τις δύο γλώσσες εστιάζοντας στα τουρκικά δάνεια, και στη συνέχεια θα αναζητήσουμε στοιχεία για την ελληνοτουρκική συνύπαρξη στα ηθωγραφικά διηγήματα του Καρκαβίτσα.

Η τουρκική γλώσσα κατά τη διάρκεια της ιστορίας ήρθε σε επαφή με διάφορες γλώσσες σε μια ευρεία γεωγραφική ζώνη. Όπως αναφέρθηκε ανωτέρω κατά τον 11<sup>ο</sup> αιώνα και πιο συγκεκριμένα μετά τη μάχη του Μαντζικέρτ μεταξύ της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας και των Σελτζούκων Τούρκων οι βυζαντινές περιοχές κατακτώνται η μια μετά την άλλη και οι Έλληνες αναγκάζονται στην αρχή να μαθαίνουν τουρκικές λέξεις που εκφράζουν ειδικούς όρους και στη συνέχεια λέξεις της καθημερινής ζωής. Σε περιοχές με έντονη τουρκική παρουσία και ιδιαίτερα στις μεγάλες πόλεις οι Έλληνες που ασχολούνται με το εμπόριο καθίστανται διγλωσσικοί μιλώντας ελληνικά μεταξύ τους και τουρκικά με τους Τούρκους. Σε ορισμένες περιοχές της Μικράς Ασίας, όπως τονίζει ο Ανδριώτης, μεταφέρουν την τουρκική γλώσσα στο οικογενειακό τους περιβάλλον και παρατηρούνται φαινόμενα γλωσσικού εκτουρκισμού.<sup>3</sup> Κατά την περίοδο της οθωμανικής κυριαρχίας και οι βαλκανικές γλώσσες βίωσαν με πολύ έντονο τρόπο την γλωσσική επαφή με τα τουρκικά, η οποία δάνεισε στις βαλκανικές γλώσσες πάρα πολλά γλωσσικά στοιχεία. Εδώ μπορούμε να αναφέρουμε ενδεικτικά τις σχετικές έρευνες του Abdullah Skaljić για τα σερβο-κροατικά,<sup>4</sup> του Tahir Dizdari για τα αλβανικά<sup>5</sup> και του M. Türker Acaroğlu για τα βουλγαρικά.<sup>6</sup>

Τώρα σε ό,τι αφορά τα τουρκικά δάνεια της ελληνικής γλώσσας, αυτά αποτέλεσαν και συνεχίζουν να αποτελούν αντικείμενο έρευνας στην Ελλάδα και υπάρ-

2 Ν. Π. Ανδριώτης, «Οι αμοιβαίες γλωσσικές...», ό.π., σ. 314.

3 Ο.π., σ. 315.

4 A. Škaljić, *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*, Sarajevo 1966: Svjetlost Press.

5 T. Dizdari, *Fjalor i orientalizme në gjuhën shqipe: rreth 4500 fjalë me prejardhje nga gjuhët turke, arabe dhe perse*, Tiranë, 2005: Instituti Shqiptari Mendimit dhe i Qytetërimit Islam (AIITC).

6 M. T. Acaroğlu, *Türkçeden Bulgarcaya Geçen Kelimeler Sözlüğü*, Edirne 2016: Trakya Üniversitesi Yayınları.

χει μια πολύ πλούσια βιβλιογραφία σχετικά με το θέμα αυτό. Έχει εκπονηθεί μια αξιόλογη διδακτορική διατριβή<sup>7</sup> και έχουν γραφτεί αρκετά βιβλία (κάποια από τα οποία ασχολήθηκαν με τα ελληνικά επωνύμια τουρκικής προέλευσης)<sup>8</sup> και επιστημονικά άρθρα τα οποία εξετάσανε τόσο από γλωσσολογική όσο και από κοινωνιολογική άποψη το εν λόγω θέμα.

Η παγκοσμιότητα του γλωσσικού δανεισμού αρκεί για να αποδείξει ότι το φαινόμενο αυτό δεν εμπεριέχει τίποτε το καταστροφικό για τη γλώσσα που δανειζεται. Ακόμη και οι γλώσσες που σε μια συγκεκριμένη ιστορική στιγμή εμφανίζονται ως ιδιαίτερα «ισχυρές», όπως για παράδειγμα η αρχαία ελληνική, κατά την ελληνιστική εποχή, ή η αγγλική στο σύγχρονο κόσμο, περιέχουν άφθονα δάνεια στοιχεία. Η καταστροφολογία που αναπτύσσεται σχετικά με το φαινόμενο του γλωσσικού δανεισμού<sup>9</sup> όχι μόνο δεν έχει επιστημονική βάση αλλά στην ουσία αντιβαίνει προς κάθε σοβαρή προσέγγιση του φαινομένου της γλώσσας, καθώς υποστηρίζει ότι η γλώσσα φθείρεται με την εισαγωγή στοιχείων από άλλες γλώσσες.<sup>10</sup> Ειδικότερα μετά την ίδρυση του ελληνικού κράτους παρατηρείται μια έντονη παρακμή και αχρήστευση πολλών τουρκικών λέξεων ειδικότερα της δημόσιας ζωής και χαρακτηρίζονται από τους λόγιους της εποχής ως ξένες «εκφυλλοφορητές» λέξεις.<sup>11</sup>

Μεταξύ των Ελλήνων και Τούρκων παράλληλα με τη γλωσσική υπήρχε σαφώς και πολιτισμική επαφή με την ευρύτερη έννοια του όρου. Στη μακρά διάρκεια των αιώνων όπου οι δύο λαοί έζησαν σε κοινούς τόπους, υπήρξαν περίοδοι ειρηνικής συνύπαρξης και συμβίωσης αλλά φυσικά δεν έλειψαν και οι συγκυρίες που διατάραξαν αρκετές φορές ανεπανόρθωτα αυτές τις σχέσεις. Τόσο στην τουρκική όσο και στη νεοελληνική λογοτεχνία η ελληνοτουρκική συνύπαρξη αποτέλεσε

7 Η συγκεκριμένη διατριβή έχει εκδοθεί σε βιβλίο: Π. Κυρανίδου, *Μορφολογία των τουρκικών δανείων της ελληνικής γλώσσας*, Θεσσαλονίκη 2009: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών.

8 Ενδεικτικά: Σ. Ι. Σπυρώνης, *Τι δεν είναι ελληνικό στην ελληνική γλώσσα*, Αθήνα 1996: Εκδόσεις Τάκη Μιχαλά· Μ. Δημάση – Α. Νιζάμ, *Το κοινό λεξιλόγιο της ελληνικής και τουρκικής γλώσσας*, Θεσσαλονίκη 2004: Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη· Β. Ορφανός, *Λέξεις τουρκικής προέλευσης στο κρητικό ιδίωμα*, Ηράκλειο 2014: Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη· Κ. Γ. Γιαγκούλλη, *Οι τουρκικές λέξεις της κυπριακής διαλέκτου*, Λευκωσία 2003: Ιδιωτική έκδοση· Δ. Τομπάιδης, *Ελληνικά επωνύμια τουρκικής προέλευσης*, Αθήνα 2002: Επικαιρότητα· Β. Η. Βογιατζόγλου, *Τα Πισιδικά Βαφτιστικά και επωνύμια*, Αθήνα 1998: Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού· Β. Η. Βογιατζόγλου, *Επωνύμια της Μικρασίας, τουρκικά και τουρκογενή επωνύμια στην Ελλάδα*, Αθήνα 1992: Εκδόσεις Φιλιππούτη.

9 Γ. Διζικιρίκης, *Να ξετουρκέψουμε τη γλώσσα μας*, Αθήνα 1975: Άγκυρα.

10 Γ. Παπαναστασίου, «Γλωσσικός δανεισμός», στον τόμο Α. Φ. Χριστίδης (επιμ.), *Εγκυκλοπαιδικός οδηγός για τη γλώσσα*, Θεσσαλονίκη 2001: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, σ. 45-49.

11 Ν. Π. Ανδριώτης, «Οι αμοιβαίες γλωσσικές...», ό.π., σ. 31. Ο Σκαρλάτος Βυζάντιος (1798-1878) που υπήρξε μεγάλη πνευματική μορφή του 19<sup>ου</sup> αιώνα στο *Λεξικόν της καθ' ημάς ελληνικής διαλέκτου μεθρμηνευμένης εις το αρχαίον ελληνικόν και το γαλλικόν*, που συνέταξε το 1835, τις δάνειες (τουρκικής, ιταλικής, βενετσιάνικης και γαλλικής προέλευσης) λέξεις χαρακτηρίζοντάς τις «εκφυλλοφορητές» τις διαχώρισε από το κύριο σώμα των λημμάτων του λεξικού και τις παρέθεσε στο τέλος ως ξεχωριστό παράρτημα. Στο άρθρο του γράφοντος αναλύονται και κατηγοριοποιούνται τα τουρκικά δάνεια που εντοπίστηκαν στο προαναφερθέν λεξικό του Βυζάντιου των οποίων ο αριθμός ανέρχεται στα 581, βλ. Ι. Κ. Ahmet, "Skarlatos Vizantios'un Yunan Sözlükbilimindeki Yeri ve 1835 Tarihli Sözlüğünde Tespit Edilen Türkçe Alıntılar", *Türkiyat Mecmuası* c. 27:2 (2017), σ. 135-169.

πηγή έμπνευσης πολλές φορές για τους συγγραφείς των δύο λαών και η εικόνα του Τούρκου και του Έλληνα ως εθνικά και θρησκευτικά Άλλου σε αμφότερες τις λογοτεχνίες αποτέλεσε ένα αρκετά δημοφιλές πεδίο έρευνας.<sup>12</sup> Το θέμα ασφαλώς συνεχίζει να προσελκύει το ενδιαφέρον των ερευνητών με αντικείμενο τα πρωτότυπα λογοτεχνικά κείμενα αλλά και τη μεταφρασμένη λογοτεχνία.

Η Μικρασιατική Καταστροφή χωρίς αμφιβολία είναι σημείο καμπής σε ό,τι αφορά την προσέγγιση και την εικόνα των Τούρκων στην ελληνική λογοτεχνία. Με άλλα λόγια όταν μιλάμε για ελληνοτουρκική συνύπαρξη μέσω της λογοτεχνίας πρέπει να κάνουμε ένα διαχωρισμό με βάση τις περιόδους και τις γενιές σε σχέση με τα λογοτεχνικά κείμενα στα οποία θα επικεντρωθούμε είτε είναι αυτά μυθιστορήματα είτε είναι διηγήματα ή νουβέλες. Οι αντανακλάσεις της Μικρασιατικής Καταστροφής στα μυθιστορήματα της Γενιάς του 1930 είναι εμφανείς με πολύ έντονο τρόπο και μας παρουσιάζουν μια αρνητική εικόνα σε γενικές γραμμές για τους Τούρκους.<sup>13</sup> Τι γίνεται όμως με τη Γενιά του 1880 και συγκεκριμένα με το ηθογραφικό διήγημα και τα κείμενα που συγγράφονται υπό την επίδραση της ηθογραφίας; Πώς αντιμετωπίζεται η πολιτισμική και θρησκευτική ετερότητα; Η απάντηση απαιτεί φυσικά εμπειριστατωμένη έρευνα.

Στην παρούσα ανακοίνωση θα προσπαθήσουμε να ανιχνεύσουμε στοιχεία ελληνοτουρκικής συνύπαρξης και να αναζητήσουμε διαπολιτισμικά στοιχεία σε συγκεκριμένα ηθογραφικά διηγήματα και ταξιδιωτικές ιστορίες του Ανδρέα Καρκαβίτσα με σημείο αναφοράς τους Τούρκους. Ο Καρκαβίτσας που είναι ένας από τους σημαντικότερους πεζογράφους της Γενιάς του 1880, στα *Ταξιδιωτικά* που θεωρούνται υψίστης πεζογραφικής αξίας κείμενα της νεοελληνικής λογοτεχνίας, μας προσφέρει ένα συναρπαστικό ανθρώπινο τοπίο και μια μοναδική ανθρωπογεωγραφία. Θα διερευνηθούν οι οδοιπορικές αφηγήσεις και τα διηγήματα: «Ο τεκκές των Μπεκτασίδων»,<sup>14</sup> «Η μεγάλη πανήγυρις»,<sup>15</sup> και «Τα τυφλοπόντικα».<sup>16</sup>

Λίγα λόγια για τον Καρκαβίτσα και το ηθογραφικό διήγημα. Ο Καρκαβίτσας θεωρείται από τους θεμελιωτές της ελληνικής ηθογραφίας και, όπως ξέρουμε, σπούδασε ιατρική και υπηρέτησε στρατιωτικός γιατρός από το 1889 μέχρι το καλοκαίρι του 1891 που απολύθηκε και στη συνέχεια εργάστηκε για ένα δι-

12 Ο Ηρακλής Μήλλας εξετάζει την εικόνα του άλλου στο τουρκικό μυθιστόρημα βλ. Η. Millas, *Türk Romani ve Öteki, Ulusal Kimlikte Yunan İmajı*, İstanbul 2000: Sabancı Üniversitesi Yayinevi, ενώ η Esra Özşüer εξετάζει την εικόνα του Τούρκου στην Ευρώπη, εστιάζοντας στην Ελλάδα, βλ. E. Özşüer, *Türkokratia, Avrupa'da Türk İmajı*, İstanbul 2018: Kronik Yayinevi.

13 Βλ. D. Demirözü, *Η εικόνα του Τούρκου στη Γενιά του '30*, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα 1999: Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών – Τμήμα Φιλολογίας· Η. Millas, *Türk Romani ve Öteki...*, ό.π., σ. 304-317. Στις συγκεκριμένες σελίδες εξετάζεται η εικόνα του Τούρκου στην πεζογραφία της Γενιάς του 30.

14 Α. Καρκαβίτσας, *Ο τεκκές των Μπεκτασίδων*, Αθήνα 2006: Εκδόσεις Γαβριηλίδης.

15 Α. Καρκαβίτσας, «Θεσσαλικά εικόνες: Μεγάλη πανήγυρις», *Εστία* 42 (1891), σ. 230-236.

16 Α. Καρκαβίτσας, «Τα τυφλοπόντικα», *Παλιές αγάπες (1885-1897)*, Αθήνα 1900: Τυπογραφείο Εστία, σ. 99-106. Το διήγημα «Τα τυφλοπόντικα» πρωτοδημοσιεύτηκε πιο εκτενές με τη μορφή ταξιδιωτικής αφήγησης και με τον τίτλο «Ο Κερατζής» στο περιοδικό *Εστία* τον Μάιο του 1892, σ. 298-303.

άστημα ως ιατρός σε πλοίο. Η προσωπική του ανάγκη για ταξίδια ικανοποιήθηκε από τις θέσεις αυτές που αποτέλεσαν γι' αυτόν πηγή γόνιμης έμπνευσης. Ως στρατιωτικός γιατρός, στο Μεσολόγγι και τη Λάρισα όπου μετατέθηκε, είχε τη δυνατότητα να επισκεφτεί και να περιοδεύσει στα χωριά της ορεινής Ναυπακτίας και της Θεσσαλίας. Προϊόν αυτών των περιοδοιών ήταν τα κείμενα με τον τίτλο «Κράβαρα» που δημοσιεύτηκαν σε 12 συνέχειες στο περιοδικό *Εστία* το 1890 (τεύχη 41-52) και προκάλεσαν μεγάλες αντιδράσεις που προήλθαν από τους κατοίκους της περιοχής των Κραβάρων που ήταν επαγγελματίες ζητιάνοι και απείλησαν ακόμα και με μονομαχία τον Καρκαβίτσα. Η μετάθεσή του στη Λάρισα του έδωσε τη δυνατότητα να γνωρίσει από κοντά την αγροτική ζωή της περιοχής, καρπός της οποίας ήταν η σειρά δημοσιευμάτων «Θεσσαλικά εικόνες» υπό τον τίτλο «Οδοιπορικά σημειώσεις». Τα έργα που ανέδειξαν τον Καρκαβίτσα σ' ένα από τους επιφανέστερους πεζογράφους της νεοελληνικής λογοτεχνίας ήταν σαφώς τα μυθιστορήματα *Η λυγερή*, *Ο ζητιάνος* και η συλλογή διηγημάτων *Λόγια της πλήρης*. Ο Καρκαβίτσας μέχρι το *Ζητιάνο* (1896), με το οποίο κάνει ένα μεγάλο βήμα προς το κοινωνικό μυθιστόρημα, δεν απομακρύνεται από τα ηθογραφικά και λαογραφικά πλαίσια. Αν και τα πρώτα έργα του έγραψε στην καθαρεύουσα στη συνέχεια έγινε ένθερμος οπαδός της δημοτικής. Ο λόγος του περιέχει στοιχεία του προφορικού λαϊκού λόγου κάτι το οποίο δυσκολεύει κάπως την κατανόησή του.<sup>17</sup>

Ο Καρκαβίτσας, του οποίου το ταλέντο και η μεγάλη παρατηρητικότητα αποτυπώνεται στο έργο του, θεωρείται από τους πιο σημαντικούς εκπροσώπους του ηθογραφικού διηγήματος στην Ελλάδα. Τον όρο ηθογραφία που έχει απασχολήσει πολύ τη φιλολογική έρευνα χρησιμοποιούμε για να χαρακτηρίσουμε μια ορισμένη τάση της νεοελληνικής πεζογραφίας που εμφανίζεται στη δεκαετία του 1880 και συνεχίζεται ως τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα με κύρια χαρακτηριστικά την αναπαράσταση των ηθών, του τρόπου ζωής και της ψυχουσύνθεσης προσώπων που ζουν κυρίως στην ελληνική ύπαιθρο. Ουσιαστικά η ηθογραφία θεωρείται ως η ελληνική εκδοχή του ρεαλισμού και ως ένα βαθμό του νατουραλισμού, όπως βέβαια αντιλαμβάνονταν αυτά τα ευρωπαϊκά κινήματα οι λογοτέχνες της εποχής στην Ελλάδα.<sup>18</sup> Η επιστήμη της λαογραφίας, που από το 1870 αρχίζει να παρουσιάζει ανάπτυξη στην Ελλάδα με τον Νικόλαο Πολίτη, φαίνεται ότι επηρεάζει τα ηθογραφικά κείμενα. Οι ηθογράφοι που καλλιέργησαν κυρίως το διήγημα ήθελαν να παρουσιάσουν όσο γίνεται πιο πιστά τη ζωή στην ελληνική ύπαιθρο. Πιο συγκεκριμένα η καταγραφή των τοπικών παραδόσεων, ηθών και εθίμων, της νοοτροπίας και των καθημερινών συνηθειών των Ελλήνων της εποχής αποτελούσε τη βασική επιδίωξη των ηθογράφων. Οι παροιμίες, τα παραμύθια, τα δημοτικά τραγούδια για παράδειγμα, ήταν πολύτιμο λαογραφικό υλικό για

<sup>17</sup> «Καρκαβίτσας Ανδρέας», *Λεξικό Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα 2008: Εκδόσεις Πατάκη, σ. 1038· Γ. Κορδάτος, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας (από το 1453 ως το 1961)*, τ. Α', Αθήνα 1983: Επικαιρότητα, σ. 507-508· Τ. Καρβέλης, *Η γενιά του 1880*, Αθήνα 2003: Σαββάλας, σ. 111.

<sup>18</sup> J. A. Cuddon, *Λεξικό λογοτεχνικών όρων και θεωρίας λογοτεχνίας*, μτφρ. Γ. Παρίσης – Μ. Λιάπη, Αθήνα 2005: Μεταίχμιο, σ. 210.



τους διηγηματογράφους της περιόδου. Τα προσωπικά βιώματα αποτέλεσαν σε μεγάλο βαθμό πηγή έμπνευσης για τους ηθογράφους και αρκετοί από αυτούς χρησιμοποιούν την ιδιαίτερη πατρίδα τους ως πλαίσιο για τα έργα τους, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του Παπαδιαμάντη και του Βιζυηνού. Η ηθογραφία συνδέεται με τη λογοτεχνική γενιά του 1880 που υιοθετεί τον δημοτικισμό αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι όλοι τους συντάχθηκαν απόλυτα με τον δημοτικισμό, για παράδειγμα ο Παπαδιαμάντης και ο Βιζυηνός έδωσαν τα καλύτερα δείγματα ηθογραφικών διηγημάτων στην καθαρεύουσα.<sup>19</sup>

Από τον κύκλο των οδοιπορικών αφηγήσεων του Καρκαβίτσα με τον τίτλο «Θεσσαλικά εικόνες» θα εξετάσουμε πρώτα το αφήγημα «Ο τεκκές των Μπεκτασίδων» που πρωτοδημοσιεύτηκε το 1892 και το οποίο γράφτηκε κατά τη διάρκεια της μετάθεσής του στη Λάρισα. Τα διαπολιτισμικά στοιχεία στο αφήγημα είναι πάρα πολλά και οι αναφορές σε θέματα που αφορούν το Ισλάμ και τις παραδόσεις του και τα θρησκευτικά τάγματα, όπως εκείνο των Μπεκτασίδων, εμπεριέχουν όλα τα χαρακτηριστικά ενός ηθογραφικού αφηγήματος.

Η Θεσσαλία (εκτός από την περιοχή της Ελασσόνας που θα περιέλθει στην ελληνική επικράτεια μετά τους Βαλκανικούς Πολέμους) προσαρτήθηκε στην Ελλάδα το 1881 και μέχρι την ανταλλαγή των πληθυσμών στην περιοχή συνεχίζουν να ζουν οι Οθωμανοί, ο αριθμός των οποίων κατά την απογραφή του 1920 ήταν περίπου 3.500.<sup>20</sup> Ο αφηγητής με έναν φίλο του Μπέη από τα Τρίκαλα, μια ζεστή μέρα του Ιουλίου με τον αφόρητο θεσσαλικό καύσωνα βρίσκεται καθοδόν προς επίσκεψη ενός τεκκέ Μπεκτασίδων. Από τις πληροφορίες που μας παραθέτει μαθαίνουμε ότι πρόκειται για τον τεκκέ του Ντορμπαλή Σουλτάν. Ο εν λόγω τεκκές για αιώνες ήταν από τα σημαντικότερα κέντρα του μπεκτασισμού και βρισκόταν ανάμεσα στο Βελεστίνο και τα Φάρσαλα.<sup>21</sup> Μας εκπλήσσει η παρατηρητικότητα του συγγραφέα και οι λεπτομέρειες που παραθέτει για τα μουσουλμανικά θρησκευτικά τάγματα. Με το φίλο του Μπέη που δεν τον κατονομάζει, καθώς φτάνουν στη μεγάλη λιθόχτιστη βρύση πριν από το περίβολο του τεκκέ, ακούγοντας άγριες φωνές και ποδοβολητά ο αφηγητής αναρωτιέται μήπως ενέπεσαν στους ησυχαστές των Ρουφειή των οποίων η προσευχή και οι άγριες αναφωνήσεις του *Il Allāh (İllā'İllāh)*<sup>22</sup> (που σημαίνει μονάχα ο Θεός υπάρχει) δεν έχουν τίποτε να ζηλέψουν από τις θορυβώδεις τελετές των Κορυβάντων.<sup>23</sup> Μπο-

<sup>19</sup> «Ηθογραφία», *Λεξικό Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα 2008: Εκδόσεις Πατάκη, σ. 796.

<sup>20</sup> Γ. Γκλαβίνας, «Συγκατοικώντας με την άλλη πλευρά της Ανταλλαγής των Πληθυσμών: Η συμβίωση Χριστιανών προσφύγων και Μουσουλμάνων ανταλλαξίμων στην Ελλάδα την περίοδο 1914-1924», *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών* 19 (2015), σ. 217-240.

<sup>21</sup> Ο τεκκές του Ντορμπαλή ή Ντουρμπαλή (Durbali) Σουλτάν ήταν ιδιαίτερα γνωστός κατά την Οθωμανική περίοδο και εξακολουθούσε να υφίσταται και μετά την ενσωμάτωση της Θεσσαλίας το 1881 στο ελληνικό κράτος. Η χρονολόγηση της ίδρυσης του τεκέ τοποθετείται στο β' μισό του 18<sup>ου</sup> αιώνα, Σ. Χούλια, «Τεκές Ντορμπαλί Σουλτάν», *Η οθωμανική αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Αθήνα 2009: Υπουργείο Πολιτισμού, σ. 2005.

<sup>22</sup> Η περικοπή ολόκληρη είναι: *Lâ ilâhe illâ'llâh*.

<sup>23</sup> Οι Κορυβάντες, σύμφωνα με την παράδοση, ήταν δαίμονες που συνδέονταν με τη λατρεία της

ρούμε να υποθέσουμε ότι ο αφηγητής μάλλον είχε βρεθεί παλιότερα σε κάποια τελετή των ησυχαστών του συγκεκριμένου τάγματος που αναφέρει, διότι μπορεί και ξεχωρίζει την τυπολογία της λατρείας τους. Προχωρώντας αντικρίζουν τους δερβίσηδες να αλωνίζουν σιτάρι και τον Μπαμπά, δηλαδή τον σεΐχη του τεκκέ, να τους παρακολουθεί. Ο χαιρετισμός γίνεται κατά την θρησκευτική τυπολογία με το «σελάμ ενν αλεϊκίμ» (*selâm ün aleyküm*) και η ανταπόδοση με το «αλεϊκίμ σελάμ» (*aleyk üm selâm*). Στη συνέχεια της αφήγησης γίνεται εκτενής αναφορά στο τάγμα των Μπεκτασίδων και τον ιδρυτή του, τον Χατζή Μπεκτάς. Μας πληροφορεί ο συγγραφέας ότι οι Μπεκτασίδες είναι πανθειστές<sup>24</sup> και παραδέχονται τη μετεμψύχωση και ότι ως αρχηγό της θρησκείας τους έχουν τον γαμπρό του Μωάμεθ, τον Αλή. Γίνεται σύγκριση του τρόπου προσευχής τους με τους Μεβλεβήδες. Ο αφηγητής αναφέρεται στον προφήτη Μωάμεθ, στη μάχη του Οχχύδ (625 μ.Χ.) που διεξήχθη την πρώτη φάση της εδραίωσης του Ισλάμ, κάνει λόγο για τους γιους του Αλή, τον Χασάν και τον Χουσεϊν, που δολοφονήθηκαν στο Κερμπελά κατά τον εμφύλιο που ξέσπασε ανάμεσα στους μουσουλμάνους, με άλλα λόγια η διαπολιτισμική γεωγραφία στη οποία μεταφερόμαστε ξεκινώντας από τη Θεσσαλία περνάει από τη Μικρά Ασία και απλώνεται ως την αραβική χερσόνησο. Μας δίνει ακόμα μεταξύ άλλων την πληροφορία ότι ο τεκκές ήταν πολύ διάσημος επί τουρκοκρατίας σ' όλη την Ήπειρο, τη Θεσσαλία και την κάτω Ελλάδα και ότι τάφος του Ντόρμπαλη προσέλκυε καθημερινά πολυάριθμους φανατικούς προσκυνητές. Ακολουθεί η περιγραφή της ενδυμασίας των δερβίσηδων και του Σεΐχη. Μετά από άφθονη ουζοποσία, ο Σεΐχης οδηγεί τον αφηγητή στο Μουσαφίρ οντά όπου αυτός αντί να αναπαυθεί κάνει μια λεπτομερή επισκόπηση του οντά περιγράφοντάς μας τα ρητά του Κορανίου που κάλυπταν τους τοίχους. Μετά την επιθεώρηση του δωματίου που προοριζόταν για τους φιλοξενούμενους, ο αφηγητής επισκέπτεται τον τάφο του Ντορπαλή, του ιδρυτή δηλαδή του τεκκέ τον οποίο μας περιγράφει εξονυχιστικά. Αναχωρεί από τον τεκκέ για να προλάβει το τρένο καβάλα στο όμορφο άλογο του Σεΐχη μέχρι τον σταθμό. Στον δρόμο τα σαρίκια και τα ξίφη, οι πελέκεις και τα τύμπανα με τα τοπούζια, ο Χατζή Μπεκτάς και ο Μωάμεθ, μαζί και ο Ντόρμπαλης με τις σημαίες και τα τρόπαιά τους είχαν ανάψει τη φαντασία του αφηγητή.

Το συγκεκριμένο αφήγημα είναι μάλλον για απαιτητικούς αναγνώστες διότι τα μνημονευόμενα διαπολιτισμικά στοιχεία από την ισλαμική θρησκευτική παράδοση είναι δύσκολο να γίνουν κατανοητά από κάποιον που δεν είναι εξοικειωμένος με τα ζητήματα αυτά. Φυσικά στο αφήγημα δεν υπάρχει οποιαδήποτε σκηνή που να τη μοιράζονται οι Τούρκοι με τους Έλληνες, αν εξαιρέσουμε φυσικά τον αφηγητή που φιλοξενείται στον τεκκέ.

φρυγικής θεάς Κυβέλης. Η κορβαντική λατρεία ήταν μυστηριακού τύπου, ενώ γίνονταν δεκτοί σε αυτήν μόνο όσοι είχαν υποβληθεί στη διαδικασία μύησης. Οι ιεροτελεστίες των Κορβαντών φημίζονταν κυρίως για τον οργιαστικό χαρακτήρα τους και για τους εκστατικούς χορούς, οι οποίοι εκτελούνταν υπό τους ήχους αυλών, κυμβάλων και τυμπάνων, ιερών οργάνων της Κυβέλης. Στον παροξυσμό του χορού, ιερείς και μύστες αλληλοτραυματίζονταν (Ηλεκτρονική Εγκυκλοπαίδεια Δομή).

**24** Πανθεισμός είναι η φιλοσοφική αντίληψη κατά την οποία Θεός και κόσμος είναι ένα και το αυτό.

Από το «Θεσσαλικά Εικόνες», η επόμενη ταξιδιωτική ιστορία που θα αναφερθούμε έχει τον τίτλο «Μεγάλη πανήγυρις» και δημοσιεύτηκε στην *Εστία* το 1891. Στο αφήγημα αυτό ο Καρκαβίτσας μας ξεναγεί αυτή τη φορά στο πανηγύρι των Φαρσάλων.

Στη Θεσσαλία εκείνα τα χρόνια γίνονταν πολλά εμπορικά πανηγύρια, όπως του Δομοκού, του Βελεστίνου, της Καρδίτσας, των Τρικάλων και της Λάρισας, αλλά το πιο διάσημο και το πιο γραφικό ήταν το πανηγύρι των Φαρσάλων, το οποίο άρχιζε στις 15 Αυγούστου και διαρκούσε 8 μέρες. Το διάστημα αυτό συνέρρεε πλήθος κόσμου στην περιοχή. Ο αφηγητής αναχωρώντας από την Λάρισα με το σιδηρόδρομο περιγράφει το ταξίδι μέχρι να φτάσει στον προορισμό του και μας δίνει εικόνες από την ανθρώπινη πλημμύρα που κατευθύνεται με κάθε μέσο στα Φάρσαλα. Φυσικά δεν παραλείπει να περιγράψει και τα Φάρσαλα που τότε σύμφωνα με τις διαπιστώσεις του αφηγητή είναι μια φτωχή κωμόπολη, η οποία δεν έχει τίποτε άλλο να επιδείξει εκτός από τους καταρρέοντες πύργους των μπέηδων και το δημαρχείο της. Στο κέντρο της, η πολίχνη είχε ως πολύτιμη παρακαταθήκη τις τουρκικές οικογένειες, δεξιά και αριστερά το Βαρούσι, το Παλιόλουτρο και τους χριστιανικούς συνοικισμούς.

Ο αφηγητής παρατηρεί με μεγάλη προσοχή το πλήθος, οι άνθρωποι, κατά τα λεγόμενά, του έναν μόνο Θεό έχουν την ώρα εκείνη, τον δόλο και το κέρδος. Αυτοί αντιπροσώπευαν όλες τις αρετές και τις κακίες της ελεύθερης και της υπόδουλης Ελλάδας. Ακολουθεί μια πραγματικά χαρακτηριστική χαρτογράφηση του τόπου. Ο *Ασπροποταμίτης* έφερε τη λεβεντιά και την επιβλητικότητα του παραστήματός του, ο *Αγραφιώτης* την έπαρσή του, ο *Μοραΐτης* την κερδοσκοπική εξυπνάδα, ο *Ρουμελιώτης* την ξερακιανή του όψη και την ανήσυχη θυμοσοφία του, ο *Αθηναίος* κρεοπώλης τα αρβανίτικα και τη χρωματιστή από αλατζά καμιζόλα του. Ο *Κονιάρος* την ιταμότητα του κατακτητή υπό τα σαλβάρια με την ερυθρά ζώνη και το τρισμέγιστο σιλάχι, δηλαδή το όπλο του, και την ιπποδαμαστική μαστίγα του, ο *Καραγκούνης* το πτοημένο ήθος του και την ιππευτική του ευκινήσια, ο *Αλβανός* την ιερακωτή ρίνα του και ο προσφιλής *Κραβαρίτης* τη μεμψίμοιρη λύρα του. Έφεραν ακόμη και οι *μπέηδες* το κόκκινο φεσάκι, οι *χοτζάδες* το σαρίκι, οι *δερβίσηδες* τα υψηλά καβούκια και τους νυσταλέους οφθαλμούς τους, οι *μπαμπάδες* δηλαδή οι σείχηδες των τεκκέδων την αγιοσύνη τους και οι *ιερείς του Χριστού* τα κοντά ράσα τους. Μέσα σ' όλο αυτό το πλήθος μόνο πέντε-δέκα γυναικές διακρίνονταν και αυτές ήταν Καραγκούνισσες, οι οποίες, με βαρύ στολισμό και ζωώδες ύφος, όπως αναφέρει, προσβλέπανε με επιθυμία τα εμπορεύματα.

Η παράθεση αυτή με την ωμή, λιτή και ποιητική του γλώσσα, την απόλυτη ειλικρίνειά του, τις θαρραλέες κρίσεις του αδιαφορώντας για εκείνους που θα δυσαρεστήσει, είναι το κύριο γνώρισμα του Καρκαβίτσα στα ταξιδιωτικά του.<sup>25</sup>

25 Η. Χ. Παπαδημητρακόπουλος, *Ανδρέας Καρκαβίτσας: Αναφορές στη ζωή και το έργο του*, Αθήνα 2004: Σαββάλας, σ. 111.

Αυτή ήταν η πολυπολιτισμική ανθρωπογεωγραφία που συνωστίζονταν στο πανηγύρι: Τούρκοι, Έλληνες, Αλβανοί, Εβραίοι· συνυπάρχουν άνθρωποι από κάθε κοινωνική τάξη, άλλοι περιφέρονται άσκοπα, ενώ άλλοι εμπορεύονται. Από την προσάρτηση της Θεσσαλίας στην Ελλάδα το 1881 έχει περάσει ήδη μια δεκαετία, αλλά η πολυπολιτισμική οθωμανική κοινωνία συνεχίζει να υφίσταται ακόμα παρόλο που αρκετοί μπέηδες έχουν μετοικήσει στην οθωμανική επικράτεια, όπως μαρτυρούν τα καταρρέοντα αρχοντικά τους. Ο συγγραφέας μας παρουσιάζει την εξωτερική τους εμφάνιση, αλλά, ανάλογα με τον τόπο καταγωγής του καθενός, δεν παραλείπει να σχολιάσει και τον χαρακτήρα μαζί με τα ελαττώματα και τις αδυναμίες τους. Είναι αρκετά σκληρός στους χαρακτηρισμούς του. Στη συνέχεια μας μεταφέρει στο Μπεζεστένι, τη στεγασμένη αγορά των εμπορευμάτων, που είναι σε ελεεινή κατάσταση όλο το έτος, αλλά τις ημέρες του πανηγυριού είναι κατάμεστο από ακριβά εμπορεύματα. Μας πληροφορεί ότι εκεί μέσα οι έμποροι είναι Εβραίοι και Μοραΐτες και, ενώ οι αγοραπωλησίες έξω γίνονται με θορυβώδη τρόπο, εδώ μέσα οι συζητήσεις γίνονται με σιωπηλό. Λίγο πιο πέρα έξω από το τζαμί βρίσκεται η αστυνομική αρχή για την τήρηση της τάξης. Χαριτολογώντας σημειώνει πως τον ίδιο οι Βαλτινοί αποκαλούν στρατηγό, οι Τούρκοι «μουλαζιμ χιακίμ»,<sup>26</sup> οι Καραγκούνηδες «ζιπατίτη»<sup>27</sup> και από κάποιον αγαθό αγρότη ήταν γραφτό να χειροτονηθεί υπερνοματάρχης, ο οποίος πλησιάζοντάς τον ζητάει βοήθεια, λέγοντάς του κατά λέξη: «—Κύριε πονωματάρχη έχασα τη γομάρα μου!...».

Τέλος, κατά την δύση του ηλίου, ανεβαίνοντας στην ακρόπολη των Φαρσάλων απολαμβάνει από εκεί την εικόνα του πανηγυριού. Αυτές ήταν οι εντυπώσεις του σε γενικές γραμμές από το πανηγύρι που μας το περιγράφει ακολουθώντας πιστά τις αρχές της ηθογραφίας. Η συνύπαρξη Ελλήνων και Τούρκων είναι γεγονός, αλλά δεν περιγράφεται κάποια ουσιαστική σχέση ή επικοινωνία μεταξύ τους. Παρουσιάζονται στο ίδιο περιβάλλον και από ό,τι καταλαβαίνουμε έχουν εμπορικές συναλλαγές. Οι Έλληνες αστυνομικοί στο πανηγύρι αντιπροσωπεύουν την εξουσία που έχει περιέλθει πλέον στο ελληνικό κράτος.

Το τρίτο αφήγημα, το οποίο μπορούμε να το θεωρήσουμε διήγημα (ή μάλλον ένα υβριδικό κείμενο, δηλαδή λίγο διήγημα, λίγο ταξιδιωτικό, λίγο ανάμνηση) έχει τον τίτλο «Τα τυφλοπόντικα», και ανήκει στη συλλογή *Παλιές αγάπες*<sup>28</sup> και δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά σε μορφή ταξιδιωτικής αφήγησης στο περιοδικό *Εστία* τον Μάιο του 1892 με τον τίτλο «Ο κερατζής». Όταν ο Καρκαβίτσας έγραφε το διήγημα αυτό η εκμετάλλευση του θεσσαλικού κάμπου γινόταν ακόμα από τους μεγάλους γαιοκτήμονες, τους τσιφλικάδες· το καθεστώς δηλαδή που ίσχυε επί της οθωμανικής εποχής δεν είχε αλλάξει ακόμα. Οι τσιφλικάδες για την καλλιέργεια των κτημάτων χρησιμοποιούσαν τους κολίγους που δούλευαν με συνθήκες εξαρτημένης εργασίας και, που σύμφωνα με τα έθιμα και τις συμφωνίες,

<sup>26</sup> Mülazim είναι ο ανθυπολοχαγός.

<sup>27</sup> Zabit είναι ο αξιωματικός.

<sup>28</sup> Α. Καρκαβίτσας, *Παλιές αγάπες (1885-1897)*, ό.π.

ήταν υποχρεωμένοι να δίνουν στον τσιφλικά ορισμένη ποσότητα από τα προϊόντα. Το διήγημα που θα αναφερθούμε δίνει μια εικόνα από τη ζωή τους.

Ο αφηγητής, μαζί με έναν αγωγιάτη δηλαδή κερατζή, που ήταν και ο τίτλος της πρώτης και εκτενέστερης μορφής του αφηγήματος, κατεβαίνουν από το Κισερλί (τη σημερινή Ελάτεια) στη Λάρισα. Η κουβέντα μεταξύ τους ξεκινάει με το παράπονο του αγωγιάτη πως ο Θεός δεν τους αφήνει να πάνε μπροστά, που σημαίνει ότι στους γεωργούς του Θεσσαλικού κάμπου στέλνει πολλά κακά και έτσι δεν μπορούν να δουν προκοπή. Στη συνέχεια απαριθμώντας τα θεόσταλα αυτά κακά<sup>29</sup> επικεντρώνεται στο κύριο θέμα που είναι τα τυφλοπόντικα.

Ήταν το εξήντα έξι (1866)<sup>30</sup> που ήταν γεωργός στο Τατάρι,<sup>31</sup> στο χωριό του Οσμάναγα. Σε σχέση με τα προηγούμενα χρόνια που είχαν πάθει μεγάλη ζημιά από τα αγριοπούλια και τις ακρίδες, εκείνη την χρονιά τα σημάδια ήταν ευεύωνα, αλλά ψιθυρίζονταν ότι είχαν φανεί τυφλοπόντικα στο Βελεστίνο, κάτι που κανείς δεν ήθελε να το πιστέψει. Στην περιοχή τους δεν είχαν φανεί, αλλά στο Κισερλί, στο Δερελί,<sup>32</sup> στο Τύρναβο θέρριζε άπονα το ποντίκι. Στη θωριά τους είχαν ξυλιάσει σαν να είχαν δει το Σατανά. Να θερίσουνε τους έλεγε ο αγάς, κάτι να σώσουνε. Τα στάχια ήταν στριμμένα κι άστριφτα. Δεν είχαν άλλη λύση, μαζεύτηκαν όλοι, τσιφτοσήδες, κουλουξήδες δηλαδή οι μισθωτοί ζευγάδες,<sup>33</sup> χαβελέδες,<sup>34</sup> ακόμη και παιδιά και γυναίκες. Τροχίσανε αποβραδής τις κοσιές και ξημερώθηκαν στα χωράφια. Αλλά το πρωί βλέπουνε ότι τα χωράφια ολόγυρα ήταν ξεντυμένα ούτε στάχυ, ούτε άχυρο, τίποτα δεν είχε μείνει. Έπεσαν οι κοσιές από τα χέρια τους κι όλοι, από το μικρό ως το μεγάλο κι ο αγάς μαζί, γονατίσανε κι αρχίσανε τα στηθοκοπήματα!

Οι χωρικοί ό,τι και να έκαναν δεν μπόρεσαν να καταπολεμήσουν τα τυφλοπόντικα. Λιτανείες κάνανε και τ' Άγια Λείψανα φέρανε από το μοναστήρι της Πέτρας· μα τίποτα! Είχε έρθει καιρός να μάθουνε πώς οι Τούρκοι γκρικιώνονται (καταλαβαίνουν) καλύτερα από αυτούς, τους Χριστιανούς. Είχαν κουβεντιάσει οι μπέηδες στη Λάρισα, μαζέψανε δεκαπέντε χιλιάδες γρόσια και στέλνουν δυο Τούρκους στην Ανατολή, στη Βαγδάτη ή στη Μέκκα και οι οποίοι γύρισαν μετά από δεκαπέντε μέρες μ' ένα θαματοουργό νερό, ένα αγίασμα. Μόλις έφτασε εκείνο το νερό στο Βόλο πήγανε όλοι, Τούρκοι και Χριστιανοί. Δεν είχαν άλλη επιλογή, ο πνιγμένος από τα μαλλιά του πιάνονταν. Να σωθούνε θέλανε, για να μη χαθούνε από την πείνα ήταν πρόθυμοι να ανάψουν κεριά ακόμα και στον Σατανά!...

29 Ο αγωγιάτης θεωρεί πως όλες οι συμφορές που τους βρίσκουν είναι θεόσταλτες. Αυτή η στάση του εξηγείται από τη μοιρολατρική αντίληψη που είχε αναπτύξει λόγω έλλειψης παιδείας.

30 Λαμβάνοντας υπόψη ότι η Θεσσαλία προσαρτήθηκε από την Ελλάδα το 1881, υπενθυμίζουμε ότι το περιστατικό στο οποίο αναφέρεται ο αγωγιάτης διαδραματίζεται κατά την εποχή της οθωμανικής κυριαρχίας.

31 Το Τατάρι είναι το σημερινό χωριό Φαλάνη που απέχει 10 χλμ. από τη Λάρισα και αποτελεί δημοτική κοινότητα του Δήμου Λαρισαίων.

32 Το Δερελί ή Δερελή είναι το σημερινό χωριό Περιβόλι της επαρχίας Δομοκού.

33 Γεωργός που οργώνει με άροτρο.

34 Επιστάτες.

Πήρε λοιπόν ο Κουρά εφέντης<sup>35</sup> το άγιο νερό, από πίσω του οι μπέηδες πεζοί και πίσω ο λαός με δαρμούς και μοιρολόγια, φτάνουνε στο Γκερλί,<sup>36</sup> κάθονται λίγο κι έπειτα κατευθείαν στη Λάρισα. Το φέρανε και τ' απιθώσανε στο Χασάνμπη τζαμί.<sup>37</sup> Και σε δυο ημέρες ούτ' ένα ποντίκι δεν είχε μείνει στον Κάμπο! Όλα τα όρνια της Ανατολής επάνω τους τριγυρίζανε. Λελέκια, κάργες, πελαργοί, κάθε λογής αγριοπούλια χτυπούσαν τα σαγόνια τους, που τρομάζανε να τ' ακούσουν. Κι έπεφταν, από ψηλά στα χωράφια με θυμό, σαν να ήταν μαθημένα και ξεσκίζανε τα τυφλοπόντικα. Σε δυο ημέρες τα είχαν αποτελειώσει. Αλλά πού το όφελος! Τα τυφλοπόντικα είχαν κάνει τη ζημιά, τα χωριά του κάμπου είχαν ρημάξει και οι οικογένειες είχαν σκορπίσει και άντρες, γυναίκες, παιδιά τρέχανε από πόρτα σε πόρτα διακονεύοντας ψωμάκι και εκείνη τη χρονιά ο γεωργός που τα διηγούνταν αυτά είχε καταντήσει αγωγιάτης.

Στο αφήγημα στο πρόσωπο του αγωγιάτη θίγεται η στάση και οι ενέργειες των πιστών που βρίσκονται σε απόγνωση. Οι γεωργοί του Θεσσαλικού κάμπου επικαλούνται τη βοήθεια του Θεού για την επιδρομή των τυφλοπόντικων αλλά οι προσπάθειές τους δεν έφεραν αποτέλεσμα. Ο Θεός των Χριστιανών στάθηκε άσπλαχνος, αλλά ο Αλλάχ των Μουσουλμάνων έκανε το θαύμα του με το άγιο νερό και σε δύο μέρες εξαφανίστηκαν τα τυφλοπόντικα. Το κοινό κακό ενώνει Μουσουλμάνους και Χριστιανούς, μπέηδες και κολίγους και το κακό αντιμετωπίζεται με τις συντονισμένες ενέργειές τους.

Το αφήγημα εμπεριέχει αρκετά διαπολιτισμικά στοιχεία και μας παρουσιάζει ταυτόχρονα τη σκληρή μοίρα των ανθρώπων του Θεσσαλικού κάμπου στους οποίους το καταπιεστικό κοινωνικό σύστημα επιβάλλει άθλιες συνθήκες διαβίωσης. Επίσης, επικρίνεται πολύ έντονα η θρησκοληψία, η πίστη σε προλήψεις και η δεισιδαιμονία. Οι γεωργοί βρίσκονται μπροστά στο φάσμα της πείνας, ο κίνδυνος θανάτου που αντιμετωπίζουν από την αστία τους φέρνει στο δίλημμα

**35** Ο τεκκός του Κουρά Εφεντή στη Λάρισα διατηρήθηκε και μετά τη προσάρτηση της Θεσσαλίας από την Ελλάδα το 1881. Στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα πουλήθηκε από τους δερβίσηδες στην Εθνική Τράπεζα η οποία στη θέση του τεκκέ ανοικοδόμησε ένα πολύ ωραίο νεοκλασικό κτήριο που στέγαζε το υποκατάστημα της Εθνικής Τραπέζης Λαρίσης, Ν. Αθ. Παπαθεοδώρου, «Λάρισα. Μια εικόνα χίλιες λέξεις. Ο τεκκός του Κουρά Εφεντή», εφ. *Ελευθερία* (3 Μαΐου 2015), διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://www.eleftheria.gr/m/%CE%B1%CF%80%CF%8C%CF%88%CE%B5%CE%B9%CF%82/item/8319-.html> (τελευταία πρόσβαση 15/12/2020). Επιβεβαιώνοντας εν μέρει τις παραπάνω πληροφορίες στον τεκκέ του Κουρά Εφεντή αναφέρεται και ο Παλιούγκας, βλ. Θ. Παλιούγκας, *Η Λάρισα κατά την τουρκοκρατία (1423-1881)*, τ. Β', Κατερίνη 2007: Εκδόσεις «μάτι», σ. 420.

**36** Ήταν το σημερινό Αρμένιο Λάρισα.

**37** Το τζαμί του Χασάν Μπέη ήταν το πιο παλιό και το πιο επιβλητικό από τα τζαμιά της Λαρίσης. Ήταν ένα από τα ωραιότερα τεμένη του ελληνικού χώρου κατά τη διάρκεια της οθωμανικής κυριαρχίας. Είχε κτιστεί στις αρχές του 16<sup>ου</sup> αιώνα από τον Χασάν Μπέη, εγγονό του Τούρκου κατακτητή της Θεσσαλίας (1423) Τουρχάν μπέη. «Τα τζαμιά διατηρήθηκαν σε λειτουργία επί τετρακόσια περίπου χρόνια. Μετά την ενσωμάτωση της Θεσσαλίας και την αποχώρηση του μεγαλύτερου μέρους του μουσουλμανικού στοιχείου από τη Λάρισα, εγκαταλείφθηκε εντελώς, με αποτέλεσμα να υποστεί σημαντικές φθορές [...]», Ν. Αθ. Παπαθεοδώρου, «Εν Λαρίση. Η παλιά γέφυρα», διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://www.larissanet.gr/2016/06/11/i-palia-gefyra-tou-nikolaou-ath-rapatheodorou/> (τελευταία πρόσβαση 17/12/2020).

να προδώσουν ακόμα και τη θρησκεία τους μπροστά στην ελπίδα της σωτηρίας.

Στο διήγημα υπάρχουν αναφορές όχι σε απλοϊκούς Τούρκους αλλά σε γαιοκτήμονες μπέηδες και τους βοηθούς τους, που απαριθμούνται ιεραρχικά ως επιστάτες, αρχιφύλακες και αγροφύλακες χωρίς να διευκρινίζεται η εθνική τους καταγωγή, δεν γνωρίζουμε αν πρόκειται για Τούρκους ή Έλληνες.

Αναφορικά με την τεχνοτροπία του κειμένου, το ύφος και η γλώσσα στην οποία είναι γραμμένο το διήγημα είναι η δημοτική και το θεσσαλικό ιδίωμα. Ο αγωγιάτης χρησιμοποιεί μια απλή γλώσσα, η οποία εμπεριέχει αρκετές τουρκικές λέξεις που εκφράζουν ειδικούς όρους.

Η στάση του Καρκαβίτσα στην πολιτισμική και θρησκευτική ετερότητα στα τρία αφηγήματα που εξετάσαμε σε γενικές γραμμές δεν είναι αρνητική. Στον «Τεκκέ των Μπεκτασίδων» δεν παρατηρούμε κάποιο αρνητικό σχόλιο. Στη «Μεγάλη πανήγυρι» είναι αρκετά σκληρός στους χαρακτηρισμούς του για ορισμένους τύπους. Αναφέρεται και στον Κονιάρο Τούρκο. Σ' αυτόν διακρίνει την προκλητική αναιδεια του κατακτητή. Στον «Κερατζή» που είναι η πρώτη μορφή του διηγήματος «Τα τυφλοπόντικα» εκφράζεται αρνητικά για τον δήμαρχο Μεχμέτ αγά που είναι απελπισμένος, επειδή δεν μπορεί να του βρει ένα άλογο, ενώ, διά στόματος του αφηγητή, μαθαίνουμε ότι τόσο ο ίδιος (δηλ. ο δήμαρχος Μεχμέτ αγά) όσο και οι άλλοι αγάδες είχαν άλογα της καβάλας, άτια περήφανα και ανεκτίμητης αξίας, τα οποία ποτέ δεν έβγαζαν από το αχούρι να τα φορτώσουν είτε να τα βάλουν στο αλώνι. Δεν τα έδιναν όμως και να τα καβαλικέψει ένας γκισούρης, μιλαζιμης, όπως λέει επί λέξει (δηλαδή ανθυπολοχαγός). Θυμώνει που αντί για άλογο του στέλνει ο δήμαρχος ένα καλοσελωμένο και καλοχαλινωμένο γαϊδουράκι για να τον πάει στη Λάρισα. Εκφράζει εδώ ο αφηγητής τον θυμό του γενικά προς τους Τούρκους της Θεσσαλίας και αφήνει να εννοηθεί πως δεν δείχνουν αφοσίωση και πίστη προς την ελληνική διοίκηση. Πέραν τούτων των τοποθετήσεων ο Καρκαβίτσας δεν μεταχειρίζεται κάποιο αρνητικό επίθετο για τους Τούρκους και η στάση του από την σκοπιά του αφηγητή είναι σε γενικές γραμμές αμερόληπτη και ανεκτική.





# 4<sup>ο</sup> Συνέδριο των Νεοελληνιστών των Βαλκανικών Χωρών

**Βαλκανικές διαστάσεις  
στο ελληνικό θέατρο**



# Ραλλού Καρατζά ή το θέατρο στην υπηρεσία της εθνεγερσίας

**Γεώργιος Κράϊας**

Συνεργαζόμενο Εκπαιδευτικό Προσωπικό  
Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο  
Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

## ABSTRACT

Princess Rallou Karatza, daughter of the ruler of Wallachia (1812-1818) Ioannis Karatzas, holds a special place in the history of theatre in the Balkans. With her passion for the art of the theatre, she convinces her father to build the first permanent Balkan theatre (Cismeaua Roşie) in Bucharest in 1817, where some translated Western European works were presented by the troupe of the Greek School of Bucharest. But at a time when the desire for liberation was on the rise, and an area where notable executives from the Society of Friends were active, Rallou's theatre was rapidly becoming a service of the nation. With the dramas which she presented (mostly French and Italian historical tragedies, such as Voltaire's *Brutus* and Alfieri's *Oreste*), her aim was to awaken the Greeks through their immersion into the high ideals of ancient Greece. Her revolutionary action, however, did not take long to arouse the suspicion of the Sublime Porte, with the result that just the following year (1818) the Sultan ordered the end of the operation of her theatre as well as the end of her father's term in Wallachia. The purpose of this paper is to explore, analyze and interpret the theatrical action of Rallou Karatza, in order to illuminate her particular contribution to the Greek Revolution through the art of the theatre. Beyond the historical core, both her dramaturgical choices and their stage performance will be discussed, in order to reveal her particular relation to European dramaturgy and theatrical practice. From this perspective, this paper is an important contribution to the study of the artistic activities of the Greek Diaspora, and especially of the services it has provided to its homeland through its art.

Η ταύτιση του θεάτρου με την πολιτική δεν αποτελεί ούτε σπάνιο ούτε αξιωματικό φαινόμενο, καθώς από την αρχαία εποχή ως την σύγχρονη πραγματικότητα πάμπολλα είναι τα παραδείγματα που μαρτυρούν μιαν αγαστή συμπίεση της θεατρικής σκηνής με την πολιτική σκηνή.<sup>1</sup> Ήδη από τις *Ευμενίδες* του Αισχύλου, όπου οι μεταρρυθμίσεις του Εφιάλτη επικυρώνονται και εντός του

---

<sup>1</sup> Ιδιαίτερα διαφωτιστικό για την αρχαία εποχή είναι το άρθρο του Ν. Χ. Χουρμουζιάδη, «Αρχαίο ελληνικό θέατρο και πολιτική», *Σκηνή* 1 (2010), σ. 121-144, όπου επισημαίνεται αυτός ακριβώς ο πολιτικός (με την αριστοτελική έννοια) χαρακτήρας του αρχαίου θεάτρου, ενώ για την σύγχρονη εποχή η μονογραφία του Τ. Μάγερ, *Η πολιτική ως θέατρο: Η νέα εξουσία της ηθοποιίας*, μτφρ. Θ. Παρασκευόπουλος, Αθήνα 2000, όπου αναλύεται αυτός ακριβώς ο περίπλοκος μηχανισμός σύζευξης πολιτικής και θεάτρου.

θεάτρου του Διονύσου,<sup>2</sup> το θέατρο δεν έπαψε ποτέ εν είδει βαρομέτρου να ταλαντεύεται πάντα ανάλογα με τις πολιτικές εξελίξεις, εκπέμποντας παντοία μηνύματα. Και αν το πολιτικό θέατρο συνιστά από μόνο του ειδολογικά ένα ζωτικό παρακλάδι του ίδιου του θεάτρου, κανείς δεν μπορεί να αρνηθεί το γεγονός ότι η κοινωνική φύση του θεάτρου ως καθρέφτης της ίδιας της ζωής συνιστά το βαθύτερο νόημα της πολιτικής, ήτοι της ενεργής συμμετοχής του πολίτη σε ό,τι τον αφορά. Ενώ όμως η ταύτιση του θεάτρου με την πολιτική ως κάτι αυτονόητο δεν συνεπάγεται καμμία πρωτότυπη παρατήρηση, στην προέκτασή της συνεπάγεται κάτι το μοναδικό, κάτι το οποίο εμφανίστηκε υπό συγκεκριμένες συνθήκες και εξυπηρέτησε συγκεκριμένους σκοπούς, την ταύτιση του θεάτρου με την επανάσταση. Λίγο πριν τον μεγάλο σηκωμό του '21 και στο γόνιμο έδαφος της Βλαχίας, η ελληνική διασπορά ανακαλύπτει εκ νέου το θέατρο και, επιστρατεύοντας τις μαγικές παιδευτικές του ιδιότητες, ζητά να το κάνει όργανο του όχι μόνον στην διαφώτιση του Γένους αλλά κυρίως στην αποτίναξη του τουρκικού ζυγού.<sup>3</sup> Έτσι, για πρώτη ίσως φορά στην παγκόσμια ιστορία του το θέατρο τίθεται ενεργά στην υπηρεσία της εθνεγερσίας, καθώς επιχειρεί και κατορθώνει να ξυπνήσει στις ψυχές των Ελλήνων τον πόθο για ελευθερία, έναν πόθο που δεν θα μείνει άκαρπος, αλλά θα χαρίσει πλούσιους τους καρπούς του.

Πρωτοστάτης στο παράτολμο αυτό εγχείρημα δεν είναι ούτε κανένας μεγάλος οπλρχηγός ούτε κανένας επιφανής λόγιος, παρά ένα κορίτσι που μόλις ενηλικιώθηκε<sup>4</sup> και ψάχνει να βρει τον τρόπο να προσφέρει και αυτό από την θέση του τις υπηρεσίες του στην πατρίδα. Κόρη του ξακουστού ηγεμόνα της

2 Επ' αυτού βλ. K. J. Dover, "The Political Aspect of Aeschylus's *Eumenides*", *JHS* 77 (1957), σ. 230-237. Τ. Σούρας, *Αρχαίο δράμα και πολιτικό θέατρο, Τόμος πρώτος: Αισχύλος*, Αθήνα 1966. E. R. Dodds, "Morals and Politics in the *Oresteia*", στον τόμο *The Ancient Concept of Progress and other Essays on Greek Literature and Belief*, Oxford 2001, σ. 45-63. C. W. Macleod, "Politics and the *Oresteia*", *JHS* 102 (1982), σ. 124-144, και αναλυτικότερα, M. Braun, *Die „Eumeniden“ des Aischylos und der Areopag*, Διδακτορική διατριβή, Tübingen 1998. L. J. Samons II, "Aeschylus, the Alkmeonids and the Reform of Areopagos", *CJ* 94 (1999), σ. 221-233 και Γ. Κράϊας, «Αρχαία ελληνική τραγωδία και δημοκρατία: Βίοι παράλληλοι», *Τι είναι πολιτική φιλοσοφία: Πολιτική θεωρία & πράξη, Πρακτικά 3ου Πανελληνίου Συνεδρίου Πολιτικής Φιλοσοφίας*, Θεσσαλονίκη 2018 (υπό έκδοση).

3 Γνωστή είναι η θεατρική δράση της Φιλικής Εταιρείας που εξέλαβε ευθύς εξ αρχής το θέατρο ως παιδευτική βάση του έθνους και, προσδοκώντας να αναγάγει την θεατρική παράσταση στο πρότυπο της αρχαιοελληνικής διδασκαλίας, σύστησε μια ειδική επιτροπή θεάτρου, τα μέλη της οποίας αποπειράθηκαν παραστάσεις αρχαίων δραμάτων. Βλ. Ν. Ι. Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, τ. Α', Αθήνα 1938, σ. 192. Γ. Κορδάτος, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα 2010, σ. 159-160 και αναλυτικότερα, Γ. Ι. Ζωίδης, «Το θέατρο της Φιλικής Εταιρείας: Ο ρόλος του στην ιδεολογική προετοιμασία του 1821. Η επίδρασή του στην εξέλιξη του ελληνικού και ρουμανικού θεάτρου», *Επιθεώρηση Τέχνης* (1963), σ. 260-281.

4 Η Ραλλού γεννήθηκε το 1799 στην Πόλη, οπότε το 1817 που αρχίζει την θεατρική της δράση στο Βουκουρέστι έχει μόλις κλείσει τα 18 της χρόνια· για την εξαιρετική ομορφιά της και την σπάνια μόρφωσή της, βλ. Α. Ρ. Ραγκαβής, *Απομνημονεύματα*, τ. Α', Αθήνα 1999, σ. 74. Την μοναδική αυτήν προσωπικότητα την τίμησε με τον λαμπρότερο ίσως τρόπο ο Παναγιώτης Σούτσος, όταν, εις ανάμνηση του έρωτά του προς αυτήν, την έκανε κεντρική ηρωίδα του δραματικού του έργου *Ο οδοιπόρος* (1831), βλ. Β. Πούχνερ, *Τα Σούτσεια: Ήτοι ο Παναγιώτης Σούτσος εν δραματικούς και θεατρικούς πράγμασι εξεταζόμενος. Μελέτες στην ελληνική ρομαντική δραματουργία 1830-1850*, Αθήνα 2007, σ. 119-195.

Βλαχίας Ιωάννη Καρατζά (1812-1818), η Ραλλού Καρατζά μεγαλώνει μέσα σε ένα φωτισμένο περιβάλλον,<sup>5</sup> όπου η φιλοπατρία από την μια και οι τέχνες από την άλλη αποτελούν παλαιόθεν τους δύο κραταιούς πυλώνες της φαναριώτικης αριστοκρατίας. Με τα δύο αυτά πολύτιμα εφόδια στην φαρέτρα της, η Ραλλού θα επιχειρήσει έναν ρηξικέλευθο συνδυασμό και, ζητώντας να αναδείξει την αγάπη της για την πατρίδα μέσα από την τέχνη του θεάτρου, θα παρουσιάσει κάποιες πρωτόλειες θεατρικές παραστάσεις έμπλεες πατριωτικών μηνυμάτων.<sup>6</sup> Η θεατρική παραγωγή της μπορεί ποσοτικά να μην είναι εντυπωσιακή, ποιοτικά όμως διακρίνεται από τέτοια συγκρότηση, που την καθιστά πραγματικά μοναδική στο είδος της, καθώς με το πάθος της για την τέχνη και την ελευθερία κατάφερε και έδωσε το στίγμα της σε μια ολόκληρη εποχή. Ισορροπώντας στις επιλογές της μεταξύ της αρχαίας Ελλάδας και της σύγχρονης Ευρώπης, παρουσιάζει, έστω και εν συντομία, ένα πλήρες δραματολόγιο, το οποίο μαρτυρά όχι τόσο την βαθειά της παιδεία, όσο τον διακαή της πόθο για πνευματική και σωματική ανάταση του λαού της. Και δεν περιορίστηκε σε μια σειρά μόνον θεατρικών παραστάσεων, αλλά επέκτεινε την οπτική και την δράση της στο ευρύτερο θεατρικό γίνεσθαι, ιδρύοντας ένα νέο θέατρο και αφήνοντας πλέον ανεξίτηλη την υπογραφή της στην καλλιτεχνική ζωή των Βαλκανίων.

Αναφορικά με τα έργα που ανέβασε, παρατηρείται μια θαυμαστή ισορροπία ανάμεσα στο αρχαίο δράμα και την σύγχρονη δραματολογία· μια ισορροπία που δείχνει και την εξέλιξη της και από καλλιτεχνική και από πατριωτική άποψη. Ξεκινώντας την άνοιξη και το καλοκαίρι του 1817 με κάποιους μονολόγους από την *Εκάβη* του Ευριπίδη και τον *Αίαντα* του Σοφοκλή,<sup>7</sup> συνεχίζει το φθινόπωρο και τον χειμώνα του ίδιου έτους με τον *Ιούλιο Βρούτο* του Βολταίρου και τον *Ορέστη* του Αλφιέρι, ενώ παρουσιάζει και μια διασκευή του ειδυλλίου *Δάφνης και Χλόη* του Λόγγου. Και ενώ για την διδασκαλία των αρχαιοελληνικών τραγωδιών χρησιμοποιεί σπουδαστές από την περίφημη Ακαδημία του Αυθέντου του Βουκουρεστίου, για τις παραστάσεις των ευρωπαϊκών τραγωδιών καταφεύγει σε δόκιμους

5 Την λαμπρή φιλολογική ατμόσφαιρα, στην οποία μεγαλώνει η Ραλλού με φροντίδα του πατέρα της, αποτυπώνει αδρομερώς η Α. Camariano-Cioran, *Les academies princieres de Bucarest et de Jassy et leurs professeurs*, Thessaloniki 1974, σ. 59-84. Άλλωστε, και ο πατέρας της, μεταφραστής ο ίδιος έργων του Γκολντόνι (Ναύπλιο 1834 και Αθήνα 1838), δεν θα μπορούσε παρά να επιδείξει τον αντίστοιχο ζήλο στην εκπαίδευση της κόρης του.

6 Γενικά για την θεατρική δράση της Ραλλούς, βλ. D. C. Ollanescu, *Teatrul la Români*, τ. Β', București 1899, σ. 32. Ν. Ι. Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, ό.π. (σημ. 3), σ. 186-191. Γ. Σιδέρης, «Το Εικοσιένα και το θέατρο, ήτοι πως γεννήθηκε η Νέα Ελληνική Σκηνή», *Νέα Εστία* 1043 (1970), σ. 151-191 (εδώ σ. 172-175), και του ίδιου, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου 1794-1944*, τ. Α' (1794-1908), Αθήνα 32000, σ. 22, και Δ. Διατόπουλος, *Το θέατρο της Ρωμιοσύνης: Η νεοελληνική σκηνή στις πηγές της*, Αθήνα 1984, σ. 103-105.

7 Άξια αναφοράς είναι η θεατρική απόδοση εν είδει αναλογίου αποσπασμάτων από τα ομηρικά έπη που πραγματοποιήθηκε από σπουδαστές της Ακαδημίας του Αυθέντου μόλις τα προηγούμενα έτη (1816-1817), μια προσπάθεια που έθεσε τις βάσεις για τις αμέσως επόμενες ενέργειες της Ραλλούς, όπως φαίνεται μέσα από τον πρόλογο που εκφώνησε ο καθηγητής της Ακαδημίας Στέφανος Κορμητάς, βλ. Γ. Θ. Ζώρας, «Το εν Βουκουρεστίω ελληνικόν θέατρον και η συμβολή του Στέφανου Κορμητά», *Παρνασσός* 9 (1967), σ. 503-510.

ηθοποιούς, μεταξύ των οποίων ξεχωρίζουν ο Κωνσταντίνος Κυριακός (Αριστί-  
ας)<sup>8</sup> και ο Θεόδωρος Αλκαίος. Όλη αυτή η ανοδική πορεία από απλούς αρχαιο-  
ελληνικούς μονολόγους μαθητών σε σύνθετες διασκευές ευρωπαϊκών δραμά-  
των καταδεικνύει και την σπουδή της Ραλλούς να θέσει το θέατρο σε μια πιο  
στέρεη παιδευτική βάση, όπου θα οικοδομήσει όλο το επαναστατικό της όραμα.  
Όταν οι μαθητικές απόπειρες αναβίωσης του ένδοξου ελληνικού παρελθόντος  
μετασηματίζονται σε επαγγελματικές παραστάσεις διάσημων έργων του ευρω-  
παϊκού παρόντος, όλα συγκλίνουν σε μια συνειδητή προσπάθεια να καταστεί το  
θέατρο μέσο για την ολική ανασυγκρότηση του Γένους. Με σφαιρική αντίληψη  
της δραματουργίας, ζητά να συνδέσει το αρχαιοελληνικό πνεύμα με το σύγχρο-  
νο ευρωπαϊκό, συνενώνοντας ύψιστα ιδανικά και μεταλαμπαδεύοντάς τα στους  
υπόδουλους συμπατριώτες της, καλώντας τους να ενεργοποιήσουν τις λανθά-  
νοσες εκείνες δυνάμεις που θα τους χαρίσουν την ελευθερία.

Εστιάζοντας κανείς στα επιλεγθέντα έργα καθαυτά, διαπιστώνει πως η επι-  
λογή μόνον τυχαία δεν μπορεί να χαρακτηριστεί, αφού η θεματική καθενός με  
τον έναν ή τον άλλον τρόπο εξυπηρετεί τους βαθύτερους σκοπούς της φωτι-  
σμένης Φαναριώτισσας. Η *Εκάβη*, μια ωδή στον ανθρώπινο πόνο, αποτελεί ίσως  
το πιο αξιοθρήνητο σύμβολο των ηττημένων όλων των πολέμων (όχι μόνον του  
Τρωικού), όταν δοκιμάζει τα όρια της ψυχικής της αντοχής, βιώνοντας τον χαμό  
των παιδιών της και καταλήγοντας ένα ράκος χωρίς οίκτο και έλεος. Σε αυτήν  
την οριακή κατάσταση έχει οδηγήσει και η υπεραίωνια σκλαβιά το υπόδουλο Γέ-  
νος, το οποίο έχει βιώσει τα πάνδεινα από τον δυνάστη του και έχει απολέσει  
πλέον κάθε συμπόνια, οραματιζόμενο, ως μια άλλη Εκάβη, την εκδίκηση που θα  
έρθει μόνον μέσα από τον ξεσηκωμό. Ο Αίαντας, το έρκος των Αχαιών κατά τον  
Όμηρο, συμβολίζει τον ηρωικό θάνατο, τον θάνατο που χλευάζει την ζωή, όταν  
η αδικία του τυφλώνει την κρίση και των ωθεί σε μια στυγερή επίθεση κατά πα-  
ντός υπευθύνου, μόνη σωτηρία από την οποία είναι η ένδοξη αυτοχειρία. Σε μια  
τέτοια ηρωική στάση ζωής μένει να ελπίζει τώρα και ο σκλαβωμένος ελληνικός  
λαός, την στιγμή που η αδικία, όπως ακριβώς και τον Αίαντα, τον έχει φέρει σε  
τέτοια απόγνωση, ώστε μόνον με μια έκρηξη επιθετικότητας και βαναυσότητας  
να μπορεί να αποκαταστήσει πλέον το δίκαιο. Ούτε η *Εκάβη* επομένως ούτε ο *Αί-  
αντας* συνιστούν μια τυχαία επιλογή της Ραλλούς από το πλούσιο αρχαιοελληνι-  
κό δραματολόγιο,<sup>9</sup> καθώς τα μηνύματα της ανηλεούς εκδίκησης και της ηρωικής  
δικαίωσης που εκπέμπουν αμφότερα διακρίνονται για τον γνήσιο επαναστατικό

8 Για την γενικότερη θεατρική δράση του Αριστία, βλ. Δ. Β. Οικονομίδης, «Ο Κωνσταντίνος Κυρια-  
κός-Αριστίας μέχρι της αφίξεώς του εις τας Αθήνας», *Ελληνική δημιουργία* 46 (1950), σ. 43-46 / 47  
(1950) 143-145 / 50 (1950) 392-394 / 51 (1950) 466-467.

9 Στο πλαίσιο αναβίωσης του αρχαίου δράματος που επιχειρείται, άξια μνείας είναι και η παράστα-  
ση του *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή που δόθηκε το 1818 στην θεατρική σκηνή της Οδησού σε διασκευή  
του Νικολάου Πίτκολου, επιμαρτυρώντας την σπουδή της προεπαναστατικής λογιόσύνης της δι-  
ασποράς να στηρίξει το εμψυχωτικό κήρυγμά της στην αρχαιοελληνική τραγωδία, βλ. Δ. Σπάθης,  
«Ο “Φιλοκτήτης” του Σοφοκλή διασκευασμένος από τον Νικόλαο Πίτκολο: Η πρώτη παρουσίαση  
αρχαίας τραγωδίας στο νεοελληνικό θέατρο», *Ερανιστής* 15 (1979), σ. 265-320.

χαρακτήρα τους, τον τόσο απαραίτητο για την ηθική εξύψωση των Ελλήνων.<sup>10</sup>

Η πολεμική αυτή διάθεση της Ραλλούς παίρνει πραγματικά σάρκα και οστά στις σοβαρότερες διασκευές που επιχειρεί ευρωπαϊκών δραμάτων, τα οποία μπορεί να είναι ίσως από τα δημοφιλέστερα της εποχής, όμως ξεχωρίζουν για τον αντιτυραννικό και φιλελεύθερο χαρακτήρα τους. Βασικός εκπρόσωπος του Ευρωπαϊκού Διαφωτισμού και σθεναρός υπέρμαχος των ανθρωπίνων δικαιωμάτων από την μια ο Βολταίρος, ένθερμος υποστηρικτής της Γαλλικής Επανάστασης και ρισκοκίνδυνος λάτρης της ελευθερίας από την άλλη ο Αλφιέρι, συνιστούν, με την ζωή τους και μόνον, αειθαλή πρότυπα του αγωνιζόμενου ανθρώπου. Τα υψηλά αυτά ιδανικά τους ζητούν να ζωντανέψουν και μέσα από τις τραγωδίες τους, τις εμποτισμένες με ένα τόσο βαθύ και ουσιαστικό αίσθημα δικαιοσύνης, που τις μεταμορφώνουν κυριολεκτικά σε φλογερά κηρύγματα ελευθερίας και ανεξαρτησίας. Ο τυραννοκτόνος Ιούνιος Βρούτος, ο άτρομος υπερασπιστής της δημοκρατίας, και ο μητροκτόνος Ορέστης, ο αποκαταστάτης της ηθικής τάξης, φαντάζονται στα πύρινα μάτια της νεαρής πριγκίπισσας ως εκείνες οι ηρωικές μορφές που με το παράδειγμά τους όχι μόνον θα εμψυχώσουν αλλά και θα σπλίσουν τους υπόδουλους συμπατριώτες της. Μέσα από τα ευγενή αυτά διδάγματα προσδοκά σε μian άμεση μίμηση από τον λαό της, ώστε, όπως ο Βρούτος σκότωσε τον Καίσαρα, υπερασπιζόμενος την δημοκρατία, έτσι και οι Έλληνες να σκοτώσουν τον Τούρκο, πολεμώντας για την ελευθερία, και στην συνέχεια να εξαγνιστούν για την πράξη τους αυτήν στην παγκόσμια συνείδηση, όπως εξαγνίστηκε και ο Ορέστης στον Άρειο Πάγο από την ίδια την Αθηνά. Επομένως, ούτε και τα ευρωπαϊκά δράματα φαίνονται τυχαία επιλογή της Ραλλούς, την στιγμή που δεν είναι άλλο τι από στρατιωτικά σχεδόν παραγγέλματα για λήψη των όπλων και καθαίρεση των τυράννων, μηνύματα τόσο προσφιλή και ευεργετικά στις ταλαιπωρημένες ψυχές των Ελλήνων.

Με την εξ εγγυτάτου αυτήν παρακολούθηση των δραματουργικών επιλογών της Ραλλούς δεν τίθεται πλέον αμφιβολία ότι αυτό που κυριαρχεί στην σκέψη της κατά την ενασχόλησή της με το θέατρο δεν είναι άλλο τι από την διαφώτιση των Ελλήνων.<sup>11</sup> Μια διαφώτιση που μέλλει να έρθει μέσα από την εμβάπτιση στα υψηλότερα των ιδανικών του αρχαιοελληνικού και ρωμαϊκού παρελθόντος, στοχεύ-

<sup>10</sup> Γενικά για τον αφυπνιστικό χαρακτήρα της αρχαιοελληνικής δραματουργίας στην εθνική συνείδηση των υπόδουλων Ελλήνων, βλ. την ορθή κρίση του Β. Πούχνερ, «Πόσο πολιτικοποιημένο ήταν το ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο; Μια επανατοποθέτηση», στον τόμο *Θέσεις και διαθέσεις: Μελέτες για τη θεωρία της σκηνικής τέχνης και την ιστορία της κοινωνικής απήχρησής της*, Αθήνα 2019, σ. 217-237 (εδώ σ. 230, σημ. 51): «Η παρουσία του αρχαίου μεγαλείου λειτουργούσε αφυπνιστικά για την εθνική συνείδηση, οι ήρωες των περσικών πολέμων παραλλήλιζονταν άμεσα με τους επαναστάτες του αύριο, εφόσον οι Πέρσες της αρχαιότητας ταυτίζονταν με τους Τούρκους του σήμερα», καθώς και W. Puchner, "Hof-, Schul- und Nationaltheater der griechischen Aufklärung im europäischen Südosten", *Maske und Kothurn* 21 (1975), σ. 235-262.

<sup>11</sup> Αυτήν την διαφώτιση των Ελλήνων είχε άλλωστε κατά νου και ο Ρήγας, όταν, συλληφθείς το 1797 από την αυστριακή αστυνομία και ερωτηθείς για την έκδοση του *Ηθικού Τρίποδα*, που περιείχε μεταξύ άλλων και την μετάφραση των *Ολυμπίων* του Μεταστάσιου, δήλωσε ευθαρώς ότι το έκανε "zur Aufklärung der griechischen Nation", βλ. É. Legrand – Σ. Π. Λάμπρος, *Ανέκδοτα έγγραφα περί Ρήγα Βελεστινλή και των συν αυτώ μαρτυρησάντων*, Αθήνα 2000, σ. 100.



οντας απευθείας στην αφύπνιση του Γένους και την έμπρακτη ενεργοποίησή του προς αποτίναξη του τουρκικού ζυγού. Το πάθος όμως αυτό της αρχοντοπούλας δεν ήταν ένα πάθος τυφλό και μισερό, αλλά στηριζόταν σε ένα ρωμαλέο πνευματικό υπόβαθρο, σε μια βαθειά παιδεία που τοποθετούσε το θέατρο εν γένει στα υψηλότερα βάρη της πνευματικής συγκρότησης του ανθρώπου. Στην ολιστική της αυτήν αντίληψη για το θέατρο καταφέρνει και πείθει τον ηγεμόνα πατέρα της να αδειοδοτήσει την ανέγερση θεάτρου και έτσι τον χειμώνα του 1817/18 χτίζεται στην συνοικία Ερυθρά Κρήνη του Βουκουρεστίου και τίθεται σε λειτουργία το πρώτο ελληνικό θέατρο της βαλκανικής (Cizmeaua Roşie).<sup>12</sup> Έχοντας με τις ερασιτεχνικές της παραστάσεις η Ραλλού συγκροτήσει έναν πρώτο θεατρικό πυρήνα στην πόλη της και έχοντας ήδη με τις επιλογές της χαράξει και την πορεία που θέλει να ακολουθήσει, μπορεί τώρα πλέον να στεγάσει το όραμά της σε ένα κτήριο-ορμητήριο της επαναστατικής της δράσης. Και με την θεσμική αυτήν επιστημοποίηση της θεατρικής της δράσης είναι σαν να επικυρώνεται και η επαναστατική της δράση, καθώς στην ουσία προσυπογράφεται το ανοιχτό κάλεσμα που επιχειρεί για ανάληψη πρωτοβουλιών στο πρότυπο των έργων που διδάσκει.

Έχοντας πλέον δώσει η Ραλλού το στίγμα της και έχοντας δημιουργήσει και ένα νέο θέατρο, προκειμένου να προσφέρει μια ευρύτερη θεατρική παιδεία στον λαό της, προβαίνει σε δύο κινήσεις που μπορεί να απέχουν από τους επαναστατικούς της στόχους, όμως καταδεικνύουν την βαθειά αφοσίωσή της στην τέχνη του θεάτρου. Μετά τις επιτυχείς υποκρίσεις του Κωνσταντίνου Κυριακού (Αριστία) στις τραγωδίες του Βολταίρου και του Αλφιέρι, αποφασίζει να τον στείλει για εκπαίδευση στο Παρίσι, προκειμένου να τελειοποιήσει την τεχνική του και να μεταδώσει στην συνέχεια τα φώτα του στον λαό του.<sup>13</sup> Έχοντας πάντα στραμμένο το βλέμμα της στην Δύση, η φλογερή Ελληνίδα ζητά με την κίνησή της αυτήν να δρῆσει, ότι μπορεί να της προσφέρει η πλούσια αυτή πηγή, για να εξοπλίσει εκείνους τους συνοδοιπόρους της που ενσαρκώνουν κυριολεκτικά όλα της τα όνειρα. Δεν μένει όμως μόνον σε αυτήν την αποσπασματική ενέργεια, αλλά το καλοκαίρι του 1818 προσκαλεί στο Βουκουρέστι τον γερμανικό θεατρικό θίασο του Gerger, ο οποίος δίνει μια σειρά παραστάσεων των εξοχότερων ευρωπαϊκών δραμάτων και οπερών, εισάγοντας έναν ζεϊδωρο άνεμο στην βαλκανική

<sup>12</sup> Μια ιδιαίτερα παραστατική περιγραφή του θεάτρου αυτού προσφέρει, βασιζόμενος σε προγενέστερες πηγές, ο Ν. Ι. Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, ό.π. (σημ. 3), σ. 190-191.

<sup>13</sup> Μια μόνη πηγή (η τρίτη επιστολή του Ian Ghica, κατοπινοῦ διευθυντή του Θεάτρου του Βουκουρεστίου, στον κωμωδιογράφο Vasile Alecsandri, γραμμένη μόλις το 1879 στο Βουκουρέστι) μαρτυρεί τις σπουδές αυτές του Αριστία στο Παρίσι, και μάλιστα κοντά στον μεγάλο τραγωδὸ Φραγκίσκο Ιωσήφ Ταλμά (1763-1823), γεγονός που θέτει σε ισχυρή αμφισβήτηση ὅλη αυτήν την μαρτυρία. Γι' αυτό και ο Θ. Χατζηπανταζής, *Απὸ τοῦ Νεΐλου μέχρι τοῦ Δουνάβεως: Το χρονικό της ανάπτυξης τοῦ ελληνικοῦ επαγγελματικοῦ θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικῆς Μεσογείου, ἀπὸ την ἰδρυση τοῦ ανεξάρτητοῦ κράτους ως τη Μικρασιατικὴ Καταστροφή*, τ. Α', Ἡράκλειο 2002, σ. 90, ὁμιλεῖ περισσότερο γιὰ «θρυλοῦμενη μαθητεία τοῦ [Αριστία] δίπλα στο μεγάλο Γάλλο τραγωδὸ Ταλμά»· γενικά γιὰ τις ἀμφιβολίες που εγείρονται γύρω ἀπὸ ὅλη αυτήν την ἐπίσκεψη-μαθητεία τοῦ Αριστία στο Παρίσι-Ταλμά, βλ. Β. Πούχνερ, «Ζητήματα τεκμηρίωσης στην ἱστορία τοῦ ελληνικοῦ προεπαναστατικοῦ θεάτρου: Τρεῖς περιπτώσεις», *Παράβαση* 10 (2010), σ. 279-293 (ἐδὼ σ. 285-291).

καθημερινότητα.<sup>14</sup> Με την κίνησή της αυτήν ευελπιστεί σε μια γενικότερη πνευματική αναγέννηση των υπόδουλων, ώστε, παρ' όλον τον αποκλεισμό που τους έχει επιβάλει ο Τούρκος δυνάστης, να μην υπολείπονται κατά το δυνατόν από τις καλλιτεχνικές ζυμώσεις της Ευρώπης και να χαίρονται και αυτοί ως ισότιμοι Ευρωπαίοι τα παιδευτικά αγαθά. Η ιδέα που έχει λοιπόν η Ραλλού για το θέατρο δεν είναι μια ιδέα ωφελμιστική, να εξυπηρετήσει δηλαδή τους ευγενείς της πόθους, αλλά στην βέβαιη αυτήν βάση να εδραιώσει το θέατρο στην συνείδησή των συμπολιτών της ως ένα ανώτερο πνευματικό όργανο που θα επιφέρει και την πνευματική τους ανάπλαση.

Την καλπάζουσα όμως αυτήν πορεία της Ραλλούς στα θεατρικά δρώμενα του Βουκουρεστίου έμελλε να ανακόψει βίαια ο ξαφνικός διωγμός της τον Νοέμβριο του 1818 μαζί με σύσσωμη την ηγεμονική οικογένεια, όταν πλήθος Φαναριωτών περιέπεσε σε δυσμένεια από την Υψηλή Πύλη και αναγκάστηκε να αναζητήσει την σωτηρία στην φυγή. Μόλις το έργο της άρχισε να αποκτά μια κάποια υπόσταση σοβαρή, με τις ερασιτεχνικές απόπειρες να μετεξελίσσονται σε επαγγελματικές παραστάσεις, ο φοβερός τουρκικός ζυγός, θορυβημένος και από τις επαναστατικές βλέψεις του θεάτρου, επενέβη αμείλικτος, για να θέσει ένα τέρμα σε όλα αυτά. Αλλά με την φυγή της Ραλλούς δεν έφυγε και ο επαναστατικός αυτός αέρας που είχε αρχίσει να πνέει ακμαίος στο θέατρο του Βουκουρεστίου, καθώς ο σπόρος που αυτή φύτεψε είχε ήδη βγάλει τους πρώτους του καρπούς, καρπούς ικανούς να θρέψουν τους συνεχιστές της. Έτσι, ο νέος ηγεμόνας της Βλαχίας Αλέξανδρος Σούτσος (Αλεκοβόδας) κινήθηκε ήδη με την ανάληψη των καθηκόντων του στο ίδιο ακριβώς μήκος κύματος και όχι μόνον δεν περιόρισε τις θεατρικές παραστάσεις, αλλά τις αύξησε και τις εμπλούτισε με ένα γνήσια επαναστατικό δραματολόγιο.<sup>15</sup> Έχοντας στην διάθεσή του τον έμπειρο πλέον Αριστία και με το κοινό να αναμένει νέα πνευματική τροφή, δεν δίστασε ούτε στιγμή να ακολουθήσει την γραμμή της προκατόχου του, πιστεύοντας ακράδαντα πως η θεατρική τέχνη πέρα ή σε συνδυασμό με την τέρψη έχει να επιτελέσει και ανώτερο έργο. Ο κυριότερος επομένως στόχος της Ραλλούς φαίνεται να έχει επιτευχθεί, καθώς, μπορεί να μην ολοκλήρωσε την προσπάθειά της, όμως εμπότισε τον λαό της με εκείνο το πνεύμα, ώστε να αντικρίζει το θέατρο όχι ως απλό ψυχαγωγικό μέσο, αλλά ως πραγματικό επαναστατικό όργανο.

<sup>14</sup> Σχετικά με την ταυτότητα, ήτοι την προέλευση, την σύνθεση και την δράση, του συγκεκριμένου θιάσου βλ. Β. Πούχνερ, «Ζητήματα τεκμηρίωσης...», ό.π. (σημ. 13), σ. 280-285, όπου αποδεικνύεται προσφυσώς ότι ο εν λόγω θιάσος δεν ήρθε από την μακρινή Βιέννη, όπως αναφέρουν οι περισσότερες πηγές, αλλά από την γειτονική Τρανσυλβανία.

<sup>15</sup> Στην προοπτική ενίσχυσης της προπαρασκευαστικής δράσης του θεάτρου για τον μεγάλο ξεσηκωμό, ο Αλέξανδρος Σούτσος διόρισε και ένα εποπτικό συμβούλιο του θεάτρου, το οποίο αποτελούνταν από επιφανείς λόγιους και αγωνιστές της επικρατείας του: Ιάκωβος Ρίζος Ραγκαβής (Ποστελνίκος, συγγραφέας), Αθανάσιος Χριστόπουλος (ποιητής), Μιχαήλ Χρισταρής (ιατρός, μεταφραστής), Γεώργιος Σερούσιος (λογοθέτης, μεταφραστής), Σάββας Καμινάρης ή Μπίμπασης (δικαστής), Γεώργιος Λεβέντης (ανηψιός του Καποδίστρια, Φιλικός), Γεωργιάκης Ολύμπιος (οπληρχηγός, ήρωας Μονής Σέκου), Επίσκοπος Βουζαίου Κωνστάντης (κληρικός).

Στην πάγια πλέον αυτήν λογική του Θεάτρου του Βουκουρεστίου, το πρώτο έργο που ανέβηκε μόλις τον Δεκέμβριο του 1818, ήτοι έναν μήνα μόλις μετά την αποχώρηση της Ραλλούς, ήταν ο *Τιμολέων* του Ιωάννη Ζαμπέλιου, ένα έργο αμιγώς πατριωτικό και δημοκρατικό. Μορφή θρυλική σχεδόν ο Κορίνθιος Τιμολέων του 4<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ., με αισθήματα γνήσια φιλολαϊκά και αντιτυραννικά, συνιστούσε ένα σύμβολο πραγματικό, ένα σύμβολο της αέναης πάλης του δίκαιου εναντίον του άδικου, ένα σύμβολο του ακατάπαυστου αγώνα εναντίον κάθε ξένης επικυριαρχίας. Και αυτό δεν ήταν ένα απρόσωπο δράμα ενός κάποιου Ευρωπαίου, αλλά το πρωτόλειο ενός νεαρού Έλληνα, ενός ένθερμου Φιλικού, που μέσα από την τέχνη του άλλο σκοπό δεν είχε, παρά σαν την Ραλλού και αυτός να αφυπνίσει στις ψυχές των συμπατριωτών του μέσα από το παράδειγμα του Τιμολέοντα τον πόθο για ελευθερία. Ότι Σούτσος και Ζαμπέλιος πάτησαν πάνω στα βήματα της Ραλλούς για την παράσταση αυτήν, φαίνεται και μέσα από την επιλογή του πρωταγωνιστή, ο οποίος δεν ήταν άλλος από τον Αριστία, ο οποίος μόλις έχει επιστρέψει από το Παρίσι, για να συνεχίσει τον αγώνα του μέσα από το θέατρο. Και στο λοιπό όμως δραματολόγιο την διετία που μεσολαβεί μέχρι την κήρυξη της Επανάστασης η σφραγίδα της Ραλλούς είναι ιδιαίτερα αισθητή, αφού ανεβαίνουν ενδεικτικά πάλι ο *Ορέστης* του Αλφιέρι και ο *Ιούλιος Βρούτος* του Βολταίρου, καθώς επίσης και ο *Ιούλιος Καίσαρας*<sup>16</sup> του Βολταίρου και ο *Φίλιππος Β΄* του Αλφιέρι, ενώ παρουσιάζεται και ο αινιγματικός *Φωκίων*,<sup>17</sup> έργο, όπως ο *Τιμολέων*, γραμμένο και αυτό από Έλληνα συγγραφέα.<sup>18</sup> Μπορεί λοιπόν η Ραλλού να απουσιάζει πλέον από τα θεατρικά τεκταινόμενα του Βουκουρεστίου, όμως είναι ωσεί παρούσα, καθώς το πνεύμα της έμεινε να χαράζει πάντα μια θαρραλέα πορεία με στόχο την αφύπνιση του Γένους μέσα από τα φωτεινά διδάγματα της κλασικής αρχαιότητας.

Όλη αυτή η επαναστατική διάθεση, με την οποία προσέγγισε η Ραλλού το θέατρο, θα έμενε ενδεχομένως σε ένα θεωρητικό μόνον επίπεδο, εάν δεν είχε η ιστορία να παρουσιάσει ένα σημαίνον πολεμικό γεγονός που καταδεικνύει την μεταπήδηση αυτήν ακριβώς από την θεωρία στην πράξη. Παράγοντες και υπο-

<sup>16</sup> Σημειώνεται ότι το συγκεκριμένο δράμα είχε αρχικό τίτλο *Ο Θάνατος του Καίσαρα* (*La Mort de César*), τίτλος που παραφράστηκε-αποσιωπήθηκε, προκειμένου να περάσει από την τουρκική λογοκρισία.

<sup>17</sup> Η παράσταση του συγκεκριμένου δράματος, βάσει μιας επιστολής του Κωνσταντίνου Αργυρόπουλου, γραμματέα του Ιωάννη Καρατζά και κατοπινού συζύγου της Ραλλούς, χρονολογείται εσφαλμένα τον Ιανουάριο του 1810 [βλ. Γ. Β. Τσοκόπουλος, «Η πρώτη ελληνική παράσταση εν Βουκουρεστίω», *Παναθήναια* 13 (1901), σ. 221-224], ενώ στην πραγματικότητα παραστάθηκε μάλλον μια δεκαετία αργότερα, δηλαδή το 1820 [βλ. Α. Camariano, «Le théâtre grec à Bucarest au début du XIX<sup>e</sup> siècle», *Balkanica* 6 (1943), σ. 381-416]- για όλη την συζήτηση γύρω από την ασάφεια ως προς την χρονολόγηση, τον συγγραφέα και κάθε τι άλλο, βλ. Β. Πούχνερ, «Ζητήματα τεκμηρίωσης...», ό.π. (σημ. 13), σ. 291-293.

<sup>18</sup> Για το πλούσιο δραματολόγιο της εποχής, βλ. Γ. Σιδέρης, «Το Εικοσιένα και το θέατρο, ήτοι πως γεννήθηκε η Νέα Ελληνική Σκηνή», ό.π. (σημ. 6, <sup>3</sup>2000), σ. 22-27, και W. Puchner, *Greek theatre between antiquity and independence: A history of reinvention from the third century B.C. to 1830*, Cambridge 2017, σ. 285-286, ενώ για την σημασία του δραματολογίου αυτού στην ηθική εξύψωση των Ελλήνων, βλ. Ν. Ι. Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, ό.π. (σημ. 3), σ. 196.

κριτές του Θεάτρου της δεν ήταν τίποτα λεπτεπίλεπτοι άνθρωποι των γραμμάτων που συνήθιζαν να κρύβουν την δειλία τους πίσω από την φιλολογία, αλλά ρωμαλέοι πολεμιστές που δεν δίστασαν, όταν τους κάλεσε η πατρίδα, να αρπάξουν τα όπλα και να τα τιμήσουν. Έτσι, στην τραγική μάχη του Δραγατσανίου στις 7 Ιουνίου 1821 ανάμεσα στους μαχητές του Ιερού Λόχου που πρόταξαν με αυταπάρνηση τα στήθη τους ήταν και πολλοί ηθοποιοί, με πρώτο και καλύτερο τον Αριστία, ο οποίος μάλιστα και τραυματίστηκε σοβαρά.<sup>19</sup> Μεγαλύτερη έμπρακτη απόδειξη της επιτυχίας του ευεργετικού κηρύγματος της Ραλλούς δεν θα μπορούσε να υπάρξει, την στιγμή που τα ρίγη συγκίνησης στην αίθουσα του θεάτρου<sup>20</sup> μετουσιώνονται σε αυτοθυσία υπέρ της πατρίδας, την στιγμή δηλαδή που το θεατρικό έργο φαίνεται να ζωντανεύει κυριολεκτικά στο πεδίο της μάχης.<sup>21</sup> Ο θάνατος για την πατρίδα μπορεί να ακούγεται ρομαντικός, ίσως και γραφικός, είναι όμως πέρα για πέρα αληθινός και απαιτεί τρομερή ευψυχία, μια αρετή που δεν διδάσκεται, παρά καλλιεργείται με την παιδεία και αναδύεται στην επιφάνεια την κατάλληλη πάντα στιγμή, για να εκτελέσει το καθήκον της. Η Ραλλού επομένως δεν γύμνασε απλώς τις ψυχές των πατριωτών της, αλλά όπλισε αυτόσυιο το χέρι τους, όταν εμφύσησε μέσα τους όλα εκείνα τα ευγενή ιδανικά, τα οποία τους ώθησαν να μεταβούν από την θεωρία στην πράξη, να κάνουν δηλαδή την τέχνη τους αίμα.<sup>22</sup>

Με την ενδελεχή αυτήν παρουσίαση δεν τίθεται πλέον αμφιβολία ότι το θέατρο της Ραλλούς Καρατζά ήταν ένα θέατρο πραγματικά ταγμένο στην υπηρεσία της εθνεγερσίας· και δεν μπορούσε να είναι διαφορετικά άλλωστε, όταν τα πάντα συνέκλιναν σε αυτήν την κατεύθυνση. Με το σφρίγος που χαρακτηρίζει την νεαρή ηλικία της, δόθηκε ολοκληρωτικά στο θέατρο και, μέσα σε ένα σύντομο

<sup>19</sup> Επ' αυτού βλ. την εμβριθή μελέτη του Β. Πούχνερ, «Αγωνιστές και ηθοποιοί της Ελληνικής Επανάστασης: Μια ηρωική τυπολογία», στον τόμο *Σταθμίσεις και ζυγίσματα: Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2006, σ. 157-188.

<sup>20</sup> Για αυτά τα ρίγη συγκίνησης που συνόδευαν τις παραστάσεις και μετατρέπονταν ακόμη και σε παραληρήματα πατριωτικού ενθουσιασμού υπάρχουν πλείστες αναφορές στον *Λόγιο Ερμή* της εποχής, όπως π.χ. η γνωστή επιστολή του Κωνσταντίνου Κούμα το 1817· επ' αυτού βλ. Α. Ταμπάκη, «Το ελληνικό θέατρο στην Οδησό (1814-1818): Αθησαύριστα στοιχεία», *Ερανιστής* 16 (1980), σ. 229-238.

<sup>21</sup> Ενδεικτική της επιρροής που άσκησε το θέατρο της Ραλλούς (αλλά και γενικότερα της ελληνικής διασποράς) στην προετοιμασία της Επανάστασης είναι η περίφημη επαναστατική προκήρυξη (*Μάχου υπέρ πίστεως και πατρίδος*) του Αλέξανδρου Ψηλάντη από το Ιάσιο της Μολδοβλαχίας στις 24 Φεβρουαρίου 1821, η οποία εμπεριέχει σαφείς αναφορές στην ελληνική και ρωμαϊκή αρχαιότητα, όπως αυτή ζωντάνεψε μέσα από τις αντίστοιχες θεατρικές παραστάσεις στο θέατρο του Βουκουρεστίου (καθώς και του Ιασίου και της Οδησού), βλ. Β. Πούχνερ, «Ζητήματα τεκμηρίωσης...», ό.π. (σημ. 10), σ. 232-237, όπου και όλη η σχετική συζήτηση.

<sup>22</sup> Βλ. Β. Πούχνερ, ό.π. (σημ. 10), σ. 236: «[...] όχι μόνο προετοίμασαν οι παραστάσεις τον ένοπλο αγώνα, αλλά η ρητορική του πολέμου κατέφυγε η ίδια στα μέσα του θεάτρου», καθώς και την μαρτυρία του Ν. Φιλήμων από τα *Απομνημονεύματά* του που παραθέτει ο Δ. Σιατόπουλος, ό.π. (σημ. 6), σ. 107: «Όποιος θέλει να μάθει αν το θέατρο αυτό [του Βουκουρεστίου] καρποφόρησε ή αν έδωσε το αποτέλεσμα που επιδιώκταν, ας ρωτήσει τις πεδιάδες του Δραγατσανίου της Ρουμανίας και τις άλλες της τότε σκλαβωμένης Ελλάδος και αντί για άλλη απάντηση θα του δείξουν έναν λαό ελεύθερο κι ένα βασίλειο καινούριογραμμένο στον χάρτη της Ευρώπης».

διάστημα δύο μόλις ετών, όχι μόνον παρουσίασε ένα δυναμικό δραματολόγιο, αλλά άφησε ανεξίτηλο και το στίγμα της στην εικόνα του προεπαναστατικού θεάτρου. Πιάνοντας τον παλμό της εποχής της, στεφάνωσε την όλη απόπειρά της με τον ευγενέστερο πόθο, τον πόθο για ελευθερία, και, διατηρώντας πάντοτε τον απόλυτο έλεγχο των παραστάσεών της, αποτέλεσε θαυμαστή ενσάρκωση αυτού της του πόθου. Μπορεί να μην πολέμησε με το ξίφος, πολέμησε όμως με την πένα, και ο αγώνας που έδωσε ήταν εξίσου σκληρός, αφού το θάρρος της το πλήρωσε όχι βέβαια με θάνατο, αλλά με εξορία, όταν αναγκάστηκε να εγκαταλείψει το ίδιο της το δημιούργημα, να το εγκαταλείψει όμως αφού πρώτα έριξε έναν σπόρο θαλερό. Και όσο υπερβολή θα ήταν να ισχυριστεί κανείς ότι η Επανάσταση στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες ξεκίνησε από το Θέατρο της Ραλλούς, άλλο τόσο υπερβολή θα ήταν να υποστηρίξει κανείς ότι το θέατρό της δεν υπηρέτησε παρά μόνον την τέρψη και την ψυχαγωγία.<sup>23</sup> Η μέση οδός είναι πάντα η καλύτερη λύση: ακροβατώντας πάνω στην τέχνη του θεάτρου, την μετασημάτισε η Ραλλού με το φλογερό της πάθος σε ένα όργανο επαναστατικό, σε ένα όργανο που, όσο βραχύβιο και αν υπήρξε, η πυγμή του νίκησε τον χρόνο, συνθέτοντας ίσως ένα μοναδικό φαινόμενο στην ιστορία του θεάτρου.

---

<sup>23</sup> Επ' αυτού βλ. την απλοϊκή θέση του G. Polioudakis, *Die Übersetzung deutscher Literatur ins Neugriechische vor der Griechischen Revolution von 1821*, Διδακτορική διατριβή, Frankfurt am Main 2008, σ. 243, ο οποίος παραβλέπει κάθε επαναστατική χροιά στο θέατρο της Ραλλούς, περιορίζοντας την λειτουργία του μόνον στα πλαίσια διασκέδασης της υψηλής κοινωνίας. Στον αντίποδα της θέσης του Polioudakis κινείται η μονογραφία της G. V. Steen, *Liberating Hellenism from the Ottoman Empire: Comte de Marcellus and the Last of the Classics*, New York 2010, η οποία στο τρίτο κεφάλαιό της ("Remaking Persian War Heroes", σ. 109-146) αποδεικνύει παραστατικά όλη αυτήν την επαναστατική προδιάθεση του θεάτρου των Παραδουνάβιων Ηγεμονιών και της Κωνσταντινούπολης.

# Ο Πλούτος του Αριστοφάνη από το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Nikita Milinojevic

Μιχαέλα Αντωνίου

Ε.Δι.Π.

Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

«Σπανιότατα ξένος σκηνοθέτης πρωτοπορεί σε μια άλλη χώρα. Πρέπει να έχεις μια πολύ άμεση σύνδεση με το υπόγειο ρεύμα που αναβλύζει».<sup>1</sup> Αυτά είναι τα λόγια του Στάθη Λιβαθινού στην πολυσέλιδη συνέντευξή του στο περιοδικό *BHMAGAZINO* τον Οκτώβριο του 2017, δυόμισι περίπου χρόνια από την τοποθέτησή του στη θέση του Καλλιτεχνικού Διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου, που ίσως να οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η ανάληψη μιας σκηνοθεσίας από έναν ξένο σκηνοθέτη σε μια διαφορετική χώρα από αυτή της καταγωγής του είναι, κατά το μάλλον ή ήττον, καταδικασμένη σε αποτυχία.<sup>2</sup> Την εν λόγω άποψη, βέβαια, ο Λιβαθινός την καταθέτει σε σχέση κυρίως με τη δημιουργία της Σχολής Σκηνοθεσίας, στο πλαίσιο και ως κατεύθυνση της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου, την οποία χρόνια επιθυμούσε να στήσει και μόλις είχε καταφέρει να ιδρύσει. Στόχος του, σε αυτό το εγχείρημα, φαίνεται να είναι η ανάδυση μιας ελληνικής σκηνοθετικής σχολής που να γνωρίζει την ελληνική ιδιοσυγκρασία και να αναγνωρίζει και να αναδεικνύει κοινές πολιτισμικές, και όχι μόνο, μνήμες και καταγωγές ή, πιο απλά, ένα συλλογικό παρελθόν.<sup>3</sup>

Εκκινώντας από την παραπάνω άποψη, θα μπορούσε να θεωρηθεί οξύμωρο το γεγονός ότι ένας από τους πρωταρχικούς στόχους του ελληνικού κρατικού θε-

---

1 «Στάθης Λιβαθινός: Είμαι σαν δοκιμαστής υπερηχητικού αεροπλάνου», *BHMAGAZINO*, εφ. *Το Βήμα της Κυριακής* (15 Οκτωβρίου 2017), σ. 15.

2 Ειδικά στο πεδίο του αρχαίου δράματος η εισχώρηση, και δεν χρησιμοποιείται τυχαία η λέξη, σκηνοθετών από χώρες του εξωτερικού πάντοτε υπήρξε σημείο τριβής μεταξύ θιάσων, κριτικών και κοινού, προκαλώντας ερωτήματα σε σχέση με την ελληνικότητα και την ιδιοποίηση, την πρόσληψη ή ερμηνεία των κειμένων και των παραστασιακών γεγονότων. Ενδεικτικά βλ. G. Van Steen, "Greece: A History of Turns, Traditions, and Transformations", στον τόμο B. van Zyl Smit (επιμ.), *A Handbook to the Reception of Greek Drama*, Chichester 2016: Wiley Blackwell, σ. 201-220· G. Sampatakakis, "Dionysus the Destroyer of Traditions: *The Bacchae* on Stage", στον τόμο G. Rodosthenous (επιμ.), *Contemporary Adaptations of Greek Tragedy. Auteurship and Directorial Visions*, London 2017: Methuen Bloomsbury, σ. 189-211· M. Antoniou, "Ancient Greek Tragedy at Epidaurus: Constructing a Tradition", στον τόμο An. Bakogianni (επιμ.), *Performing Ancient Tragedy on the Modern Greek Stage: Tradition vs. Innovation*, Palgrave.

3 Για τη σχολή σκηνοθεσίας λέει ο Λιβαθινός: «μια σχολή, όπως και μια ζωή, χτίζεται πάντα από τους ανθρώπους που τη δημιουργούν. Γιατί το θέατρο είναι εθνικό φαινόμενο. [...] Είναι άμεσα συνδεδεμένο με τον ψυχισμό του λαού που το γεννάει και με τη γλώσσα του. Δε θα μπορούσε ποτέ ένας Έλληνας, όσο εμπνευσμένος και αν είναι, να δημιουργήσει το αγγλικό θέατρο». Στη συνέντευξή του, παρόλ' αυτά, παραδέχεται ότι, για τον πρώτο χρόνο της λειτουργίας της, κάλεσε αρκετούς θεωρητικούς από το εξωτερικό, μια επιλογή που εγείρει ερωτήματα και πιθανώς χρήζει περαιτέρω ανάλυσης.



άτρου την περίοδο της θητείας του Λιβαθινού ήταν η εγκαθίδρυση και ανάπτυξη συνεργασιών με ομόλογους οργανισμούς του εξωτερικού, εντός των οποίων διαμεμβόταν μια θεατρική και πολιτισμική ανταλλαγή, καθώς ξένοι σκηνοθέτες, οι οποίοι, όπως αναφέρει παραπάνω ο Λιβαθινός, «σπανιότατα» πρωτοπορούν «σε μια άλλη χώρα», σκηνοθετούσαν παραστάσεις με μεικτούς θιάσους, που αποτελούνταν τόσο από Έλληνες όσο και από ηθοποιούς της χώρας καταγωγής τού εκάστοτε οργανισμού και σκηνοθέτη. Οφείλει να σημειωθεί άμεσα ότι, παρά το, σε πρώτο επίπεδο, οξύμωρο της θέσης του Λιβαθινού, το συγκεκριμένο πλαίσιο ανταλλαγής λειτουργεί παραπληρωματικά και όχι αποκλειστικά. Αποτελεί μια μορφή πειραματισμού και έναν τρόπο ανακάλυψης νέων σκηνοθετικών και υποκριτικών μεθόδων και προσεγγίσεων, αλλά στοχεύει και στη δημιουργία πολιτισμικών και πολιτιστικών «γεφυρών», παραγόντων που συγκρότησαν έναν σημαντικό πυλώνα της πολιτικής του Εθνικού Θεάτρου της δεδομένη χρονική περίοδο. Επιπλέον, αυτές οι συνεργασίες φέρνουν στην επιφάνεια σημαντικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη μοναδικότητα του κάθε συνεργαζόμενου θιάσου και της κουλτούρας που φέρει. Επομένως, κατά μια έννοια, πρόκειται για έναν πειραματισμό που οδηγεί στην ανακάλυψη και την αποκάλυψη ενός διαφορετικού, διαπολιτισμικού υπόγειου ρεύματος, που θέλει να «αναβλύσει» μέσα σε νέες, κοινές συνθήκες.

Σε αυτό το πλαίσιο, λοιπόν, το Εθνικό Θέατρο, κατά τη διάρκεια των τριών τελευταίων ετών της Καλλιτεχνικής Διεύθυνσης του Λιβαθινού, έκανε ισάριθμες συνεργασίες, που αφορούσαν αρχαία ελληνικά δραματικά κείμενα.<sup>4</sup> Συγκεκριμένα, ανέβηκαν οι παραστάσεις: *Οιδίποδας Τύραννος* σε συνεργασία με το Θέατρο Βαχτάνγκοφ της Μόσχας το 2017, *Πλούτος* με το Εθνικό Θέατρο Βελιγραδίου το 2018 και *Αγαμέμνων* με το Εθνικό Θέατρο της Κίνας το 2019.

Η παράσταση του *Πλούτου*, που θα απασχολήσει την παρούσα ανακοίνωση, η οποία ουσιαστικά θα αναζητήσει το υπόγειο ρεύμα που επιχειρήθηκε να αναδειχθεί υπό νέες συνθήκες, παρουσιάστηκε το καλοκαίρι του 2018 στο Φεστιβάλ της Επιδάουρου. Το Εθνικό Θέατρο, όπως ήδη αναφέρθηκε, συνεργάζεται με το Εθνικό Θέατρο του Βελιγραδίου, τον αρχαιότερο θεατρικό οργανισμό της Σερβίας, που ιδρύθηκε το 1868 στο Βελιγράδι,<sup>5</sup> και καλεί τον Nikita Miliivojević

4 Ενδεικτικά αναφέρονται και άλλες συνεργασίες, πέραν αυτών που αφορούν το αρχαίο δράμα, όπως το *House-made* του Γιώργου Βαλαή σε συνεργασία με το Θέατρο Maxim Gorki του Βερολίνου και *Ο Ορφανός του Ζάο*, μια παράσταση βασισμένη σε παραδοσιακή κινεζική τραγωδία, με το Εθνικό Θέατρο της Κίνας και οι δύο το 2019.

5 Πληροφορίες για το Εθνικό Θέατρο του Βελιγραδίου, διαθέσιμες στον δικτυακό τόπο: <https://www.narodnopozeriste.rs/en/history-beginnings> (τελευταία πρόσβαση 14/11/2019). Η ονομασία του θεσμού στα σερβικά είναι Народно позориште у Београду, δηλαδή, Εθνικό Θέατρο του Βελιγραδίου και όχι Εθνικό ή Κρατικό Θέατρο της Σερβίας, όπως αναφέρεται σε κάποιες από τις αναρτήσεις στην ιστοσελίδα του Εθνικού Θεάτρου της Ελλάδας. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://www.n-t.gr/el/events/320> (τελευταία πρόσβαση 15/11/2019). Όπως αναφέρει η Barbara Sušec Michieli τη δεκαετία του 1860 διαφορετικές εθνότητες στις διαφορετικές πόλεις της ευρύτερης περιοχής της τής τής Πουγκοσλαβίας εγκαθιστούσαν εθνικά θέατρα στο Ζάγκρεμπ/Κροατία (1860), τη Λιουμπλιάνα/Σλοβενία (1867), το Νόβι Σαντ/Σερβία (1861) και το Βελιγράδι/Σερβία (1869). Το κύμα δε της ίδρυσης εθνικών θεάτρων ήταν τόσο μεγάλο ώστε στην τής Πουγκοσλαβία το 1990



να αναλάβει τη σκηνοθεσία της αριστοφανικής κωμωδίας. Είναι σημαντικό, καταρχάς, να αναλύσουμε την ποιότητα της συνεργασίας και τις παραμέτρους που τη διέπουν. Εν πρώτοις, ο Milivojević, παρόλο που είναι Σέρβος στην καταγωγή, ζει στην Ελλάδα και αναφέρεται στον ελληνικό Τύπο ως «πολιτογραφημένος» Έλληνας.<sup>6</sup> Τα τελευταία είκοσι, περίπου, χρόνια εργάζεται στον ελληνικό χώρο και έχει σκηνοθετήσει, μεταξύ άλλων, στο θέατρο Αμόρε, το ΚΘΒΕ αλλά και το Εθνικό και, όπως σχολιάζει και ο πρωταγωνιστής της παράστασης, Βασίλης Χαραλαμπίδης: «ο Νικήτα Μιλιβόγιεβιτς είναι Σέρβος, αλλά είναι πολλά χρόνια στην Ελλάδα [...], οπότε τον ένιωσα πιο Έλληνα, πιο δικό μας».<sup>7</sup> Επιπλέον, έχει ανεβάσει παραστάσεις σε όλη τη Βαλκανική χερσόνησο.<sup>8</sup> Δραστηριοποιείται, λοιπόν, στα Βαλκάνια και η οπτική του είναι αμάλγαμα ελληνικών και βαλκανικών χαρακτηριστικών, δηλαδή ελληνική και βαλκανική συνάμα, μια ταύτιση που ο σκηνοθέτης προτείνει και αποδέχεται, όπως θα δούμε παρακάτω.

Η δεύτερη προς εξέταση παράμετρος αφορά στη σύνθεση του θιάσου, που, σε αντίθεση με τις άλλες δύο συμπαραγωγές αρχαίου δράματος, στις οποίες οι εκάστοτε συνεργαζόμενες χώρες συνεισέφεραν στη σύνθεση του θιάσου με ικανό αριθμό ηθοποιών η καθεμία, απαρτιζόταν κυρίως από Έλληνες ηθοποιούς στους βασικούς ρόλους και το χορό, ενώ η σερβική φωνή έβγαине μόνο από τον Κορυφαίο του Χορού, Nenad Maricic.<sup>9</sup> Η χρήση αυτής της φωνής από τον σκηνοθέτη θα μας απασχολήσει ενδελεχώς παρακάτω, αξίζει όμως να σημειώσουμε πως στην ιστοσελίδα του Εθνικού Θεάτρου του Βελιγραδίου άρθρο στα αγγλικά που αναφέρεται στην παράσταση και στην εν λόγω συνεργασία τονίζει ότι «το ανέβασμα αυτό ήταν σημαντικό γιατί στα 2.500 χρόνια της ιστορίας του αρχαίου θεάτρου της Επιδαύρου ακούστηκε για πρώτη φορά η σερβική γλώσσα στο κοίλο του».<sup>10</sup>

υπήρχαν τριανταπέντε θέατρα αυτοαποκαλούμενα «Εθνικά Θέατρα», τα οποία είχαν ιδρυθεί σε διάφορες περιόδους αντικατοπτρίζοντας διάφορες εθνικές, πολιτιστικές και πολιτικές τάσεις, βλ. B. S. Micheli, «The Disappearing Balkans: National Theatre and Geopolitics», στον τόμο S. E. Wilmmer (επιμ.), *National Theatres in a Changing Europe*, London 2008: Palgrave Macmillan, σ. 197-198.

<sup>6</sup> «Δίγλωσσος “Πλούτος” από το Εθνικό», *Αθηνόγραμμα Summer* (1 Ιουνίου 2018), σ. 182.

<sup>7</sup> «Βασίλης Χαραλαμπίδης: Ήμουν ο κλασικός άνθρωπος που ήθελε να ερωτευτεί και να αγαπήσει», *OK* (29 Αυγούστου 2018), σ. 84.

<sup>8</sup> Ένα σύντομο βιογραφικό του είναι διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=64&item=248> (τελευταία πρόσβαση 14/11/2019).

<sup>9</sup> Στον *Οιδίποδα Τύρανο* όλα τα μέλη του Χορού ήταν Έλληνες ηθοποιοί και οι ρόλοι ερμηνεύονταν από Ρώσους, ενώ στον *Αγαμέμνονα* οι δύο γυναικείοι ρόλοι (Κλυταιμνήστρα και Κασσάνδρα) παίζονταν από Ελληνίδες ηθοποιούς και όλοι οι ανδρικοί από Κινέζους. Ο *Πλούτος* του Milivojević δεν εγκαθιστά κάποιον ανάλογο τύπο δίπλο, καθώς περιορίζει τον ρόλο του Σέρβου ηθοποιού σε μια επιφανειακή περιγραφικότητα.

<sup>10</sup> “Belgrade Premiere of Aristophanes’ Pluto, Directed by Nikita Milivojević, Takes Place in the Sava Centre”, διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://www.narodnopoziorniste.rs/en/u-sava-centru-odrznava-beogradska-premijera-aristofanove-komedije-pluto-u-reziji-nikite-milivojevica-en> (τελευταία πρόσβαση 14/11/2019).



Ο Πύργος Γάλλος (Χρεμύλος), ο Χορός και η ορχήστρα των μουσικών, που γέμισε το θέατρο της Επιδαύρου με ήχους γνωστούς και βαλκανικό ηχόχρωμα. Φωτογραφία: Πάτροκλος Σκαφίδας

Αδιαμφισβήτητα, ήταν η πρώτη φορά που ακούστηκαν τα σερβικά στην Επίδαυρο, αν και πολλές άλλες γλώσσες έχουν ακουστεί πολλές φορές τα τελευταία χρόνια στο Φεστιβάλ της Επιδαύρου.<sup>11</sup> Όμως, ακούστηκε και μια ιδιαίτερα οικεία στην Ελλάδα «φωνή», που είχε αρχικά ταυτιστεί με τις χώρες της πρώην Γιουγκοσλαβίας, αλλά έφτασε να σηματοδοτεί τον πυρήνα της συνύπαρξης αυτών των βαλκανικών εθνών με το δικό μας. Η αναφορά στη μουσική, που ήταν σημαντικό στοιχείο της παράστασης, έφερε τη σφραγίδα της γείτονος χώρας, αν και η σύνθεση ανήκε στον Έλληνα Άγγελο Τριανταφύλλου.<sup>12</sup> Η ζωντανή ορχήστρα των οκτώ μουσικών, εννέα αν προσμετρήσουμε σε αυτούς τον Κορυφαίο Maricic, που έπαιζε κιθάρα, έπαιζαν τρομπέτα, σαξόφωνο, τρομπόνι, τούμπα, κλαρίνο και κρουστά. Αυτή η μουσική, που σύμφωνα με μια κριτικό θύμιζε βαλκανικό πανηγύρι,<sup>13</sup> γέμισε την ορχήστρα του θεάτρου με ήχους γνωστούς στο πλατύ κοινό ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '80, μετά την επιτυχία της ταινίας *Ο καιρός των σιγγάνων* και τη συνεργασία διάσημων τραγουδιστών της ελληνικής μουσικής σκηνής με τον Σέρβο συνθέτη Goran Bregović κατά τη δεκαετία

11 Ενδεικτικά αναφέρονται παραστάσεις, όπως *Πέρσες* σε σκηνοθεσία Θόδωρου Τερζόπουλου (2006), *Φοίνισσες* σε σκηνοθεσία Μιχαήλ Μαρμαρινού (2006), με συνεργασία ξένων ηθοποιών, αλλά και παραστάσεις αμιγώς ξένων θιάσων, όπως *Οθέλλος* σε σκηνοθεσία Thomas Ostermaier (2010), *Λυσιστράτη* σε σκηνοθεσία Peter Hall (1994) και *Ορέστεια* σε σκηνοθεσία Peter Stein (1980).

12 Η Όλγα Σελλά θεωρεί ότι ο Τριανταφύλλου «εγκλωβίστηκε» στη σκηνοθετική ματιά, βλ. Ο. Σελλά, «Ένας "Πλούτος" χαμένος στα Βαλκάνια» (15 Ιουλίου 2018), διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://artplay.gr/theatro/enas-ploytos-chamenos-sta-valkania> (τελευταία πρόσβαση 14/11/2019).

13 Ό.π.

του '90.<sup>14</sup> Πρέπει δε να τονισθεί ότι, μετά την επιτυχία του Bregonić στην Ελλάδα, αναδείχθηκαν και οι ανάλογες ορχήστρες χάλκινων της Μακεδονίας, οι οποίες προϋπήρχαν, αλλά γνώρισαν ευρεία διάχυση στο αστικό κοινό μετά την δεκαετία του '90 και τις προαναφερθείσες επιτυχίες.<sup>15</sup>

Ο Milivojević κάλεσε από τη Σερβία την Marina Medenica, η οποία επιμελήθηκε τα κοστούμια.<sup>16</sup> Η ενδυματολόγος παρέδωσε για το μεγαλύτερο μέρος των ρόλων ένα κράμα σερβικών και βορειοελλαδικών κοστούμιών, που έφεραν, όμως, σαφέστερα μεγαλύτερη επιρροή από τη γενέτειρά της. Ή, ακριβέστερα, τα κοστούμια παρουσίασαν μια σκηνική εικονολογία ιδιαίτερα οικεία στο ευρύ ελληνικό κοινό, που αναπαράγει ένα στερεότυπο φανερωμένο τη δεκαετία του '90 αλλά και σηματοδοτεί μια κοινή –με τις δυο έννοιες της λέξης– πρόσληψη της σερβικής κουλτούρας. Η γούνα του Ασκληπιού, τα αντρικά καπέλα, τα κοστούμια με τις γραβάτες και τις καζάκες, ακόμα και το φόρεμα της Πενίας, παραπέμπουν στην ενδυματολογία των διάσημων ταινιών του Emir Kusturica *Ο καιρός των Τσιγγάνων* και *Underground*, ενός παρωχημένου σημείου αναφοράς του ελληνικού κοινού για την απεικόνιση της Σερβίας. Επιπλέον, τα επίσημα ενδύματα της τριάδας Πλούτος – Ασκληπιός – Πενία στο τελευταίο μέρος της παράστασης διατηρούν, ειδικά στα ανδρικά κοστούμια, την ίδια παρωχημένη γραμμή, μια διαρκή ανάκληση του παρελθόντος. Παλιομοδίτικα, λοιπόν, αλλά και στερεοτυπικά μαφιόζικα, από αντίστοιχες αναφορές σε παλιές και διαδεδομένες γκανστερικές ταινίες, με τα σταυρωτά σακάκια, τα λουστρίνια και την κόκκινη τουαλέτα. Με αυτό τον τρόπο, αποδίδεται οπτικά η καθαρή πρόθεση του σκηνοθέτη να προσεγγίσει και να συνομιλήσει με ένα ευρύ κοινό, που γνωρίζει και αναγνωρίζει, συνειδητά ή ασύνειδα, παραπομπές σε ένα ιδιαίτερα δημοφιλές είδος της «μέσης τέχνης»,<sup>17</sup> όπως είναι ο κινηματογράφος. Περαιτέρω, διαφαίνεται και η προσωπική ερμηνεία του έργου από τον σκηνοθέτη, η οποία προτείνει πως η τριάδα Πλούτος – Ασκληπιός – Πενία είναι μια συμμορία απατεώνων που έχει βγει πα-

<sup>14</sup> Αναφέρομαι στη συνεργασία της Άλκηστης Πρωτοψάλτη το 1991 και του Γιώργου Νταλάρα το 1997 με τον Goran Bregonić. Ο Bregonić γεννήθηκε στο Σαράγιεβο της Βοσνίας από πατέρα Κροάτη και μητέρα Σέρβα. Λόγω της τριπλής καταγωγής του, ακόμα και σήμερα, ανήκει στην κατηγορία εκείνων που δηλώνουν Γιουγκοσλάβοι στην εθνικότητα. Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία βλ. <http://goranbregovic.rs/biography/index.html> (τελευταία πρόσβαση 14/11/2019).

<sup>15</sup> «Από μακριά η μελωδία δεν ήταν ευδιάκριτη, αλλά όταν περνούσες τον έλεγχο των εισιτηρίων και τις ουρές των υπόλοιπων θεατών στις εισόδους του αρχαίου θεάτρου της Επιδαύρου βεβαιώνουσιν ότι τα χάλκινα έπαιζαν το Θρακιώτικο “Τι ‘θελα και σ’ αγαπούσα”, σε συνδυασμό με άλλα παραδοσιακά», σχολιάζει, στην εισαγωγή του άρθρου της, η δημοσιογράφος Ζωή Λιάκα, δίνοντας έμφαση στη σύνδεση της μουσικής της παράστασης με την ελληνική μουσική παράδοση. Βλ. Ζ. Λιάκα, «Ο “Πλούτος” με χάλκινα και drone», εφ. *Τα Νέα* (16 Ιουλίου 2018), σ. 49.

<sup>16</sup> Η Medenica αναφέρεται και στο άρθρο της ιστοσελίδας του Εθνικού Θεάτρου του Βελιγραδίου μαζί με τον παραγωγό του Σερβικού οργανισμού, V. Miletic, βλ. “Belgrade Premiere of Aristophanes...”, ό.π.

<sup>17</sup> Όπως επισημαίνει ο Pierre Bourdieu, «η διαλεκτική της διάκρισης και της αξίωσης αποπέμπει στην υποβαθμισμένη “μέση τέχνη” όσα νόμιμα έργα τέχνης “εκλαικούνται”», βλ. P. Bourdieu, *Η διάκριση. Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, μτφρ. Κ. Καψαμπέλη, πρόλογος Ν. Παναγιωτόπουλος, Αθήνα 2009: Πατάκη, σ. 59.

γανιά, αναζητώντας κακομοίρηδες φτωχοδιάβολους που πασχίζουν να επιβιώσουν, τους ξεγελάει με την υπόσχεση για εύκολο και πρόσκαιρο πλουτισμό, αλλά στο τέλος τους παίρνει πίσω όλα όσα τους χάρισε τόσο γρήγορα –και επομένως «παράνομα», χωρίς τον «νόμιμο», κοινωνικώς αποδεκτό, τρόπο και κόπο–, για να ξεκινήσει προς αναζήτηση των επόμενων θυμάτων της. Είναι προφανείς οι αναγωγές σε χρηματιστηριακές φούσκες, πυραμίδες και άλλες συναφείς πρακτικές, που ταλανίζουν και πουλάνε ψεύτικα όνειρα στις μη προνομιούχες και ευκολόπιστες μάζες.

Αυτή η τελευταία, καίρια και ανατρεπτική, σκηνοθετική λύση υποστηρίζει ότι ο Πλούτος δεν υπήρξε ποτέ πραγματικά τυφλός, αλλά αντιθέτως σχεδίαζε προσεκτικά, χαιρέκακα και εκ των προτέρων τις πράξεις του. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης διατυπώνει στο πρόγραμμα της παράστασης την άποψή του, σημειώνοντας: «αμφιβάλλω αν τελικά ο Πλούτος είναι τυφλός... Πιστεύω ότι ξέρει πολύ καλά τι κάνει».<sup>18</sup> Παρόλο που η εν λόγω σκηνοθετική επιλογή φαίνεται, εκ πρώτης όψης, να προσφέρει μια αυθαίρετη ερμηνεία του έργου του Αριστοφάνη, μια προσεκτικότερη και πιο ελεύθερη ανάλυση μπορεί να αναδείξει ότι δεν απέχει και τόσο από τον ουσιαστικό στόχο του Αθηναίου κωμωδιογράφου, ο οποίος, σύμφωνα με τον Κ. J. Dover, δεν ακολουθεί με συνέπεια καμία από τις δύο προοπτικές που εμφανίζονται όταν ο Πλούτος βρίσκει το φως του, δηλαδή ή τώρα να είναι όλοι πλούσιοι ή να πλουτίζουν οι καλοί και οι κακοί να είναι φτωχοί.<sup>19</sup> Ο Αριστοφάνης μοιάζει να γνωρίζει αλλά και να προτείνει ότι, επί της ουσίας, τίποτα δεν επιλύεται, αλλά η άνιση κατανομή του πλούτου θα εξακολουθεί να διέπει τις ανθρώπινες σχέσεις. Κατά αυτή την έννοια, λοιπόν, μπορεί επίσης να υποστηριχθεί ότι η αντίστοιχη ανατροπή που προσφέρει ο σκηνοθέτης, η οποία στοχεύει να καταδείξει ακριβώς ότι τίποτα δεν διευθετείται, ενυπάρχει στο κείμενο.<sup>20</sup>

Στη σκηνοθεσία του Milivojević, η ποιότητα της μουσικής, τα κοστούμεια και η γλώσσα, μέσω του Κορυφαίου, και, περιορισμένα, ενός ακόμα μέλους του Χορού, είναι οι τρεις βασικοί παράμετροι που φέρουν καθαρά τη σερβική σφραγίδα. Υπάρχει όμως η πεποίθηση, τόσο στον σκηνοθέτη όσο και στον Λιβαθινό, ότι και οι δύο χώρες είναι φορείς μιας κοινής ψυχοσύνθεσης και καταγωγής, της βαλκανικής. Ο Διευθυντής του Εθνικού δηλώνει ότι «όλοι εμείς οι Βαλκάνιοι την έχουμε την ενοχή μας για κάτι».<sup>21</sup> Ενώ, από το σημείωμά του στο πρόγραμμα της παράστασης κατανοούμε πως και ο Milivojević βλέπει έναν κοινό τόπο. Διευκρινίζει:

<sup>18</sup> Ν. Μιλιβόγιεβιτς, «Ο Πλούτος είναι στ' αλήθεια τυφλός;», στο πρόγραμμα της παράστασης *Πλούτος* του Αριστοφάνη, Εθνικό Θέατρο, Καλοκαίρι 2018, σ. 4.

<sup>19</sup> Κ. J. Dover, *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*, μτφρ. Φ. Ι. Κακρικής, Αθήνα 41997: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σ. 281.

<sup>20</sup> Βέβαια, ο Dover θεωρεί ότι ο Αριστοφάνης δεν προσφέρει κάποια οικονομική ή κοινωνική κριτική. Κατά τη γνώμη του «ο Πλούτος σχετίζεται [...] περισσότερο με τη μαγεία, τη φαντασία και το υπερφυσικό», Κ. J. Dover, *Η κωμωδία...*, ό.π., σ. 289. Αντιθέτως, ο Milivojević δίνει σαφή κοινωνικοοικονομική διάσταση στη σκηνοθεσία του.

<sup>21</sup> «Στάθης Λιβαθινός...», ό.π., σ. 17.

Εκείνο που προσωπικά με κάνει να απορώ εδώ και χρόνια αφορά τις διάφορες λίστες με την παγκόσμια κατανομή πλούτου, που συναντάμε στις εφημερίδες: κάθε φορά μένω αποσβολωμένος όταν διαβάζω εκ νέου την πληροφορία ότι περίπου εκατό άνθρωποι στον κόσμο είναι πλουσιότεροι από ολόκληρο τον υπόλοιπο πλανήτη μαζί! [...] Η τωρινή Αθήνα αντιστοιχεί σε ολόκληρο τον κόσμο –ή στην περίπτωσή μας στα Βαλκάνια, την ευρύτερη περιοχή μας. Όπως και να 'χει, η Ελλάδα και η Σερβία είναι σαν τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος στα φιλά του Πλούτου.<sup>22</sup>

Το εκτενές απόσπασμα φανερώνει ότι ο σκηνοθέτης ανιχνεύει μια αντιστοιχία στις κοινωνικοοικονομικές συνθήκες που έχουν να κάνουν με τη γεωγραφική θέση, το γεγονός, δηλαδή, ότι βρίσκονται και οι δύο χώρες στη βαλκανική χερσόνησο. Είναι φανερό, λοιπόν, ότι ο Milivojevic επιχειρεί να συγκεράσει, να συμμείξει και να μετουσιώσει, με συγκολλητική ύλη την σερβική καταγωγή του και την ελληνική «πολιτογράφηση» του, κουλτούρες οι οποίες εδράζονται σε έναν γεωγραφικό χώρο με πολλά κοινά χαρακτηριστικά. Επιπλέον, δικαιολογεί πλήρως τον λόγο για τον οποίο επέλεξε να ανεβάσει το συγκεκριμένο έργο, σε αυτόν τον χωροχρόνο, τα Βαλκάνια του 2018, με τη συγκεκριμένη οπτική, ότι ο Πλούτος δεν είναι τυφλός.

Ενώ ο τόπος και οι ευρύτερες κοινωνικοοικονομικές συνθήκες αποτελούν έναν αδιαμφισβήτητο σύνδεσμο, το γεγονός ότι οι δυο χώρες ομιλούν διαφορετικές γλώσσες συντείνει –τείνει δηλαδή από κοινού και ταυτοχρόνως– προς τη μεταξύ τους διάσταση. Μια διάσταση που ο Milivojevic φαίνεται να επιθυμεί να φέρει στην επιφάνεια, αν ληφθεί υπόψη η *χρήση και η αντιμετώπιση της σερβικής γλώσσας πάνω στη σκηνή*, που για το άκουσμά της στην Επίδαυρο έδειξε τέτοια περηφάνια το κείμενο στην ιστοσελίδα του Εθνικού Θεάτρου του Βελιγραδίου. Τα σερβικά ακούγονται πρώτη φορά μόλις *αποκαλύπτεται η ταυτότητα της Πενίας*. Εκείνη τη στιγμή, ο Κορυφαίος αρχίζει να μιλάει στα σερβικά, ίσως επειδή τρελαίνεται που συναντά τη Φτώχεια ή επειδή θέλει να δείξει πως είναι διαφορετικός από τους υπόλοιπους ή επειδή η παράσταση όφειλε να χρησιμοποιήσει και τη σερβική γλώσσα ή ίσως μόνο για να εκκινήσει ο ακόλουθος διάλογος:

**Πενία:** Τι είναι αυτός ρε; Από πού είναι; Τι ράτσα είναι;

**Χορός:** Είναι ο φίλος μας από τη Σερβία.

**Πενία:** Από τη Συρία;

**Χορός:** Όχι, από τη Σερβία.

**Πενία:** Σύριος είσαι, ρε; *Εγώ δεν κατάλαβα ότι είσαι από τη Συρία;*

*Δεν ξέρω εγώ αγγλικά;<sup>23</sup>*

Η Πενία συνεχίζει στην σκηνή να κάνει αναφορές στην κοινή, δημοφιλή κουλτούρα που έχει ενσταλαχτεί στην ελληνική λέγοντας, όταν καταλαβαίνει τελικά ότι είναι Σέρβος: «Σέρβος είσαι; Καλά, ακόμα μπάσκειτ παίζετε; Σας έδωξε,

<sup>22</sup> Ν. Μιλίβόγιεβιτς, «Ο Πλούτος...», ό.π., σ. 4.

<sup>23</sup> Από απομαγνητοφώνηση του βίντεο της παράστασης, που βρίσκεται στη Βιβλιοθήκη του Εθνικού Θεάτρου.

ρε, ο Μπρέγκοβιτς και κατεβήκατε;».<sup>24</sup> Συνεχίζει μιλώντας για Βούλγαρους, που τους συνδέει με την ποδοσφαιρική, υβριστική ονομασία των οπαδών του ΠΑΟΚ. Χρησιμοποιεί λέξεις όπως: στρογκανώφ, καλάσνικωφ, Καραμαζώφ, μόνο γιατί ακούγονται ξένες ή σερβικές, δημιουργώντας ένα συνονθύλευμα όλων μαζί, αδιακρίτως, Σέρβων, Βουλγάρων και Ρουμάνων.

Τα παραπάνω, αναμφίβολα, εγείρουν ποικιλόμορφα ερωτήματα. Πρώτον, το μπέρδεμα της Σερβίας με τη Συρία, πέραν του ότι συνέβη σε μια χρονική περίοδο που πρόσφυγες συνέρρεαν στα σύνορα και ξεβράζονταν στα νησιά του Αιγαίου, φέρνοντας στην επιφάνεια σημαντικά ηθικά, κοινωνικά, οικονομικά και πολιτικά ζητήματα στην Ελλάδα, την Ευρώπη και όλο τον κόσμο, δείχνει μια τάση ισοπέδωσης ταυτοτήτων, απαξίωσης καταστάσεων αλλά και μείωσης ευθυνών. Παρόλο που, από το σύνολο της παράστασης, είναι φανερό ότι ο σκηνοθέτης δεν τίθεται υπέρ των σχολίων που κάνει η Πενία, οι λόγοι της δεν παύουν να ανατροφοδοτούν και να αναζωπυρώνουν καταστάσεις, επιτείνοντας ανταγωνισμούς, εχθρότητες και διχόνοιες.

Το υποδηλούμενο αντεπιχείρημα ότι η Πενία, η οποία παρουσιάζεται «να τους βάζει όλους στο ίδιο καζάνι», είναι ένας ρόλος με τον οποίο δεν ταυτίζονται ούτε οι υπόλοιποι ρόλοι του έργου ούτε βέβαια το κοινό, δεν στέκει απολύτως. Η παραπάνω σκηνή, στο σύνολό της, έκανε το κοινό να «σκάσει» στα γέλια. Κριτικός την αποκάλεσε «απολαυστική».<sup>25</sup> Και πραγματικά, η σκηνή ήταν εξαιρετικά καλοπαιγμένη και το γέλιο έβγαине αβίαστα. Όμως, τι σημαίνει αυτό, τόσο για την παράσταση όσο και για το κοινό; Η λειτουργία του γέλιου υποσημαίνει κάποιου είδους συννεοχή μεταξύ όσων γελάνε και ταύτιση ή, όπως λέει ο Henri Bergson, «το γέλιο μας είναι πάντα το γέλιο μιας ομάδας [...] κρύβει μια στερρόβουλη συνεννόηση, σχεδόν συννεοχή θα έλεγα, με άλλους πραγματικούς ή κατά φαντασίαν γελώντες».<sup>26</sup> Με αυτήν την έννοια, όταν προσφέρεις τέτοιου είδους υλικό προς τέρψη του κοινού, φέρεις ευθύνη κοινωνική αλλά και πολιτική. Ποιο είναι τελικά το σχόλιο του σκηνοθέτη, ότι όλες οι γλώσσες είναι ίδιες και κάθε ξένη γλώσσα, αγγλικά; Όλοι οι πρόσφυγες ή οι μετανάστες είναι Σύριοι; Οι λαοί, οπαδοί και αντίπαλοι; Δεν διαρρηγνύεται τότε σκηνικά ο δεσμός που υποστηρίζει ο σκηνοθέτης ότι συνδέει τις δύο χώρες, αλλά και όλες τις χώρες; Με αυτόν τον τρόπο, δεν μεταλλάσσεται η παράσταση από πλατφόρμα συνεργασίας σε πεδίο αντιπαλότητας; Το αντεπιχείρημα ότι αυτά τα τεχνάσματα έχουν υπάρξει ανέκαθεν τεχνάσματα της κωμωδίας δεν εξυψώνει το επίτευδο του αστείου, ούτε δικαιολογεί τη συγκεκριμένη επιλογή. Όπως πια έχουμε ωριμάσει ως κοινό και δεν παραδεχόμαστε το γέλιο που αφορά στο φύλο και τη σωματική διάπλαση, έτσι θα έπρεπε να χαρακτηρίσουμε και αυτή την επιλογή ως άτυχη, καθώς, αν και δεν απαξιώνει πλήρως την παράσταση, είναι όμως μια παράφωνη νότα σε ένα εγχείρημα που φαίνεται ότι είχε διαφορετική στόχευση.

24 Ό.π.

25 Συγκεκριμένα, η Σελλά αναφέρει: «απολαυστική η Πενία στη διαδικασία “μετάφρασης” του Σέρβου», βλ. Ο. Σελλά, «Ένας “Πλούτος”...», ό.π.

26 H. Bergson, *Το γέλιο*, μτφρ. Β. Τομανάς, Αθήνα 1998: Εκδόσεις Εξάντας, σ. 13.



Ο Milivojević, που σε αυτή την παράσταση εστιάζει στον λόγο και τις χρήσεις του, εισάγει μία ακόμα γλώσσα στο επεισόδιο του Ασκληπιού. Εκεί ο θεός/γιατρός μιλάει λατινικά και χρησιμοποιεί άσχετα αποφθέγματα για να μπερδέψει τους φτωχούς και αδαείς. Στερεοτυπική αντιμετώπιση των ιατρών στην κωμωδία, που συνδέει αυτό τον ρόλο με τους κομπογιαννίτες γιατρούς της *Commedia dell'Arte* και βοηθάει τον σκηνοθέτη στον τελικό του στόχο, να αποτελέσει ο Ασκληπιός μέλος της συμμορίας των τριών που ξεγελάνε τους πρωταγωνιστές της παράστασης. Ενώ, λοιπόν, η Πενία και ο Ασκληπιός έχουν αντιμετωπίσει τη γλώσσα, το έλλογο μέσο επικοινωνίας, με τους προαναφερθέντες τρόπους, έρχεται η ισχυρή μουσική –ως αρχέγονη, ενστικτώδης αντίδραση, η οποία γίνεται και ο κύριος, κοινός τόπος της ουσιαστικής επικοινωνίας των δυο λαών– να ενώσει τους κατατρεγμένους φτωχοδιαβόλους, τους λαούς. Ως αποτέλεσμα των ευεργετικών δράσεων και της συνειδητοποίησης που επέρχεται μέσω αυτής, η μουσική βοηθάει τους πρωταγωνιστές της κωμωδίας να πετάξουν από πάνω τους τα ρούχα που τους φόρεσε ο «διαφθορέας» πλούτος και να ξεκινήσουν από την αρχή. Το σχόλιο για τη μουσική, δηλαδή την εγγενή, ανθρώπινη και καλλιτεχνική έκφραση, που ενώνει, σε αντίθεση με την περιορισμένη και κατευθυνόμενη γλώσσα, που διαιρεί, αποτελεί σημαντικό στόχο της σκηνοθετικής οπτικής.

Ο *Πλούτος* του 2018 ανήκει στις σύγχρονες, αναμορφωμένες προσεγγίσεις του Αριστοφάνη. Το καλοκαίρι του 2016, οι παραστάσεις της *Λυσιστράτης* σε σκηνοθεσία Μιχαήλ Μαρμαρινού από το Εθνικό Θέατρο και οι *Όρνιθες* σε σκηνοθεσία Νίκου Καραθάνου από τη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών σηματοδότησαν τη χρονιά που σκηνοθέτες και ηθοποιοί πρόσφεραν μια άλλου είδους ανάγνωση στην αριστοφανική κωμωδία.<sup>27</sup> Ο Milivojević ανήκει σε αυτή την κατηγορία των σύγχρονων σκηνοθετών. Ουσιαστικά, εγκαθιδρύει έναν ανοιχτό διάλογο με τους *Όρνιθες* του Καραθάνου, καθώς, μεταξύ άλλων, χρησιμοποιεί «έμψυχα υλικά» από τους *Όρνιθες* για τη δική του παράσταση: καλεί, λοιπόν, τρεις ηθοποιούς των *Όρνιθων*, τη Γαλάνη Χατζηπασχάλη ως Πενία, τον Γιάννη Κότσιφα ως Ασκληπιό και τη Μαρία Διακοπαναγιώτου ως Γυναίκα, αλλά και τρεις καθοριστικούς συνεργάτες της παράστασης της Στέγης, τον Τριανταφύλλου, που συνέθεσε τη μουσική, την Amalia Bennet, που χορογράφησε και επιμελήθηκε την κίνηση, και τον Γιάννη Αστερή, που εκπόνησε τη μετάφραση. Μέσα από αυτό το πρίσμα, είναι φανερό ότι στην Bennet πρέπει να οφείλεται η σκέψη για τη χρήση της ογκώδους μπάλας, που εισήγαγε μια διάδραση μεταξύ του κοινού και της σκηνής, επιτελώντας ανάλογη λειτουργία με την τεράστια μπάλα-πλανήτη, η οποία στο τέλος των *Όρνιθων* συνέδεε την πλατεία με τους ηθοποιούς.<sup>28</sup> Σημαντικός είναι και ο καίριος μεταφραστικός καμβάς του νεοεισαχθέντος στο

27 Ενδεικτικά, βλ. Γ. Ιωαννίδης, «Οι *Όρνιθες* απογειώθηκαν», εφ. *Εφημερίδα των Συντακτών* (22 Αυγούστου 2016). Μ. Antoniou, "Aristophanes' *The Birds*, the Epidaurus Festival, and the Onassis Cultural Centre", *New Theatre Quarterly* 34:3, σ. 272-282.

28 Για τη χρήση της μπάλας βλ. Antoniou, "Aristophanes' *The Birds*...", ό.π.





Η ογκώδης μπάλα και ο θίασος. Φωτογραφία: Πάτροκλος Σκαφίδας

πεδίο της μετάφρασης της αριστοφανικής κωμωδίας *Αστερή*, ο οποίος μετέφρασε, εκτός από τους *Όρνιθες* και τον *Πλούτο*, τις *Νεφέλες* που σκηνοθέτησε ο Δημήτρης Καρατζάς το 2019.

Καταλήγοντας, αξίζει να επισημανθεί ότι η παράσταση του *Πλούτου* έλαβε συγκρατημένες κριτικές, που τόνιζαν τον ρυθμό και τις ικανότητες του Βασιλή Χαραλαμπόπουλου (Πλούτος), του Γιώργου Γάλλου (Χρεμύλος), του Στέλιου Ιακωβίδη (Καρίωνας) και του Μάνου Βακούση (Βλεψίδημος) στο πρώτο μέρος της παράστασης, όμως εντόπιζαν αργυθμίες και παραφωνίες στο δεύτερο μέρος.<sup>29</sup> Η παραγωγή έκανε πρεμιέρα στην Επίδαυρο, έδωσε επτά (7) παραστάσεις στην Ελλάδα και μονάχα δύο (2) στη Σερβία, ενώ στο πρόγραμμα της παράστασης είχε αναφερθεί ότι ο θίασος θα περιόδευε για δέκα ημέρες.<sup>30</sup>

Ο *Πλούτος* του Εθνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία Milivojević, στο πλαίσιο των συνεργατικών δράσεων του κρατικού οργανισμού, συνέβαλε προς μια θεατρική και πολιτισμική ανταλλαγή εντός βαλκανικού πλαισίου. Φαίνεται, όμως, ότι πρόκειται για μια παράσταση περισσότερο προσανατολισμένη στο ελληνικό θεατρικό πεδίο της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας, καθώς εντάσσει και, εν μέρει, επαναδιατυπώνει και, μερικών μόνο, εξελίσσει στοιχεία που εισήχθησαν στο πεδίο

<sup>29</sup> Ενδεικτικά βλ. Ό. Σελλά, «Ένας “Πλούτος”...», ό.π. Ζ. Λιάκα, «Ο “Πλούτος”...», ό.π. Μ. Καλλάκη, «“Πλούτος” του Αριστοφάνη από το Εθνικό θέατρο στην Επίδαυρο» (19 Ιουλίου 2018), διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://www.monopoli.gr/2018/07/19/reviews/kritikh-theatro/167251/ploytos-toy-aristofanh-sto-archaio-theatro-epidayroy-festibal-athhnwn-2/> (τελευταία πρόσβαση 05/05/2020).

<sup>30</sup> Ενώ η Σελλά ασκεί σαφή κριτική για τον περιορισμένο αριθμό παραστάσεων, βλ. Ό. Σελλά, «Ένας “Πλούτος”...», ό.π.



Οι πρωταγωνιστές της παράστασης του *Πλούτου*, Βασίλης Χαραλαμπόπουλος (Πλούτος), Γιώργος Γάλλος (Χρεμύλος) και Στέλιος Ιακωβίδης (Καρίων). Φωτογραφία: Πάτροκλος Σκαφίδας

από την παράσταση των *Ορνίθων* της Στέγης. Κατά κύριο λόγο, λοιπόν, προσανατολισμένη στο ελληνικό γίγνεσθαι, αναπαρήγαγε ελληνικά ή, εντόνως οικειοποιημένα στην ελληνική κουλτούρα, σερβικά στοιχεία, στοχεύοντας να προσελκύσει το πλατύ κοινό, όπως δηλώνει η χρήση τόσο της μουσικής όσο και των κινηματογραφικών αναγωγών. Επιπλέον, η παρουσία του Χαραλαμπόπουλου στον ομώνυμο ρόλο της κωμωδίας καταδεικνύει μια οικεία τάση, χαρακτηριστική του εν λόγω πεδίου, της τοποθέτησης ενός δημοφιλούς (και «εμπορικού») κωμικού, που είναι αναγνωρίσιμος από τις τηλεοπτικές του συμμετοχές. Η πρακτική αυτή, συνηθισμένη στο Εθνικό Θέατρο, χρήζει περαιτέρω εξέτασης και οφείλει να αποτελέσει αντικείμενο μελλοντικής έρευνας.

# 4<sup>ο</sup> Συνέδριο των Νεοελληνιστών των Βαλκανικών Χωρών

**Τα Βαλκάνια στο ελληνικό θέατρο  
και στον κινηματογράφο**



# Τιάνικ Βαλς: μια ρουμανική κωμωδία στην ελληνική σκηνή

Κωνσταντζα Γεωργακάκη

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια  
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

## ABSTRACT

Despite rapprochement between Romania and Greece after the Second Balkan War, the dramatic production of two countries remains rather unknown to their audience. *Titanic Waltz*, a comedy in three acts by Tudor Mușatescu, is the only successful play during the interwar period. The playwright believes that “the action is happening nowadays in any city where there are mother-in-laws, wives and prefectures.” The play is clearly illustrated some of the characteristics of the Romanian society who are common in all southeastern Europe. Due to the plot and the work of the talented young director Karolos Koun the performance is attended by many spectators.

«Πολλές φορές, οι Ρουμάνοι δραματικοί συγγραφείς μάς εξέφρασαν την επιθυμιάς όπως τους αποστειλωμεν ελληνικά έργα διά να παιχθούν εις, το ρουμανικόν θέατρον και εις αντάλλαγμα να μας αποστειλουν ιδικά των διά να παιχθούν εις το ιδικόν μας».<sup>1</sup> Η Αιμιλία Καραβία, μεταφράστρια του πρώτου ρουμανικού έργου, που ανέβηκε στην αθηναϊκή σκηνή, μετέφερε, το 1936, το αίτημα των συγγραφέων της Ρουμανίας να γνωρίσουν, έστω και αποσπασματικά, την ελληνική δραματουργία καθώς, στις χώρες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης, η πληροφόρηση, εκτός συνόρων, για την καλλιτεχνική τους παραγωγή ήταν εξαιρετικά περιορισμένη στη διάρκεια του μεσοπολέμου. Στο πλαίσιο αυτό και οι θεατρικές ανταλλαγές με τη Ρουμανία, παρά τη σχετικά πυκνή αρθρογραφία<sup>2</sup> και τις προτάσεις για κοινές πολιτιστικές εκδηλώσεις, ήταν ουσιαστικά ανύπαρκτες.

Μια διαφορετική στόχευση, που θα ενίσχυε τις δημιουργικές ωσμώσεις μεταξύ των δύο χωρών, θα βοηθούσε, ίσως, στην ταχύτερη αποκατάσταση των διπλωματι-

1 Αι. Καραβία, «Το ρουμανικόν θέατρον και οι συγγραφείς του», εφ. *Αθηναϊκά Νέα* (14 Σεπτεμβρίου 1936).

2 Για την θέση του ρουμανικού θεάτρου στον στοχασμό του μεσοπολέμου βλ. Β. Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του μεσοπολέμου*, τ. Β', Αθήνα 2009: Αιγόκερως, σ. 223-225. Ενδεικτικά αναφέρονται τα άρθρα: Μ. Λιδωρίκης «Αι καλλιτεχνικά προπαγάνδα και προσεγγίσεις», εφ. *Ελεύθερον Βήμα* (4 Ιουλίου 1923)· Κ. Μπασιάς, «Με ποιας θυσίας το ρουμανικό κράτος ενισχύει το Εθνικόν του Θέατρον», *Ελεύθερος Τύπος* (24 και 26 Αυγούστου 1926)· Π. Κ. [Πάνος Καλογερίκος], «Το ρουμανικόν θέατρον. Συγκρίνατε και συμπεράνατε», *Το Ελληνικόν Θέατρον* 27 (1 Σεπτεμβρίου 1926), σ. 1. Διαπιστώνεται, επίσης, μια τάση να προβληθούν, στον Τύπο, εκδηλώσεις και παραστάσεις, που σχετίζονται με την Ελλάδα ή τους αρχαιοελληνικούς μύθους, όπως μια σειρά διαλέξεων στο Εθνικό Θέατρο του Βουκουρεστίου, βλ. Κλ. Τσούρκας «Γέντε διαλέξεις του κ. Ν. Γιώργκα διά την Ελλάδα», εφ. *Ελεύθερον Βήμα* (2 Δεκεμβρίου 1930) και Ανυπόγραφο, «Οι Ατρείδαι [Victor Eftimiū, *Atrizii*] εις το ρουμανικόν θέατρον», εφ. *Ελεύθερον Βήμα* (21 Φεβρουαρίου 1939).

κών σχέσεών τους, οι οποίες παρουσίαζαν πολλές διακυμάνσεις, λόγω της όξυνσης των εθνικών αντιπαραθέσεων, μέχρι τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Η ελληνική εξωτερική πολιτική, όμως, αγνόησε την δυναμική της προεπαναστατικής θεατρικής δραστηριότητας στην ελληνο-ρουμανική κοινωνία των παραδουνάβιων ηγεμονιών στο Βουκουρέστι και το Ιάσιο<sup>3</sup> και δεν προώθησε συστηματικά κοινές δράσεις με την ελληνική παροικία. Η ήττα ισχύς της πολιτιστικής διπλωματίας δεν αξιοποιήθηκε μολονότι σε πολλές πόλεις της Ρουμανίας υπήρχαν πρόσωπα ικανά να ευαισθητοποιήσουν την κοινή γνώμη και να συγκροτήσουν μια θετική και αποδεκτή ελληνική εικόνα ανατρέποντας το στερεότυπο περί «οικονομικής εκμετάλλευσης και πνευματικής καθίζησης των Ρουμάνων» κατά την περίοδο των Φαναριωτών.<sup>4</sup>

Η ομαλοποίηση των διμερών σχέσεων, μετά το τέλος των Βαλκανικών Πολέμων, θα μπορούσε να συντελέσει στην άμεση βελτίωση και της πολιτιστικής επικοινωνίας των δύο χωρών. Στο θεατρικό πεδίο, όμως, το οποίο θα μας απασχολήσει στη συνέχεια, δεν υπήρξε κάποια οργανωμένη κίνηση από την κεντρική εξουσία προς αυτήν την κατεύθυνση. Η ελεύθερη αγορά των δημοσίων θεαμάτων ήταν αυτή, που πήρε την πρωτοβουλία να φέρει σε επαφή τους Έλληνες θεατές με το ρουμανικό θέατρο. Το πρόβλημα της γλώσσας ξεπερνώταν, συνήθως, με τη σύμπραξη ενός ρουμανόφωνου εξωτερικού συνεργάτη του θιάσου και της πρωταγωνίστριας ή με τη διαμεσολάβηση μιας άλλης χώρας και γλώσσας. Τα κριτήρια επιλογής, πάντως, των πρώτων έργων αμφισβητήθηκαν καθώς δεν επηρεάστηκαν από την προηγούμενη ευρωπαϊκή εμπειρία: «αφού επρόκειτο να δοθῆ ένα ρουμανικόν έργον, διατί δεν μετεφράζετο ο *Ανθρωπος με τον Αχαμνόοντα*, γνωστού ηθοποιού του Ρουμανικού Εθνικού Θεάτρου, που επαίχθη με τόσην επιτυχίαν εις πλείστας ξένας σκηνάς;».<sup>5</sup> Πράγματι, η τετρά-

3 Για το προεπαναστατικό θέατρο στις παραδουνάβιες ηγεμονίες βλ. μεταξύ άλλων: Δ. Σπάθης, «Το θέατρο 1770-1821. Οι απαρχές της νεοελληνικής θεατρικής τέχνης», στον τόμο Β. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000, Η Οθωμανική κυριαρχία 1170-1821*, Αθήνα 2003: Ελληνικά Γράμματα, σ. 199-220· Β. Πούχνερ, «Τρεις Έλληνες θεατράνθρωποι στα Βαλκάνια του 19<sup>ου</sup> αιώνα», στο βιβλίο του Βαλκανική Θεατρολογία. Δέκα μελετήματα για το θέατρο στην Ελλάδα και τις γειτονικές της χώρες, Αθήνα 1994: Καρδαμίτσα, σ. 214-253· Α. Ταμπάκη, *Το νεοελληνικό θέατρο (18<sup>ος</sup>-19<sup>ος</sup> αι.)*, Ερμηνευτικές προσεγγίσεις, Αθήνα 2005: Διάυλος, σ. 134-140.

4 Για το θέμα αυτό καθώς και το ζήτημα των Κουτσόβλαχων και τα κληρονομικά δικαιώματα επί της περιουσίας ελλήνων επιχειρηματιών που δεν είχαν απογόνους, βλ. Σ. Σφέτας, «Το Ιστορικό πλαίσιο των Ελληνο-Ρουμανικών σχέσεων (1866-1913)», *Μακεδονικά* 23 (2001-2002), σ. 23-48. Γενικότερα για τις σχέσεις των δύο χωρών, ενδεικτικά βλ. E. Negruți, «Grecii în viața economică a Moldovei în secolul XIX», στον τόμο L. Rados (επιμ.), *Interferențe româno-elene (secolele XV-XX)*, Iasi 2003: Fundația Academică A. D. Xenopol, σ. 62-86· Γ. Φλορέα, *Κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές πτυχές των ελληνο-ρουμανικών σχέσεων κατά το δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> και αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, Διδακτορική διατριβή, Ιωάννινα 2007: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων – Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας – Τομέας Ιστορίας Νεωτέρων Χρόνων· Φ. Κωνσταντίνου, *Η οικονομική παρουσία των Ελλήνων στη Ρουμανία από τον Κριμαϊκό μέχρι τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο*, Διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 2013: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης – Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας – Τομέας Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας, Λαογραφίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας.

5 Χ.Ε.Α. [Χ. Αγγελομάτης], «Τίτανικ Βαλς», εφ. *Εστία* (25 Ιανουαρίου 1940). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [https://srv-web1.parliament.gr/display\\_doc.asp?item=47076&seg=](https://srv-web1.parliament.gr/display_doc.asp?item=47076&seg=) (τελευταία πρόσβαση 20/08/2020).

πρακτη κωμωδία του George Ciprian, *Omul cu mârțoaga*, μολονότι, μετά από το Βερολίνο, τη Βέρνη και την Πράγα, ανέβηκε επιτυχώς και στο Παρίσι με τον τίτλο *Kirika (L'homme et son toquard)*, από τον Georges Pitoëff το 1937, δεν παρουσιάστηκε ποτέ στην Αθήνα.

Η πρώτη γνωριμία του ελληνικού κοινού με τη ρουμανική θεατρική γραφή, έγινε με την τρίπρακτη κωμωδία του Adolf de Herz, *Ο κατακτητής (Cuceritorul)*,<sup>6</sup> που ανέβηκε από τον Θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη (6 Απριλίου 1917), σε μετάφραση Αιμιλίας Καραβία. Οι λόγοι ένταξης του συγκεκριμένου έργου στο ρεπερτόριο είναι ασαφείς. Πρόκειται για ιδεολογική συμπάθεια προς το συγγραφέα, του οποίου οι πολιτικές πεποιθήσεις<sup>7</sup> συνείπταν, μάλλον, με αυτές της Κοτοπούλη; Ήταν πρόκληση για την θιασάρχισσα ο πρωταγωνιστικός ρόλος, μια προσωπική επιτυχία της δημοφιλέστερης βεντέτας της Ρουμανίας;<sup>8</sup> Ήταν απλή επιθυμία ανανέωσης του θιάσου με έργα δραματολογικών ελάχιστα γνωστών στο ελληνικό κοινό; Ίσως το συγκεκριμένο έργο ικανοποιούσε γενικότερα τα desiderata των συντελεστών και γι' αυτό προκρίθηκε.<sup>9</sup>

Σύμφωνα με τις πληροφορίες, που διέρρευαν στον Τύπο, τα δραματικά πρόσωπα ήταν εμπνευσμένα από την αριστοκρατία της ρουμανικής πρωτεύουσας.<sup>10</sup> Το θέμα ενός γυναικοκατακτητή, στις ερωτικές πιέσεις του οποίου υποκύπτουν όλες οι γυναίκες εκτός από μια κοκέτα χήρα, δεν είναι, βεβαίως, πρωτότυπο. Στη δονζουανική αυτή πλοκή, η οποία ολοκληρώνεται με τον θρίαμβο του

6 Ο *Κατακτητής* ανέβηκε για πρώτη φορά από τον θίασο Marioara Voiculescu – Tony Bulandra στο Teatrul Modern του Βουκουρεστίου στις 3 Οκτωβρίου 1914. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://bibliacad.ro/bnr/bnrautori.php?aut=h&page=260&&limit=10> (τελευταία πρόσβαση 20/08/2020). Η εφημερίδα *Αδιάλλακτος*, στην οποία αρθρογραφεί η μεταφράστρια, μια ημέρα πριν από την ελληνική πρεμιέρα, πληροφορεί, εσφαλμένα, τους αναγνώστες ότι το έργο παίχτηκε «κατά πρώτον εις το Βουκουρέστι πέρυσιν» (5 Απριλίου 1917). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [https://srv-web1.parliament.gr/display\\_doc.asp?item=41886&seg=](https://srv-web1.parliament.gr/display_doc.asp?item=41886&seg=) (τελευταία πρόσβαση 10/08/2020).

7 Ο συγγραφέας τάχθηκε υπέρ των Κεντρικών Δυνάμεων κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, βλ. L. Boia, «*Germanofilii*», *Elita intelectuală românească în anii Primului Război Mondial*, Bucharest 2010: Humanitas, σ. 235-237.

8 «L'artiste a imposé dans le paysage théâtral de l'entre-deux-guerres l'image de la "diva", de la vedette adorée, du "monstre sacré"», I. Berzuc, «Marioara Voiculescu – portretul unei artiste», *Studii și Cercetări de Istoria Artei. Teatru, Muzică, Cinematografie*, Serie nouă 3/47 (2009), σ. 13-17.

9 Δυστυχώς δεν υπάρχουν πολλά στοιχεία για το θίασο την περίοδο αυτή. «Η αλήθεια είναι πως δεν γνωρίζουμε πολλά για την πιο σταθερή και επιτυχημένη θεατρική επιχείρηση του πρώτου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Η πορεία της δεν έχει καταγραφεί με λεπτομέρεια μέχρι σήμερα, μάλλον διότι ο όγκος του υλικού τρομάζει και τους πιο θαρραλέους ερευνητές», Α. Δημητριάδης, «Ο Μήτσος Μυράτ και η εργαλειοθήκη της υστεροφημίας», στον τόμο Μ. Μυράτ, *Η ζωή μου*, Ηράκλειο 2016: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σ. 453-454. Εάν ισχύει η πληροφορία ότι «εις το θέατρον της Κοτοπούλη προσελήφθη ως δόκιμος ο κ. Δενδραμής, αδελφός του πρώην δημοσιογράφου και τώρα γραμματέως της εν Βουκουρεστίω Ελληνικής πρεσβείας κ. Β. Δενδραμή», *Τέχνη και Θέατρον* 8 (16 Ιουλίου 1916), σ. 124, ίσως η πρωταγωνίστρια ενημερώθηκε από εκεί για την επιτυχία του συγκεκριμένου έργου. Στην παράσταση του *Κατακτητή* συμμετέχουν οι ηθοποιοί Π. Γαβριηλίδης και Αλ. Γονίδης.

10 Ανυπόγραφο, «Μικράι Ειδήσεις», εφ. *Σκριπ* (5 Απριλίου 1917). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [http://efimeris.nlg.gr/ns/pdfwin\\_ftr.asp?c=123&pageid=1&id=47941&s=0&STEMTYPE=0&STEM\\_WORD\\_PHONETIC\\_IDS=&CropPDF=0](http://efimeris.nlg.gr/ns/pdfwin_ftr.asp?c=123&pageid=1&id=47941&s=0&STEMTYPE=0&STEM_WORD_PHONETIC_IDS=&CropPDF=0) (τελευταία πρόσβαση 20/08/2020).



έρωτα, ο συγγραφέας επηρεάστηκε από τους Γάλλους ομοτέχνους του αλλά δεν διέθετε τη δεξιότητά τους, «κάνει κατάχρησιν θεατρικών κώλπων και παραθέτει ατελευτήτους διαλόγους, τρυφερούς μιν και παθητικούς, οι οποίοι όμως και κουράζουν κάπως».<sup>11</sup> Η σκηνική του πρόταση είναι φλύαρη, ένα «νυστακτικό έργο». Λείπει εντελώς η δράσις και η ζωή».<sup>12</sup>

Οι δύο πρωταγωνιστές Μαρίκα Κοτοπούλη και Μήτσος Μυράτ κέρδισαν, όπως πάντα τις εντυπώσεις, αλλά ο υπόλοιπος θίασος δεν υποστήριξε ικανοποιητικά το έργο καθώς «μερικοί ηθοποιοί δεν έχουν καθόλου τον αέρα του σαλονιού»<sup>13</sup> και «μερικοί των υποδυθεισών τα πρόσωπα ταύτα κυριών είχαν ξεχάσει φαίνεται, ότι το Βουκουρέστι είναι μία από τας κομψότερας πρωτευούσας της Ευρώπης. Μια μάλιστα εμφάνισις έκαμε τους θεατάς να πιστεύσουν προς στιγμήν ότι το δράμα εξετυλίσσετο ουχί εις την Ρουμανίαν, αλλά εις το ηρωικόν Μαυροβούνι».<sup>14</sup> Γενικότερα, πάντως, παρά κάποιες άτυχες ερμηνευτικές στιγμές, η αρκετά γρήγορη μεταφορά στην ελληνική σκηνή, τρία χρόνια μετά την πρεμιέρα του Βουκουρεστίου, μπορεί ν' αποτελέσει το πρώτο βήμα για μια περισσότερο ολοκληρωμένη γνωριμία με το ρουμανικό θέατρο.

Η συνέχεια, όμως, στην υποδοχή έργων από τη βαλκανική αυτή χώρα δεν υπήρξε ευόωνη. Με καθυστέρηση μιας εικοσαετίας περίπου ανέβηκε στο θερινό θέατρο Αλικής μια ακόμα φάρσα του ίδιου συγγραφέα, του A. de Herz, με τον διόλου ελκυστικό τίτλο *Μπογ(κ)ρατσέσκο! [Incurcă lume]*, από τον θίασο Αλικής – Κώστα Μουσούρη (8 Σεπτεμβρίου 1936).<sup>15</sup> Αν και ο τίτλος δεν ήταν διόλου εμπορικός, το θέμα της φάρσας είναι ενδιαφέρον: ένας νεαρός δικηγόρος αποφασίζει να περάσει μια νύχτα εκτός της οικογενειακής κλίνης και επιστρέφοντας, για να δικαιολογηθεί στη σύζυγό του, επικαλείται την τυχαία συνάντησή του μ' έναν παλιό συμμαθητή του, τον Μπογ(κ)ρατσέσκο (Bungrăzesco). Η κατάσταση περιπλέκεται όταν ένας τύπος, που ισχυρίζεται ότι ονομάζεται Μπογρατσέσκο εμφανίζεται και επιβεβαιώνει τη συνάντηση με λεπτομέρειες, οι οποίες

11 Ο., «Ο κατακτητής», εφ. *Έθνος* (7 Απριλίου 1917). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [https://srv-web1.parliament.gr/display\\_doc.asp?item=33454&seg=](https://srv-web1.parliament.gr/display_doc.asp?item=33454&seg=) (τελευταία πρόσβαση 20/08/2020).

12 Ανυπόγραφο, «Ολιγόστιχα», εφ. *Αστραπή* (8 Απριλίου 1917). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [https://srv-web1.parliament.gr/display\\_doc.asp?item=41378&seg=](https://srv-web1.parliament.gr/display_doc.asp?item=41378&seg=) (τελευταία πρόσβαση 20/08/2020).

13 Ανυπόγραφο, «Η χθεσινή πρώτη», εφ. *Εσπερινή* (7 Απριλίου 1917). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [https://srv-web1.parliament.gr/display\\_doc.asp?item=36780&seg=](https://srv-web1.parliament.gr/display_doc.asp?item=36780&seg=) (τελευταία πρόσβαση 20/08/2020).

14 Ω., «Ο κατακτητής του Χερτζ», εφ. *Εστία* (7 Απριλίου 1917). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [https://srv-web1.parliament.gr/display\\_doc.asp?item=47056&seg=](https://srv-web1.parliament.gr/display_doc.asp?item=47056&seg=) (τελευταία πρόσβαση 20/08/2020).

15 Στον θίασο συμμετέχουν οι Χ. Νέζερ, Α. Γιαννίδης. Ο πρωτότυπος τίτλος *Μπερδέει τον κόσμο* θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί με κάποια παραλλαγή και, μάλλον θα ήταν πιο ελκυστικός. Στην προβολή του έργου σημειώνεται ότι «επαίζετο πέρυσι επί 8 συνεχείς μήνας εις το Βουκουρέστι με τεραστίαν επιτυχίαν», εφ. *Πρωία* (8 Σεπτεμβρίου 1936). Στην πραγματικότητα, το έργο ανέβηκε για πρώτη φορά την περίοδο 1928-1929 στο Teatrul Mic του Βουκουρεστίου, σε σκηνοθεσία S. Alexandrescu με τους Nelly Caracioni, Marcel Enescu και τον συγγραφέα A. De Herz, *Universul Literar* 10 (1942), σ. 2. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [http://dspace.bcucluj.ro/bitstream/123456789/1/BCUCLUJ\\_FP\\_P3441\\_1942\\_051\\_0010.pdf](http://dspace.bcucluj.ro/bitstream/123456789/1/BCUCLUJ_FP_P3441_1942_051_0010.pdf) (τελευταία πρόσβαση 20/08/2020).



πείθουν τη νεαρή γυναίκα. Είναι σαφές ότι ο μύθος της συζυγικής απιστίας έχει θεματική συνάφεια με το *Φίλο μου το Λευτεράκη* του Αλέκου Σακελλάριου, που ανέβηκε το 1955.

Και αυτό το έργο αντιμετωπίστηκε επιφυλακτικά και πάντα συγκριτικά με αντίστοιχα έργα άλλων ευρωπαϊκών χωρών: «ακόμα κι ως έργο ελαφρής φιλολογίας δεν μοιάζει καθόλου με ό,τι μας προσφέρει σε απίστευτη σχεδόν αφθονία στο είδος αυτό η θεατρική παραγωγή της Δύσεως και της Μεσευρώπης. Δεν έχει ούτε τις στοιχειωδέστερες τεχνικές αρετές μιας παριζιάνικης ή μιας βερολινέζικης φάρσας, που παρ' όλη τη συμβατικότητα της μπορεί πάντα να κρατή αμείωτο το ενδιαφέρον του κοινού απ' αρχής μέχρι τέλους».<sup>16</sup> Διατυπώθηκαν, όμως, και θετικά σχόλια όπως ότι «το έργο θα μπορούσε να γίνη πολύ καλλίτερο αν ο συγγραφέας δεν κατάφερε να εξαντληθή στην πρώτη πράξι. Πάντως μένει ευχάριστο ως το τέλος»<sup>17</sup> και «αν και τα ίδια πράγματα λέγονται και επαναλαμβάνονται, εν τούτοις είναι χαριτωμένα ως θεατρικό παιχνίδι σε τρεις πράξεις».<sup>18</sup>

Η διάρκεια των παραστάσεων επιβεβαιώνει την άποψη της μεταφράστριας τους Αιμ. Καραβία, ότι «με τα ρουμανικά έργα συμβαίνει ότι και με κάθε άλλο ξένον έργον. Εκείνο που έχει στην χώρα του συγγραφέως παταγώδη επιτυχίαν, εις τον τόπον μας γνωρίζει την μετρίαν επιτυχίαν και τανάπαλιν [...]. Κατά γενικόν κανόνα τα έργα της εντοπίου παραγωγής τα υποστηρίζει με φανατισμόν το ρουμανικόν κοινόν».<sup>19</sup> Εκτός από τον τοπικό χαρακτήρα των έργων, η εσφαλμένη πρόκριση του Herz είχε ως αποτέλεσμα να παιχθούν μόνο για δύο μέρες οι κωμωδίες του. Η ρουμανική δραματουργία σίγουρα θα κέρδιζε αν γινόταν μια διαφορετική επιλογή συγγραφέων και έργων.

Αυτό ακριβώς αποδεικνύεται με το τρίτο έργο, την τρίπρακτη κωμωδία *Τιτάνικ Βαλς (Titanic Vals)* του Tudor Mușatescu,<sup>20</sup> η οποία, πριν από την Αθήνα, παίχτηκε στην Ουγγαρία, την Τσεχοσλοβακία, την Πολωνία και θα ανέβαινε στις

<sup>16</sup> Λ. Κουκούλας, «Μπογκρατσέσκο», εφ. *Πρωία* (10 Σεπτεμβρίου 1936). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [https://srv-web1.parliament.gr/display\\_doc.asp?item=38651&seg=](https://srv-web1.parliament.gr/display_doc.asp?item=38651&seg=) (τελευταία πρόσβαση 20/08/2020).

<sup>17</sup> Κ.Ο., «Μπογκρατσέσκο», εφ. *Έθνος* (10 Σεπτεμβρίου 1936). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [https://srv-web1.parliament.gr/display\\_doc.asp?item=33325&seg=](https://srv-web1.parliament.gr/display_doc.asp?item=33325&seg=) (τελευταία πρόσβαση 20/08/2020).

<sup>18</sup> Μ. Ροδάς, «Μπογκρατσέσκο», εφ. *Ελεύθερον Βήμα* (10 Σεπτεμβρίου 1936).

<sup>19</sup> Αι. Καραβία, «Το ρουμανικόν θέατρον...», ό.π. Η δημοσιογράφος, και σε συνεντεύξεις της, φροντίζει να μεταφέρει στους Έλληνες αναγνώστες πληροφορίες για το ρουμανικό θέατρο. Όταν ο Harry Baug ήλθε στην Αθήνα για μια σειρά παραστάσεων, μετά τη Σόφια και το Βουκουρέστι, τον ρωτά για το ρουμανικό θέατρο. Ο ηθοποιός, εκφράζοντας το θαυμασμό του για τους ρουμάνους ηθοποιούς που βρίσκονται σε γαλλικούς θιάσους, αναφέρεται στον Édouard de Max, «που η απώλειά του ήταν απώλεια για το διεθνές θέατρο» και στην Elvira Popesco, «άξια αντιπρόσωπο των ρουμάνων συναδέλφων της», Αι. Καραβία, «Ο Χάρου Μπωρ ευρίσκεται από σήμερον εις την πρωτεύουσαν», εφ. *Αθηναϊκά Νέα* (14 Νοεμβρίου 1938).

<sup>20</sup> Το έργο ανεβαίνει για πρώτη φορά στο Teatrul Național București (TNB) στις 21 Νοεμβρίου 1932 με τους G. Calboreanu, I. Finteșteanu, S. Cluceru. Για την παράσταση βλ. Simion Alterescu (επιμ.), *Istoria teatrului în România*, τ. III (1919-1944), București 1973: Editura Academiei Republicii Socialiste România, σ. 177-178.

Ηνωμένες Πολιτείες.<sup>21</sup> Ο συγγραφέας, επηρεασμένος από τη ζωή της γενέτειράς του Câmpulung, μεταφέρει στη σκηνή οικογενειακά στιγμιότυπα από την εκεί καθημερινότητά του, σχολιάζοντας την μικροαστική ζωή της επαρχιακής πόλης και σατιρίζοντας τον νεοπλουτισμό και τον αριθμισμό των κατοίκων της. Θεωρεί, πάντως, ότι το έργο δεν έχει τοπικό χαρακτήρα και θα μπορούσε να διαδραματίζεται «în orice oraș, unde există soacre, neveste și prefecturi».<sup>22</sup> Η παιδεία του τού επιτρέπει να κινείται με άνεση στο πνεύμα της γαλλικής κωμωδίας, την οποία, ωστόσο, προσαρμόζει στις απαιτήσεις των Ρουμάνων θεατών, προσθέτοντας αρκετά ηθογραφικά στοιχεία. Ο πρωτότυπος τίτλος, ο οποίος διατηρήθηκε στην πρώτη ελληνική παράσταση προκαλώντας αρκετές ενστάσεις, συνδέεται με παιδικά μουσικά ακούσματα από το ναυάγιο του Τιτανικού.<sup>23</sup>

Θέμα της κωμωδίας η ζωή ενός κατωτέρου υπαλλήλου νομαρχίας, του Σπυράκη και της οικογένειάς του, η οποία περιμένει εναγωνίως, με εξαίρεση την κόρη του από προηγούμενο γάμο, τον θάνατο του αδελφού του για να κληρονομήσει την περιουσία του. Ο θεός, τελικά, πνίγεται και η οικογένεια αποκτά τα εκατομμύρια, που θα της αλλάξουν τη ζωή. Το τέλος της πρώτης πράξης, που κλείνει μ' αυτή την ανατροπή, έχει πολλές ομοιότητες με την πρώτη πράξη του έργου του Θόδωρου Συναδινού, *Ευτυχώς επτωχεύσαμεν*, στοιχείο που επισημαίνεται από την ελληνική κριτική.<sup>24</sup> Τα κοινά μοτίβα σταματούν όμως στη συνέχεια και η εξέλιξη είναι εντελώς διαφορετική. Ο Σπυράκης ενοχλείται από την έπαρση και την αλαζονική συμπεριφορά των δικών του και τελικά κατορθώνει με ένα τέχνασμα να τους κρατήσει όλους ενωμένους. Ένα μόνο δεν πετυχαίνει: να πείσει τους συμπατριώτες του ότι δεν έχει τα προσόντα να γίνει βουλευτής και μάλιστα εκλέγεται παρά τις δικές του αντιρρήσεις.

Το έργο αποτελούσε προσωπική επιλογή του σκηνοθέτη Μιχάλη Κουνελάκη. Η πρωτοτυπία στο ανέβασμά του έγκειται στο ότι ανέβηκε για πρώτη φορά, εκτός Αθηνών, από έναν νεανικό θίασο, την «Πειραιϊκή Σκηνή» στο Δημοτικό Θέ-

<sup>21</sup> Μ. Κουνελάκης, «Θεόδωρος Μουσατέσκου: Ο συγγραφέας του *Τιτάνικ Βαλς* που θα παίξει ο θίασος Κοτοπούλη», *Τα Παρασκήνια* 87 (13 Ιανουαρίου 1940), σ. 1.

<sup>22</sup> G. Constantinescu, «Tudor Mușatescu, 1903-1970», σ. 7. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://en.calameo.com/read/001218178612852c6110a> (τελευταία πρόσβαση 10/08/2020).

<sup>23</sup> Ο συμπατριώτης και ομότεχνος του Μουσατέσκου Matéi Visniec, σε συνέντευξή του, υποστήριξε ότι «ένας τίτλος πρέπει να είναι σαν χάι-κου: σε βοηθά να μπει στο έργο αλλά δεν αποκαλύπτει όλο τον κόσμο του έργου», στο Μαγκλίνης, «Η "Εθνικότητα" του Ματέι Βισνιέκ επί σκηνής», εφ. *Καθημερινή* (22 Ιανουαρίου 2008). Ο Μ. Ροδάς, «*Τιτάνικ Βαλς*», εφ. *Ελεύθερον Βήμα* (26 Ιανουαρίου 1940), εκτιμούσε ότι ο τίτλος «πολύ λίγη σχέση έχει με το περιεχόμενο αυτού του έργου. Ακριβέστερα θάπρεπε να τιτλοφορήται η *Κωμωδία μιας κληρονομίας*». Εάν προκρινόταν αυτή η λύση, υπήρχε ο κίνδυνος της σύγχυσης των θεατών με σχετικούς τίτλους άλλων συγγραφέων, που παίζονταν στο Μεσοπόλεμο, όπως η *Κληρονομιά* του Μ. Pottecher (*L'héritage*), η *Μαύρη κληρονομιά* του Φ. Γιοφύλλη ή *Ο κληρονόμος της τσάτσας* του Γ. Σπαταλά.

<sup>24</sup> Αγγ. Δόξας, «*Τιτάνικ Βαλς*», εφ. *Ακρόπολις* (26 Ιανουαρίου 1940). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [Ελληνισμός και Βαλκάνια – αμφίδρομες σχέσεις](https://srv-web1.parliament.gr/display_doc.asp?item=47333&seg=ΣΤΟΓ. [Ι. Στοιγιάννης], «Μουσατέσκου: Τιτάνικ Βαλς», εφ. Βραδύνη (25 Ιανουαρίου 1940). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: https://srv-web1.parliament.gr/display_doc.asp?item=47353&seg= (τελευταία πρόσβαση 10/08/2020).</a></p>
</div>
<div data-bbox=)

ατρο Πειραιά (14 Ιανουαρίου 1939).<sup>25</sup> Η υποδοχή της παράστασης ήταν θετική<sup>26</sup> ενθαρρύνοντάς τον να το εντάξει και στο ρεπερτόριο του βραχύβιου θιάσου «Νέα Σκηνή», που αποτελείτο από νέους ηθοποιούς, οι περισσότεροι των οποίων μόλις είχαν τελειώσει τη δραματική σχολή του Ωδείου Αθηνών, στο οποίο δίδασκε. Ο Τίτος Βανδής γράφει χαρακτηριστικά ότι ο σκηνοθέτης «είχε τότε μεταφράσει ένα ρουμανικό έργο που δε θυμάμαι το όνομα του συγγραφέα του. Θυμάμαι ότι ήταν μια κοινωνική σάτιρα με τίτλο *Τιτάνικ Βαλς*. Ίσως το έργο αυτό να ήταν και ένας από τους λόγους που ήθελε να κάνει την τουρνέ. Το έργο άρεσε πολύ».<sup>27</sup> Μετά από τη θετική υποδοχή στο θέατρο «Λυρικών» της Πάτρας στις 14 Ιουνίου 1939,<sup>28</sup> ο Κουνελάκης επεδίωξε την προώθησή του σ' ένα κεντρικό αθηναϊκό θέατρο.

Πράγματι ο ημικρατικός θιάσος της Μαρίκας Κοτοπούλη, ο οποίος έπαιζε σε δύο αίθουσες, ανταποκρίθηκε στην πρότασή του. Το *Τιτάνικ Βαλς* ανέβηκε στη β' σκηνή του, που στεγαζόταν στο θέατρο Αλικής, σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν (24 Ιανουαρίου 1940).<sup>29</sup> Ο πρεσβευτής της Ρουμανίας, μάλιστα, σε δεξίωση, που προηγήθηκε της πρεμιέρας, ευχαρίστησε την Κοτοπούλη για την πρωτοβουλία της ν' ανεβάσει για πρώτη φορά στην Ελλάδα έργο Ρουμάνου συγγραφέα.<sup>30</sup> Η επιδοκιμασία του μαρτυρεί πόσο ανενήμερη ήταν η πρεσβεία της χώρας για την παρουσία της δραματουργίας της εκτός συνόρων, καθώς η Κοτοπούλη, όπως ήδη αναφέρθηκε, ανέβαζε για δεύτερη φορά ρουμανικό έργο. Το ίδιο λάθος, όμως, έγινε και από δημοσιογράφο, που δεν διασταύρωσε τα στοιχεία της: «το έργο του Ρουμάνου συγγραφέως είναι η πρώτη μας επαφή με το ρουμανικό

**25** Ανυπόγραφο, «Η Πειραιϊκή Σκηνή», εφ. *Θάρρος* (14 Ιανουαρίου 1939). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [https://srv-web1.parliament.gr/display\\_doc.asp?item=38274&seg=](https://srv-web1.parliament.gr/display_doc.asp?item=38274&seg=) (τελευταία πρόσβαση 10/08/2020). Στον θιάσο συμμετέχουν: Ν. Παπαδοπούλου, Αν. Εμμανουήλ, Ν. Βαρβέρη, Μ. Σημηριώτου, Μ. Χριστοπούλου [Ανουσάκη], Π. Ζερβός, Γ. Δήμος, Στ. Νικολαΐδης, Θ. Γαβαλάς, Μ. Μοσχούτης, Γ. Βλαχόπουλος, Ρούσος, Β. Καρζή.

**26** Ν. Ι. Μαράκης, «Η καλλιτεχνική κίνηση Πειραιώς», εφ. *Αθηναϊκά Νέα* (11 Ιανουαρίου 1939).

**27** Τ. Βανδής, *Κουβέντα με τους φίλους μου*, Αθήνα 1999: Προσκήνιο, Άγγελος Σιδεράτος, σ. 80. Στον θιάσο συμμετέχουν Αν. Εμμανουήλ, Μ. Σημηριώτου, Μ. Χριστοπούλου [Ανουσάκη], Τ. Βανδής, Π. Ζερβός.

**28** Δ. Φ-ς, «Ο θιάσος της “Νέας Σκηνής”», εφ. *Νεολόγος* Πατρών (17 Ιουνίου 1939). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [https://srv-web1.parliament.gr/display\\_doc.asp?item=33613&seg=](https://srv-web1.parliament.gr/display_doc.asp?item=33613&seg=) (τελευταία πρόσβαση 10/08/2020).

**29** Στο θιάσο συμμετέχουν: Θ. Αρώνης (Σπυράκης), Σμ. Στεφανίδου (Ντάτσια, γυναίκα του), Ελ. Χαλκούση (Κυριακίτσα, πεθερά του), Μ. Αρώνη (Σαρμεσεγεθούσα, κόρη του), Ρ. Μυράτ (Τζένα, κόρη του), Τ. Γαλανός (Τραϊάνος, γιος του), Φ. Κοκκόλα (Ντετσεμπάλ, γιος του), Λ. Καλλέργης (Πέτρος Ντίνου), Μ. Φωτόπουλος (Λοχαγός Σταματέσκου), Αρ. Βλαχόπουλος (Ρανταουλέσκου Περτσέλι), Ν. Δούκα (Μία Νταντά), Ρ. Βρεπτάκος (Προκοπίου, συμβολαιογράφος), Λ. Ποδηματά (Υπνέρτρια), Φ. Καμπάνης (Γείτονας, Φωτογράφος). Στοιχεία για την παράσταση στο Κ. Κυριακάς, «Ο νεαρός σκηνοθέτης κύριος Κάρολος Κουν (1939-1942)», *Σκηνή* 4 (2012), σ. 16-56.

**30** Ανυπόγραφο, «Πίσω από την Αυλαία», *Ασύρματος* (22 Ιανουαρίου 1940). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [https://srv-web1.parliament.gr/display\\_doc.asp?item=33280&seg=](https://srv-web1.parliament.gr/display_doc.asp?item=33280&seg=) (τελευταία πρόσβαση 20/08/2020).

## ΤΟ ΡΟΥΜΑΝΙΚΟΝ ΕΡΓΟΝ



Ἡ κ. Ἀρῶνη ὡς Μίτσα, ἡ κ. Στεφανίδου ὡς Ντάτσια, ἡ κ. Ρίτα Μυράτ ὡς Τζένα, ἡ δὲ Χαλκούση ὡς Κυριακίτσα καὶ ὁ κ. Ἀρῶνης ὡς Σπυράκης, εἰς τὸ ρουμανικὸν ἔργον «Τιτάνικ βάλες», ποῦ παίζεται ἀπὸ τετραήμερου εἰς τὸ θέατρον «Ἀλικής».  
[Σκίτσα τοῦ κ. Φωκ. Δημητριάδη]

Σκίτσο του Φωκ. Δημητριάδη στα *Αθηναϊκά Νέα* (28 Ιανουαρίου 1940), με αφορμή το ανέβασμα της παράστασης *Τιτάνικ Βαλς*, τον ίδιο μήνα, στο Θέατρο Αλική

θέατρο, με το οποίο οι ιστορικοί δεσμοί μας είναι σημαντικοί».<sup>31</sup> Εκτός από την εσφαλμένη πληροφόρηση, είναι προφανές ότι τα δύο άλλα έργα δεν άφησαν κανένα αποτύπωμα στην ελληνική σκηνή.

Το κείμενο γίνεται αντικείμενο σχολίων ουσιαστικά για πρώτη φορά και οι απόψεις διίστανται. Άλλος εκτιμά ότι το ανέβασμα ενός έργου «που στέκει κάπως παράμυθα από το πνευματικό κλίμα της άλλης Ευρώπης, είναι πολύ κοινότερα στη βαλκανική μας νοοτροπία και ψυχοσύνθεση».<sup>32</sup> Άλλος θεωρεί ότι

31 Κ. Ι. Κακούρη «Το Ρουμανικόν Θέατρον ἀπὸ τῆς Ἑλληνικῆς σκηνῆς», εφ. *Ἀσύρματος* (24 Ἰανουαρίου 1940). Το περίεργο είναι ότι, παρά την ευκολία αναζήτησης πληροφοριῶν τα τελευταία χρόνια, ὅταν το *Τιτάνικ Βαλς* ἀνέβηκε ἀπὸ τὴν «Ὁμάδα Ἐπαγγελματικῆς Θεάτρου τῆς Διασποράς», με τὴν υποστήριξη τοῦ Institutul Cultural Român, σὺν 18 Ἰουνίου 2019, στο Θέατρο «Ἐλυζέ», σὺν διαφημιστικῆ καταχώρηση ἀναφερόταν «για πρώτη φορά σε ἑλληνικῆ σκηνή».

32 Λ. Κουκούλας, «Τιτάνικ Βαλς», εφ. *Πρωΐα* (26 Ἰανουαρίου 1940). Διαθέσιμο σὺν δικτυακὸ τόπο: [https://srv-web1.parliament.gr/display\\_doc.asp?item=38861&seg=](https://srv-web1.parliament.gr/display_doc.asp?item=38861&seg=) (τελευταία πρόσβαση

«η κωμωδία «δεν είναι ιδιαίτερας αξίας. Της λείπει η βαθύτερη κωμική πηγή. [...] Όλα είναι συμβατικά, εξωτερικά τονισμένα και η παρατήρησις, η σάτιρά της, η ευδιαθεσία ή η διαγραφή των χαρακτήρων από την επιφάνεια αντλημένα».<sup>33</sup> Παρόλα αυτά «έχει μια σατιρική γραμμή –ιδιαιτέρως δηκτική για τον νεοπλουτισμόν και την πολιτικήν– και χωρίς να εμφανίζει ξεχωριστές αξιώσεις ή να λήη πολύ μεγάλα πράγματα εν τοσούτω έχει εις το είδος του μια σημαντική πληρότητα».<sup>34</sup> Σε δύσκολους καιρούς, άλλωστε, ένα ευφρόσυνο θέαμα, παρά τη συμβατική γραφή του, μπορεί να ικανοποιήσει: «Ο θεατής [...] όσο διαρκεί η παράσταση γελά. Στις τραγικές μέρες που ζούμε τώρα, το δώρο δύο ωρών ευθυμίας δεν είναι ευκαταφρόνητο».<sup>35</sup>

Διχασμένοι εμφανίζονται οι άνθρωποι του θεάτρου ως προς το κείμενο. Ο συγγραφέας Βασίλης Ρώτας βρήκε διαύλους επικοινωνίας μεταξύ των δύο χωρών, καθώς το έργο αποτελεί «καθρέφτη της κοινωνικής ζωής της γειτονικής μας χώρας. [...] και οι ονομασίες προσώπων και τόπων δεν ήσαν ξενικές, θάλαγε κανείς πως βλέπει ολοζώντανη την ελληνική ζωή μας».<sup>36</sup> Αντίθετα ο σκηνοθέτης Σωκράτης Καραντινός διαπίστωνε ότι «κοντά στις άλλες του αδυναμίες, ξεδεύτηκε πολύ σε τριμμένα και καθημερινά πράματα και ξεχύλισε συχνά σ' έναν κουραστικό πλατυασμό που χαλάρωσε πολύ την ένταση του θεατή».<sup>37</sup> Το κείμενο δεν είναι βεβαίως αψεγάδιαστο, η δράση του, όμως, είναι ενδιαφέρουσα, οι χαρακτήρες του πειστικοί και παρακολουθείται αβίαστα από τους θεατές. Αυτήν την αίσθηση μετέφερε ο Άγγελος Δόξας: «συνολικά το έργο άρεσε και είναι από κείνα που έχουν το μυστικό των πολλών παραστάσεων».<sup>38</sup>

Καθοριστικό παράγοντα στην επιτυχία, καθώς το έργο παρέμεινε ένα μήνα στη σκηνή, έπαιξε η σκηνοθεσία του Καρόλου Κουν, η οποία «είχε τα αξιολογία της σημεία κυρίως σε ό,τι αφορούσε την ηθογραφική έκφραση».<sup>39</sup> Ακόμη και όσοι εξέφρασαν αντιρρήσεις για το έργο, αντιμετώπισαν θετικά την παράσταση: «χωλόν εκ γενετής εύρε τα απαιτούμενα δεκανίκια εις το άρτιον συγκρότημα του θιάσου Κοτοπούλη και κατώρθωσε να σταθή εις την ελληνικήν σκηνήν».<sup>40</sup> Επισημαίνονταν, πάντως, και ορισμένες αρρυθμίες καθώς αρκετοί ηθοποιοί «δεν θα είχαν θέσιν

20/08/2020).

**33** Σ. Ματάντος, «Τιάνικ Βαλς», εφ. *Ο Τύπος* (25 Ιανουαρίου 1940). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [https://srv-web1.parliament.gr/display\\_doc.asp?item=34075&seg=](https://srv-web1.parliament.gr/display_doc.asp?item=34075&seg=) (τελευταία πρόσβαση 20/08/2020).

**34** Α. Μαμάκης, «Τιάνικ Βαλς», εφ. *Αθηναϊκά Νέα* (25 Ιανουαρίου 1940).

**35** Α. Θρύλος, «Το θέατρον», *Νέα Εστία* 316 (15 Φεβρουαρίου 1940), σ. 243.

**36** Β. Ρώτας, «Τιάνικ Βαλς», *Τα Παρασκήνια* 89 (27 Ιανουαρίου 1940), σ. 1.

**37** Σ. Καραντινός, «Θ. Μουσατέσκου, Τιάνικ Βαλς», *Νεοελληνικά Γράμματα* 166 (3 Φεβρουαρίου 1940), σ. 6.

**38** Α. Δόξας, «Τιάνικ...», ό.π.

**39** Δ. Α. Κόκκινος, «Τιάνικ Βαλς», εφ. *Ελληνικόν Μέλλον* (26 Ιανουαρίου 1940). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [https://srv-web1.parliament.gr/display\\_doc.asp?item=36942&seg=](https://srv-web1.parliament.gr/display_doc.asp?item=36942&seg=) (τελευταία πρόσβαση 20/08/2020).

**40** Αι. Χουρμούζιος, «Τιάνικ Βαλς», εφ. *Καθημερινή* (26 Ιανουαρίου 1940).

ούτε σε ερασιτεχνική σκηνή και στους οποίους ανετέθησαν ρόλοι όχι ασήμαντοι»,<sup>41</sup> επηρεάζοντας την ομοιογένεια του συνόλου και το τελικό αποτέλεσμα.

Οι Ρουμάνοι, λίγους μήνες μετά την παράσταση του *Τιτάνικ Βαλς*, ανέβασαν το έργο του Σπύρου Μελά, *Ο Μπαμπάς εκπαιδεύεται* στο θέατρο Regina Maria. Προηγήθηκε, βέβαια, μια παράσταση του ίδιου έργου από τον ελληνικό ερασιτεχνικό θίασο «Ελπίς» στην Κωνσταντζα το 1937, το ανέβασμά του, όμως, από έναν επαγγελματικό θίασο είχε σαφώς μεγαλύτερη βαρύτητα. Η παράσταση, από τους σχολιαστές της εποχής εντάχθηκε, σωστά, στο πλαίσιο της πολιτιστικής διπλωματίας, καθώς «σήμερα, όταν οι ξένες προπαγάνδες προεκτείνονται και διασταυρώνονται σαν τεράστιοι φωτεινοί προβολείς σ' όλα τα γεωγραφικά πλάτη, η παράσταση του έργου του Μελά παίρνει ένα βαθύτερο και αμεσότερο νόημα».<sup>42</sup> Στη διάρκεια του μεσοπολέμου έγιναν και άλλες μεμονωμένες προβάσεις προβολής του ελληνικού θεατρικού λόγου στη Ρουμανία αλλά χωρίς θεαματικά αποτελέσματα.<sup>43</sup>

Το *Τιτάνικ Βαλς* τα επόμενα χρόνια επανήλθε στο ρεπερτόριο πολλών θιάσων της περιφέρειας, ενώ στη δεκαετία του '50 ανέβηκε μ' έναν διαφορετικό, πιο εμπορικό τίτλο. Συγκεκριμένα, παίχτηκε σε δύο θέατρα της Καλλιθέας, στο θέατρο «Παλλάδιο» από τον θίασο Γ. Κουκούλη (13 Αυγούστου 1945) και στο «Διονύσια» από τον θίασο του Αδ. Λεμού (29 Ιουλίου 1949) σε συνεργασία με τον Μ. Ιακωβίδη. Ο Λεμός το παρουσίασε και σε περιοδεία σε πολλές επαρχιακές πόλεις. Λίγα χρόνια αργότερα, ο Λ. Καλλέργης, εραστής της κόρης του Σπυράκη στην παράσταση του Κουν, σε συνεργασία με τη Δ. Σκούρα, επέλεξε έναν σαφώς πιο εμπορικό τίτλο, *Με το ζόρι Βουλευτής*, στο θέατρο «Ραντάρ» (14 Αυγούστου 1954).<sup>44</sup> Για τελευταία φορά στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, με τον τίτλο *Θα σε κάνω βουλευτή*, ανέβηκε από την Κ. Στυλιανού στο θέατρο της Νέας Σμύρνης (27 Ιουνίου 1981).<sup>45</sup> Εκτός από το *Τιτάνικ Βαλς* ανέβηκε και πάλι από την Κ. Στυλιανού, η οποία διατηρούσε δεσμούς με τη Ρουμανία, ένα ακόμη έργο του Μουσατέσκου με τον ελληνικό τίτλο η *Θεία Αδελαΐδα* (*Sosesc deseară*) στις 19 Ιουνίου 1980.<sup>46</sup>

41 Κ.Ο. [Κ. Οικονομίδης], «Τιτάνικ Βαλς», εφ. *Έθνος* (25 Ιανουαρίου 1940). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [https://srv-web1.parliament.gr/display\\_doc.asp?item=32890&seg=](https://srv-web1.parliament.gr/display_doc.asp?item=32890&seg=) (τελευταία πρόσβαση 20/08/2020).

42 Α. Μυστακίδης, «Ρουμανία. Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται στο θέατρο Regina Maria», *Νέα Εστία* 322 (1940), σ. 650-651. Για το ίδιο θέμα βλ. Κ. Τσούρκας, «Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται στο Βουκουρέστι», εφ. *Ελεύθερον Βήμα* (10 Μαΐου 1940).

43 Β. Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική...*, ό.π.

44 Μετάφραση – Σκηνοθεσία Μ. Κουνελάκης. Στην παράσταση συμμετέχουν: Σ. Νοταρά, Μ. Ρώτα, Μ. Βούλγαρη, Σπ. Γιαννάτου, Β. Ανδρεόπουλος, Γ. Πελεκούδας, Κ. Ρηγόπουλος, Αν. Μητάκης, Β. Ρηγόπουλος, Α. Λάππας.

45 Μετάφραση – Σκηνοθεσία: Κ. Στυλιανού, Σκηνικά: Δ. Καλογιάννη, Μουσική: Κ. Μυρωδικού. Συμμετέχουν οι ηθοποιοί: Ν. Γαροφάλλου, Κ. Ιγερνίου, Π. Κατσιβελος, Ι. Καλέση, Β. Κολάσης, Δ. Σερεμέτη, Γ. Πάλλης και η Κ. Στυλιανού. Η παράσταση επαναλήφθηκε και το επόμενο καλοκαίρι.

46 Η ταύτιση έγινε με βάση την πληροφορία ότι το έργο έχει γραφεί περίπου το 1932 και τον αριθμό των προσώπων. Στο έργο υπάρχει η Αδελαΐδα. Μετάφραση: Κ. Στυλιανού, Σκηνοθεσία: Γ. Μεσσάλας, Σκηνικά: Μ. Φραγκοπούλου, Μουσική επιμέλεια: Γ. Χριστοδούλου. Συμμετέχουν οι ηθοποιοί: Γ.



Μολονότι, όταν παρουσιάστηκε, για πρώτη φορά, το *Τιτάνικ Βαλς*, οι άνθρωποι του θεάτρου εμφανίστηκαν ιδιαίτερα ευαισθητοποιημένοι ως προς την θεατρική παραγωγή της Ρουμανίας, το μέλλον δεν ήταν ευόινο. Ο Κουνελάκης ακολούθησε μια μοναχική πορεία στο σημείο αυτό, προσπαθώντας να γνωρίσει στο ελληνικό κοινό και άλλες δημιουργίες της ρουμανικής θεατρικής παραγωγής. Επιστρέφοντας από ταξίδι του στο Βουκουρέστι για την προετοιμασία του ανεβάσματος του έργου του *Η απαγωγή της Σμαράγδως*, δήλωσε ότι ήλθε σε επαφή με Ρουμάνους καλλιτέχνες για το ανέβασμα του έργου *Το χαμένο γράμμα* του Ion Luca Caragiale στην Αθήνα,<sup>47</sup> το οποίο παρουσιάστηκε δύο χρόνια αργότερα και πάλι στο θέατρο «Διονύσια» της Καλλιθέας, σε μετάφραση Τ. Δραγώνα. Με αφορμή, μάλιστα, την παράσταση αυτή ο Γεράσιμος Σταύρου εγραφε ότι «ο στείρος κοσμοπολιτισμός εμπόδισε να γευτούμε τη βαλκανική λογοτεχνία, που έχει τόσο κοινά χαρακτηριστικά με την δική μας»,<sup>48</sup> επαναφέροντας στο προσκήνιο το θέμα της πρόσληψης των θεατρικών έργων της νοτιοανατολικής Ευρώπης χωρίς, ωστόσο, κάποιες συγκεκριμένες προτάσεις. Την ίδια αυτή περίοδο μια ομάδα Ρουμάνων καλλιτεχνών επισκέφτηκε την Ελλάδα και είχε μια σειρά δημιουργικών συζητήσεων με το Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών,<sup>49</sup> οι οποίες, όμως, δεν απέδωσαν στη συνέχεια.

Στη διάρκεια του μεσοπολέμου το ανέβασμα ρουμανικών έργων οφειλόταν σε μεμονωμένες προτάσεις δημιουργών που γνώριζαν τη ρουμανική γλώσσα, και ήταν ενημερωμένοι για τις εξελίξεις στο ρουμανικό θεατρικό τοπίο. Δεν υπήρξε ένα κοινό όραμα για τη γνωριμία με τη δραματουργία και τη συστηματική παρουσίαση έργων των δύο χωρών. Το *Τιτάνικ Βαλς*, η παρουσίαση του οποίου έγινε λόγω της σταθερής προσήλωσης του Κουνελάκη στην αξία του, κατόρθωσε να ξεπεράσει τις δυσκολίες και αναδείχθηκε στο πλέον πολυπαιγμένο έργο της

---

Χριστοδούλου, Κ. Γρηγοράτου, Α. Γεωργιάδης, Χ. Μωραϊτης, Α. Μαυρίδης, Κ. Στυλιανού. Η παράσταση δεν ικανοποίησε την κριτική: «Με τις σκηνικές αδυναμίες και της ίδιας και του θιάσου της και με την εκλογή ασήμαντων ρουμανικών έργων δίνει αδέξιες παραστάσεις ερασιτεχνικού επιπέδου [Αλ. Μαργαρίτης, «*Η Θεία Αδελαΐδα*», εφ. *Τα Νέα* (19 Ιουλίου 1980)].

**47** Ανυπόγραφο, «Οι ελληνορουμανικές θεατρικές ανταλλαγές», εφ. *Τα Νέα* (31 Οκτωβρίου 1957). Αυτό που προκαλεί εντύπωση είναι ότι όλη η προσπάθεια του Κουνελάκη για τη σύσφιξη των ελληνορουμανικών σχέσεων στο θέατρο πέρασε μάλλον απαρατήρητη. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Κ. Νίτσος, τον αδικεί, όταν υποστηρίζει ότι το μόνο σημαντικό που προσέφερε ήταν η συγγραφή της *Απαγωγής της Σμαράγδως*. «Κι αν είχε κάνει μόνον αυτό στη ζωή του θα 'ταν πολύ πιο κερδισμένος», *Θέατρο* 25 (Γενάρης-Φλεβάρης 1966), σ. 58.

**48** Γ. Σταύρου, «*Ένα χαμένο Γράμμα*», εφ. *Η Αυγή* (12 Ιουνίου 1959). Για τις παραστάσεις του έργου του Caragiale στην Ελλάδα, βλ. Κ. Georgakaki, «Une lettre perdue: De la Roumanie du dix-neuvième à la Grèce du vingtième siècle», *Neohelicon* XXXII/1 (2005), σ. 223-229.

**49** Μεταξύ των καλλιτεχνών ήταν οι: Lucia Demetrius, συγγραφέας και μεταφράστρια, Ion Şahighian, σκηνοθέτης και επίτιμος διευθυντής τεχνών, D. D. Neleanu, σκηνοθέτης και Anca Şahighian, ηθοποιός, βλ. Κ. Δ. Λιναρδάτος, «Οι Ρουμάνοι επιθυμούν την επίσκεψη ελληνικού θιάσου αρχαίου δράματος. Η χρησιμότης των θεατρικών ανταλλαγών», εφ. *Τα Νέα* (31 Οκτωβρίου 1957). Πέντε χρόνια αργότερα επισκέφθηκε την Αθήνα ο S. Alexandrescu, βλ. Κ. Δ. ΛΙΝ[ΑΡΔΑΤΟΣ], «Ήλθε ο σκηνοθέτης Αλεξανδρέσκου. Η Ορέστεια του Αισχύλου του χρόνου στο Βουκουρέστι», εφ. *Τα Νέα* (19 Οκτωβρίου 1962) και «Εντυπώσεις του Αλεξανδρέσκου. Το θέατρο στην Αθήνα», εφ. *Τα Νέα* (7 Φεβρουαρίου 1963).



ρουμανικής θεατρικής παραγωγής στην ελληνική σκηνή χάρη στα οικεία δραματικά πρόσωπα και προφανώς σε κάποιους κοινούς κώδικες επικοινωνίας μεταξύ των θεατών των δύο χωρών.

Μολονότι υπάρχει μια σημαντική βελτίωση στις θεατρικές ανταλλαγές, η ρουμανική δραματολογία του 20<sup>ου</sup> αιώνα παραμένει, στο σύνολό της, άγνωστη στο ελληνικό κοινό.<sup>50</sup> Αντίθετα σύγχρονοι συγγραφείς, όπως ο Matéi Visniec, ο οποίος έχει το πλεονέκτημα να γράφει στη γαλλική γλώσσα αλλά και η Elise Wilk προκρίνονται συχνά από νεανικούς, συνήθως, θιάσους. Παρατηρείται επίσης μια μεγάλη κινητικότητα καθώς μεμονωμένοι σκηνοθέτες καλούνται από ελληνικούς θιάσους, ηθοποιοί συμμετέχουν σε δίγλωσσες παραγωγές και θεατρικοί οργανισμοί συνεργάζονται στο πλαίσιο της Ένωσης των Θεάτρων της Ευρώπης. Το άνοιγμα αυτό αποτελεί ένα αισιόδοξο μήνυμα για μια γόνιμη και με στέρεες βάσεις συνεργασία, όχι μόνο σε ατομικό επίπεδο αλλά και σε επίπεδο φορέων, στο μέλλον.

---

**50** Μεταξύ των έργων που ανέβηκαν ήταν *Ο διάσημος 702 (Celebrul 702 sau Autorul moare azi)* του Alexandru Mirodan από το Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο (1972-1973), *Η Ιστορία μιας γυναίκας (Viața unei femei)* του Aurel Baranga από το θίασο Δ. Μυράτ – Β. Ζουμπουλάκη (1979-1980), *Τελευταία ώρα (Ultima oră)* του Mihail Sebastian (1980-1981) από το Κ.Θ.Β.Ε., η πρώτη παράσταση από κρατική σκηνή στην Ελλάδα.

Τα βαλκάνια στην ελληνική σκηνή: Η παρουσία βαλκάνιων  
θεατρικών συγγραφέων στο ελληνικό θέατρο μέσα από  
τα παραδείγματα των έργων *Οι σιδεράδες*, *Το σακάκι που βελάζει*,  
*Ο ασθενής του Δρ. Φρόνιτ*, *Ο σπιούνος των Βαλκανίων* και  
*Ο Επαγγελματίας*

Ελένη Γεωργίου

Διδάκτωρ Θεατρολογίας  
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών  
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

### ABSTRACT

In this conference paper we watch the trajectory of theatrical plays written by Balkan playwrights in some iconic performances and we examine the position of the Balkan repertoire in Greece. We delve into the affinity of the Balkan and Greek theatre, the common subject matters, the after the war liberation of Balkan theatre's thematic evolution and its presence on the Greek stage. The plays and the performances presented are Milos Nikolic's *The Blacksmiths*, Stanislav Stratiev's *The Suede Jacket*, Miro Gavran's *Dr. Freud's Patient*, Dušan Kovačević's *The Professional* and *Balkan Spy*.

Τα Βαλκάνια, την 20ετία 1990-2010 αποτέλεσαν την «πυριτιδαποθήκη της Ευρώπης» αφού υπήρξαν «θέατρο πολεμικών συγκρούσεων» που ακολούθησαν τη μετάβαση από τον υπαρκτό σοσιαλισμό, στην ελεύθερη οικονομία και οδήγησαν σε μια πολυδιάσπαση με έντονες μετασυγκρουσιακές συνέπειες. Το πολιτικό και πολεμικό πλαίσιο ήταν που κυρίως σηματοδότησε τις σημαντικές φωνές των νέων συγγραφέων, ιδίως εκείνων που έγραψαν από τη δεκαετία 80 και μετά. Φωνές που μεταφέρουν τη φρίκη του πολέμου, με έναν αέρα ελευθερίας στον οποίο αποτυπώνονται η άκρατη σκληρότητα και ο παραλογισμός, συχνά, μέσα από τη φόρμα της κωμωδίας.

Ο γεννημένος στο Κοσσυφοπέδιο Μίλος Νίκολιτς, έχοντας ζήσει τον εμφύλιο σπαραγμό της χώρας του, ασκεί με το έργο του *Οι σιδεράδες* κριτική στις απάνθρωπες και άθλιες συνθήκες του πολέμου καταδικάζοντας κάθε εθνικιστική συμπεριφορά. Πρόκειται για ένα έργο που γράφτηκε στη Σερβία το 1992 και έκτοτε έχει ανέβει σε πολλά θέατρα των Βαλκανίων, στο οποίο αποτυπώνεται η πρόθεση του δραματουργού να αναδείξει τις αρχές της τραγωδίας, πειραγμένες, μέσα από τη φόρμα της κωμωδίας.<sup>1</sup> Πάνω στη σάτιρα ισορροπούν οι πιο καθαρές ιδέες για τον πόλεμο, τον εθνικισμό, τη φιλία, την αγάπη, τον έρωτα, τη φλόγα που ανάβει στο περιβάλλον των αιματηρών μαχών.

Οι τρεις ήρωες του έργου, ο Σέρβος, ο Γερμανός και ο Ρώσος που έχουν

---

1 Μ. Νίκολιτς, «Σε πρώτο πρόσωπο», στο Μ. Νίκολιτς, *Οι σιδεράδες*, σκην. Κ. Αρβανικάκης, Από Μηχανής Θέατρο, Χειμώνας 2002-2003, χ.σ.

κοινό επάγγελμα, στον πόλεμο είναι εχθροί μεταξύ τους. Τους ενώνει όμως μια ιστορία επανάληψης που συνδέεται με μια γυναίκα, τη Λουίζα, η οποία μεταφορικά λειτουργεί ως η προσωποποίηση της μοίρας. Τα παιδιά των παράνομων συνευρέσεων των τριών ανδρών από την περίοδο που ο καθένας υπηρετούσε στο στρατό για την πατρίδα του γίνονται ο καταλύτης στον παραλογισμό του πολέμου, του εθνικισμού και της επικράτησης του «Μου»<sup>2</sup> ως ένδειξη μιας αφελούς κτητικότητας στη ρευστότητα των δεδομένων. Οι τρεις εξαγριωμένοι από την προδοσία των συζύγων τους, ήρωες, τελικά συμφιλιώνονται, με γνώμονα την αγάπη και τη μοναξιά που απορρέει από την τραγικότητα του πολέμου, εξαιτίας της οποίας ήρθαν στον κόσμο τρία παιδιά, ξένα ουσιαστικά, το καθένα από άλλον πατέρα, αλλά τελικά δικά τους και αγαπημένα, γιατί τα μεγάλωσαν στην ηρεμία της μεταπολεμικής ειρηνικής περιόδου.

Η αποκάλυψη της αλήθειας και ο παραλογισμός αναπτύσσονται παράλληλα στο έργο. Στο τέλος του ακούμε τον Πέτερ μονολογεί:

*Λουίζα, αν ξαναγίνει πόλεμος, ο γιος μου ο Γερμανός που 'ναι Σέρβος, θα πολεμήσει εναντίον του Ρώσου που 'ναι Γερμανός, κι ο Ρώσος που 'ναι Γερμανός θα ελευθερώσει το Σέρβο που 'ναι Ρώσος. Ο δε Σέρβος που 'ναι Ρώσος, αυτός θα 'ναι αιχμάλωτος του Γερμανού που 'ναι Σέρβος. Φτου κι απ' την αρχή δηλαδή! Ο Σέρβος που 'ναι Ρώσος θα κάνει γιο στο Γερμανό που 'ναι Σέρβος, κι ο Γερμανός που 'ναι Σέρβος θα φτιάξει γιο στο Ρώσο που 'ναι Γερμανός, ενώ ο Ρώσος που 'ναι Γερμανός, θα φτιάξει γιο στο Σέρβο που 'ναι Ρώσος. Κι αν τριτώσει το κακό και γίνει κι άλλος πόλεμος...!»<sup>3</sup>*

Το έργο ανέβηκε το χειμώνα του 2002 από την “Commedia” και το «Θέατρο της Σιωπής», σε συμπαραγωγή με το ΔΗΠΕΘΕ Βόλου σε μια εμβληματική παράσταση υπό τη σκηνοθεσία Κωνσταντίνου Αρβανιτάκη, με σκηνογραφία του Τάσου Ζωγράφου με τους Δημήτρη Πιατά, Χρήστο Βαλαβανίδη, Μπάμπη Σαρηγιαννίδη και Νένα Μεντή. Διαβάζουμε μεταξύ άλλων στον τύπο της εποχής.

**[Ο Κωνσταντίνος Αρβανιτάκης]** Σκηνοθέτησε το έργο, ένα κυκλικό κώμικ, ένα ξεκαρδιστικό στην επιφάνεια και σπαρακτικό στο βάθος «ανέκδοτο» με κέφι, μέτρο, ισορροπίες και λαϊκό χιούμορ. Ο μάστορας Τάσος Ζωγράφος έδειξε την κλάση του. Έστησε ένα αυθεντικό σιδεράδικο, αλλά μας έκλεισε και το μάτι ότι είμαστε σε θέατρο. Ο Νίκος Τουλιάτος «έγραψε» μια καταπληκτική μουσική για ποικίλους φυσικούς μεταλλικούς ήχους «για αμόνι και σφυριά». Το κωμικό δίδυμο του Πιατά και του Βαλαβανίδη φτάνει στα όρια του κλασικού ντουέτου.<sup>4</sup>

Το 2017 το έργο ανέβηκε σε σκηνοθεσία του Αυγουστίνου Ρεμούνδου στο «Αγγέλων Βήμα» με τους Ερμόλαο Ματθαίου, Ερνέστο Βουτσίνο, Έφη Καραγιάννη και Αβραάμ Παπαδόπουλο σε μια παράσταση με νεύρο, με «φορτισμένο

2 Γ. Κακουλίδης, «Ο χορός των σιδεράδων», στο Μ. Νικόλιτς, *Οι σιδεράδες*, ό.π., σ. 17.

3 Μ. Νικόλιτς, «Σε πρώτο πρόσωπο», ό.π., σ. 53.

4 Κ. Γεωργουσόπουλος, «Υποκριτικό πολυέδρο», εφ. *Τα Νέα* (17 Μαρτίου 2003).

λογικά και συναισθηματικά λόγο»<sup>5</sup> και με κλιμάκωση των συναισθημάτων των ηρώων. Ιδιαίτερο στοιχείο της παράστασης ήταν η ανάδειξη τόσο του δραματουργικού χώρου, όσο και του χρόνου.

Ο Βούλγαρος πολυγραφότατος και πολυβραβευμένος Στανισλάβ Στρατιέβ ως δραματουργός, έγινε γνωστός το 1974 με την πρωτοφανή επιτυχία του πρώτου του θεατρικού έργου *Το Ρωμαϊκό Λουτρό*, που παιζόταν στο Σατιρικό Θέατρο της Σόφιας για πάνω από 10 συνεχόμενες θεατρικές περιόδους.<sup>6</sup> Η αναγνώριση όμως από τους κριτικούς για το συγγραφέα, ήρθε με το έργο *Το σακάκι που βελάζει* που αποτελεί μια αλληγορία. Με την πικρή, γεμάτη ειρωνεία σάτιρά του, ο Στρατιέβ σπηλιτεύει τη μάστιγα της γραφειοκρατίας που λειτουργεί ως ο κεντρικός μηχανισμός ενός αντικειμενικά παράλογου κόσμου στον οποίο ο άνθρωπος, ανίσχυρος, γίνεται αντικείμενο σε ένα σύστημα εντυπώσεων, οδηγιών, νόμων και εγκυκλίων. Στο έργο με τα ψήγματα του σουρεαλισμού, που είναι ζυγισμένο με σωστές αναλογίες και εναλλαγές πραγματικότητας και φαντασίας, διαφαίνονται οι συνέπειες σύνθλιψης του έντιμου πολίτη από το γραφειοκρατικό μηχανισμό,<sup>7</sup> σε μια διαδρομή που ξεκινάει από τη σάτιρα και καταλήγει στον εφιάλη. Μέσα από μια δυναμική ανάλογη της γραφής του θεάτρου του παραλόγου ο ήρωας του Στρατιέβ, ο διανοούμενος Ιβάν Αντόνωφ, ο οποίος αγόρασε ένα μαλλιαρό σακάκι, καλείται να πληρώσει φόρο σαν να πρόκειται για πρόβατο, σαν να εκτρέφει το μαλλιαρό σακάκι του. Η δικαίωση για τον ήρωα που μπλέκεται σε μια αλυσιδωτή πορεία γραφειοκρατικών εμποδίων φαντάζει απίθανη. Δίπλα στο κεντρικό πρόσωπο, οι υπάλληλοι με τα μικροαστικά σύνδρομα ως φορείς του συστήματος, μέσα από την ακινησία της επανάληψης, λειτουργούν ως τα παραδείγματα της απώλειας τη σκέψης και του χρόνου, δηλαδή της απώλειας της ζωής. Η μοναχική σταυροφορία απέναντι στο παράλογο σύστημα ή η καταφυγή στην τρέλα φαντάζουν ως πιθανές εκδοχές λύσης του προβλήματος. Πρόκειται για ένα έργο γραμμένο το 1976 που, δυστυχώς, ακόμα παραμένει επίκαιρο.

*IBAN ANTONΩΦ. Ούτε κι εγώ είμαι ήρωας, κι ένα ποντίκι ακόμα φοβάμαι. Όμως με τους ανθρώπους είναι διαφορετικά, είναι κάτι άλλο. Πώς δηλαδή, ολάκερη η ζωή μου, καθετί που εκπροσωπώ σαν άνθρωπος, ευαισθησία, εξυπνάδα, μόρφωση, όλα αυτά, δεν μπορούν να γείρουν τη*

5 Θ. Ν. Καραγιάννης, «Οι σιδεράδες, στο Θέατρο “ΑΓΓΕΛΩΝ ΒΗΜΑ”», *Ατέχνως* (5 Μαρτίου 2017), διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://atexnos.gr/%CE%BF%CE%B9-%CF%83%CE%B9%CE%B4%CE%B5%CF%81%CE%AC%CE%B4%CE%B5%CF%82-%CF%83%CF%84%CE%BF-%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF-%CE%B1%CE%B3%CE%B3-%CE%B5%CE%BB%CF%89%CE%BD-%CE%B2%CE%B7%CE%BC%CE%B1/> (τελευταία πρόσβαση 07/11/2019).

6 I. Kanusheva, “Stanislav Stratiev or How the theater has produced a playwright”, *Contemporary Theatre Review* 8.2 (1998), σ. iii, διαθέσιμο στο *Contemporary Bulgarian Theatre 2*, K. Stefanova (επιμ.), London and N.Y. 1998: Routledge, σ. 1-4.

7 Β. Σκουβακλής, «Η γραφειοκρατία στο έργο του Στρατιέβ», στο Σ. Στρατιέβ, *Το σακάκι που βελάζει*, σκην. Σ. Ευαγγελάτος, Αμφιθέατρο, Θέατρο Κάβα, Χειμώνας 1981-1982, σ. 9 (Το σημείωμα δημοσιεύτηκε και στο αντίστοιχο πρόγραμμα της παράστασης: Σ. Στρατιέβ, *Το σακάκι που βελάζει*, σκην. Δ. Χρονόπουλος, Κ.Θ.Β.Ε., 1986, χ.σ.).

*ζυγαριά σε μια μεριά; Μια απλή καταχώρηση κάπου, και μάλιστα λαθεμένη, μπορεί να ανατρέψει ολότελα τη ζωή του ανθρώπου; Δεν μπορώ να το πιστέψω, δε θέλω να το πιστέψω, ποτέ δε θα συμβιβαστώ μ' αυτό και κανέναν δεν πρόκειται να συμβιβαστεί, με καταλαβαίνεις; [...]»<sup>8</sup>*

Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά στην Ελλάδα το 1982 από τον Σπύρο Ευαγγελάτο και το Αμφιθέατρο, σε μια εμβληματική παράσταση, στο θέατρο Κάβα με σκηνικά και κοστούμια του Δημήτρη Μυταρά.<sup>9</sup> Πρόκειται για την πρώτη παράσταση του Αμφιθέατρου πάνω στο σύγχρονο, της εποχής, ξένο δραματολόγιο. Στο σημείωμά του στο πρόγραμμα της παράστασης ο Σπύρος Ευαγγελάτος υπογραμμίζει την άνθηση της σύγχρονης βουλγαρικής δραματοουργίας και εστιάζει στο υφολογικό ενδιαφέρον του έργου που αναπτύσσεται από ένα γκροτέσκ –δήθεν ρεαλιστικό– πλαίσιο το οποίο σπάζοντας τα δεσμά του ρεαλισμού οδηγεί στους χώρους του παραλόγου.<sup>10</sup> Ανάμεσα στους ηθοποιούς εκείνης της παράστασης ήταν οι Στέφανος Κυριακίδης, Νικήτας Αστρονίκης, Ηλίας Ασπρούδης, Μελίνα Μποτέλη, Μιχάλης Μητρούσης.

Το 1986 *Το σακάκι που βελάζει* ανέβηκε στο Κ.Θ.Β.Ε. σε σκηνοθεσία Διαγόρα Χρονόπουλου. Πρόκειται για μια σκηνοθεσία που από την κριτική της εποχής θεωρήθηκε επίπεδη. Η σκηνογραφία του Γιώργου Ζιάκα<sup>11</sup> αποτέλεσε ένα από τα βασικά σημειακά συστήματα της παράστασης.

Το 2016 το έργο ανέβηκε ως παράσταση συνόλου στο θέατρο ΠΚ από την ομάδα “Sevenerleven” σε μετάφραση και σκηνοθεσία Νότη Παρασκευόπουλου, σε μια σκηνοθεσία με ιδιαίτερη έμφαση στις εναλλαγές του σκηνικού χώρου και στην όψη των κοστούμιών, με γρήγορους ρυθμούς, «παράλληλες εισόδους-εξόδους και πειθαρχημένες αλλαγές».<sup>12</sup>

*Το σακάκι που βελάζει* έχει ανέβει πολλές φορές από ερασιτεχνικούς θιάσους.

Τα κείμενα του πολυβραβευμένου Κροάτη συγγραφέα Μίρο Γκαβράν έχουν μεταφραστεί σε σαράντα γλώσσες και τα βιβλία του έχουν κυκλοφορήσει σε διακόσιες διαφορετικές εκδόσεις. Αφού πήρε το πτυχίο του στη δραματολογία στην Ακαδημία Θεάτρου, Κινηματογράφου και Τηλεόρασης στο Ζάγκρεμπ, ο Γκαβράν εργάστηκε ως δραματουργός και θεατρικός διευθυντής στο διάσημο θέατρο “ITD”. Τα κείμενά του για το θέατρο και την πεζογραφία έχουν συμπεριληφθεί

<sup>8</sup> Σ. Στρατίεβ, *Το σακάκι που βελάζει*, σκην. Σ. Ευαγγελάτος, Αμφιθέατρο, Θέατρο Κάβα, Χειμώνας 1981-1982, σ. 24.

<sup>9</sup> Φ. Ηλιάδης, «Το σακάκι που βελάζει», εφ. *Ελεύθερος κόσμος* (21 Φεβρουαρίου 1982).

<sup>10</sup> Σ. Στρατίεβ, *Το σακάκι που βελάζει*, ό.π., σ. 2.

<sup>11</sup> Η. Βακαλοπούλου, «Η κωμωδία της γραφειοκρατίας», εφ. *Θεσσαλονίκη* (21 Φεβρουαρίου 1986). Γ. Κιτσόπουλος, «Το σακάκι που βελάζει», εφ. *Ελληνικός Βορράς* (16 Φεβρουαρίου 1986).

<sup>12</sup> Θ. Βαβλιδίας, «Κριτική θεάτρου: “Το Σακάκι που Βελάζει” του Στανισλάβ Στρατίεβ», *Βακχικόν*, διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://www.vakxikon.gr/%CE%BA%CF%81%CE%B9%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE-%CE%B8%CE%B5%CE%AC%CF%84%CF%81%CE%BF%CF%85-%CF%84%CE%BF-%CF%83%CE%B1%CE%BA%CE%AC%CE%BA%CE%B9-%CF%80-%CE%BF%CF%85-%CE%B2%CE%B5%CE%BB%CE%AC%CE%B6%CE%B5%CE%B9/> (τελευταία πρόσβαση 17/10/2019).

σε πολλές ανθολογίες στην Κροατία και σε χώρες εκτός των συνόρων της και το έργο του έχει μελετηθεί σε πανεπιστήμια σε όλο τον κόσμο.<sup>13</sup> *Ο ασθενής του Δόκτορα Φρόιντ* είναι μια μαύρη κωμωδία, ένας ύμνος κατά του ρατσισμού που πλέκεται γύρω από τη σεξουαλικότητα και τη δύναμη. Η ειρωνική φιγούρα του αμετροεπή συντηρητικού, τσιγκούνη, νευρωτικού Χίτλερ ορθώνεται δίπλα σε εκείνη του επιρρεπή επιστήμονα.

Η υπόθεση του έργου εκτυλίσσεται στη Βιέννη του 1919, έτος κατά το οποίο ο 30χρονος Άντολφ Χίτλερ επισκέπτεται το Δόκτορα Σίγκμουντ Φρόιντ στο χώρο εργασίας του, μαζί με τη φιλενάδα του Χριστίνα, αναζητώντας βοήθεια για τη σεξουαλική τους ζωή. Από την πρώτη εντυπωσιακή συνάντηση των δύο κεντρικών προσώπων αρχίζουν να συμβαίνουν απροσδόκητα δυσάρεστα πράγματα.

Το έργο εξελίσσεται σε επτά μέρη που αντιστοιχούν σε επτά ημέρες. Ο εμφατικός και τελικά αρρωστημένος εγωισμός του Χίτλερ γίνεται εμφανής από την πρώτη εικόνα του έργου καθώς συστήνεται ως «εγώ».<sup>14</sup> Με την επιμονή του επιβάλλει στον ψυχίατρο να αναλάβει την υπόθεση της φιλενάδας του, της Χριστίνας, η οποία «[...] πρέπει να θεραπευτεί. Αμέσως».<sup>15</sup> Το ζευγάρι δεν μπορεί να ολοκληρώσει ερωτικά και όλες οι ευθύνες επιρρίπτονται σε εκείνη. «Η Χριστίνα έχει κάποια σοβαρά προβλήματα».<sup>16</sup> Μέσα από το διάλογο αναδύονται οι μορφές των δύο ανδρών ηρώων που είναι σχεδιασμένες με γλαφυρότητα και χιούμορ αλλά παράλληλα στοιχειοθετούνται με πραγματικά χαρακτηριστικά του κάθε προσώπου. Η Χριστίνα γίνεται το πρόσωπο κλειδί χάρη στο οποίο οι κεντρικοί ήρωες ξεδιπλώνουν κάθε πτυχή της προσωπικότητάς τους.

Μια από τις πιο χαρακτηριστικές σκηνές του έργου είναι η σκηνή της ύπνωσης στην οποία ο Χίτλερ βγάζει όλες τις εκδοχές της προβληματικής προσωπικότητάς του με μια τραγική σκληρότητα που επικαλύπτεται από χιούμορ. Ο Γκαβράν στο ψυχολογικό πορτρέτο του ήρωα γίνεται απολύτως ακριβής παρουσιάζοντας μέσα από ένα κωμικό επεισόδιο μια μορφή βαριάς ψυχοπάθειας.

**Φρόιντ:** Άντολφ, ζήτησες να σε δεχτούν στην Ακαδημία Καλών Τεχνών;

**Χίτλερ:** Ναι.

**Φρόιντ:** Και τους πήγες τους πίνακές σου στην εισαγωγική εξέταση;

**Χίτλερ:** Ναι, τους πήγα τα σχέδια και του πίνακές μου.

**Φρόιντ:** Γιατί πήγες τα δικά σου σχέδια και πίνακες; Γιατί δε δανειζόσουν από κάποιον που ήξερε να ζωγραφίζει;

**Χίτλερ:** Εγώ είμαι ο καλύτερος.

**Φρόιντ:** Τι είπε η Επιτροπή της Ακαδημίας για τα έργα σου;

**Χίτλερ:** Οι μπινέδες! Οι κρετίνοι! Τα γουρούνια της μπουρζουαζίας! Τι ξέ-

<sup>13</sup> Πληροφορίες από το επίσημο site του συγγραφέα: M. Gavran: playwright, διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.mirogavran.com/> (τελευταία πρόσβαση 12/10/2019).

<sup>14</sup> Μ. Γκαβράν, *Ο ασθενής του δόκτορα Φρόιντ*, μτφρ. Λ. Καραβία-Χατζοπούλου, 2004, διαθέσιμο στο *Θέματα λογοτεχνίας* 32 (Μάιος-Αύγουστος 2006), σ. 50.

<sup>15</sup> Ο.π., σ. 52.

<sup>16</sup> Ο.π., σ. 51.

ρουν αυτοί από αληθινή τέχνη;

**Φρόιντ:** Σε απέρριψαν, έτσι δεν είναι;

**Χίτλερ:** Με απέρριψαν. Ήθελα να τους σφάξω όλους. Απέρριψαν το πιο μεγάλο ταλέντο που έβγαλε η Ευρώπη τα τελευταία χίλια χρόνια.

**Φρόιντ:** Και τι έκανες τότε, Άντολφ;

**Χίτλερ:** Έγινα μπογιατζής, μετά αλήτης. Ύστερα στρατιώτης και πολέμια στον πόλεμο που χάσαμε από ανοησία μας.

**Φρόιντ:** Και τι ήθελες να κάνεις;

**Χίτλερ:** Ήθελα να συνθέσω μια όπερα.

**Φρόιντ:** Γιατί δεν το έκανες;

**Χίτλερ:** Ήταν υπερβολικά πολύπλοκο.

**Φρόιντ:** Τι άλλο ήθελες να κάνεις;

**Χίτλερ:** Να ανοικοδομήσω τη Βιέννη, ολόκληρη.

**Φρόιντ:** Να την ανοικοδομήσεις;

**Χίτλερ:** Ακριβώς. Ήθελα να τη φτιάξω καλύτερα. Ήθελα να την κάνω πιο μεγαλοπρεπή από όσο είναι ήδη.

**Φρόιντ:** Γιατί δεν την ανοικοδόμησες;

**Χίτλερ:** Ήταν υπερβολικά πολύπλοκο. Θα ήταν πολύ ευκολότερο, πάντως, αν μπορούσε κανείς να γκρεμίσει ολόκληρη την πόλη και μετά να την ξαναχτίσει εκ θεμελίων.<sup>17</sup>

Η Χριστίνα ακολουθώντας τις οδηγίες του Φρόιντ προσπαθεί να βοηθήσει τον Χίτλερ, ματαιώς και τελικά βρίσκει παρηγοριά στην αγκαλιά του Φρόιντ, ο οποίος καταπατά το ψυχιατρικό πρωτόκολλο αδύναμος να αντισταθεί στο πάθος της στιγμής.

Στην Ελλάδα το έργο ανέβηκε για πρώτη φορά σε αναλόγιο το 2004. Η μεταφράστριά του Λία Καραβία το πρότεινε στον Μιχάλη Ζωγραφίδα και στην ομάδα των ηθοποιών Γιάννη Κατσάμπα και Έφη Νιχωρίτη που συνεργάζονταν με το θέατρο «Διθύραμβος» και ακολούθησε η παράστασή του με μεγάλη επιτυχία για τρεις συνεχόμενες σαιζόν.

Η παράσταση βασίστηκε στο σκηνικό ρεαλισμό και εμπλουτίστηκε με πολλές προσθήκες των ηθοποιών από ετεροχρονισμένα ιστορικά στοιχεία που συνέδεσαν τη δράση με την ιστορία σε ένα πλέγμα διατήρησης της κωμικότητας.

Το έργο ανέβηκε ξανά το 2016, σε σκηνοθεσία και διασκευή Μπάμπη Κλαλιώτη με τον τίτλο *Mein Komplex* με τους Μάνθο Καλαντζή, Βαρβάρα Καρά, Κώστα Καραμουσάλη στο θέατρο «Άλφα». Η παράσταση ξεκινούσε με τον Φρόιντ ο οποίος απευθυνόμενος στο κοινό και γκρεμίζοντας τον τέταρτο τοίχο επιχειρούσε να εισαγάγει το κοινό στις σκέψεις του περί σεξουαλικότητας και ταυτότητας. Σημαντικό στοιχείο της παράστασης ήταν η εμφάνιση ενός τσελίστα επί σκηνής που όχι μόνο έπαιζε ως μουσική υπόκρουση για το έργο αλλά δημιουργούσε με το τσέλο του ηχητικά εφέ, προσομοιώνοντας τέλεια τον ήχο του χτύπου της πόρτας και το τρίξιμό της. Η συγκεκριμένη παράσταση ανέβηκε συνεχόμενα, με τους

<sup>17</sup> Μ. Γκαβράν, *Ο ασθενής του δόκτορα Φρόιντ*, ό.π., σ. 64-65.



ίδιους συντελεστές, σε διάφορα θέατρα της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης, μέχρι και το Φεβρουάριο του 2019 όπου ανέβηκε στο θέατρο «Βαφείο – Γιάννης Καραλής».

Πάνω στο συγκεκριμένο έργο του Γκαβράν βασίστηκε και η παράσταση *Εγώ και ο Φρόνιτ*, που ανέβηκε τον Οκτώβριο του 2019 στο θέατρο «Επίκεντρο» της Πάτρας, σε σκηνοθεσία του Τζίμη Πολίτη, με τη μετάφραση και τη διασκευή της Πηνελόπης Χατζή.

Ο Ντούσαν Κοβάσεβιτς είναι Σέρβος σεναριογράφος, σκηνοθέτης και θεατρικός συγγραφέας. Έχει στο ενεργητικό του δεκαοκτώ θεατρικά έργα και περισσότερα από δέκα κινηματογραφικά σενάρια.<sup>18</sup> Στο πλατύ κοινό έγινε ευρύτερα γνωστός με το σενάριο της ταινίας *Underground* του Εμίρ Κουστουρίτσα.<sup>19</sup> Για τα θεατρικά του έργα στα οποία απομυθοποιούνται τα πολιτικά οράματα και καταγγέλλονται οι κοινωνικές ανισότητες ο συγγραφέας έχει πει πως είναι:

[...] ιστορίες από τη ζωή ενός λαού, που έζησε πενήντα χρόνια κάτω από το κομμουνιστικό καθεστώς, είδε το κύτταρο της οικογένειάς του να διαλύεται, τον πολιτισμό, τη θρησκεία και τις παραδόσεις του να αλλοιώνονται και νέες αξίες να παίρνουν τη θέση των παλιών.<sup>20</sup>

Ο *επαγγελματίας*, που έχει χαρακτηριστεί από τον Κοβάσεβιτς ως θλιβερή κωμωδία, είναι ένα έργο βαθιά κοινωνικό, που δίνει έμφαση στις συνέπειες που η πολιτική δημιουργεί στην ψυχосύνθεση των ανθρώπων, στο οποίο ανατρέπονται οι ρόλοι θύματος και θύτη.

Πρόκειται για μια πορεία στο παρελθόν που ξεκινάει με αφήγηση. Στο έργο συνδυάζονται η θεατρική δράση με την παρεμβαλλόμενη αφηγηματική πεζογραφία, όπως επίσης συνδυάζονται η πραγματικότητα με το θέατρο, και τα παιχνίδια ρόλων με τα παιχνίδια της πολιτικής. Η ιστορία εκτυλίσσεται στο Βελιγράδι, λίγο μετά το θάνατο του Στρατάρχη Τίτο. Το πρόσωπο κλειδί είναι ο αστυνομικός Λούκα Λάμπαν, ο οποίος επί δεκαοκτώ χρόνια παρακολουθούσε την αντικαθεστωτική δράση του συγγραφέα και νυν διευθυντή εκδοτικού οίκου, Τέγια Κράιγ. Ο Τέγια την ημέρα των γενεθλίων του δέχεται στο γραφείο του μια επίσκεψη από τον Λούκα ο οποίος του παρουσιάζει τα τεκμήρια των ερευνών του και ξεχασμένα περιστατικά, επιστρέφοντάς του χαμένα προσωπικά αντικείμενα και ανατρέποντάς του όλη του τη ζωή. «Ο καθένας από τους ήρωες νομίζει ότι ζει την προσωπική του ζωή. Και μόνο στο τέλος της ζωής του καταλαβαίνει ότι συμμετείχε σε ένα παιχνίδι».<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Βλ. σχετικά το Μ. Midžović (επιμ.), *Druga strana medalje – Both sides clean*, Belgrade 2009: Nenad Dikić, σ. 64-65.

<sup>19</sup> C. Deliso, *Culture and customs of Serbia and Montenegro*, Connecticut – London 2009: Westport, Conn.: Greenwood Press, σ. 125-126.

<sup>20</sup> Ντ. Κοβάσεβιτς, *Ο επαγγελματίας*, σκην. Σ. Κότσικος, Κ.Θ.Β.Ε., 1999-2000, σ. 10.

<sup>21</sup> Απόσπασμα από συνέντευξη του συγγραφέα στην Α. Λαμπρία, εφ. *Μεσημβρινή* (25 Φεβρουαρίου 1994), διαθέσιμο στο ό.π., πρόγραμμα της παράστασης του Κ.Θ.Β.Ε., σ. 9.

Ο συγγραφέας έχει πει σε συνέντευξη σχετικά με το έργο του:

Ο χαφιάς που φέρνει στο συγγραφέα τα χαμένα του αντικείμενα, τα χαμένα του χρόνια, του φέρνει ένα μεγάλο κομμάτι της ζωής του. Αλλά πλέον είναι αργά. Ερέθισμα για να γράψω αυτό το έργο ήταν ότι εμείς ως γενιά δεν επικοινωνούσαμε με τους γονείς μας. Τόσα χρόνια προσπαθούσαμε και αυτοί και εμείς, ο καθένας από την πλευρά του, να δείξει στον άλλο ότι έχει δίκιο. Κι ο χαφιάς που έρχεται να μιλήσει στο συγγραφέα μιλάει όπως θα μιλούσε στο γιο του. [...] Ο *Επαγγελματίας* είναι μια εξομολόγηση για μια εποχή που πέρασε και για τις ζωές των ανθρώπων που ήταν αδύναμοι απέναντι στην εξουσία.<sup>22</sup>

Μια βαλίτσα γεμάτη μυστικά, τέσσερα δεμένα βιβλία και ένα θεατρικό έργο που γράφεται στο σκηνικό παρόν και που μετατρέπει τη μεταθεατρικότητα σε μια απρόσμενη πραγματικότητα, αποτελούν τα ίχνη μιας αμφίσημης, ως προς τους ρόλους, κατάστασης.

*Λούκα: Πρέπει να φερθείς μία φορά και του λόγου σου σαν επαγγελματίας. Όπως ήμουν εγώ μία ζωή. Ο Μίλος δεν είναι εδώ κι έτσι θα τα γράψεις όλα μόνος σου και να βάλεις εκείνες... εκείνες... πώς λέγονται εκείνες οι περιγραφές ανάμεσα στους διαλόγους;*

*Εγώ: Σκηνικές οδηγίες.*

*Λούκα: Ναι, σκηνικές οδηγίες! [...].*

*Μαζί μ' αυτές τις σκηνικές οδηγίες, θα μπορούσε να παιχτεί στο θέατρο. Εσύ, εγώ, η Μάρθα κι εκείνος ο τρελός. Ωραία παρέα και ωραία πεπρωμένα.<sup>23</sup>*

Οι συνεχείς ανατροπές στη σχέση των δύο κεντρικών ηρώων αποτελούν ένα από τα κομβικά στοιχεία του έργου και οι ισοροπίες μεταξύ παρατηρητή και δράστη, μεταξύ του συγγραφέα επαναστάτη και του παθητικού καταγραφέα, ανατρέπονται σε τέτοιο βαθμό που ανατρέπουν την ισοροπία της λέξης «επαγγελματίας» ως προς το πεδίο της συγγραφής και ως προς την πραγματικότητα των προσώπων.

Το έργο έχει ανέβει στην Ελλάδα έξι φορές, με μεγάλη επιτυχία. Ανέβηκε πρώτη φορά το 1996 στο ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καλαμάτας σε μετάφραση Γκάγκα Ρόσιτς, υπό τη σκηνοθεσία του Στέφανου Κοτσίκου, με σκηνικά και κοστούμια του Άντη Παρτζίλη και μουσική του Γκόραν Μπρέγκοβιτς. Στην παράσταση έπαιζαν οι Ρήγας Αξελός ως Τέγια, Γιάννης Μόρτζος ως Λούκα, Πελαγία Αγγελίδου ως Μάρθα και Δημήτρης Συμεωνίδης στο ρόλο του τρελού. Η παράσταση ταξίδεψε και στην Κύπρο και με την ίδια σκηνοθεσία το έργο ανέβηκε ξανά στο Κ.Θ.Β.Ε. τη χειμερινή περίοδο 1999-2000, πάλι με σκηνικά του Άντη Παρτζίλη. Τη διανομή αυτή τη

<sup>22</sup> Ο.π., απόσπασμα από συνέντευξη του συγγραφέα στην Α. Λαμπρία.

<sup>23</sup> Ντ. Κοβάσεβιτς, *Ο Άγιος Γεώργιος σκοτώνει τον δράκο, Ο επαγγελματίας, Σπιούνος των Βαλκανίων*, μτφρ. Γκ. Ρόσιτς, Αθήνα 1995: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, σ. 80-181.

φορά μοιράζονταν οι: Χάρης Τσιτσάκης, Γιάννης Μόρτζος, Στέλλα Καζάζη, Γιώργος Κώτσος.

Ο Γιάννης Μόρτζος έπαιξε τον Λούκα και στο επόμενο ανέβασμα του έργου που πραγματοποιήθηκε στο «Θέατρο Τέχνης» την άνοιξη του 2002 ως μια προσπάθεια συστράτευσης των παραδοσιακών δυνάμεών του, σε σκηνοθεσία του Μίμη Κουγιουμτζή, με σκηνικά-κοστούμια της Μαγιάς Τρικεριώτη και μουσική του Γκόραν Μπρέγκοβιτς. Στην παράσταση του «Θεάτρου Τέχνης», ο Μίμης Κουγιουμτζής έπαιξε το ρόλο του Τέγια, (αυτός ήταν και ο τελευταίος ρόλος του Κουγιουμτζή στη σκηνή), ο Χάρης Εμμανουήλ το ρόλο του τρελού και η Ιωάννα Μαυρέα το ρόλο της Μάρθας. Διαβάζουμε σε κριτική της εποχής:

Πλήρη επικοινωνία και παραπληρωματικότητα στο ρινγκ που ρυθμολόγησε με αγριότητα, αλλά και ανθρωπιά ο Κουγιουμτζής αποκατέστησαν ο ίδιος – με μια πρόσθετη μπρεχτική ευελιξία του συγγραφέα μεταξύ υπόκρισης και αφήγησης– και ο Μόρτζος, πληθωρικός, απειλητικός και σπαρακτικά ισοπεδωμένος κατά την έξοδο χαφιάς. Ο Μόρτζος έχει επί σκηνής μια κινησιολογική ευφράδεια που υπηρετεί, όπως η εκάστοτε στιγμή χρειάζεται, είτε το κωμικό είτε το δραματικό ύφος.<sup>24</sup>

Το έργο ανέβηκε ξανά το 2009 στο «Αγγέλων Βήμα» σε σκηνοθεσία και προσαρμογή της Πηγής Δημητρακοπούλου, με σκηνικά του Κώστα Παππά. Χαρακτηριστικό της παράστασης ήταν η καθαρή διαχωριστική γραμμή που είχε δημιουργηθεί με ένα πλαίσιο που θύμιζε και οθόνη, το οποίο κρατούσε σε απόσταση τους δύο κεντρικούς ήρωες. Σημαντικό σημείο της σκηνογραφίας ήταν το μόνιτορ με τις κάμερες παρακολούθησης στο γραφείο του Τέγια, ως ενδεικτικό πρώτο σημείο ανατροπής των ρόλων των ηρώων. Την άνοιξη του ταραχώδους 2009, η σκηνοθέτις επέλεξε η παράσταση να ξεκινάει με ένα video από το μόνιτορ του Τέγια, με εικόνες από ταραχές και διαδηλώσεις.<sup>25</sup> Ένα ακόμα σκηνοθετικό εύρημα ήταν η τζαμνία χωρίς κουρτίνα μπαλκονόπορτα, από την οποία μπορούσε κανείς να βλέπει το δρόμο και τις πολυκατοικίες.

Τους ρόλους ερμήνευσαν οι: Γιάννης Τσορτέκης, Δέσποινα Σιδηροπούλου, Γιώργος Μπινιάρης. Διαβάζουμε σε κριτική της εποχής:

Ο *Επαγγελματίας* του Ντούσαν Κοβάτσεβιτς που παρουσιάζεται στο «Αγγέλων Βήμα» διαθέτει τις αρετές εκείνες που μπορούν, εν πρώτοις, να οδηγήσουν μία παραγωγή σε καλλιτεχνική επιτυχία: πρώτη ύλη (κείμενο), σκηνοθεσία που το «διαβάζει» και το σέβεται, ηθοποιούς που «αντέχουν» το βάρος των ρόλων που υποδύονται.<sup>26</sup>

Ο *Επαγγελματίας* ανέβηκε το 2011 από το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Ρούμελης, σε σκηνοθεσία των Κώστα Φλωκατούλα και Χρήστου Ευθυμίου, με τους σκηνοθέτες στους δύο κεντρικούς ρόλους και την Εύα Βάρσου στο ρόλο της Μάρθας.

24 Γ. Βαρβέρης, «Ιστομία θύτη και θύματος», εφ. *Η Καθημερινή* (12 Μαΐου 2002).

25 Μαρτυρία της Π. Δημητρακοπούλου, Οκτώβριος 2019.

26 Α. Καράλη, «“Επαγγελματίας” με τα όλα του...», εφ. *Έθνος* (30 Μαρτίου 2009).

Το έργο παρουσιάστηκε ξανά στη Θεσσαλονίκη στο «Θέατρο Σοφούλη», το 2014 από την ομάδα “Enigma Theatre Group”, σε σκηνοθεσία Κυριάκου Δανηλίδη. Στη συγκεκριμένη παράσταση τους ρόλους έπαιξαν οι: Ηλίας Παπαδόπουλος, Κάτια Παπαϊωάννου, Κυριάκος Δανηλίδης, Έλενα Ζήκου, Δημήτρης Χατζημιχαηλίδης. Ενδιαφέροντα ευρήματα της παράστασης αποτέλεσαν οι εμβόλιμες μαγνητοφωνημένες αφηγήσεις που λειτουργούσαν ως σκηνικές οδηγίες του θεατρικού που θα γραφτεί και η εμβόλιμη είσοδος της μητέρας του Τέγια, ως μια σωματοποίηση των αναμνήσεων.

Ο *Σπιούνος των Βαλκανίων* που γράφτηκε το 1982 στο Βελιγράδι,<sup>27</sup> είναι άλλη μια ιλαροτραγωδία του Κοβάσεβιτς. Τα κωμικά στοιχεία εντοπίζονται μόνο ως προς τη σκιαγράφηση των χαρακτήρων και τη ρυθμολογία, κατά τα άλλα πρόκειται για ένα πολύ σκοτεινό έργο το οποίο αναφέρεται στον τρόπο που ασκεί ένα σύστημα εξουσίας οδηγώντας τον άνθρωπο στην παράνοια και την προδοσία.

*Ηλίας: Να μη μιλάτε όταν μιλάω εγώ. Φοβάμαι ότι θα με προκαλέσεις να βγάλω το πιστόλι και να σε σκοτώσω... Καταλαβαίνεις; Εγώ μια ζωή περιμένα να σκοτώσω κάποιον, και με το δικό μου, μην πληρώσετε εσείς με τη ζωή σας για όλους όσοι με ταπείνωναν, έβριζαν και ποδοπατούσαν. Μην το κάνετε, σας παρακαλώ.<sup>28</sup>*

Ο εξηντάχρονος Ηλίας και τα συνομήλικα μέλη της οικογένειάς του, ως θύματα του πολιτικού συστήματος, φτάνουν σε ακραίες καταστάσεις που τους απομακρύνουν από την ανθρωπιά, τη συνείδηση, την αγάπη. Ο ήρωας με τη βοήθεια του αδελφού και της γυναίκας του, μετά την απελευθέρωσή του από τις πολιτικές φυλακές, ως ένδειξη μετάνοιας, κατασκοπεύει το νοικάρη του. Στο έργο η νέα γενιά μοιάζει ισχυρότερη και ικανότερη να ασκήσει κριτική και να αντισταθεί στην παράνοια και στην επιβολή. Ο Ηλίας που συντάσσεται σε αυτό το πλέγμα κατασκοπείας με τον αδελφό και τη γυναίκα του, απομονώνεται από την κόρη του, υπηρετώντας με μια διάθεση εμμονής το σύστημα και πληρώνοντας το τίμημα ακόμα και με τη ζωή του.

Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά στην Ελλάδα στο «Θέατρο Πολιτεία» το 2006 από την Καλλιτεχνική εταιρεία «Αλεξάνδρεια», σε σκηνοθεσία του Νίκου Μπουσδούκου, με σκηνικά της Λαμπρινής Καρδαρά και κοστούμια της Ματίνας Φραγκάκη. Η ομάδα που συστάθηκε το 2006 από τον Βασίλη Βλάχο έκανε την πρώτη της εμφάνιση με τον *Σπιούνο των Βαλκανίων*. Τους ρόλους ερμήνευσαν οι Ουρανία Μπασλή, Βασίλης Βλάχος, Νίκος Γκεσούλης, Δώρα Βουκελάτου, Γιάννης Γλυμακόπουλος. Το κοινό και η κριτική της εποχής αγκάλιασαν την παράσταση η οποία παίχτηκε για δύο σαιζόν.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Ντ. Κοβάσεβιτς, *Ο Άγιος Γεώργιος σκοτώνει τον δράκο...*, ό.π., σ. 300.

<sup>28</sup> Ό.π., σ. 294.

<sup>29</sup> Συνέντευξη του Β. Βλάχου στην Ε. Αγαπητού, «Η ηθοποιία είναι η ανάσα μου», εφ. *Η Βραδυνή* (13 Απριλίου 2018).

Αν και ο Κοβάσεβιτς είναι ένας από τους πιο αγαπητούς βαλκάνιους συγγραφείς με πολλές επιτυχημένες παραστάσεις παγκοσμίως, παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον, με αφορμή τη συγκεκριμένη παράσταση, η κριτική από την πλευρά του στρατευμένου αριστερού τύπου, στην οποία αξιολογείται αρνητικά το συνολικό έργο του συγγραφέα ως αντικομμουνιστικό. Διαβάζουμε μεταξύ άλλων στην κριτική της Θυμέλης (Αριστούλα Ελληνούδη) στο *Ριζοσπάστη*:

Η αντικομμουνιστική δραματουργία του Κοβάσεβιτς χρονολογείται από παλιά και ανεμπόδιστα παιζόταν στην ενιαία Γιουγκοσλαβία. Κι ας πολεμούσε –πρωτίστως όλους, συλλήβδην, τους κομμουνιστές– το ...λιγιστό «σοσιαλισμό» της, εμφανίζοντάς το ως καθεστώς απάνθρωπου «σταλινικού» (!) καταναγκασμού, εξαπάτησης, μιζέριας, εξευτελισμού, παραλογισμού και αποβλάκωσης του λαού. Μετά τη διάλυση της Γιουγκοσλαβίας τα έργα του Κοβάσεβιτς πλασάρονται σκόπιμα στην Ευρώπη και στην Ελλάδα, συνεχίζοντας τις αντικομμουνιστικές υπηρεσίες τους. Κι ας είναι ανιστόρητες και φαιδρές, όπως στο *Σπινόνο των Βαλκανίων*. Έργο του 1980, που παιζόταν επί δώδεκα χρόνια, παρότι γελοιοποιούσε το γιουγκοσλαβικό λαό. Γελοιοποιούσε το λαό –μέσω δύο προσώπων– εμφανίζοντάς τον ως βλάκα, αμόρφωτο, ψυχοδιανοητικά ανισόρροπο, θύμα και θύτη του «σταλινισμού» και «αντιαμερικανισμού» της Γιουγκοσλαβίας!<sup>30</sup>

Παίρνοντας ως παράδειγμα τα συγκεκριμένα πέντε έργα που εξετάστηκαν κατανοούμε ότι κυρίως οι πολιτικές συνθήκες και ο πόλεμος είναι που διαμόρφωσαν τη φωνή των σύγχρονων βαλκάνιων συγγραφέων. Ως εκ τούτου θεματικά και υφολογικά δεν εντοπίζεται συνάφεια ανάμεσα σε αυτά τα έργα και στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία. Οι βαλκάνιοι βάζουν το μαχαίρι στην πληγή και την ξύνουν με την επίφαση της κωμωδίας. Ως προς αυτό το φαινόμενο μπορούμε να υπογραμμίσουμε κοινούς κώδικες στην παράδοση του χιούμορ, μόνο διαχρονικά. Μπορούμε να εντοπίσουμε κοινά στοιχεία στην τυπολογία των χαρακτήρων, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε κοινές εθιμικές και θυμικές συμπεριφορές. Η σημαντική συνάντηση όμως της Ελλάδας με τη δραματουργία των βαλκάνιων συγγραφέων εντοπίζεται στη μεταφορά των έργων στη σκηνή και στην πρόσληψή τους από τους θεατές. Στο «διάβασμά» τους από τους Έλληνες σκηνοθέτες και ηθοποιούς, στις εμβληματικές παραστάσεις και ερμηνείες. Και όταν το ελληνικό κοινό συνομιλεί με αυτά τα έργα και τα υποδέχεται με τόσο ενθουσιασμό, ώστε να μιλάμε για εμβληματικές παραστάσεις, για ερμηνείες που συζητούνται στο χρόνο και για τις επαναλήψεις τους, αναφερόμαστε στη μέγιστη εκδοχή της πρόσληψης.

30 Θυμέλη, «Ο σπινόνος των Βαλκανίων» στο «Πολιτεία», εφ. *Ριζοσπάστης* (29 Νοεμβρίου 2006).

# Κινηματογραφικές συμπαραγωγές με τα βαλκάνια και αναπαραστάσεις της ελληνικότητας

Ηλέκτρα Βενάκη

Υποψήφια Διδάκτωρ, Ιδρύτρια ALTCINE  
Πανεπιστήμιο Université Libre de Bruxelles

Αφροδίτη Νικολαΐδου

Διδάκτωρ Επικοινωνίας Μέσων και Πολιτισμού  
Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο – Πάντειο Πανεπιστήμιο

## Εισαγωγή

Ο όρος «κινηματογραφίες των μικρών χωρών» (small nation cinemas) είναι ενός όρου που χρησιμοποιείται για να δηλώσει τις κινηματογραφίες χωρών με λιγότερα προνόμια και πρόσβαση στις μεγάλες αγορές, για να δηλώσει τοπικές αναδυόμενες κινηματογραφίες αλλά και μια πλειάδα άλλων φαινομένων που τονίζουν την αφηγηματική, αισθητική και πολιτική ιδιαιτερότητα ταινιών που βρίσκονται σε αντιδιαστολή ή διάλογο με κυρίαρχους τρόπους αφήγησης.<sup>1</sup> Όροι όπως κινηματογράφος των μικρών χωρών, «τοπικός κινηματογράφος» (regional cinema), περιφερειακός κινηματογράφος (peripheral cinema), «παγκόσμιος κινηματογράφος» (world cinema), και παλαιότερα «εθνικός κινηματογράφος»<sup>2</sup> συμπυκνώνουν και υπονοούν στρατηγικές πολιτισμικής (και οικονομικής) αντίστασης, μέσα διεκδίκησης ορατότητας και αυτονομίας απέναντι στην παγκόσμια κυριαρχία (συνήθως) του Χόλιγουντ. Όπως συγκεκριμένα αναφέρει η Μ. Hjort: «Ο άνισος χαρακτήρας της παγκοσμιοποίησης εγείρει το πρόβλημα της δομικής κυριαρχίας και υποταγής μέσα σε ένα σύστημα το οποίο μπορεί να είναι παγκόσμιο και διεθνές αλλά μέσα σε αυτό κάθε κράτος-έθνος συνεχίζει να λειτουργεί ως κύριος δρών μέσα στα επικρατέστερα μοτίβα (patterns) σχέσεων δύναμης».<sup>3</sup>

Οι παραπάνω όροι αλλά και η συζήτηση που γίνεται εδώ και χρόνια από μελετητές όπως ο T. Elsaesser, η D. Iordanova ή L. Papadimitriou<sup>4</sup> ενέχουν μια κριτική τελικά θε-

1 Ενδεικτικά, M. Hjort – D. J. Petrie (επιμ.), *The Cinema of Small Nations*, Bloomington 2007: Indiana University Press· L. Giukin, J. Flakowska, D. Desser (επιμ.), *Small cinemas in global markets: genres, identities, narratives*, Lanham 2015: Lexington Books. Τα βιβλία αυτά θέτουν υπό το πρίσμα αυτού του όρου τόσο ζητήματα θεσμών, παραγωγής, ζητήματα δηλαδή που άπτονται καθαρά του πεδίου της κινηματογραφικής βιομηχανίας όσο και ζητήματα αφήγησης και ύφους που αφορούν δηλαδή τις ταινίες ως γεγονόςτα.

2 Όπως θα δούμε και στην συνέχεια ο όρος εθνικός κινηματογράφος προέρχεται από έναν κόσμο με κινητικότητα αλλά λιγότερο ρευστό καθώς ταυτίζεται περισσότερο με τους κινηματογράφους της δεκαετίας του '60 και '70 και με τη θεωρία του δημιουργού.

3 M. Hjort – D. J. Petrie (επιμ.), *The Cinema of Small Nations*, ό.π., σ. 12.

4 Βλ. T. Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam 2005: Amsterdam University Press· D. Iordanova, *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media*, London 2001:

ώρηση της σχέσης του εθνικού με το παγκόσμιο, του τοπικού με το εθνικό, και αναδεικνύουν την δι-εθνική διάσταση τόσο της παραγωγής, όσο και της διανομής, προβολής και υποδοχής των ταινιών. Ως εκ τούτου, η ανάδειξη και μελέτη κινηματογράφων από τις λεγόμενες «μικρές χώρες» βοηθά στην συνειδητοποίηση των προβλημάτων και ανισοτήτων που παρουσιάζονται στο κομμάτι της παραγωγής και η κριτική χρήση τους αναδεικνύει ζητήματα που χρειάζονται να ληφθούν υπόψη τόσο στην μακροπολιτική (στην σύνταξη μιας εθνικής πολιτικής για το σινεμά) όσο και στο μικρο-επίπεδο της παραγωγής ενός κινηματογραφικού έργου (π.χ. να γίνει η καλύτερη δυνατή επιλογή συμπαραγωγού ή να γίνει σχεδιασμός της φάσης της ανάπτυξης ή της διανομής).

Υπό αυτό το πρίσμα, σε αυτό το κείμενο, επιχειρούμε μια σύντομη χαρτογράφηση των διαδικασιών και προγραμμάτων συμπαραγωγών, βλέπουμε τις συμπαραγωγές ως στρατηγικές επιβίωσης των κινηματογράφων των Βαλκανίων απέναντι σε ηγεμονικούς κινηματογράφους και θίγουμε το ερώτημα της εθνικής ταυτότητας σε συνθήκες σύγκλισης κεφαλαίων, ανθρωπίνου δυναμικού αλλά και αφηγήσεων.

### Ενίσχυση της παραγωγής στο ευρωπαϊκό περιβάλλον

Το τέλος των Βαλκανίων όπως τα ξέραμε μέχρι το τέλος της δεκαετίας του ογδόντα, η ενίσχυση της Ευρωπαϊκής Ένωσης με τη δημιουργία συνεργιών και προγραμμάτων δημιουργικής ανάπτυξης και η ενδυνάμωσή της μέσα από την εισαγωγή νέων κρατών, αλλά και οι παράλληλες πιέσεις της παγκοσμιοποίησης έφεραν σημαντικές αλλαγές στην βιομηχανία του κινηματογράφου στην περιοχή. Εθνικοί κινηματογράφοι αναδύθηκαν όπως οι κινηματογράφοι της Σερβίας, Σλοβενίας, της Κροατίας και του Μαυροβουνίου. Παλαιότεροι σημαντικοί κινηματογραφικοί θεσμοί όπως τα κρατικά στούντιο της Βουλγαρίας και της Ρουμανίας διεθνοποιήθηκαν, μούλτιπλεξ όπως και στην Ελλάδα άλλαξαν τη φυσιογνωμία της διανομής και πρόσληψης του κινηματογράφου κάθε χώρας. Η Ελλάδα όντας γείτονα χώρα αλλά και συμμετέχοντας εξαρχής στα Ευρωπαϊκά προγράμματα διατηρεί πάντα μια αμφίθυμη σχέση και θέση ανάμεσα στα Βαλκάνια και την Ευρώπη. Η «εξωστρέφεια» και η ορατότητα του ελληνικού κινηματογράφου στα διεθνή φεστιβάλ δεν έλυσε ζητήματα χρηματοδότησης, αντιθέτως έκανε σαφές ότι οι συμπαραγωγές και η χρήση των Ευρωπαϊκών προγραμμάτων είναι σχεδόν μονόδρομος. Το φαινόμενο αυτό δεν είναι ιδίον της ελληνικής κινηματογραφίας.

Η Ελλάδα ανήκει σύμφωνα με τις εκθέσεις και τις οδηγίες της ΕΕ για τον κινηματογράφο και τα οπτικοακουστικά μέσα, στις χώρες με μικρή ικανότητα οπτικοακουστικής παραγωγής και/ή με περιορισμένη γλωσσική εμβέλεια (Low production capacity countries).<sup>5</sup> Σε αυτές τις χώρες ανήκουν όλες οι μικρές χύ-

British Film Institute- L. Papadimitriou, "The Power of the Local: Greek Documentaries in the 2000s" στο L. Giukin et al., *Small Cinemas in Global Markets: Genres, Identities, Narratives*, ό.π., σ. 31-50.

<sup>5</sup> European Commission, *Creative Europe. Monitoring Report 2018*, European Union 2019, διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [https://www.europecreative.be/images/culture/Pdfs/Publications/EC\\_MonitoringReport2018.pdf](https://www.europecreative.be/images/culture/Pdfs/Publications/EC_MonitoringReport2018.pdf) (τελευταία πρόσβαση 4/4/2021)· απόφαση αρ. 1718/2006/ΕΚ ΤΟΥ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟΥ ΚΟΙΝΟΒΟΥΛΙΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟΥ, της 15<sup>ης</sup> Νοεμβρίου 2006, περί εφαρμογής



ρες της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Οι χώρες με μεγάλη δυνατότητα παραγωγής οπτικο-ακουστικών έργων είναι πέντε: η Γαλλία, η Γερμανία, η Ιταλία, η Ισπανία και Ηνωμένο Βασίλειο. Μέση ικανότητα παραγωγής έχουν η Αυστρία, το Βέλγιο, η Δανία, η Φινλανδία, η Ιρλανδία, η Νορβηγία, η Ολλανδία, η Πολωνία, η Σουηδία και η Ελβετία. Κάποιες χώρες με ελάσσονος δυναμικής κινηματογραφίες εκμεταλλευόμενες το θεσμικό πλαίσιο της Ε.Ε. που αφορά στην ενθάρρυνση της δραστηριότητας και ανάπτυξης της ευρωπαϊκής οπτικοακουστικής παραγωγής, συμπράττουν και συνεργάζονται με γείτονες χώρες ως επί το πλείστον, και τα αποτελέσματα είναι συχνά εντυπωσιακά. Για παράδειγμα η συνεχής και στέρεα συνεργασία των Κάτω Χωρών ή οι ολοένα αυξανόμενες συμπαραγωγές των πρώην Γιουγκοσλαβικών χωρών, οι οποίες μοιράζονται κοινή ή παρόμοιες γλώσσες, παρέχει ισχυρά πλεονεκτήματα στη ευρωπαϊκή τους χρηματοδότηση, στη διεθνή τους παρουσία και διανομή.

Η Ελλάδα, όντας μέλος της Ευρωπαϊκής Ένωσης από το 1981 συμμετέχει εξαρχής στα προγράμματα ενίσχυσης που αναπτύσσονται στους κόλπους της. Μέχρι πρόσφατα ωστόσο αντιμετώπιζε το πρόβλημα ότι μια από τις γειτονικές της χώρες, η Ιταλία, ανήκει στις ισχυρές πέντε κινηματογραφίες ενώ οι υπόλοιπες χώρες με τις οποίες συνορεύει ή συνανήκει στη Βαλκανική χερσόνησο, δεν ήταν έως πρόσφατα ή δεν είναι ακόμη μέλη της Ευρωπαϊκής Ένωσης.<sup>6</sup> Με καμία δε από αυτές εκτός της Κύπρου,<sup>7</sup> δεν μοιράζεται την ίδια γλώσσα.

Το 1992, τα κράτη μέλη του Συμβουλίου της Ευρώπης προέβησαν στη σύνταξη και υπογραφή της Ευρωπαϊκής Σύμβασης για τις κινηματογραφικές παραγωγές, η οποία κυρώθηκε από το Ελληνικό Κοινοβούλιο το 2002<sup>8</sup> και αναθεωρήθηκε με ευνοϊκές διατάξεις για τις «μικρές χώρες» στις 30/1/2017,<sup>9</sup> αλλά δυστυχώς δεν έχει κυρωθεί ακόμα από το Ελληνικό Κοινοβούλιο, αφαιρώντας με αυτό τον τρόπο τη δυνατότητα συμπαραγωγών με ευνοϊκούς όρους για τους Έλληνες παραγωγούς. Οι λοιπές «μικρές χώρες» την έχουν ήδη κυρώσει. Η Σύμβαση αυτή θέτει τους όρους για όλες τις ευρωπαϊκές συμπαραγωγές ανεξαρτήτως από το πρόγραμμα το οποίο θα τις χρηματοδοτήσει. Αυτή τη στιγμή οι επιλογές χρηματοδότησης που ενισχύουν τις συμπαραγωγές είναι οι εξής:

---

προγράμματος υποστήριξης του ευρωπαϊκού οπτικοακουστικού τομέα (MEDIA 2007), διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/el/TXT/?uri=CELEX:32006D1718> (τελευταία πρόσβαση 4/4/2021)· οδηγία 2010/13/ΕΕ του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου και του Συμβουλίου βλ. στον δικτυακό τόπο <https://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2010:095:0001:0024:el:PDF> (τελευταία πρόσβαση 4/4/2021).

**6** Η Βουλγαρία έγινε μέλος το 2007, ενώ η Αλβανία, Βόρεια Μακεδονία και Τουρκία δεν είναι μέλη αυτή τη στιγμή. Από τις υπόλοιπες χώρες των Βαλκανίων, η Σερβία δεν είναι ακόμα μέλος και η Κροατία έγινε το 2013, η Ρουμανία το 2007, η Σλοβενία 2004 κτλ. Βλ. στον δικτυακό τόπο [https://europa.eu/european-union/about-eu/countries\\_en#tab-0-1](https://europa.eu/european-union/about-eu/countries_en#tab-0-1) (τελευταία πρόσβαση 4/4/2021).

**7** Η Κύπρος δεν ανήκει στα Βαλκάνια αλλά στις χώρες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης, όρος όμως που χρησιμοποιείται ευρέως για να καλύψει και τις χώρες των Βαλκανίων.

**8** Νόμος υπ' αρ. 3004, Αρ. Φύλλου 76/8-4-2002.

**9** Council of Europe, "Chart of signatures and ratifications of Treaty 220. Council of Europe Convention on Cinematographic Co-Production (revised)", διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [https://www.coe.int/en/web/conventions/full-list/-/conventions/treaty/220/signatures?p\\_auth=NSvp1Rhg](https://www.coe.int/en/web/conventions/full-list/-/conventions/treaty/220/signatures?p_auth=NSvp1Rhg) (τελευταία πρόσβαση 4/4/2021).

Creative Europe/ MEDIA Programme	
Ελλάδα	1991
Κύπρος	1995
Βουλγαρία	2002
Σλοβενία	2004
Ρουμανία	2007
Κροατία	2013
Αλβανία	2014
Μοντενέγκρο	2014
Βοσνία & Ερζεγοβίνη	2014
Σερβία	2016
Βόρεια Μακεδονία	2016

Οι βαλκανικές χώρες που εντάχθηκαν στο πρόγραμμα MEDIA με χρονική σειρά

**A) Το Eurimages, Ταμείο χρηματοδότησης συμπαραγωγών, του Συμβουλίου της Ευρώπης.** Το ταμείο ιδρύθηκε το 1988 και η Ελλάδα είναι από τα πρώτα μέλη. Αυτή τη στιγμή 40 είναι τα μέλη του Ταμείου, 39 από την Ευρώπη και ο Καναδάς ως συνεργαζόμενο μέλος. Γενικός σκοπός του Eurimages είναι η προώθηση της Ευρωπαϊκής κινηματογραφικής βιομηχανίας με την ενίσχυση και ενθάρρυνση της συμπαραγωγής και της διανομής ταινιών ανάμεσα σε μέλη της επιτροπής συνεισφέροντας στην χρηματοδότηση και προωθώντας την συνεργασία ανάμεσα στις χώρες μέλη του. Το ταμείο έχει δύο γενικούς στόχους:

- ο **ένας** είναι πολιτιστικός και αφορά την στήριξη των «καλλιτεχνικών έργων που αντανakλούν τις διάφορες πλευρές της Ευρωπαϊκής κοινωνίας»
- ο **δεύτερος** είναι οικονομικός και αφορά την «επένδυση σε μια βιομηχανία που δημιουργεί θέσεις εργασίας και υπόκειται στις δυνάμεις της αγοράς»

Το Eurimages έχει ετήσιο προϋπολογισμό 27,5 εκ. ευρώ περίπου.<sup>10</sup>

**B) Creative Culture/ MEDIA Programme, της Ευρωπαϊκής Επιτροπής European Commission:** Το MEDIA Programme για την υποστήριξη της οπτικοακουστικής ανάπτυξης, παραγωγής και διανομής ξεκίνησε το 1991 και αποτελεί πλέον υπο-πρόγραμμα του προγράμματος Creative Europe.<sup>11</sup> Το MEDIA ενισχύει οικονομικά την ανάπτυξη (development), διανομή και προώθηση των κινηματογραφικών και οπτικο-ακου-

<sup>10</sup> Council of Europe, "About Eurimages – European Cinema Support Fund", διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://www.coe.int/en/web/eurimages/about> (τελευταία πρόσβαση 4/4/2021).

<sup>11</sup> K. Sarikakis (επιμ.), *Media and Cultural Policy in the European Union*, τ. 24, European Studies, 2015, σ. 125.

στικών βιομηχανιών και των έργων τους. Προωθεί επίσης την ανάπτυξη οπτικοακουστικών σχεδίων με Ευρωπαϊκή διάσταση και έμφαση στις νέες τεχνολογίες. Στους στόχους του προγράμματος είναι η διευκόλυνση της παραγωγής κινηματογραφικών και οπτικοακουστικών έργων συμπεριλαμβανομένων ταινιών μεγάλου μήκους, τηλεταινιών (television drama), ντοκιμαντέρ και νέων μέσων με στόχο την αποτελεσματικότερη πρόσβασή τους στην Ευρωπαϊκή και διεθνή αγορά. Επίσης χρηματοδοτεί την εκπαίδευση/ κατάρτιση και τα σχήματα κινηματογραφικής ανάπτυξης.<sup>12</sup> Το 27% του προϋπολογισμού του MEDIA μοιράζεται στις χώρες με χαμηλή ικανότητα παραγωγής.

**Γ) Το Κινηματογραφικό Δίκτυο Νοτιοανατολικής Ευρώπης:** Πρόκειται για μια πρωτοβουλία του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου. Το Δίκτυο συστάθηκε το 2000 με μέλη τα εθνικά Κέντρα Κινηματογράφου των χωρών της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Το See Cinema Network, το Κινηματογραφικό Δίκτυο Νοτιοανατολικής Ευρώπης, ενισχύει οικονομικά από το έτος 2003 την Ανάπτυξη (Development) σχεδίων κινηματογραφικών ταινιών μεγάλου μήκους διεθνούς συμπαραγωγής μεταξύ των Χωρών Μελών του Δικτύου και από το 2007 την παραγωγή ταινιών μικρού μήκους κατά προτεραιότητα διεθνούς συμπαραγωγής μεταξύ των Χωρών Μελών του Δικτύου. Από το 2003 μέχρι το 2019 το See Cinema Network έχει χρηματοδοτήσει 99 σχέδια κινηματογραφικών ταινιών μεγάλου μήκους διεθνούς συμπαραγωγής και 63 σχέδια ταινιών μικρού μήκους προερχόμενα από τις Χώρες Μέλη του Δικτύου. Οι δυο κύριες δράσεις που έχει αναπτύξει το Δίκτυο είναι:

**α. Χρηματοδότηση ανάπτυξης κινηματογραφικών σχεδίων μεγάλου μήκους** διεθνούς συμπαραγωγής μεταξύ παραγωγών που προέρχονται από τα κράτη μέλη του Δικτύου τα οποία έχουν πληρώσει την εισφορά τους. Αυτή η δράση απορροφά περί το 60% του εξασφαλισμένου ποσού του ετήσιου προϋπολογισμού του Δικτύου.

**β. Χρηματοδότηση παραγωγής ταινιών μικρού μήκους,** κατά προτίμηση διεθνούς συμπαραγωγής, μεταξύ των παραγωγών που προέρχονται από τα κράτη μέλη του Δικτύου τα οποία έχουν πληρώσει την εισφορά τους. Αυτή η δράση απορροφά περί το 40% του εξασφαλισμένου ποσού του ετήσιου προϋπολογισμού του Δικτύου.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> European Commission, "Creative Europe", διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [https://www.eacea.ec.europa.eu/grants/2014-2020/creative-europe\\_en](https://www.eacea.ec.europa.eu/grants/2014-2020/creative-europe_en) (τελευταία πρόσβαση 4/4/2021).

<sup>13</sup> Τα στοιχεία αντλήθηκαν από την ετήσια έκθεση του SEE που μοιράζεται στα μέλη του Δικτύου και οι κανόνες του προγράμματος είναι προσβάσιμοι στον δικτυακό τόπο <http://www.gfc.gr/el/%CF%87%CF%81%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B4%CE%BF%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AC-%CF%80%CF%81%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%AC%CE%BC%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B1/see-cinema-network.html> (τελευταία πρόσβαση 4/4/2021).

Αν και η Ελλάδα, όπως οι περισσότερες Βαλκανικές χώρες, «έχουν το βλέμμα τους πάντα στραμμένο στη Δύση»<sup>14</sup> και προσπαθούν μονίμως πρώτα να συμπράξουν με τις μεγάλες Δυτικές χώρες από τις οποίες αναμένουν και την αποδοχή κυρίως μέσω των φεστιβάλ, το Δίκτυο κατάφερε να κερδίσει την εμπιστοσύνη μεγάλων ονομάτων της κινηματογραφίας αυτών των χωρών και να δημιουργηθούν συμπαραγωγές που βραβεύτηκαν σε μεγάλα φεστιβάλ και έγιναν γνωστές βρίσκοντας διανομή και σε άλλες χώρες. Σκηνοθέτες όπως ο Στέφαν Κομαντάρεβ, ο Ράντου Ζούντε, ο Γιώργος Ζώης, ο Φατμίρ Κότσι, η Πένυ Παναγιωτοπούλου και πολλοί άλλοι χρηματοδοτήθηκαν για τις ταινίες τους από το πρόγραμμα, οι οποίες ολοκλήρωσαν με μεγάλη επιτυχία μια διεθνή καριέρα. Οι συμπαραγωγές μεταξύ των χωρών που μιλούν την ίδια γλώσσα, είναι αυτονόητο ότι είναι περισσότερες. Οι χώρες της πρώην Γιουγκοσλαβίας λόγω της κοινής γλώσσας διευκολύνονται στις συμπαραγωγές. Αυτό προσπάθησε και προσπαθεί να πράξει η Ελλάδα με την Κύπρο.<sup>15</sup>

Δ) Τέλος ένα σημαντικό εργαλείο συνεργασίας είναι:

- α) οι **διακρατικές συμφωνίες συμπαραγωγής**, με τις χώρες που δεν μετέχουν στη σύμβαση για τις ευρωπαϊκές συμπαραγωγές, ή,
- β) **διακρατικές συμφωνίες διανομής** ακόμα και με τις χώρες της Ε.Ε. καθώς και
- γ) **τα φόρα και προγράμματα των διεθνών φεστιβάλ** της περιοχής που ενισχύουν τα δίκτυα επικοινωνίας.

Μέσα στο πλαίσιο αυτό, το 2017 το ΕΚΚ υπέγραψε σύμφωνο διανομής με τη Σερβία, ώστε να προωθηθεί πέρα της παραγωγής και η διανομή των ταινιών, δηλαδή η ορατότητα ταινιών των γειτονικών χωρών, που δεν βρίσκουν σχεδόν ποτέ το δρόμο τους προς τη διανομή. Αυτό το ρόλο τον έχουν αναλάβει με επιτυχία επίσης, τα διεθνή φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης και του Σαράγεβο, δίνοντας έμφαση σε δράσεις συμπαραγωγών μεταξύ των χωρών των Βαλκανίων.

## Συμπαραγωγές και ελληνικότητα

Η Ελλάδα την τελευταία δεκαετία έχει αναπτύξει σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό τις σχέσεις με τις γείτονες χώρες μέσω αυτών των εργαλείων, ενώ παράλληλα και οι γείτονες χώρες ζητούν ουσιαστικότερες συνέργειες με την Ελλάδα, πέρα από το να είναι το όχημά τους για την επιλογή τους από τα Ευρωπαϊκά προγράμματα στα οποία δεν είχαν πρόσβαση μέχρι πρόσφατα. Όλα αυτά τα μοντέλα, πλατφόρμες και εργαλεία χρειάζονται πολλά χρόνια ώστε να γίνουν σημαντικά για το ίδιο το έργο που παράγεται. Οι συμβατικές υποχρεώσεις σε παρόμοια προγράμματα περιορίζονται στα ποσοστά εξόδων παραγωγής ή μετα-

<sup>14</sup> Ο Th. Elsaesser παρατηρεί ότι όταν λέμε ότι η «Ανατολική Ευρώπη κοιτάει τη Δύση» θα πρέπει να διερευνούμε και τις ενδείξεις εκείνες του βλέμματος που έχουν αποκλειστεί όταν ορίζουμε το Ευρωπαϊκό σινεμά με όρους των Δυτικών εθνών, Th. Elsaesser, *European Cinema*, ό.π., σ. 13.

<sup>15</sup> Βέβαια, πρέπει να επισημάνουμε, ότι η Κύπρος από κάποιους εξετάζεται μαζί με τα Βαλκάνια και από κάποιους όχι, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω.

παραγωγής που πρέπει να δαπανηθούν στην άλλη χώρα. Αυτοί όμως οι ίδιοι οι περιορισμοί, με τα χρόνια εξοικειώνουν τους δημιουργούς και τους παραγωγούς με την κουλτούρα των άλλων λαών-συμπααραγωγών και παρεισφρέουν –ίσως χωρίς κανείς να το καταλάβει– και στην αφήγηση, η οποία μεταλλάσσεται με τα χρόνια και απλώνεται τόσο γεωγραφικά όσο και πολιτισμικά ακόμα και σε ταινίες οι οποίες δεν αποτελούν συμπααραγωγές.

Το ερώτημα που αναδύεται είναι κατά πόσο τα παραπάνω δίκτυα και συνεργασίες επηρεάζουν το περιεχόμενο ή την αισθητική εν τέλει των κινηματογραφικών ταινιών σε σχέση με την εθνική ταυτότητα. Η κουλτούρα δηλαδή ενός περιβάλλοντος που προωθεί την συμπααραγωγή παράγει αντίστοιχα και κινηματογραφικά σενάρια και σχέδια ανάπτυξης αυτών των σεναρίων που έχουν εγκλωπώσει την δι-εθνικότητα και εν γένει τον προβληματισμό πάνω στην συνεργασία και το διάλογο μιας εθνικής κινηματογραφικής ταυτότητας με τις άλλες; Όπως κατανοεί κανείς, η σύγχρονη παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών είναι τις περισσότερες φορές (όταν πρόκειται για το λεγόμενο «καλλιτεχνικό σινεμά» ή το σινεμά του δημιουργού) μια δι-εθνική διεργασία σε κάθε στάδιο, δηλαδή μια διεργασία συσχετίσεων και συνεργειών πολιτισμικών, εθνικών, εθνοτικών ταυτοτήτων. Η συγγραφή του σεναρίου, η φάση της ανάπτυξης της ιδέας, η εξεύρεση χρημάτων και συμπααραγωγών για την ολοκλήρωση μιας ταινίας λαμβάνουν χώρα σε δι-εθνικά περιβάλλοντα ειδικών φόρα, αγορών, workshop σεναρίων και επιτροπών σαν κι αυτά στα οποία αναφερθήκαμε παραπάνω. Η εντοπιότητα και η εθνικότητα επομένως είναι στοιχεία που διαμορφώνονται μέσα από διαδικασίες αλληλοεπίδρασης, και συχνά σε συνθήκες άνισης κατανομής δύναμης, που συχνά θέτουν σε κίνηση μηχανισμούς αφήγησης «αυτο-ετερότητας» και «αυτο-εξωτισμού»,<sup>16</sup> δηλαδή υιοθέτησης του βλέμματος του Άλλου, μια προβληματική συχνά διαδικασία Βαλκανοποίησης (που η Ιορντάνοβα την έχει διαπιστώσει και αναλύσει σε διάφορες ταινίες, ακόμα και στο *Βλέμμα του Οδυσσέα* του Θ. Αγγελόπουλου).<sup>17</sup>

Ο όρος εθνικός κινηματογράφος έχει συχνά αποτελέσει τόσο θεωρητικά όσο και στον χώρο της πολιτιστικής διαχείρισης μιας πολυεδρικής και ακανθώδη έννοια. Το πιο κλασικό κείμενο για την έννοια του Εθνικού Κινηματογράφου αυτό του Andrew Higson<sup>18</sup> συνοψίζει και διευκρινίζει τις συνηθισμένες αυτής της έννοιας. Έτσι ο εθνικός κινηματογράφος ταυτίζεται συχνά:

**1) με τη χώρα παραγωγής** με βάση ισχύοντα γεωγραφικά σύνορα. Σύμφωνα με την επιχειρηματολογία του Higson, ο εθνικός κινηματογράφος ορίζεται «με βάση οικονομικούς παράγοντες» και συχνά ταυτίζεται με την «εγχώρια κινηματογραφική βιομηχανία». Υπό αυτό το πρίσμα αναρωτιόμαστε πού και από ποιους φτιάχνονται οι ταινίες, ποιος κατέχει και ελέγχει τα μέσα παρα-

<sup>16</sup> Th. Elsaesser, *European Cinema*, ό.π., σ. 71-72.

<sup>17</sup> D. Iordanova, *Cinema of Flames...*, ό.π.

<sup>18</sup> A. Higson, «Η έννοια του εθνικού κινηματογράφου», μτφρ. Μ. Χάλκου, στο *Filmicon: Journal of Greek Film Studies* 2 (Σεπτέμβριος 2014), διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://filmiconjournal.com/journal/article/2014/2/11> (τελευταία πρόσβαση 4/4/2021).

γωγής των ταινιών και που είναι αυτός τοποθετημένος γεωγραφικά. Ακόμα και αν υιοθετήσουμε αυτή την άποψη, η ταύτιση του εθνικού κινηματογράφου με τον κινηματογράφο που παράγει μια χώρα μας κάνει να αναρωτιόμαστε ζητήματα που αφορούν τις εθνότητες που κατοικούν σε αυτήν, δηλαδή την ομοιογένεια της χώρας.

**2) Ταυτίζεται επίσης με τη γλώσσα της ταινίας.** Μέχρι το 2008 στην Ελλάδα για να πάρει μια ταινία μέρος στα Κρατικά Βραβεία Ποιότητας έπρεπε πρώτα να λάβει τη λεγόμενη «ελληνική ιθαγένεια» που πολλές φορές ερμηνευόταν από τη γλώσσα των διαλόγων (π.χ. έπρεπε πάνω από το 50% του διαλόγου να ήταν ελληνικό), με σημαντικές αντιφάσεις όλη την προηγούμενη δεκαετία.

**3) με την εθνικότητα των συντελεστών και κυρίως του σκηνοθέτη,** δεδομένου ότι ο Ευρωπαϊκός κινηματογράφος είναι ως επί το πλείστον κινηματογράφος δημιουργού.

**4) με τις τοποθεσίες των γυρισμάτων και με τη σύνδεση του εθνικού με το τοπίο.** Σε αυτή την περίπτωση ταινίες όπως το *Blind Sun* ταινία Γαλλο-ελληνική, με γυρίσματα εξολοκλήρου στην Ελλάδα αλλά από Λιβανέζα σκηνοθέτη, κάνει τα πράγματα εξαιρετικά δύσκολα ως προς τον χαρακτηρισμό, θα μπορούσε να αποτελεί μέρος της εθνικής παραγωγής.

Όλα αυτά που θέτει ο Higson ως συνιστώσες-ερωτήματα για τον εθνικό κινηματογράφο παρεισφρουν σε διαχειριστικά και κανονιστικά έγγραφα. Έτσι κάθε χώρα προκειμένου να ενισχύσει τις συμπαραγωγές θέτει άλλα κριτήρια «εθνικότητας». Το τι θεωρείται τελικά εθνικό και σε ποια εποχή λαμβάνοντας υπόψη τις γεωγραφικές ανακατατάξεις των συνόρων για παράδειγμα των Βαλκανίων φαίνεται να ρυθμίζεται κανονιστικά μέσα από τα «πιστοποιητικά ιθαγένειας», μέσα από το ποιος βάζει τελικά τα περισσότερα κεφάλαια για την παραγωγή μιας ταινίας, ποιος κάνει την αίτηση χρηματοδότησης, πού ανήκει η εταιρία, ποια είναι η γλώσσα κτλ. Σε γενικές γραμμές υπάρχει ένα point system πολιτισμικής επάρκειας προκειμένου τα πρότζεκτ να είναι εκλέξιμα για συμπαραγωγές. Αυτά τα κριτήρια είναι: η εθνικότητα της δημιουργικής ομάδας και των ηθοποιών, η γλώσσα γυρισμάτων, η χρήση υλικών copyright (π.χ. λογοτεχνικών κειμένων, μουσικής), η συσχέτιση του θέματος και των αξιών με τη χώρα (σε 13 χώρες αποτελεί κριτήριο). Για παράδειγμα η αίτηση για συμπαραγωγή στο Βουλγαρικό Κέντρο Κινηματογράφου οφείλει να περιλαμβάνει λίστα με τα «βουλγαρικά στοιχεία» της ταινίας όπως αν υπάρχουν γυρίσματα στη Βουλγαρία, δημιουργική ομάδα από την Βουλγαρία (σεναριογράφος, σκηνοθέτης, φωτογράφος, μουσικός, σκηνογράφος κτλ.).<sup>19</sup>

Όσotόσο αυτή η προσέγγιση από μόνη της δεν λαμβάνει υπόψη τις πολιτι-

<sup>19</sup> European Audiovisual Observatory, *Mapping of Film and Audiovisual Public Funding Criteria in the EU*, σ. 143-157, βλ. στον δικτυακό τόπο [https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/legal/-/asset\\_publisher/F4u8Tw47uLJo/content/mapping-of-film-and-audiovisual-public-funding-criteria-in-the-eu?\\_101\\_INSTANCE\\_F4u8Tw47uLJo\\_viewMode=view](https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/legal/-/asset_publisher/F4u8Tw47uLJo/content/mapping-of-film-and-audiovisual-public-funding-criteria-in-the-eu?_101_INSTANCE_F4u8Tw47uLJo_viewMode=view) (τελευταία πρόσβαση 4/4/2021).

σμικές συνιστώσες της «ελληνικότητας» και την διάχυση και συγκρότησή της όχι μόνο εντός αλλά και εκτός κινηματογραφικού κειμένου (στη σχέση κειμένου, παρακειμένου, μετακειμένων).

Στα παραδείγματα που ακολουθούν γίνεται εμφανής ο τρόπος με τον οποίο η «ελληνικότητα» είναι μια πολιτισμική ποιότητα που δεν μπορεί να οριστεί αμιγώς μέσα τα στεγανά των *point system* των συμπαραγωγών.

Πιο συγκεκριμένα, η ταινία *Alienation* (2013) του Μίλκο Λαζάροβ είναι μια αμιγώς βουλγάρικη παραγωγή. Στην ταινία αυτή ο Χρήστος Στέργιουλοβ είναι Έλληνας που ζει κάπου στα σύνορα με τη Βουλγαρία, είναι παντρεμένος αλλά δεν έχει παιδιά. Οδηγεί λοιπόν σε ένα κοντινό χωριό στη Βουλγαρία προκειμένου να αγοράσει το μωρό που θα γεννήσει κάποια γυναίκα. Εδώ, ενώ η ταινία δεν έχει ελληνικά κεφάλαια, η παρουσία του Χρήστου Στέργιουλοβ, η ελληνική γλώσσα, η ελληνική παραδοσιακή μουσική καθώς και ένα θέμα το οποίο έχει απασχολήσει και τα ελληνικά και τα βουλγάρικα μίντια συγκροτούν έναν κοινό διαπολιτισμικό χώρο, που αναθεωρεί κατά πολύ τα στεγανά μας σχετικά με το τι είναι ελληνική παραγωγή. [Αντίστοιχα και η ταινία *Το πέρασμα* (2014) του Στέφαν Κομαντάρεβ μια συμπαραγωγή Βουλγαρίας με Γερμανία και Κροατία, είναι τοποθετημένη στα σύνορα Βουλγαρίας, Ελλάδας, Τουρκίας και πραγματεύεται την εθνική οριοθέτηση των συνόρων].

Αντιθέτως οι πολύ πετυχημένες στα φεστιβάλ βουλγάρικες ταινίες των Kristina Grozeva, Petar Valchanov, *Το Μάθημα* (2014), *Glory* (2016), *Ο πατέρας* (2019), οι οποίες έχουν την Ελλάδα ως μειοψηφικό συμπαραγωγό, δεν φαίνεται να έχουν κάποια σχέση με ελληνικό θέμα ή στοιχείο. Οι ιστορίες των Kristina Grozeva, Petar Valchanov μιλούν για την βουλγάρικη κοινωνία της μέσης τάξης (όπως π.χ. στο *Μάθημα*) που είναι διαλυμένη οικονομικά και ηθικά παρόλο που τα αίτια είναι ενδογενή, ενδοοικογενειακά και όχι τόσο πολιτικά. Αντίστοιχα στο *Glory*, παρόλο που η ταινία μιλά για μια δημοσιογράφο που δουλεύει στο γραφείο τύπου ενός υπουργείου γίνεται σαφές ότι το κεντρικό θέμα της ταινίας είναι η σύγκρουση ανάμεσα στους παρίες, περιθωριοποιημένους εργάτες μιας βουλγάρικης κατ' όνομα μόνον «ανάπτυξης» και ενός πολιτικού συστήματος που η κύρια δουλειά του είναι η αυτο-προβολή και ενίσχυση μέσα από το media. Η Ελλάδα ως minor συμπαραγωγή αποτελεί ένα «εξωκειμενικό» και «παρακειμενικό» στοιχείο που χτίζεται μέσα από τα credits των ταινιών αλλά κυρίως μέσα από το επικοινωνιακό υλικό, τις φωτογραφίες, τις παρουσίες στα κινηματογραφικά φεστιβάλ που καθιστούν την κινηματογραφική, βουλγάρικη και ελληνική ταυτότητα, «υπερεθνική». Αναποκρίνονται μάλλον σε μια αισθητική λογική «εντόπιου κοσμοπολιτισμού»<sup>20</sup> που συνδέει Ελλάδα – Βουλγαρία. Η έννοια της «ελληνικότητας» δεν είναι θέμα αναπαράστασης αλλά επιτέλεσης στις διαδικασίες διανομής, προβολής και προώθησης των ταινιών. Επιπλέον, σε επίπεδο των αναπα-

20 Ο D. Bordwell προτείνει τον όρο «εντόπιος κοσμοπολιτισμός» (“localized cosmopolitanism”) για τον Αγγελόπουλο, ωστόσο θεωρούμε ότι ταιριάζει ακόμα περισσότερο στις σύγχρονες ταινίες που διακινούνται στα Φεστιβάλ. Βλ. D. Bordwell, “Angelopoulos, or melancholy”, στο *Figures Traced in Light. On Cinematic Staging*, California 2005: University California Press, σ. 140-185.



ραστάσεων, της εικονογραφίας αλλά και θεματολογίας αναμφίβολα, ο θεατής θα βρει κάποια κοινά, δια-πολιτισμικά στοιχεία που εύκολα επίσης αμφισβητούν τα φυσικά, γεωγραφικά σύνορα.

### Αντί επιλόγου: Μια πρόταση

Τέλος, η περίπτωση της Αλβανίας είναι ξεχωριστή γιατί δεν έχουν ολοκληρωθεί οι διαδικασίες ένταξης της στην Ευρωπαϊκή Ένωση, επομένως η συμμετοχή της σε διαδικασίες δεν ανήκει αμιγώς στο Ευρωπαϊκό σύστημα.<sup>21</sup> Οι συνεργασίες της ωστόσο, και τα φόρουμ ενίσχυσης συνεργασιών όπως το Balkan Film Market (υπό την αιγίδα του Eurimages) διαμορφώνουν ζυμώσεις που έχουν άμεση επιρροή στην κινηματογραφική κουλτούρα. Ξεχωριστή είναι η περίπτωση του Μπουγιάρ Αλιμάνι.

Ο Μπουγιάρ Αλιμάνι είναι Αλβανός σκηνοθέτης που ζει και εργάζεται από τα μέσα της δεκαετίας του ενενήντα στην Ελλάδα και από το 2012 στην Νέα Υόρκη. Έχει κάνει θέατρο στην Ελλάδα, έχει παίξει σε ταινίες και φυσικά έχει κάνει συμπαραγωγές με Ελλάδα. Οι ταινίες του είναι: 1) γυρισμένες στα αλβανικά, 2) στην αλβανική επαρχία, 3) έχουν εντελώς αλβανικά θέματα (π.χ. το *Delegation*, 2018 είναι τοποθετημένο το 1990 και αφορά τις αλλαγές που το κομμουνιστικό κόμμα πρέπει να δείξει ότι έχει κάνει σε μια Ευρωπαϊκή επιτροπή που έχει έρθει για έλεγχο).

Ωστόσο οι ταινίες του είναι γυρισμένες από τον Έλληνα διευθυντή φωτογραφίας τον Ηλία Αδάμη. Ο Ηλίας Αδάμης έχει γυρίσει αρκετές ταινίες σύγχρονων Ελλήνων κινηματογραφιστών (π.χ. του Θάνου Αναστόπουλου) δημιουργώντας θα λέγαμε μια διακειμενική σχέση (τουλάχιστον ως προς τον φωτισμό και την αισθητική του) με ελληνικές ταινίες. Αυτή η διακειμενική σχέση, καθώς και το γεγονός ότι ο Μπουγιάρ Αλιμάνι εν τέλει είναι ένας κινηματογραφιστής της διασποράς, μας κάνει να σκεφτούμε ότι οι ταυτότητες, η ελληνικότητα, η αλβανικότητα, η βουλγαρικότητα είναι ταυτότητες που εκφέρονται «με προφορά».

Ο όρος *accented cinema* (κινηματογράφος με προφορά) του Hamid Naficy<sup>22</sup> και εδώ είναι η τελική μας πρόταση, είναι ένας όρος που περιγράφει το θεματολογικό και υφολογικό οπλοστάσιο κινηματογραφιστών που ζουν και εργάζονται στη διασπορά, σε τόπους εξορίας και εν γένει στο μετα-αποικιακό περιβάλλον. Ο όρος αυτός λοιπόν, νομίζουμε ότι μπορεί να φωτίσει καλύτερα τι είδους εθνικές ταυτότητες παράγονται μέσα από αυτά τα εργαλεία, πλατφόρμες, συνεργασίες, καθώς χρησιμοποιώντας την έκφραση *μια εθνικότητα που εκφέρεται με προφορά* μπορούμε να δείξουμε ότι ταυτόχρονα παραμένει σημαντική, ξεκάθαρη αλλά παράγεται από-εδαφοποιημένα από δημιουργούς που βρίσκονται εν κινήσει.

<sup>21</sup> Να σημειωθεί όμως ότι από το 2009 είναι μέλος του Ταμείου Eurimages και από το 2014 μέλος του υποπρογράμματος MEDIA.

<sup>22</sup> H. Naficy, *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, New Jersey 2001: Princeton University Press.

**Συνυπάρχοντας με τον Βαλκάνιο Άλλο στις αρχές του 21<sup>ου</sup>  
αιώνα: Εθνική ταυτότητα, φύλο και σεξουαλικότητα στις ταινίες  
Όμηρος (Γιάνναρης, 2005) και Xenia (Κούτρας, 2014)**

**Βασιλική Πέτσα**

Μεταδιδακτορική Ερευνήτρια, Διδάσκουσα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας  
Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου – Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Εστιάζοντας σε δύο πρόσφατα ελληνικά φιλικά κείμενα, ενδεικτικά ευρύτερων τάσεων αντίστοιχων περιόδων του ελληνικού κινηματογράφου, στην παρούσα ανακοίνωση προβαίνουμε στη διερεύνηση των όρων με τους οποίους το ελληνικό πολιτισμικό φαντασιακό επεξεργάστηκε τη συνάντηση που πραγματοποιήθηκε με τη βαλκανική σεξουαλική ετερότητα κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες. Προτού προχωρήσουμε όμως, στην ανάλυση των ταινιών μυθοπλασίας *Όμηρος* (Γιάνναρης, 2005) και *Xenia* (Κούτρας, 2014), που εμφανίστηκαν σε διαδοχικές κοινωνικο-ιστορικές και οικονομικές περιόδους –στον απόηχο της μετα-ολυμπιακής ευφορίας και μεσούσης της κρίσης αντιστοίχως–, είναι ίσως χρήσιμο να αναφερθούμε εν συντομία σε δύο πρόσφατα ενδεικτικά περιστατικά που σημειώθηκαν στον ελληνικό δημόσιο χώρο: Στην οδό Ζεύξιδος, έναν μικρό, κεντρικό δρόμο της Θεσσαλονίκης, με έντονη νυχτερινή ζωή, οφειλόμενη σε gay-friendly κέντρα διασκέδασης και καφετέριες, συναντούσε κανείς –ίσως συναντά ακόμη και σήμερα– μια αφίσα, ζωγραφισμένη με στένσιλ, η οποία απεικόνιζε δύο άντρες να φιλιούνται ηδυπαθώς. Ως επεξηγηματική λεζάντα της εικόνας είχε προστεθεί η εξής φράση: «Υπερήφανα, η ντροπή του έθνους», ενώ το πόστερ υπέγραφε η *queer* ομάδα “Mass queer aid”. Τον Οκτώβριο του 2012, το αθηναϊκό θέατρο «Χυτήριο» προγραμμάτιζε την πρεμιέρα του έργου *Corpus Christi*, το περιεχόμενο του οποίου κρίθηκε βλάσφημο από τη Χρυσή Αυγή και ορισμένες χριστιανικές οργανώσεις, που πραγματοποίησαν εκτενείς διαδηλώσεις κατά της παράστασης. Κατόπιν τούτου, η πρεμιέρα καθυστέρησε κατά μία εβδομάδα, ενώ η *queer* οργάνωση “Queericulum Vitae” παρήγαγε και κυκλοφόρησε πόστερ, στο οποίο αναφέρονταν, μεταξύ άλλων, τα εξής: «“Είστε Πακιστανοί;” “Από πού είστε;”, “τον παίρνετε;” αναρωτιούνται τα πλήθη των ρατσιστών της μεγάλης οικογένειας του ελληνικού έθνους» και κατέληγε με τα εξής συνθήματα: «Ναι ρε, είμαστε πούστηδες. Υπερήφανα, η ντροπή του έθνους».

Τα παραπάνω περιστατικά είναι, θεωρούμε, ενδεικτικά του βαθμού στον οποίο η εθνότητα, το φύλο και η σεξουαλικότητα διαπλέκονται στο πλαίσιο της λογοθετικής κατασκευής του έθνους και της εθνικής ταυτότητας, αλλά και της διαμόρφωσης του εκάστοτε εθνικού φαντασιακού, καθιστώντας έτσι απαραίτητη τη συνθετική χρήση τους ως αναλυτικών κατηγοριών για την εξέταση ποικίλων πολιτισμικών κειμένων. Παράλληλα, τίθεται γλαφυρά το ζήτημα της ηθικής αποτίμησης και αξιολόγησης διακριτών πολιτισμικών ταυτοτήτων και του, αντιστρόφως ανάλογου, στιγματισμού τους, ορίζοντας μια κλίμακα ιεράρχησης που, στα κατώ-

τατα επίπεδα, σηματοδοτεί την απόρριψη της ετερότητας από το, φερόμενο ως ομοιογενές, ετεροκανονικό και εθνοτικά αμιγές, εθνικό συλλογικό σώμα.

Επιπρόσθετα, οι παραπάνω διατυπώσεις απηχούν το γεγονός ότι η φαντασιακή διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας βασίζεται σε μεταφορικά σχήματα αντλημένα από την μυθική δεξαμενή της οικογένειας και της εν γένει καταγωγικής συγγένειας, και επομένως και της εντοπιότητας. Τα δε οικογενειοκεντρικά, εμπροσθητά με το ιδεολόγημα του βιολογισμού, αυτά σχήματα απηχούν την κατά Lee Edelman πολιτισμική φαντασίωση του «αναπαραγωγικού φουτουρισμού».<sup>1</sup> Με συμβολικό του επίκεντρο τη μορφοπλασία του «παιδιού», ο αναπαραγωγικός φουτουρισμός συνεχεται από τις ηγεμονικές ηθικές επιταγές διατήρησης της ετερο-πατριαρχικής συνθήκης ως θεμελίου για τη διασφάλιση μιας ομαλής μελλοντικής προοπτικής για τις επερχόμενες γενιές, καθώς και για την περιχαρακωση και τη βιωσιμότητα του έθνους. Ο λόγος του αναπαραγωγικού φουτουρισμού, ο οποίος, σύμφωνα με τον Έντελμαν, διέπει κάθε πολιτικό πρόγραμμα και επιμέρους ιδεολογία (άποψη, όπως θα δούμε, εν μέρει αμφισβητήσιμη), λειτουργεί εξοβελίζοντας από το εθνικά περιχαρακωμένο κοινωνικό σώμα οποιαδήποτε κοινωνική ομάδα δεν συμμορφώνεται με το πρόταγμα της τεκνοποίησης και της τελεολογικής προοπτικής. Συγχρόνως, όμως, ο λόγος του εθνικισμού διαχωρίζει την εθνοτική ετερότητα από το συλλογικό σώμα, αποκλείοντας τη συμμετοχή της στο δόγμα και τη φαντασίωση του αναπαραγωγικού φουτουρισμού· με άλλα λόγια, η συμβίωση εντός της εθνικής επικράτειας με τον εθνοτικά αλλότριο προϋποθέτει την κωδικοποίηση και την επιτέλεση συγκεκριμένων έμφυλων και σεξουαλικά προσδιορισμένων σεναρίων, δηλαδή πλεγμάτων προδιγεγραμμένων συμπεριφορών, που δεν περιλαμβάνουν το δράμα της εθνοτικής επιμειξίας, αλλά περιορίζουν το μεταναστευτικό υποκείμενο στον ρόλο του αποερωτικοποιημένου υποτελούς εργαζομένου. Τα αποκλίνοντα από εθνοτική ή/και σεξουαλική άποψη υποκείμενα αποκλείονται από τη λειτουργία της πατρότητας, ενώ ταυτοχρόνως υφίστανται εκθήλυνση, ώστε να μην δρουν ανταγωνιστικά ή απειλητικά ως προς την κυρίαρχη, εθνοτικά ομοιογενή και αναπαραγωγικά δραστήρια, εγχώρια εκδοχή της αρρενωπότητας.

Αυτές οι προκαταρκτικές θεωρητικές παρατηρήσεις είναι απαραίτητες προκειμένου να προσεγγίσουμε ερμηνευτικά την κινηματογραφική κατασκευή της αλληλεπίδρασης του ελληνικού στοιχείου με το(ν) Βαλκάνιο Άλλο στις αρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα, εστιάζοντας σε δύο ταινίες όπου η σεξουαλικότητα, το κοινωνικό φύλο και η εθνότητα διαπλέκονται, παράγοντας διακριτές επεξεργασίες της εθνικής ταυτότητας σε συνάρτηση με τα μεταβαλλόμενα κοινωνικο-ιστορικά συμφραζόμενα. Πρόκειται για τις ταινίες *Όμηρος*, σε σκηνοθεσία του Κωνσταντίνου Γιάνναρη, παραγωγής του 2005, και την ταινία *Xenia*, σε σκηνοθεσία του Πάνου Κούτρα, παραγωγής του 2014: αμφότερες ταινίες δρόμου και περιπλάνησης, είδος που, σύμφωνα με τους Stephen Cohan & Ina Rae Hark, παρέχει ένα πεδίο διερεύνησης των κοινωνικών εντάσεων και των κρίσεων της ιστορικής στιγμής

1L. Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Ντάραμ, ΝΚ 2004: Duke University Press.

στην οποία οι αντίστοιχες ταινίες παρήχθησαν,<sup>2</sup> ενώ σύμφωνα με τον David Laderman, το δεσπτόζον για το είδος μοτίβο του ταξιδιού αποτελεί μέσο για την άρθρωση πολιτισμικής κριτικής.<sup>3</sup> Επιπλέον, σύμφωνα με τον Tim Corrigan, το είδος συνιστά ένα αμιγώς μεταπολεμικό φαινόμενο, που συμπίπτει με την κάρρευση του κλασικού, ετεροκανονικού και πατριαρχικού, οικογενειακού μοντέλου και συνεπώς αναστοχάζεται δημιουργικά τις μεταβολές που υφίστανται οι κατασκευές της αρρενωπότητας και της θηλυκότητας.<sup>4</sup> Όπως παρατηρεί η Daniela Berghahn, οι παρατηρήσεις του Corrigan υπήρξαν ιδιαίτερως διαφωτιστικές για τα μεταπολεμικά συμφραζόμενα, ιδίως αν λάβει κανείς υπόψη ότι, σύμφωνα με τον Μπαχτίν, ο χρονότοπος του οικογενειακού ειδυλλίου είναι κυκλικός, οριζόμενος από την επανάληψη και τη σταθερότητα, ενώ ο χρονότοπος του δρόμου γραμμικός, βασισμένος σε τυχαίες συναντήσεις και αναπάντεχα περιστατικά, κι έτσι η κινητικότητα φαντάζει απειλητική για την παραδοσιακή οικογενειακή συγκρότηση.<sup>5</sup> Ωστόσο, όπως επίσης παρατηρεί η Berghahn, στον βαθμό που «τόσο οι ταινίες δρόμου όσο και οι διασπορικές οικογένειες αντίκεινται στις ηγεμονικές και εδαφικοποιημένες εννοιολογήσεις της ταυτότητας και του ανήκειν»,<sup>6</sup> παρουσιάζουν φυσικές συγγένειες. Αυτό ισχύει ιδίως όσον αφορά την ευρωπαϊκή εκδοχή του είδους, στον βαθμό, βεβαίως, που εμμένει στην κατάδειξη της σημασίας των συμβολικών και κυριολεκτικών συνόρων για την εθνική οριοθέτηση και στη διερεύνηση της εθνικής ταυτότητας, η οποία, επιπλέον, συνδέεται ευρέως με μεταναστευτικά βιώματα και άλλες μορφές υπερεθνικής κινητικότητας, σύμφωνα με την Wendy Everett,<sup>7</sup> και επομένως, σύμφωνα με τις Ewa Mazierska και Laura Rascaroli, αποκτά διεθνικά χαρακτηριστικά και διαστάσεις.<sup>8</sup>

Σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, τόσο ο *Όμηρος* όσο και η *Χελία* συγκαταλέγονται στην πλειάδα ταινιών δρόμου, οι οποίες εμφανίζονται από τη δεκαετία του 1990 και εξής και αντικαθιστούν την αναζήτηση της αυθεντικής αρρενωπότητας με την αμφισβήτηση των θεμελιωδών στοιχείων της έμφυλης ταυτότητας και της σεξουαλικότητας.<sup>9</sup> Παράλληλα, όμως, προτάσσοντας την διερεύνηση των όρων της διαπολιτισμικής επικοινωνίας και συνύπαρξης, αμφότερες εκφράζουν μια ευρύτερη τάση της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής κατά την

2 S. Cohan – I. R. Hark (επιμ.), *The Road Movie Book*, Λονδίνο/Νέα Υόρκη 1997: Routledge, σ. 2.

3 D. Laderman, *Driving Visions. Exploring the Road Movie*, Ωστιν 2002: University of Texas Press, σ. 1.

4 T. Corrigan, *A Cinema Without Walls*, Νιου Μπράνσγουικ, Ν. Τζ. 1994.

5 D. Berghahn, *Far-Flung Families in Film: The Diasporic Family in Contemporary European Cinema*, Εδιμβούργο 2013: Edinburgh University Press, σ. 65.

6 D. Berghahn, *Far-Flung Families...*, ό.π., σ. 66.

7 W. Everett, "Lost in Transition? The European Road Movie, or A Genre 'adrift in the cosmos'", *Literature-Film Quarterly* 37: 3 (2009), σ. 166.

8 E. Mazierska – L. Rascaroli, *Crossing New Europe, Postmodern Travel and the European Road Movie*, Λονδίνο 2006: Wallflower.

9 Βλ. E. Tincknell, "Queens of the Road: Drag and the '90s Road Movie", στον τόμο J. Sargeant – S. Watson (επιμ.), *Lost Highways: An Illustrated History of Road Movies*, Λονδίνο 2000: Creation Books, σ. 184.

ίδια δεκαετία: την επανανοηματοδότηση της κινηματογραφικής κινητικότητας,<sup>10</sup> η οποία συνάδει με ιστορικές εξελίξεις και γεωγραφικές ανακατατάξεις στην ευρύτερη βαλκανική χερσόνησο. Κατά τη δεκαετία του 1990, με την κατάρρευση των κομμουνιστικών καθεστώτων και την εντατικοποίηση της μετακίνησης πληθυσμών, η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή εστίασε αναστοχαστικά στη διερεύνηση της εθνικής ταυτότητας κυρίως μέσα από το πρίσμα της ιστορικής αναζήτησης, προτάσσοντας τη θεματική της, με ποικίλους όρους, διακριτά κίνητρα, και αβέβαιη έκβαση, «συνάντησης» με τον Βαλκάνιο Άλλο, κυρίως, όμως, εκτός συνόρων.<sup>11</sup> Σηματοδοτώντας μια στροφή στη διερεύνηση των όρων της εθνικής ταυτότητας σε συνθήκες πολυπολιτισμικότητας και ενσωματώνοντας, επιπλέον, κοινωνικές ανησυχίες, ελληνικά κινηματογραφικά κείμενα που εμφανίστηκαν στις αρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα δραματοποιούν τους όρους, τα κενά και τις αντιφάσεις της συνομιλίας της ελληνικότητας με τη βαλκανικότητα εντός της ελληνικής επικράτειας. Σε κάθε περίπτωση, κατά τη συγκεκριμένη περίοδο, τα «Βαλκάνια» αναδεικνύονται σε κυρίαρχο συμβολικό πολιτισμικό «τόπο» επεξεργασίας και διαπραγμάτευσης της εθνικής, ελληνικής ταυτότητας,<sup>12</sup> με όρους σύγκρισης και αντιπαραβολής.

Σε αυτό το πλαίσιο, και εμπνεόμενος από πραγματικά γεγονότα, συνδιαλεγόμενος, με άλλα λόγια, με την πρόσφατη, δημοσιογραφικά πρωτίστως κατασκευασμένη, κοινωνική επικαιρότητα, ο Γιάνναρης γράφει και σκηνοθετεί την ταινία *Όμηρος* για να αναπλάσει με δημιουργική ελευθερία και να σχολιάσει, έπειτα από έξι περίπου χρόνια, το χρονικό της λεωφορειοπειρατείας που έλαβε χώρα από τη Βόρεια Ελλάδα έως το Ελμπασάν της Αλβανίας με δράστη έναν Αλβανό υπήκοο και μετανάστη στην Ελλάδα, ονόματι Φλαμούρ Πίσιλι, και είχε ως αποτέλεσμα τη δολοφονία του ίδιου και ενός Έλληνα, του Γιώργου Κουλούρη, από την αλβανική αστυνομία. Πρόκειται για ένα τραγικό συμβάν, που έλαβε χώρα ταυτοχρόνως ως πραγματικό γεγονός και ως μιντιακή εικόνα, στον βαθμό που, κατόπιν απαίτησης του ίδιου του δράστη, η συμμετοχή των ΜΜΕ υπήρξε ιδιαίτερα ενεργή, τόσο σε επίπεδο διαμεσολάβησης όσο και παροχής ενημέρωσης σε πραγματικό χρόνο για ένα συμβάν, με άλλα λόγια, στο μεταίχμιο πραγματικότητας και απεικάσματος (*simulacrum*), και άρα ήδη, εξ αρχής, εμφανώς διαμεσολαβημένο.

Το συγκεκριμένο, πολύσημο και σύνθετο από πολιτικο-κοινωνική και ηθική άποψη, γεγονός διανοίχτηκε σε ποικίλες ερμηνευτικές προσεγγίσεις και παρήγαγε γεωγραφικά προσδιορισμένες αφηγήσεις, τροφοδοτώντας το πολιτισμικά πλαισιωμένο ελληνικό και αλβανικό φαντασιακό. Όπως επισημαίνει η Pınelore Papailia, το πραγματικό περιστατικό έγινε αντιληπτό από την ελληνική κοινή γνώμη με όρους πριμιτιβισμού, ως ένδειξη, δηλαδή, μιας προνεωτερικής συ-

<sup>10</sup> Βλ. D. Eleftheriotis, "A Touch of Spice. Mobility and Popularity", στον τόμο L. Papadimitriou – Y. Tzioumakis (επιμ.), *Greek Cinema: Texts, Histories, Identities*, Bristol 2012: Intellect, σ. 18-36.

<sup>11</sup> Βλ. A. Lykidis, "Travel in Greek Cinema of the 1990s", *Journal of Modern Greek Studies* 33:2 (October 2015), σ. 346.

<sup>12</sup> Βλ. V. Calotychos, *The Balkan Prospect. Identity, Culture, and Politics in Greece after 1989*, Νέα Υόρκη 2013: Palgrave Macmillan.

μπεριφοράς από μέρους του δράστη, εθνοτικά και εθνικά προσδιορισμένης, στο όνομα της διαφύλαξης της «τιμής», μιας αξίας κατεξοχήν αρχαϊκής.<sup>13</sup> Η παραπάνω διαπίστωση, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι οι Έλληνες αξιοδοτήθηκαν ως αντικείμενα ομηρείας, μαρτυρά μια μετάθεση των παραμέτρων διαμόρφωσης του φανταστικού που διέπει τη ρητορική του «βαλκανισμού» ως γεωγραφικά προσαρμοσμένης εκδοχής του «οριενταλισμού», η οποία, παραδόξως επικρατεί και στον βαλκανικό χώρο ως στερεοτυπική φαντασική κατασκευή όμορων βαλκανικών κρατών με όρους οπισθοδρομικότητας και πολιτισμικής υπανάπτυξης, συνθήκες που αποδίδονται στην Ανατολή, προκειμένου να συντηρηθεί μια εθνική αυτο-εικόνα περιχαρακωμένη σε αμιγώς ευρωπαϊκά πλαίσια.<sup>14</sup> Εν προκειμένω, από την οπτική της ελληνικής πλευράς, η Αλβανία ήταν αυτή που κατασκευάστηκε ως ο Βαλκάνιος Άλλος για την Ελλάδα, ενώ η τελευταία κατέλαβε τόσο τη δεσποτική και αυταρχική θέση που αντιστοιχούσε άλλοτε στους Τούρκους,<sup>15</sup> όσο και εκείνη του σοκαρισμένου Ευρωπαίου παρατηρητή των εξελίξεων.<sup>16</sup>

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, η κινηματογραφική ανακατασκευή ενός ήδη διαμεσολαβημένου και συμβολικά φορτισμένου κοινωνικού δράματος προβάλλει ως απόπειρα άρθρωσης ενός αναστοχαστικού, κριτικού σχολιασμού. Πιο συγκεκριμένα, μεταθέτοντας το πλαίσιο της λογοθετικής οριοθέτησης του συμβάντος από το χρονικό-πολιτισμικό («παράδοση – εκσυγχρονισμός») στο έμφυλο πεδίο, ο Γιάνναρης επιχειρεί καταρχάς να στηλιτεύσει αυτό που η Joane Nagel έχει αποκαλέσει «σωβινιστικό εθνικισμό»:<sup>17</sup> τη σύζευξη της πατριαρχικής αρρενωπότητας με τις αξίες της εθνικιστικής ιδεολογίας ή, ακριβέστερα, την ευθυγράμμιση της μικροκουλτούρας της αρρενωπότητας στην καθημερινή ζωή με τις επιταγές του милитаристικού, ιδίως, εθνικισμού, επιταγές που περιλαμβάνουν, μεταξύ άλλων, και την έννοια της «τιμής», στο όνομα της οποίας, όπως προαναφέρθηκε, δρουν οι κεντρικοί χαρακτήρες του κοινωνικού και κινηματογραφικού αυτού δράματος. Πράγματι, η παρακειμενική πλαισίωση της ταινίας με όρους αρχαίας τραγωδίας καθιστά εμφανή την ερμηνευτική οπτική του σκηνοθέτη: «Μα πρέπει με τιμή να ζει ένας άνδρας ή να πεθαίνει με τιμή. Ναι. Αυτό είναι», Σοφοκλής «Αίας»» αναφέρεται με λευκά γράμματα, σε μαύρο φόντο, στους διάπλους. Η έννοια της «ανδρικής τιμής», και ιδίως η αποκατάστασή της, αναδεικνύονται

<sup>13</sup> P. Papailias, “‘Money of *kurbet* is money of blood’: The making of a ‘hero’ of migration at the Greek-Albanian border”, *Journal of Ethnic and Migration Studies* 29: 6 (Νοέμβριος 2003), σ. 1059-1078.

<sup>14</sup> M. Bakić-Hayden, “Nesting Orientalisms: The Case of Former Yugoslavia”, *Slavic Review* 54:4 (Χειμώνας 1995), σ. 917-931.

<sup>15</sup> Υπό αυτό το πρίσμα, το γεγονός ότι η ταινία προέκυψε ως ελληνιστοτουρκική συμπαραγωγή αποκτά μάλλον ειρωνικές συνδηλώσεις.

<sup>16</sup> Αντιστοίχως, όμως, η ανάδειξη του Φλαμούρ στη δημόσια σφαίρα της Αλβανίας σε ηρωική φιγούρα ενσάρκωσης της σκληρότητας που υφίστανται οι Αλβανοί μετανάστες στην Ελλάδα μετέτρεψε τους Έλληνες σε φορείς πρωτογονικών συμπεριφορών, σύμφωνα με την οπτική της αλβανικής κοινής γνώμης, αντιμεταθέτοντας τους όρους του διπόλου «πρωτογονισμός-πολιτισμός» (ή προνεωτερικότητα-νεωτερικότητα) και επιστρέφοντας την απαξιωτική κρίση.

<sup>17</sup> J. Nagel, “Masculinity and nationalism: gender and sexuality in the making of nations”, *Ethnic and Racial Studies* 21:2 (Μάρτιος 1998), σ. 242-269.



σε κυρίαρχο κίνητρο για τις στρατηγικές επιλογές τόσο του δράστη, που για τις ανάγκες της μυθοπλασίας μετονομάζεται σε Ελιόν, όσο και των Ελλήνων με τους οποίους έρχεται σε σύγκρουση και οι οποίοι δρουν κακοποιοτικά απέναντί του.

Ο Γιάνναρης, ωστόσο, δεν αρθρώνει έναν ευθέως καταγγελτικό κινηματογραφικό λόγο, δεν στοχεύει στην ηθικοδιδασκτική νουθέτηση των θεατών ούτε αποπειράται να αρθρώσει έναν, εναντιωματικό ως προς τα κυρίαρχα έμφυλα και εθνικά πρότυπα, κινηματογραφικό λόγο [discourse]. Αντιθέτως, αναπαράγει τα κυρίαρχα έμφυλα και εθνοτικά στερεότυπα, τα οποία απαντώνται τόσο στο ελληνικό όσο και στο αλβανικό εθνικιστικό φαντασιακό. Η κατασκευή της θηλυκότητας ως διαχρονικού φορέα αναπαραγωγής του έθνους εναρμονίζεται με το πρότυπο της ετεροκανονικής μονογαμίας και πρωτίστως της αποσεξουαλικοποιημένης μητρότητας, αλλά και της στασιμότητας: παρότι οι ενήλικοι γιοι της έχουν μεταναστεύσει σε πλουσιότερες χώρες της Μεσογείου, η χήρα μητέρα του Ελιόν παραμένει στην Αλβανία –ως δυναμική εγγυήτρια της γεωγραφικά εντοπισμένης αναπαραγωγής του έθνους– και περιβάλλεται με μια αύρα σεπτής αγιότητας, ενώ για τη μοιχό επιβαίνουσα στο λεωφορείο, που μεταβαίνει με τον εραστή της στη Θεσσαλονίκη, η κινητικότητα αποδεικνύεται φορέας κινδύνου και εντέλει τραγωδίας: ο εραστής της θανατώνεται από τις αλβανικές Αρχές και εντέλει η ετεροκανονική οικογένεια, ως θεμέλιο της βιωσιμότητας και της μελλοντικής προοπτικής του έθνους-κράτους, αποκαθίσταται. Ταυτοχρόνως, όμως, ο Γιάνναρης υιοθετεί, σε μια πρώτη ανάγνωση, την αυτοδικαιωτική οπτική του πρωταγωνιστή.<sup>18</sup> Για την ακρίβεια –και εδώ ο σκηνοθέτης παραλλάσσει τα πραγματολογικά δεδομένα–, μέσω τριών, διάσπαρτων στη γραμμική αφήγηση, αναδρομικών αφηγήσεων, αποκαλύπτεται ότι την εκδικητικότητα του Ελιόν πυροδότησε η στοχοποίησή του αρχικά, και ο βάνουσος βασανισμός του στη συνέχεια, από Έλληνες αστυνομικούς, εξαιτίας της ερωτικής του συνεύρεσης με τη σύζυγο ενός από δαύτους, συνεύρεση που απολήγει, μάλιστα, σε κυοφορία.

Βεβαίως, όπως εύστοχα επισημαίνει η Παναγιώτα Μήνη,<sup>19</sup> η κακοποίηση του σώματος του μετανάστη συμβαίνει τη στιγμή που αυτό υπερβαίνει τον ρόλο του ως σώματος περιορισμένου στο πεδίο της εργασιακής απασχόλησης και διεκδικεί την πολύπλευρη πραγμάτωσή του, επεκτεινόμενο και στο πεδίο του έρωτα και της αναπαραγωγής, τη συμμετοχή του, όπως θα το θέταμε, στην πολιτισμική φαντασίωση του εθνοτικά περιχαρακωμένου «αναπαραγωγικού φουτουρισμού». Ο ίδιος ο Γιάνναρης αντιτίθεται εμμέσως στη συγκεκριμένη λογική του αποκλεισμού: στα πρώτα κιόλας πλάνα της ταινίας ερωτικοποιεί το σώμα του μετανάστη

<sup>18</sup> Η διατήρηση ίσων αποστάσεων και η κατασκευή του κεντρικού ήρωα με όρους κατανόησης και συμπάθειας, ως του μόνου πραγματικού «ομήρου», επέσυραν την μήνι ορισμένων κριτικών, ενώ και σε επίπεδο προσέλευσης θεατών στις αίθουσες η ανταπόκριση υπήρξε περιορισμένη.

<sup>19</sup> Π. Μήνη, «Όμηρος του Κωνσταντίνου Γιάνναρη: φόβος και τιμωρία για το σώμα του μετανάστη» ("Constantine Giannaris' *Hostage*: fear and punishment for the body of the immigrant"), στον τόμο Α. Καρτάλου, Α. Νικολαΐδου, Θ. Αναστασόπουλος (επιμ.), *Σε ξένο τόπο: η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο – Immigration in Greek Cinema 1956-2006* (δίγλωσση έκδοση), Αθήνα-Θεσσαλονίκη 2006: Αιγόκερως – Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, σ. 72-76.



με μια σειρά κοντινών πλάνων στο γυμνό σώμα του πρωταγωνιστή που πλένεται, καθιστώντας το, παράλληλα, αντικείμενο εξουχιστικής εξέτασης, άρα και ελέγχου του βλέμματος των θεατών. Κατ' αυτόν τον τρόπο, αφενός μεν αποκαθιστά τη σεξουαλικότητα του μεταναστευτικού σώματος, αφετέρου όμως στηλιτεύει τους φανερούς και αθέατους μηχανισμούς της επιτήρησης που υφίστανται οι εθνοτικές ετερότητες εντός της ελληνικής επικράτειας. Πράγματι, η ορατότητα αποδεικνύεται κατά περίπτωση επιδιωκόμενη ιδιότητα: μέσω της λεωφορειοπειρατείας, ο Ελιόν αποσκοπεί στη δημοσιοποίηση της εκμεταλλευτικής συνθήκης που υπέστη ο ίδιος, και κατ' επέκταση οι Αλβανοί μετανάστες ως κοινωνική και εθνοτική ομάδα στην Ελλάδα κατά το πρόσφατο κύμα προσέλευσής τους. Παράλληλα, επιδιώκει την απόκτηση «φωνής» στον δημόσιο χώρο και τη φανερή ανάκτηση της «ανδρικής του τιμής», η οποία επλήγη με αδιαφανείς διαδικασίες. Από την άλλη, όταν είναι έξωθεν επιβεβλημένη, η ορατότητα ορίζει μια απειλητική συνθήκη έκθεσης, παραμόρφωσης, περιορισμού και ανισόρροπης εξουσίας, όπως στις σκηνές που ο Ελιόν τυφλώνεται και ακινητοποιείται από το έντονο φως που εκπέμπουν οι φακοί τόσο των Ελλήνων όσο και των Αλβανών αστυνομικών.

Σε μια δεύτερη ανάγνωση, ωστόσο, ο Γιάνναρης δεν αντιλαμβάνεται την «ομηρεία» του Ελιόν αποκλειστικά ως έγκληση και συμμόρφωση με τα έμφυλα, κανονιστικά κελεύσματα του εθνικισμού που εκφέρονται ένθεν κακείθεν του αλληνοαλβανικού συνόρου, αλλά και υπό το πρίσμα της ταξικής-εργατικής του καθήλωσης. Έτσι, παράγεται μια σύνθετη διαπραγμάτευση της ταυτότητας του ήρωα, που δεν παραγνωρίζει την αλληλεπίδραση και την άρρηκτη συνάρτηση των επιμέρους χαρακτηριστικών της. Το πλάνο, λ.χ., όπου η αλβανική σημαία ανεμίζει από κοινού με την αμερικανική απηχεί τη μετα-κομμουνιστική πραγματικότητα, αποτελώντας συμβολικό ενδείκτη για τη χωροχρονική τοποθέτηση της πλοκής. Παράλληλα, όμως, προσδίδεται στη δράση κοινωνική και πολιτισμική πλαίσισωση, παραπέμποντας σε έναν κοινωνικό σχηματισμό όπου η καπιταλιστική πριμοδότηση του πλουτισμού συνυπάρχει με την ανάσχεση του κοινωνικού προοδευτισμού σε επίπεδο έμφυλης συμμετοχής στη δημόσια σφαίρα, ενός προοδευτισμού που είχε προωθηθεί επί καθεστώτος Χότζα.<sup>20</sup> Αλλού, σε ένα από τα φλας μπακ, αποκαλύπτεται ότι ο συμφωνημένος αρραβώνας του Ελιόν με μια συμπατριώτισσά του διαλύεται εξαιτίας της αδυναμίας του Ελιόν να ενσαρκώσει το πρότυπο της επιτυχημένης, πρωτίστως οικονομικά, αρρηνωπότητας, όπως αυτή έχει διαμορφωθεί στην νέα, καπιταλιστικά ενταγμένη, αλβανική κοινωνία, υπονομεύοντας, και σε αυτή την περίπτωση την «ανδρική του τιμή», η συναισθηματική επένδυση στην οποία δεν προκύπτει από την κοινωνικοποίηση εντός ενός πολιτισμικού πλαισίου που χαρακτηρίζεται από προνεωτερικές επιβιώσεις, αλλά και από τη συναίσθηση της μη προνομιούχου ταξικής θέσης.

Αντιστοίχως, η έννοια της «τιμιότητας» συναρθρώνεται με εκείνη της «καθαρότητας», ορίζοντας ένα εν πολλοίς αντιφατικό νοηματικό πλαίσιο αναφοράς.

---

20 S. Gal – G. Kligman, *The Politics of Gender after Socialism*, Πρίνστον 2000: Princeton University Press.

Από τη μια, με τη σύζευξή τους υποδηλώνεται η «ευπρέπεια», η οποία είτε δραματοποιείται (όπως στην εναρκτήρια σκηνή του ντους) είτε αρθρώνεται ρητά: οι συμπαθούντες όμηροι στο λεωφορείο επαναλαμβάνουν ότι «το παιδί είναι καθάρο»,<sup>21</sup> αφενός αποδίδοντας στον πρωταγωνιστή μια εν πολλοίς αστική αξία και μετρίζοντας τον βαθμό επικινδυνότητας της ταξικά προσδιορισμένης συμπεριφοράς του,<sup>22</sup> ενώ ο οδηγός, μάλιστα, του λεωφορείου, τον προσφωνεί «αφεντικό». Από την άλλη, η βρωμιά υποδηλώνει την εργασιακή, πρωτίστως, αξιοπιστία της εργατικής τάξης, στον βαθμό που η κόπωση της χειρωνακτικής απασχόλησης και οι σωματικές εκδηλώσεις της αποδεικνύουν το γεγονός ότι πράγματι καταβλήθηκε σωματικός κόπος. Από αυτήν την άποψη, η διατυπωμένη με απαξιωτική χροιά διαπίστωση μιας επιβαίνουσας στο λεωφορείο ότι ο απαγωγέας «βρωμάει ιδρώτα» προβάλλει διφορούμενη,<sup>23</sup> εφόσον τον τοποθετεί ταξικά με όρους δυσμένειας, αναγνωρίζοντας, όμως, παράλληλα τον εργασιακό του κόπο.<sup>24</sup>

Σε κάθε περίπτωση, η προσέγγιση της «καθαρότητας» και της αποκατάστασης της έμφυλα προσδιορισμένης αξίας της τιμής μέσα από το πρίσμα της ταξικότητας διανοίγει περαιτέρω ερμηνευτικές οδούς: θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι η μεταναστευτική βαλκανική ετερότητα, όπως κατασκευάζεται στο πλαίσιο της συγκεκριμένης οπτικής αφήγησης, εκκινεί ήδη, εξαρχής, από μια θέση υπονομευτική τόσο της τιμής όσο και της αρρενωπότητας για το βαλκανικό μεταναστευτικό υποκείμενο. Και αυτό διότι το τελευταίο προορίζεται αφενός να επανδρώσει αποκλειστικά τις γραμμές της εργατικής τάξης και αφετέρου να παραμείνει αναπαραγωγικά –άρα και σεξουαλικά– αδρανές· περιέρχεται επομένως εξαρχής σε μειονεκτική θέση, ανεξαρτήτως των ιδιαίτερων, επιπρόσθετων δυσκολιών που ενδεχομένως συναντά. Η άρρητη, πλην άκαμπτη, απαγόρευση συμμετοχής των μεταναστών στο εθνικιστικά φορτισμένο ιδεολόγημα του «αναπαραγωγικού φουτουρισμού» συναρθρώνεται με την καπιταλιστικά προσδιορισμένη ταξική περιχαράκωση και διαστρωμάτωση, που επίσης λειτουργεί με όρους αποκλεισμού, παρεμποδίζοντας την κοινωνική κινητικότητα για το μετα-

**21** Θα όφειλε, ωστόσο, να παρατηρήσει κανείς ότι εν προκειμένω η «καθαρότητα» συναρτάται με τον χαρακτηρισμό του «παιδιού», ότι προϋποθέτει, με άλλα λόγια, την υπονόμηση τής, δυνητικά ανταγωνιστικής και επίφοβης για το αυτόχθονο αρσενικό υποκείμενο, αρρενωπότητας και τη συνάδουσα ανολοκλήρωτη ψυχοσεξουαλική ωρίμανση του αλβανικού μεταναστευτικού υποκειμένου.

**22** Για την πριμοδότηση και την έμμομη ενασχόληση των υποκειμένων της εργατικής τάξης με την έννοια της «ευπρέπειας» και τις, ενσώματες ή μη, πρακτικές που τη διασφαλίζουν ως αμυντική αντίδραση στον χαρακτηρισμό τους ως επικίνδυνων ή ηθικά επιλήψιμων κοινωνικών ομάδων από την αστική τάξη, βλ. B. Skeggs, *Formations of Class and Gender. Becoming Respectable*, Λονδίνο, Θάουσεντ Όουκς, Νέο Δελχί 1997: Sage.

**23** Έχει, ίσως, ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως σύμπτωση, ή είναι ενδεικτικό της ενδελεχούς έρευνας που πραγματοποίησε ο Γιάνναρης, ότι ο «ιδρώτας», κομβικός όρος του τραγουδιού που επινοήθηκε για να τιμήσει τη μνήμη του δράστη, συμπτικνώνει συμβολικά ακριβώς την απαίτηση που εγείρεται προς τους Έλληνες, από μέρους της αλβανικής πλευράς για δικαία εργασιακή μεταχείριση. Βλ. P. Papailias, "Money of kurbet...", ό.π., σ. 1065.

**24** Εντέλει, ο κοινωνικά απομονωμένος χώρος του λεωφορείου αναδεικνύεται σε προνομιακό πεδίο επαναπροσδιορισμού των κοινωνικών και έμφυλων σχέσεων στη βάση της ισότητας και της αλληλεγγύης.

ναστευτικό υποκείμενο, το οποίο παραμένει «όμηρος» της ταξικής και εθνοτικής του προέλευσης. Σε αυτό το πλαίσιο, τα επιθετικά και αυτούπονομευτικά συναισθήματα του βαλκανικού μεταναστευτικού υποκειμένου, κυρίαρχο μεταξύ των οποίων προβάλλει η μνησικακία, ως θυμική αντίδραση στη διττή συνθήκη της κατά περίπτωση αίσθησης επιτήρησης και ταυτοχρόνως ανυπαρξίας,<sup>25</sup> προϋπάρχουν σε αδρανή κατάσταση, ως προδιάθεση αντίδρασης, που όμως παρεμποδίζεται σε επίπεδο έκφρασης, εξαιτίας της αδυναμίας εξέγερσης ενάντια σε εμπειρωμένους δομικούς μηχανισμούς. Περαιτέρω προσβολή της προσωπικότητας του υπάλληλου (*subaltern*) υποκειμένου πυροδοτεί την ενεργοποίηση του θυμού, απολήγοντας στην ενδεχομένως δυσανάλογα ισχυρή εξωτερική του, όπως στην περίπτωση της λεωφοροπειρατείας. Εντέλει, λαμβάνοντας υπόψη και το λιτό, εν πολλοίς άγονο, και πάντως χωρίς στοιχεία εκμοντερνισμού, *mise-en-scène* που επιλέγεται για την τοποθέτηση της δράσης, μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι ο Γιάνναρης κατασκευάζει μια αναπαράσταση της επαρχιακής Ελλάδας ως αντίστιξη στην Ιλουστρασιόν εθνική εικόνα της μητροπολιτικής εκσυγχρονιστικής ανάπτυξης, του κοσμοπολιτισμού και της φιλόδοξης, φαινομενικά ισότιμης εθνικής συμμετοχής στις διαδικασίες της παγκοσμιοποίησης, φιλοδοξώντας να φέρει στο προσκήνιο το κοινωνικό δράμα των αθέατων «εγκλωβισμένων» της εσωστρεφούς, αμυντικής απέναντι στην ταξικά υποδεέστερη ετερότητα, ελληνικής κοινωνίας που εκτυλίσσεται με φόντο το σκηνικό των Βαλκανίων.

Η κινητικότητα που δομεί αφηγηματικά τον *Όμηρο* αφορά δύο από τα κύρια οργανωτικά μοτίβα των ταινιών δρόμου, την «απόδραση» και την «επιστροφή», που εν προκειμένω διαπλέκονται. Ορίζουν, έτσι, την παλιννόστηση ως αδύνατη διαφυγή και την «πατρίδα» ως απροσπέλαστο χρονότοπο για το μεταναστευτικό υποκείμενο της εργατικής τάξης, στον βαθμό που, με την πολιτειακή αλλαγή μετά την πτώση του κομμουνιστικού καθεστώτος, και εκεί προωθείται ένα καπιταλιστικά κωδικοποιημένο σύστημα αξιών και συμβολικού κεφαλαίου, με βάση το οποίο ο πρωταγωνιστής παραμένει περιθωριοποιημένος. Αντιστοίχως, εφιαλτήριο της πλοκής στην ταινία δρόμου *Xenia* αποτελεί η «αναζήτηση», εξίσου σύνθηρες αφηγηματικό μοτίβο των ταινιών δρόμου και περιπλάνησης. Συνοπτικά, η πλοκή εκτυλίσσεται ως εξής: Μετά από τον θάνατο της Αλβανίδας μητέρας τους, οι κεντρικοί ήρωες του Κούτρα, ο Ντάνι, που φέρει εμφανώς, και υπερήφανα, τα ενδυματολογικά και συμπεριφορικά σύμβολα της *queer* ταυτότητάς του, και ο Όντι,<sup>26</sup> ένας τυπικός ετεροκανονικός εικοσάρης, ξεκινούν από την Αθήνα προκειμένου να εντοπίσουν τον ελληνικής καταγωγής τετάρτα τους στη Θεσσαλονίκη και να εξασφαλίσουν χρήματα και το δικαίωμα απόκτησης ελληνικής ιθαγένειας μέσω της αναγνώρισής τους ως τέκνα του. Στην πορεία, ο Όντι δια-

<sup>25</sup> Βλ. B. Skeggs, *Formations of Class...*, ό.π., σ. 94.

<sup>26</sup> Η ονοματοποιία των δύο ηρώων αντλεί από τη χριστιανική (Ντάνι-Δανιήλ) και την αρχαιοελληνική (Όντι-Οδυσσεύς) παράδοση αντιστοίχως, δηλαδή από τους δύο αρχετυπικούς πυλώνες του νεοελληνικού πολιτισμού, σύμφωνα με το ηγεμονικό ιστοριογραφικό αφήγημα, που αξιώνει τη συνέχεια του Ελληνισμού και την απευθείας σύνδεση του αρχαιοελληνικού κόσμου με τον νεοελληνικό, με γέφυρα τη βυζαντινή εποχή.

γωνίζεται με επιτυχία σε ένα τηλεοπτικό πρόγραμμα ανάδειξης ταλέντων, ενώ η συνάντησή με τον φερόμενο ως πατέρα τους καταλήγει σε παρ' ολίγον αιματηρή σύγκρουση, και πάντως δεν επιφέρει το επιθυμητό αποτέλεσμα.

Τόσο ο *Ομηρος* όσο και η *Χενία* προβαίνουν στη διερεύνηση των κοινωνικών ανισοτήτων και των πολιτισμικών ανομοιογενειών που δομούν το πολιτισμικό προφίλ της Ελλάδας κατά τις τελευταίες δεκαετίες σε σχέση και με τον ευρύτερο χώρο των Βαλκανίων. Διαφοροποιούνται, ωστόσο, στον βαθμό που η *Χενία* ενσωματώνει και το τυπικό αμερικανικό μοτίβο του είδους: την αντίδραση στις καθιερωμένες κοινωνικές, έμφυλες, σεξουαλικές και εθνικιστικές πρωτίστως, νόρμες. Το γεγονός ότι ο Ντάνι δεν αποκρύπτει την αλβανική του ταυτότητα, ότι ενσαρκώνει ενσυνείδητα ένα αποκλίνον πρότυπο ανδρισμού και ότι επιτελεί δίχως συστολή μη κανονιστικές έμφυλες και σεξουαλικές πρακτικές, μη διατάζονται να συγκρουστεί, λεκτικά και σωματικά, με φορείς της σωβινιστικής ιδεολογίας, καθιστά την κοινωνική αμφισβήτηση αντικείμενο θεματικής επεξεργασίας της ταινίας. Πράγματι, μπορεί αφενός να υποστηριχτεί ότι ο Κούτρας παράγει μια «διασπορική» ταινία, στον βαθμό που, παρότι η ταυτότητά του δεν θα μπορούσε να προσδιοριστεί ως διασπορική, ο σκηνοθέτης θέτει εντούτοις στο θεματικό προσκήνιο του έργου του την αναπαράσταση διασπορικών υποκειμένων και τη διαπραγμάτευση του (δι)εθνικού ανήκειν.<sup>27</sup>

Προκειμένου, όμως, να αποκωδικοποιήσουμε την ιδεολογική συγκρότηση της ταινίας *Χενία* σε σχέση με τις πολιτικές της ταυτότητας, όπως τούτες αναδύονται πολωτικά κατά τα τελευταία ιδίως χρόνια, πρωτίστως σε επίπεδο εθνικότητας, σεξουαλικότητας και φύλου, έχει σημασία να σταθούμε λίγο περισσότερο στη συνάρθρωση της διασπορικότητας και του *queer* στοιχείου, στον βαθμό που μια τέτοια συνδυαστική, θεματική και αισθητική, στρατηγική απαντάται με αυξανόμενη συχνότητα σε κινηματογραφικά κείμενα του παγκόσμιου κινηματογράφου. Όπως έχει υποστηριχτεί, αυτό οφείλεται σε συμβολικές αναλογίες, καθώς τόσο η πρώτη ιδιότητα (*διασπορικότητα*) όσο και η δεύτερη (*queerness*) χαρακτηρίζονται από μια συνθήκη υβριδικότητας ή εντοπισμού σε έναν ενδιάμεσο χώρο ή κατάσταση (*in-betweenness*),<sup>28</sup> επιτρέποντας στη μία να λειτουργεί ως μεταφορικό σχήμα επεξεργασίας και διαπραγμάτευσης της άλλης. Ομοιότητες, όμως, εντοπίζονται και ως προς τις τροπικότητες συσχετισμού του υποκειμένου, διασπορικού ή/και *queer*, με το παρελθόν, μέσω της μνημονικής ανάκλησης: αν για το *queer* υποκείμενο υφίσταται το ρίσκο αποκοπής από την ετεροκανονική κουλτούρα της παιδικής ηλικίας, ο ίδιος κίνδυνος αποταύτισης από την καταγωγική, εθνικά προσδιορισμένη, κουλτούρα (*αποπολιτισμός*) προκύπτει και για το διασπορικό υποκείμενο.

Ο Κούτρας, ωστόσο, δεν δραματοποιεί τους υπόρρητους φόβους απομόνωσης από την πατρογονική κοινότητα και την υπαρξιακή ανασφάλεια που προκύ-

<sup>27</sup> Σε αυτή μας την αξιολόγηση περί διασπορικότητας, που απαλείφει το κριτήριο της εθνικής ταυτότητας, της γεωγραφικής τοποθέτησης και της υπαρξιακής συνθήκης του δημιουργού, ακολουθούμε τη Berghahn. βλ. D. Berghahn, "Queering the family...", ό.π., σ. 131.

<sup>28</sup> D. Berghahn, "Queering the Family of Nation: Reassessing fantasies of purity, celebrating hybridity in diasporic cinema", *Transnational Cinemas* 2: 2, σ. 132.

ππει από τον επιβεβλημένο ταυτοτικό επαναπροσδιορισμό· αντ' αυτού, προβαίνει στην αποδόμηση των βαθιά ριζωμένων φαντασιώσεων καταγωγικής προέλευσης και κανονικότητας, καταδεικνύοντας το μυθικό, φυσικοποιημένο καθεστώς τους στη βάση της αυθεντικότητας και της ομοιογένειας. Πράγματι, ο Κούτρας επιχειρεί ακριβώς αυτό: την αποδόμηση της κυριολεκτικής και της μεταφορικής έννοιας της πατρότητας. Το γεγονός ότι ο φερόμενος ως πατέρας των δύο πρωταγωνιστών ενσαρκώνει ένα ελάχιστο αξιόπιστο γονεϊκό πρότυπο, που επιπλέον αρνείται να αναλάβει την αντίστοιχη ευθύνη κηδεμονίας· το ότι η φαντασιακή κατασκευή της πατρικής φιγούρας αποδεικνύεται πλαστή, καθώς οι παιδικές αναμνήσεις του Ντάνι αντιστοιχούν, στην πραγματικότητα, σε βιώματα που αφορούν τον γκέι κολλητό φίλο της μητέρας τους· αλλά και ο πειραματισμός με μη ηγεμονικές εκδοχές της ανδρικής ταυτότητας, που αποκλίνουν από το πρότυπο της επιθετικής αρρενωπότητας, το οποίο, όπως προαναφέρθηκε, εναρμονίζεται με τις επιταγές του εθνικισμού: όλα αυτά συντείνουν στη διερεύνηση εναλλακτικών, μη καταγωγικών, και άρα μετα-εθνικών μορφών του συνανήκειν και της αλληλοσύνδεσης, βασισμένων στην έννοια της μεταφορικής αδελφότητας.

Η αποδομητική τάση που διέπει το συγκεκριμένο φιλικό κείμενο δεν αφορά, όμως, αποκλειστικά το (εθνικό όσο και προσωπικό) παρελθόν, αλλά επεκτείνεται και προς το μέλλον: Μολονότι ο ίδιος παρακινεί τον αδελφό του να ξεκινήσουν την αναζήτηση του πατέρα τους, κατά τη διάρκεια του ταξιδιού τους ο Ντάνι εμπλέκεται συνεχώς σε καταστάσεις που τους εκτρέπουν από την πορεία τους και αναβάλλουν συνεχώς την άφιξη-σκοπό. Έτσι, η κινητικότητα των δύο αδελφών, η οποία στην αρχή καθοριζόταν από μια αναζήτηση τελεολογικού τύπου, από τον εντοπισμό του Έλληνα πατέρα και την μέσω αυτού απόκτηση ελληνικής ιθαγένειας, αποδεσμεύεται σταδιακά από την πρόθεση εξεύρεσης της καταγωγικής ουσίας και απόδειξης του συγγενικού δεσμού της εθνοτικής ετερότητας με το γηγενές ίδιο. Μετατρέπεται, επομένως, σε μια παιγνιώδη περιπλάνηση που υπονομεύει τη φαλλογοκεντρική παράδοση της Δύσης και υιοθετεί εναλλακτικές τροπικότητες της κινητικότητας ως ρευστής κοινωνικής επιτέλεσης, προτείνοντας, επιπλέον, μια μετα-εθνική εκδοχή της βαλκανικής ταυτότητας, που υπερβαίνει το ιεραρχικά δομημένο δίπολο Δύσης-Ανατολής.

Κρισιμότερα, όμως, η αποδομητική πρόθεση του σκηνοθέτη εκδηλώνεται και σε επίπεδο αισθητικής έκφρασης, καθώς η διαμόρφωση μιας προσωπικής κινηματογραφικής γλώσσας, με κύριο όχημα ωστόσο τη δημιουργική πρόσληψη και τη διακειμενικότητα, ακυρώνουν την έννοια της αυθεντικότητας και της συγγραφικής πατρότητας. Πράγματι, ο Κούτρας αντλεί για τη διαμόρφωση της εικονογραφίας, των μορφολογικών στοιχείων και της μουσικής επένδυσης της ταινίας του από το ρεύμα της *neo-queer* αισθητικής για να δημιουργήσει ένα κινηματογραφικό κείμενο δομημένο στη μη ιεραρχική, υβριδική συνύπαρξη πολλαπλών πολιτισμικών κωδίκων και στη σύμφυση ετερόκλητων κινηματογραφικών δανείων.<sup>29</sup> Συνδυάζοντας τον αφηγηματικό με τον μαγικό ρεαλισμό, την

29 Βλ. R. Rich, "New Queer Cinema", στον τόμο M. Aaron (επιμ.), *New Queer Cinema: A Critical*

τηλεοπτική αισθητική με τη διαπραγμάτευση πολύπλοκων κοινωνικών ζητημάτων και ενδοψυχικών συμπλεγμάτων, ο Κούτρας ατενίζει την πολυπολιτισμική και πολυγλωσσική, πλέον, Ελλάδα της κρίσης, μια κοινωνική μερίδα της οποίας ρέπει προς την εθνικιστική περιχαράκωση, με ποπ –και άρα χωρίς ιδιαίτερο εθνικό χρώμα– ελαφρότητα, δίχως ωστόσο να ευτελίζει ή να αμβλύνει κοινωνικές αντιφάσεις και αντιστάσεις. Αντ' αυτού, προτείνει μια άλλη τροπικότητα της κοινωνικής ιθαγένειας και της κοινωνικής συνύπαρξης, της οποίας ο Ντάνι και ο Όντι, οι δύο πρωταγωνιστές, ενσαρκώνουν τον ιδεατό φορέα: Σύμφωνα με τον Βρασίδα Καραλή,<sup>30</sup> τα δύο αδέρφια αντιπροσωπεύουν τον αναδυόμενο εαυτό, μια ατομικότητα που έπεται του έθνους-κράτους, βασισμένη στην πρωτοκαθεδρία της ενσώματης παρουσίας και όχι στην καταγωγική συγγένεια και την προέλευση. Μια ατομικότητα που είναι ικανή να συνδεθεί με άλλες αντίστοιχες μέσω της ενσώματης εγγύτητας και όχι της βιολογικής συγγένειας. Η εθνοτική και σεξουαλική ετερότητα, την οποία ενσαρκώνουν τα δύο αδέρφια, προωθεί την οικοδόμηση εναλλακτικών οικογενειακών δομών (και δεσμών) που, όπως σημειώνει η Berghahn, προσδίδουν το καθεστώς του *queer* στην οικογένεια του έθνους.<sup>31</sup> Η σκηνή του νυχτερινού χορού των δύο αδελφών στο εγκαταλειμμένο πια ξενοδοχείο «Ξενία», μια σκηνή με πρόδηλα ειρωνικό περιεχόμενο, εφόσον το οίκημα λειτουργεί κατ' αντιστοιχία της εννοιολόγησης του ονόματός του μονάχα έχοντας εξοβελιστεί από την αγορά του τουρισμού, μονάχα, δηλαδή, έχοντας μετατραπεί σε «ετεροτοπία της παρέκκλισης»<sup>32</sup> αποτελεί κειμενική πραγμάτωση αυτής ακριβώς της δυνατότητας.

Εν κατακλείδι, αμφότερα τα κινηματογραφικά κείμενα στα οποία επιλέξαμε να εστιάσουμε, κρίνοντας ότι αποτελούν αντιπροσωπευτικές πολιτισμικές διαπραγματεύσεις της διεπαφής με τη βαλκανική ετερότητα κατά τις τελευταίες δεκαετίες, θέτουν στο στόχαστρό τους ηγεμονικούς έμφυλους, σεξουαλικούς και εθνικιστικούς λόγους, ακολουθώντας, ωστόσο, διακριτές αισθητικές και ιδεολογικές στρατηγικές. Στον απόηχο της μετα-εκσυγχρονιστικής ευφορίας, ο Γιάνναρης ανατέμνει το ελληνικό κοινωνικό σώμα για να αναδείξει τις ασύμμετρες σχέσεις εξουσίας που το δομούν σε εθνοτικό, ταξικό και έμφυλο επίπεδο· μεσούσης της οικονομικής κρίσης, ο Κούτρας καταφάσκει τη σεξουαλική, έμφυλη και ταξική διαφορά, η οποία εντέλει αρνείται να ενσωματωθεί στο ομογενοποιητικό αφήγημα που συγκροτεί το έθνος. Προτείνει, με άλλα λόγια, μια ενσώματη κοινωνική συνύπαρξη, χωρίς μεταφυσικά εχέγγυα και εξουσιαστικές βάσεις, βασισμένη σε μια εύθυμη και χαρμόσυνη συν-αδελφική πολιτική της υπαλληλίας (*subaltern*), επικεντρωμένη στο παρόν, ως αντίδοτο στον αναπαραγωγικό φουτουρισμό του εθνικισμού

Reader, Edinburgh 2004 [1992]: Edinburgh University Press, σ. 15-22· W. Bell, P. Dodd, S. Field, "New Queer Cinema", *Sight and Sound* 2: 5 (1992), σ. 30-39.

30 V. Karalis, "Un-Queering of Queer Cinema: Panos H. Koutras, *Xenia* (2014)", *Filmicon* blog (16/05/2015), διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://filmiconjournal.com/blog/post/42/the-un-queering-of-queer-cinema>

31 D. Berghahn, "Queering the Family of the Nation..."; ό.π.

32 Βλ. M. Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, μτφρ. Τ. Μπέτζελος, Αθήνα 2012: Πλέθρον.



# 4<sup>ο</sup> Συνέδριο των Νεοελληνιστών των Βαλκανικών Χωρών

---

Περιεχόμενα τόμων Α΄, Γ΄

---





---

# Περιεχόμενα Α΄ Τόμου

## Λογοτεχνία Ι

---

### Χαιρετισμός

Πηνελόπη Καμπάκη-Βουγιουκλή ..... 13

### Εισαγωγικό σημείωμα

Μανόλης Γ. Βαρβούνης – Θανάσης Β. Κούγκουλος ..... 15

### Η πρόσληψη της βαλκανικής λογοτεχνίας στην Ελλάδα: ανθολογίες και κείμενα

Βαλκανικότητα και ανθολογισμός ..... 24

#### Δημήτρης Καργιώτης

*Αίμος. Ανθολογία Βαλκανικής Ποίησης: Ένα εγχείρημα άμεσης επικοινωνίας των βαλκανικών λαών* Μνήμη Χρήστου Γ. Παπουτσάκη.....34

#### Άντεια Φραντζή

### Βαλκανικές διαστάσεις της Νεοελληνικής Γραμματείας από τα υστεροβυζαντινά χρόνια έως τον Πρώιμο Νεοελληνικό Διαφωτισμό

Η ορθόδοξη ποιητική παράδοση και η επιβίωσή της στα χρόνια της τουρκοκρατίας στον βαλκανικό χώρο: Η περίπτωση των ιαμβικών κανόνων..... 42

#### Αναστασία Νικολάου

Φαναριώτες λόγιοι και η παράδοση των επιστολών του Θεόφιλου Κορυδαλλέως: «Ιστορίες» ζωής και εκπαιδευτικής δράσης..... 54

#### Βασίλειος Τσιότρας

### Έλληνες λόγιοι στα Βαλκάνια (17<sup>ος</sup>-18<sup>ος</sup> αι.)

Έλληνες Ιατροφιλόσοφοι στα Βαλκάνια και την Ευρώπη: η απαρχή της Νεωτερικότητας (1664-1727)..... 72

#### Νικόλαος Μαυρέλος

Ο Αλέξανδρος Μαυροκορδάτος ο «εξ απορρήτων» (1641-1709) στα Βαλκάνια: «ὁ τὰς συνθήκας θεῖς, καὶ διαλλάξας Ὅθωμανοὺς καὶ Γερμανοὺς»..... 87

#### Δημήτρης Τζελέπης

Ο δάσκαλος από τό Βυθκούκι καί ὁ ἱππότης ἀπό τήν Ἄρτα: μιὰ μικρή ἱστορία γιά ἓνα μεγάλο χειρόγραφο .....	101
<b>Παναγιώτα Τζιβάρια</b>	

### **Βαλκανικές διαστάσεις του Νεοελληνικού Διαφωτισμού και της Φαναριώτικης Ποίησης**

Ελληνισμός και τα Βαλκάνια ανάμεσα στη νεωτερικότητα και την παράδοση τον 18 <sup>ο</sup> αιώνα: Η περίπτωση του Ευγένιου Βούλγαρη και του μαθητή του Ιώσηπου Μοισιόδακα .....	114
<b>Μαρία Αθ. Χουλιάρια</b>	

«Μπακάληδες, τζαρλατάνοι και κούτζουρα στο προσκήνιο»: η <i>Απολογία</i> του Ιώσηπου Μοισιόδακα (1780) .....	126
<b>Χριστίνα Λούρη</b>	

Πολιτική θεωρία και κοινωνική κριτική στην <i>Ηθική Στιχουργία</i> του Αλέξανδρου Κάλφογλου .....	135
<b>Θεοδώρα Κοντογεώργη</b>	

Παρατηρήσεις στους δεκαπεντασύλλαβους των φαναριώτικων στιχουργημάτων: Από τις <i>μισμαγιές</i> στον Α. Ρ. Ραγκαβή.....	151
<b>Αφροδίτη Αθανασοπούλου</b>	

### **Βαλκανικές διαστάσεις της Νεοελληνικής Γραμματείας (18<sup>ο</sup>-19<sup>ο</sup> αι.)**

Νεοελληνική ιδεολογία και Ἑπειρος: Η περίπτωση του «Χρονικού της Δρόπολης» .....	170
<b>Παναγιώτης Μπάρκας</b>	

Το <i>Ἐρωτος Αποτελέσματα...</i> (Βιέννη 1792) και η πολιτική αλληγορία: Ιστορία Γ' .....	183
<b>Ελένη Κουρμαντζή</b>	

Τα <i>Ολύμπια</i> του Ρήγα και το ιταλικό λιμπρέτο του Μεταστασίου.....	195
<b>Μιχαήλ Πασχάλης</b>	

Χειρόγραφο του 19 <sup>ου</sup> αι. από τη Μαρώνεια στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος .....	207
<b>Δημοσθένης Στρατηγόπουλος</b>	

### **Έλληνες λόγιοι στα Βαλκάνια (19<sup>ο</sup> αι.)**

Όψεις του έργου του Γεωργίου Τσουκαλά (1804;-1872).....	216
<b>Μαρία Λίτινα</b>	

Μια άγνωστη μετάφραση του *Πέραν Απόκρυφα* στα Καραμανλίδικα:  
*Απόκρυφα Μπέγιογλου* του Ευαγγελινού Μισαηλίδη ..... 224  
**Şehnaz Şişmanoğlu Şimşek**

## **Ο ελληνισμός των Βαλκανίων στην παλαιότερη πεζογραφία**

Ομοιότητες και διαφορές σχετικά με τα ήθη των βαλκανικών χωρών  
 στον *Πολυπαθή* του Γρ. Παλαιολόγου, την *Κομψή ιστορία*.  
*Το καθ' Ευμενεΐαν και Σαπφιάδην* του Κ. Ρωσσέτη και  
*Το σαγανάκι της τρέλας* του Ρήγα ..... 232  
**Σταυρούλα Ντινούδη**

Το ελλαδικό βασίλειο και η ελληνική κοινότητα της Κωνσταντινούπολης:  
 η αναπαράσταση μιας ιδιόμορφης σχέσης μέσα  
 από τα κωνσταντινουπολίτικα *Απόκρυφα* μυθιστορήματα  
 του β' μισού του 19<sup>ου</sup> αιώνα ..... 242  
**Ζωή Γεωργιάδου**

Αναπαραστάσεις της Αδριανούπολης  
 στην ελληνική πεζογραφία του 19<sup>ου</sup> αιώνα ..... 252  
**Θανάσης Β. Κούγκουλος**

Οι Σαράντα Εκκλησιές της Ανατολικής Θράκης  
 στις *Ηθογραφίες* του Πολύδωρου Παπαχριστοδούλου ..... 270  
**Μαρία Αλεξίου**

## **Ελληνισμός και Βαλκάνια στον Τύπο I**

Η αποτύπωση της βαλκανικής κρίσης των ετών  
 1875-1878 στον αστικό Τύπο της Πελοποννήσου ..... 282  
**Σοφία Μπελόκα**

«Η Ελλάς κατά των βαρβάρων», «οι δούλοι της Γερμανίας» και  
 η εφημερίδα *Φιλελεύθερος* του Παρισίου (1917-1918) ..... 294  
**Άλκηστη Σοφού**

## **Ελληνισμός και Βαλκάνια στον Τύπο II**

Το περιοδικό *Παιδικός Αστήρ* (1911-1913) και  
 οι Μαγικές Εικόνες των Βαλκανικών Πολέμων ..... 304  
**Νικόλαος Τσουρής**

Η πρόσληψη των Βαλκανικών Πολέμων  
 από τους δημοσιογράφους-λογοτέχνες των εφημερίδων *Ακρόπολις* και  
*Νέον Άστυ* (Οκτώβριος 1912 – Ιούλιος 1913) ..... 315  
**Βασίλης Μακρυδήμας – Πολυξένη Συμεωνίδου**

ΟΥΛΚΙΟΥ: Μια τουρκόφωνη εφημερίδα στην Κομοτηνή του μεσοπολέμου και το Βαλκανικό Σύμφωνο Φιλίας του 1934 ..... 330

**Δημήτριος Φεγγομύτης**

### **Συγκριτικές προσεγγίσεις στην ελληνική και βαλκανική λογοτεχνία I**

Γεωγραφικές μακροδομές της βαλκανικής λογοτεχνίας στην πρόσληψη δυτικών προτύπων και η ενδιάμεση θέση των ελληνικών ..... 344

**Βάλτερ Πούχνερ**

Για μια τυπολογία των πολιτισμικών συστημάτων: Πολιτισμικά συστήματα και πολιτισμικές οικογένειες στην ευρωπαϊκή ήπειρο ..... 352

**Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος**

Η μορφή του αλόγου στις σερβικές ηρωικές μπαλάντες και το ελληνικό ακριτικό τραγούδι: συγκριτική προσέγγιση ..... 373

**Μαργαρίτα Βακάλου – Ιωάννης Κιορίδης**

### **Συγκριτικές προσεγγίσεις στην ελληνική και βαλκανική λογοτεχνία II**

Παμβαλκανική Ομοσπονδία του Ρήγα και Παναμερικανική Ένωση του Μπολίβαρ: δύο μεγάλοι άνδρες, δύο μεγαλεπήβολα οράματα ..... 386

**Στυλιανή Π. Βουτσά**

Εθνικές και βαλκανικές ιδιαιτερότητες της αισθητικής του ελληνικού ποιητικού συμβολισμού ..... 393

**Φωτεινή Χριστακούδη-Κωνσταντινίδου**

Το παράδειγμα των ποιητριών Κάρμεν Σύλβα και Ελένης Γεωργίου (τέλη 19<sup>ου</sup> – αρχές 20<sup>ου</sup> αι.): μια ελληνορουμανική παραλληλία στη συνάρθρωση φύλου και εθνικής ταυτότητας ..... 400

**Βαρβάρα Ρούσσου**

«Κυνηγητό» του Βάσκο Πόπα και «Προδοσία» της Μαρίας Πολυδούρη: δυο ποιήματα-πνεύμονες μιας ιστορίας γραμμένης για όλον τον κόσμο ..... 411

**Βάλια Τσάιτα-Τσιλιμένη**

### **Συγκριτικές προσεγγίσεις στην ελληνική και βαλκανική λογοτεχνία III**

Το γεφύρι με τις τρεις καμάρες (*Ura me tri harqe*) του Ισμαήλ Κανταρέ και το ελληνικό δημοτικό τραγούδι *Της Άρτας το γιοφύρι*:

συγκλίσεις και αποκλίσεις .....422

### **Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich**

Ο λογοτεχνικός χαρακτήρας του γενίτσαρου στα μυθιστορήματα  
*Ο βίος του Ισμαήλ Φερικ Πασά – Spina nel cuore* της Ρέας Γαλανάκη και  
*Ο Μανόλ με τα εκατό αδέρφια* του Αντόν Ντόντσεφ .....438

**Neli Popova**

## **Νεότεροι Έλληνες Λογοτέχνες στα Βαλκάνια I**

Στιγμιότυπα από τα Βαλκάνια στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη..... 452

**Michał Bzinkowski**

Ο Κώστας Βάρναλης μαθητής  
 στα Ζαρίφεια Διδασκαλεία της Φιλιππούπολης (1901) .....462

**Θεοδόσης Πυλαρινός**

Dor de ducă, dor de ducă, dor de ducă...  
 ο Γιώργος Σεφέρης στη Ρουμανία .....476

**Γιώργος Κωστακιώτης**

Η Μολδοβλαχία του Τάκη Κ. Παπατσώνη  
 και του Γιώργου Σεφέρη ..... 485

**Νικόλαος Μπουμπάρης**

## **Νεότεροι Έλληνες Λογοτέχνες στα Βαλκάνια II**

Λογοτεχνία, ελληνισμός και κομμουνισμός στη Ρουμανία σύμφωνα  
 με ταξιδιωτικά κείμενα Ελλήνων συγγραφέων (1958) .....494

**Georgiana Xanthula Moscu**

Τα *Μικρά ταξίδια* τού Δημήτρη Νόλλα στα Βαλκάνια του 1993 .....506

**Σταυρούλα Τσούπρου**

Περιεχόμενα τόμων Β', Γ' ..... 519

## Περιεχόμενα Γ΄ Τόμου

Λαογραφία  
Κοινωνική Ανθρωπολογία  
Γλωσσολογία – Ιστορία

### Κεντρικές Ομιλίες

Έλληνες και άλλοι λαοί της Νοτιοανατολικής Ευρώπης,  
15<sup>ο</sup>-αρχές 19<sup>ο</sup> αι.: Δρόμοι παράλληλοι και τεμνόμενοι ..... 16  
**Όλγα Κατσιαρδή-Hering**

Το Βουκουρέστι των Φαναριωτών – Ένα σχέδιο μελέτης  
του βαλκανικού αστικού πολιτισμού κατά την εποχή του Διαφωτισμού ..... 33  
**Tudor Dinu**

Βαλκανικές γλωσσικές επιρροές στο νεοελληνικό λεξιλόγιο του καπνού:  
ένα απόγευμα με τις Καβαλιώτισσες ..... 48  
**Πηνελόπη Καμπάκη-Βουγιουκλή**

### Όψεις έντεχνου λαϊκού λόγου

Ο Μάρκος Κράλης στις λαϊκές παραδόσεις  
της Δυτικής και Κεντρικής Μακεδονίας ..... 60  
**Στέφανος Τσιόδουλος**

Ο ρόλος της ανατολικής και δυτικής εκκλησίας  
στην ανάπτυξη των δοξασιών των βρικολάκων στα Βαλκάνια ..... 71  
**Στέλιος Α. Μουζάκης**

### Πολιτισμικές ταυτότητες στα Βαλκάνια

Φιλιππούπολη – Ξάνθη: Δύο οικογένειες, δύο μουσεία  
και εκλεκτικές συγγένειες ..... 88  
**Αικατερίνη Σ. Μάρκου**

Το μοτίβο γάμος – θάνατος σε μια επιτύμβια επιγραφή  
στο νεκροταφείο της πόλης Σουλινά ..... 101  
**Edith Uncu**

Η «Ελληνική Γραμμή» τού Περικλή Γιαννόπουλου,  
ή βυζαντινή είκαστική παράδοση και ή Γενιά τού '30 ..... 116  
**Γεώργιος Χρ. Τσιγάρας**

Ήχοι, απανθρωποίηση και αντίσταση: Η μουσική  
των Ελλήνων-Εβραίων στα ναζιστικά στρατόπεδα ..... 130  
**Βασιλική Κράββα**

## **Ήθη και έθιμα: όψεις της παραδοσιακής καθημερινότητας**

Τα έθιμα της γέννησης στον λαϊκό πολιτισμό της Ελλάδας και της Κύπρου ως μέρους του βαλκανικού χώρου..... 144

**Olga Bakuleva**

Τα ήθη και τα έθιμα στα έργα του Στρατή Μυριβήλη..... 152

**Ana Chikovani**

## **Λαϊκός πολιτισμός: παράδοση και νεωτερικότητα**

Κοινά τελετουργικά στοιχεία στην παραδοσιακή θρησκευτική συμπεριφορά των βαλκανικών λαών..... 168

**Μανόλης Γ. Βαρβούνης**

Εικονογράφηση «σύγχρονων... δρακοντοκότων» – Μικρή συμβολή στη σύγχρονη πολιτική σάτιρα..... 177

**Μηνάς Αλ. Αλεξιάδης**

Βουλγαρικά καταστήματα τροφίμων στην Αθήνα: Στρατηγικές διαχείρισης και κατανάλωσης «παραδοσιακών» βουλγαρικών προϊόντων στον αστικό χώρο.....197

**Γιώργος Κούζας**

## **Η ελληνική γλώσσα ως πολιτισμική αξία στα Βαλκάνια**

Γλώσσες και πολιτισμική ηγεμονία στα Βαλκάνια: ο ρόλος της ελληνικής (17<sup>ος</sup>-18<sup>ος</sup> αιώνας)..... 222

**Αλεξάνδρα Σφοίνη**

Η λεξικογραφική δραστηριότητα στη Μοσχόπολη – Μια προσπάθεια προώθησης της ελληνικής γλώσσας στη νότια βαλκανική..... 233

**Νάντια Καρακώστα**

## **Συγκριτικές προσεγγίσεις στη γλώσσα και γλωσσικά δάνεια στα Βαλκάνια**

Το «ψωμί» στη γλώσσα – σημασιολογικά μοντέλα: Φρασεολογισμοί με κύριο συστατικό «ψωμί» στην ελληνική και βουλγαρική γλώσσα..... 246

**Emiliya Avginova-Nikolova**

Τα μεγεθυντικά στην ελληνική και στη βουλγαρική γλώσσα: σημεία σύγκλισης και απόκλισης..... 257

**Desislava Yordanova-Petrova**

Συγκριτική προσέγγιση ρουμανικών και ελληνικών ιδιωτισμών: Η περίπτωση του ζωολογικού στοιχείου στους μύθους του Αισώπου και ο συμβολισμός του..... 271

**Iuliana Costea**



Η πορεία των ελληνικών δάνειων λέξεων στη βουλγαρική γλώσσα ..... 278

**Nataliya Sotirova**

Σλαβικά γλωσσικά κατάλοιπα στον κρητικό λαϊκό λόγο ..... 290

**Ανδρέας Λενακάκης**

## **Γλώσσα και πολιτισμός στα Βαλκάνια**

Σημασιολογικές και συντακτικές (αν)αντιστοιχίες

σε ζεύγη ελληνικών – βουλγαρικών παροιμιών ..... 304

**Boris Vounchev – Irina Strikova**

Η παρουσία της ελληνικής γλώσσας στην αλβανική επικράτεια ..... 315

**Κωστάντω Ξέρρα**

Η αμφιμονοσήμαντη σχέση τής βαλκανικής ιστορικής γεωγραφίας

με τη βαλκανική ιστορική γλωσσολογία, ως αυτή η σχέση καταγράφεται

στα βαλκανικά τοπωνύμια και οικωνύμια, ελληνόγλωσσα και ξενόγλωσσα ..... 324

**Ιωάννης Γ. Νεραντζής**

## **Διδασκαλία της ελληνικής γλώσσας και του πολιτισμού στα Βαλκάνια**

Πολιτισμικά στερεότυπα και προκαταλήψεις:

η επίδρασή τους στην εκμάθηση της ελληνικής ως ξένης ..... 340

**Βόικαν Στόιτσιτς – Μάρθα Λαμπροπούλου –**

**Ίβανα Μίλογιεβιτς – Ντίνα Ντμίτροβιτς**

Η λόγια ποικιλία της ελληνικής στο διαβαλκανικό ιστορικό και γλωσσικό

μικροσκόπιο της γλωσσικής επαφής: η περίπτωση της ρουμανικής ..... 352

**Ασημάκης Φλιάτουρας – Αγγελική Μουζακίτη –**

**Χριστίνα Μάρκου – Σπύρος Κιοσσές – Anka Rađenović**

Τεχνικές Δημιουργικής Γραφής για τη διδασκαλία

της ελληνικής ως ξένης στα Βαλκάνια ..... 365

**Τριαντάφυλλος Η. Κωτόπουλος – Άννα Π. Βακάλη – Άννα Χατζηπαναγιωτίδη**

Η εξέγερση στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες το 1821

στα σημερινά ελληνικά και ρουμανικά σχολικά εγχειρίδια Ιστορίας:

Συγκριτική ανάλυση και κριτική αποτίμηση ..... 378

**Μαρία Δημάση – Αγγελική Μουζακίτη**

## **Ελληνισμός, Βαλκάνια και Δύση: 1453-18<sup>ος</sup> αιώνας**

Στοιχεία τοπικής ιστορίας και τοπικής ιστοριογραφίας

της υστερομεσαιωνικής Ιταλίας στο έργο του Λαονίκου Χαλκοκονδύλη:

Η περίπτωση της Πάδοβας ..... 396

**Marco Miotto**

Κωνσταντινούπολη-Χαλέπι-Βενετία: Η διαθήκη ενός ιερωμένου ..... 407  
**Δέσποινα Στεφ. Μιχάλαγα**

### **Πρόσωπα και θεσμοί στον 18<sup>ο</sup> και στον 19<sup>ο</sup> αιώνα**

Ο Ήρωας Εθνικός Άλλος στον Αγώνα της Ελληνικής Ανεξαρτησίας:  
 Η περίπτωση του Στρατηγού Χατζηχρήστου Βούλγαρη..... 424  
**Ελεονώρα Ναξίδου**

Η διοίκηση του Γεωργίου Βέροβιτς (Djordje Beronici of Skadar) ως Ηγεμόνα  
 της Σάμου (1894-1896) – Η συμβολή του στη δημοσιονομική πολιτική,  
 τη δημόσια διοίκηση και την ανάπτυξη της παιδείας..... 443  
**Αλεξία Ορφανού**

### **Ελληνικές κοινότητες στα Βαλκάνια (19<sup>ος</sup>-20<sup>ος</sup> αι.)**

Ελληνικές κοινωνικές συσσωματώσεις της Φιλιππούπολης  
 με φιλεκπαιδευτικό χαρακτήρα..... 460  
**Αλεξία Ορφανού – Μαρία Καραβασίλη**

Ελληνισμός και Βαλκάνια – Αμφίδρομες σχέσεις: Η περίπτωση της ελληνικής  
 κοινότητας στην Κωσταντζα της Ρουμανίας με βάση τα ταφικά μνημεία –  
 Ιστορικές και καλλιτεχνικές μαρτυρίες ..... 476  
**Ευαγγελία Ν. Γεωργιτσογιάννη**

Προσωπογραφικά της Αλεξανδρούπολης μέσα από επιτύμβιες επιγραφές  
 των Παλαιών Νεκροταφείων της (α' μισό 20<sup>ου</sup> αι.)..... 494  
**Δημήτρης Κουντουράκης**

### **Εθνικές ταυτότητες στον 19<sup>ο</sup> και 20<sup>ο</sup> αιώνα**

Η ελληνική Μεγάλη Ιδέα σε περιόδους κρίσης: Ο ελληνοβουλγαρικός  
 ανταγωνισμός και η ελληνοτουρκική προσέγγιση στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα ..... 524  
**Σταματία Φωτιάδου**

Εκπαιδευτικός δανεισμός και ο μύθος του Προκρούστη: Το «παράδειγμα»  
 της εκπαίδευσης των διδασκαλισών στα Βαλκάνια τον 19<sup>ο</sup> αιώνα ..... 533  
**Βασίλης Α. Φούκας – Μενέλαος Χαρ. Τζιφόπουλος**

Εθνικές ταυτότητες στον Μακεδονικό Αγώνα και  
 τους Βαλκανικούς Πολέμους στα σχολικά  
*Νεοελληνικά Αναγνώσματα* του Μεσοπολέμου ..... 556  
**Ευσταθία Παρασκευά**

## **Βαλκάνια και ελληνισμός: ιστορικές διασταυρώσεις στον 19<sup>ο</sup> και στον 20<sup>ό</sup> αιώνα**

Μεθοδολογικές προτάσεις για τη συγκριτική μελέτη της πολιτικής ιστορίας στα Βαλκάνια του 19<sup>ου</sup> αιώνα: Η χρησιμότητα των «λεξικών» του ιστορικού..... 572  
**Ελπίδα Κ. Βόγλη**

Η βουλγαροελληνική κρίση του 1885 και το μεθοριακό επεισόδιο του 1886 μεταξύ Ελλάδας και Τουρκίας..... 583  
**Χρήστος Δεληγιάννης – Χαράλαμπος Μπαμπούνης**

## **Ελληνισμός, Βαλκάνια και Δύση: 19<sup>ος</sup>-20<sup>ός</sup> αιώνας**

Η εξέλιξη των νεωτερικών όρων της Γαλλικής Επανάστασης στην οθωμανική πολιτική σκέψη 1789-1876..... 598  
**Λεωνίδα Μοίρας**

Λακαριέρ, Λεβέκ, Κοκτώ, Ντεόν: Αναζητώντας στην Ελλάδα του 20<sup>ου</sup> αιώνα τη συνέχεια του Ελληνισμού μέσα από τις λαϊκές γιορτές, τον χορό και το τραγούδι..... 610  
**Μαρία-Ελένη Κουζίνη**

## **Ο ελληνισμός της Θράκης κατά την ύστερη οθωμανική περίοδο**

Η εκπαίδευση ως εργαλείο για τη διαμόρφωση ελληνικής εθνικής ταυτότητας στη Θράκη 1880-1908: Εγγενείς αδυναμίες και προβλήματα οργάνωσης..... 624  
**Ιωάννα Μουσικούδη**

Αντανακλάσεις στον ιδιωτικό βίο της ανάπτυξης του εθνισμού στα Βαλκάνια: Η περίπτωση της ελληνικής ορθόδοξης κοινότητας Αδριανούπολης..... 637  
**Μαρία Καραβασίλη**

Το Κόμμα Τουρκοελληνικής Αδελφότητας και οι γιατροί της Αδριανούπολης..... 650  
**Θεόδωρος Κυρκούδης**

## **Ο ελληνισμός στην Οθωμανική Αυτοκρατορία και στη σύγχρονη Τουρκία**

Ο εξισλαμισμός των Πομάκων της Θράκης και ο Μητροπολίτης Φιλιππουπόλεως Γαβριήλ (1636-1672)..... 660  
**Αθηνά Κονταλή**

Πτυχές της αποτύπωσης της Συνθήκης της Λωζάνης  
και της ανταλλαγής πληθυσμών στον Τύπο της εποχής..... 675  
**Μαρίνα Μπάντιου**

Απελάσεις Ελλήνων υπηκόων από την Τουρκία: Ανέκδοτη αλληλογραφία  
Μητροπολίτου Δέρκων Ιακώβου με τους απελασθέντες μητροπολίτες  
Σελευκείας Αιμιλιανό και Φιλαδελφείας Ιάκωβο (1964-1969)..... 682  
**Πασχάλης Βαλσαμίδης**

### **Προσφυγικά ζητήματα στα Βαλκάνια**

Προσφυγικά θέματα στη δεκαετία 1920:  
Κάποια ελληνο-βουλγαρικά παράλληλα ..... 710  
**Georgi Yuri Dikin**

Η αποκατάσταση των αστών προσφύγων στις Σάπες του νομού Ροδόπης  
με βάση το αρχείο της Κοινωνικής Πρόνοιας..... 721  
**Βασιλική Φιλίου**

Οι πρόσφυγες του ελληνικού εμφυλίου στη Ρουμανία (1946-1949)..... 730  
**Γεώργιος-Αλέξανδρος Παπαδόπουλος**

Σύγχρονοι Έλληνες μετανάστες στη Σερβία –  
Ζητήματα εθνικής και πολιτισμικής ταυτότητας..... 743  
**Gordana Blagojević**

### **Επαφές Ελλάδας, Κύπρου και Βαλκανίων στον 20° και 21° αιώνα**

Όψεις της ελληνογιουγκοσλαβικής συνεργασίας κατά  
τις πρώτες δεκαετίες του Ψυχρού Πολέμου: Η περίπτωση της συμφωνίας  
της διασυνοριακής επικοινωνίας μεταξύ των δύο χωρών (1959) ..... 756  
**Μιχάλης Παλάγκας**

Η ελληνόγλωσση παιδεία στον νομό Αργυροκάστρου  
πριν και μετά το 1990 ..... 769  
**Κωστάντω Ξέρρα – Ευανθία Μπαρούτα**

Πολιτιστικές σχέσεις Ελλάδας – Σερβίας:  
Η περίπτωση των αδελφοποιήσεων 1990-2019 ..... 779  
**Αικατερίνη Αρβανιτάκη**

**Παράρτημα**..... 787

**Περιεχόμενα τόμων Α', Β', Γ'** ..... 809

