

R O D E R I C K B E A T O N



ΕΙΣΑΓΩΓΗ
ΣΤΗ ΝΕΟΤΕΡΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ
ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Ν Ε Φ Ε Λ Η
Θ Ε Ω Ρ Ι Α - Κ Ρ Ι Τ Ι Κ Η



Εισαγωγή στη Νεότερη
Ελληνική Λογοτεχνία

ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ, 1821-1992

ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΗ

Roderick Beaton: *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία*

Τίτλος πρωτοτύπου: AN INTRODUCTION TO MODERN GREEK LITERATURE

Πρώτη έκδοση: Clarendon Press, Oxford 1994

Τα κεφάλαια 1, 2, 6 μετέφρασε η Μαριάννα Σπανάκη;
την εισαγωγή και τα κεφάλαια 3, 4, 5 η Ευαγγελία Ζουργού.

© Για την ελληνική γλώσσα Εκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ

Ασκληπιού 6, Αθήνα 106 80 - Τηλ. 36.07.744, Fax 36.23.093

RODERICK BEATON

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗ ΝΕΟΤΕΡΗ
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Ποίηση και Πεζογραφία, 1821-1992

Μετάφραση

ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΖΟΥΡΓΟΥ - ΜΑΡΙΑΝΝΑ ΣΠΑΝΑΚΗ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΝΕΦΕΛΗ

ΑΘΗΝΑ 1996

Εἰς μνήμην

Σταύρου Ι. Παπασταύρου (1914-1979)

Philip Sherrard (1922-1995)

Γιώργου Σαββίδη (1929-1995)

Πρόλογος στην ελληνική έκδοση

Το βιβλίο αυτό καταρχήν γράφτηκε στα αγγλικά και απευθυνόταν στο αγγλόφωνο κοινό. Η ελληνική λογοτεχνία έχει κεντρίσει το ενδιαφέρον των αναγνωστών στη Μεγάλη Βρετανία, τις Ηνωμένες Πολιτείες και την Αυστραλία χάρη στο μεταφραστικό και ερμηνευτικό έργο πολλών μελετητών της. Διαπρεπείς μορφές υπήρξαν μεταξύ άλλων οι δύο από τους τρεις στους οποίους αφιερώνεται το βιβλίο και που δυστυχώς χάθηκαν αυτόν το χρόνο. Απόδειξη του αυξημένου ενδιαφέροντος για την ελληνική λογοτεχνία δεν είναι μόνον η διεύρυνση των πανεπιστημιακών σπουδών με αντικείμενο τη Νεοελληνική Λογοτεχνία, αλλά και ο σημαντικός αριθμός διδακτορικών διατριβών, που ολοκληρώνονται σε αυτές τις χώρες. Πέραν αυτών των ενθαρρυντικών ενδείξεων, ο πραγματικός αριθμός των αναγνωστών αυτού του βιβλίου, στην αρχική του μορφή, παραμένει αναγκαστικά κάπως περιορισμένος και, βεβαίως, δεν μπορούσε να βασιστεί σε προηγούμενες γνώσεις για την Ελλάδα ή την ελληνική λογοτεχνία. Η αγγλική έκδοση απευθυνόταν σε δύο επικαλυπτόμενες ομάδες: τους αναγνώστες οι οποίοι είχαν κάποιες ειδικότερες γνώσεις, και το ευρύ κοινό που είχε γενικού τύπου ενδιαφέροντα. Στο βαθμό που το βιβλίο αυτό απευθύνεται στο ευρύ αναγνωστικό κοινό, ο ρόλος του ήταν και παραμένει κατατοπιστικός.

Το γεγονός όμως ότι ένα τέτοιο βιβλίο, με αυτό το περιεχόμενο και γραμμένο στα αγγλικά, κίνησε το ενδιαφέρον και του ελληνικού αναγνωστικού κοινού, ήταν για μένα μεγάλη ικανοποίηση. Και είμαι ιδιαίτερα ευχαριστημένος που οι Εκδόσεις Νεφέλη ανέλαβαν την ευθύνη της ελληνικής έκδοσης. Αναπόφευκτα, ο Έλληνας αναγνώστης ξεκινάει με εντελώς διαφορετικές προϋποθέσεις από αυτές των αρχικών αναγνωστών. Για το λόγο αυτό ορισμένα μέρη του βιβλίου —ειδικά αυτός ο Πρόλογος, η Εισαγωγή, οι σημειώσεις και κάποιες σημαντικές λεπτομέρειες στο

κυρίως κείμενο— ξαναγράφτηκαν από την αρχή. Βέβαια, η συνολική σύλληψη και θεώρηση (και συχνότατα η οπτική γωνία) παραμένουν αυτές ενός αγγλόφωνου νεοελληνιστή, που απευθύνεται στο ομόφωνό του κοινό.

Η συγγραφή του βιβλίου στα αγγλικά διήρκεσε από το 1990 έως το 1992. Στόχος του ήταν να καλύψει την περίοδο μέχρι το 1992 υπό το πρίσμα αυτής της εποχής. Στην πράξη, αυτό σημαίνει ότι η εξέταση καλύπτει και τη δεκαετία του '80. Για την παρούσα έκδοση δεν επιχειρήσα να ξεπεράσω το χρονικό όριο του 1992. Πρόσθεσα όμως στο κεφάλαιο 5 καινούριο υλικό, σχετικό με την ποίηση στα τέλη της δεκαετίας του '80 και τις αρχές της επομένης. Επιπλέον, προσπάθησα να εκσυγχρονίσω την οπτική γωνία από την οποία αυτό το βιβλίο γράφτηκε, και έκανα κάποιες μικρές αναθεωρήσεις σε όλο το κείμενο, ώστε το 'τώρα' στην παρούσα έκδοση να αναφέρεται στο 1995. Συγχρόνως συμπλήρωσα, όσο ήταν δυνατόν, τις βιβλιογραφικές παραπομπές, για να περιλάβω εκδόσεις, κριτικές εργασίες κτλ. (αλλά όχι καινούρια ποίηση ή πεζογραφία), που δημοσιεύτηκαν μέχρι τους πρώτους μήνες του 1995.

Αναφορικά με τη βιβλιογραφία της αρχικής έκδοσης, σκόπευα να είναι ολοκληρωμένη σε ό,τι αφορούσε μεταφράσεις και σχολιασμένες εκδόσεις στα αγγλικά. Από την ελληνική έκδοση παρέλειψα εξ ολοκλήρου τις μεταφράσεις και περιόρισα τις αναφορές σε κριτικά έργα γραμμένα στα αγγλικά. Αφαίρεσα επίσης την ξεχωριστή βιβλιογραφία που υπήρχε στο τέλος της αγγλικής έκδοσης και περιέλαβα στις σημειώσεις όλες τις βιβλιογραφικές παραπομπές. Με δεδομένα τα όρια και τις διαστάσεις του βιβλίου, στις σημειώσεις βρίσκει κανείς ελάχιστες βιβλιογραφικές οδηγίες, αν και συχνά αναφέρονται κάποιες επιπλέον βιβλιογραφικές πηγές. Συνήθως οι παραπομπές αφορούν αυστηρά στα έργα που σχολιάζονται στο κείμενο, τις εκδόσεις οι οποίες χρησιμοποιήθηκαν και τις απόψεις της κριτικής που έχουν άμεση σχέση με το επιχείρημα το οποίο διατυπώνεται εδώ. Δεν ήταν καθόλου μέσα στις προθέσεις μου να παρουσιάσω πλήρη βιβλιογραφικό κατάλογο για το θέμα αυτό.

Το παρόν βιβλίο θα μπορούσε να θεωρηθεί απότοκο της διδακτικής μου πείρας: πολλές ώρες διδασκαλίας και συνεργασίας με σπουδαστές προπτυχιακούς ή μεταπτυχιακούς στο King's College του Λονδίνου και προηγουμένως στο Πανεπιστήμιο του Birmingham. Επωφελήθηκα επίσης από συζητήσεις, συνήθως με αφορμή διαλέξεις που είχα την ευκαιρία να δώσω, με φοιτητές και άλλων Πανεπιστημίων της Μεγάλης Βρετα-

νίας, των Ηνωμένων Πολιτειών, της Ελλάδας και άλλων χωρών της Ευρώπης. Οφείλω, λοιπόν, σε πολλούς πολλά τόσα που είναι δύσκολο να καταγραφούν. Θέλω όμως να είναι απολύτως σαφές ότι η δική μου θεώρηση της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας διαμορφώθηκε μέσα από συνεχή διάλογο με τους μαθητές και τους συναδέλφους. Ιδιαίτερες συμβολές επισημαίνονται και στις σημειώσεις.

Χρωστώ ευγνωμοσύνη σε όλους τους φοιτητές, των οποίων τις μεταπτυχιακές εργασίες στον κλάδο των Νεοελληνικών Σπουδών παρακολούθησα, επόπτευσα ή εξέτασα. Ο ρόλος τους, χωρίς να είναι δυνατό να προσδιοριστεί και μάλιστα εκ των υστέρων, είναι μεγάλος. Εξαιρουμένων αυτών, των οποίων οι εργασίες έχουν ήδη δημοσιευτεί και αναφέρονται στις σημειώσεις, θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου προς τους: Αθηνά Βογιατζόγλου, Σοφία Βούλγαρη, Ελένη Γιαννακάκη, Γεωργία Γκότση, Αλεξάνδρα Θαλάσση, Ελένη Καλλιγά, Διονύση Καψάλη, Εριφύλη Μπάγια, Νικόλαο Πετρόπουλο, Αθανασία Σουρμπάτη, Έλλη Φιλοκύπρου, Sarah Ekdawi, Anthony Hirst, David Landsman, Robert Shannan Peckham, Jonathan Sherman, Karen Rhoads van Dyck, Christopher Williams.

Οφείλω ακόμη να ευχαριστήσω τη Virginia Llewellyn Smith, εκδότρια κατά το παρελθόν του Oxford University Press, η οποία πρώτη με ενθάρρυνε να γράψω ένα βιβλίο με αυτό το θέμα, και τον Peter Mackridge, ο οποίος διάβασε πολύ προσεκτικά το χειρόγραφο της αγγλικής έκδοσης και έκανε χρήσιμες παρατηρήσεις. Επιπλέον, θέλω να ευχαριστήσω όσους συνέβαλαν στην προετοιμασία αυτής της έκδοσης: τον Χάρη Βλαβιανό, ο οποίος μου συμπαραστάθηκε στον επαναπροσανατολισμό του όλου βιβλίου, ώστε να απευθύνεται πιο πολύ στον Έλληνα αναγνώστη, τις δύο μεταφράστριές μου, την Ευαγγελία Ζουργού και τη Μαριάννα Σπανάκη, καθώς και τη Μαρία Ιωάννου που είχε τη φιλολογική επιμέλεια.

Οι όποιες ανακρίβειες ή παραλείψεις βαρύνουν αποκλειστικά εμένα.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος στην ελληνική έκδοση	9
Εισαγωγή	15
ΓΙΑΤΙ 'ΕΙΣΑΓΩΓΗ' ΚΑΙ ΟΧΙ 'ΙΣΤΟΡΙΑ'	15
ΜΙΑ ΓΕΝΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ ΓΙΑ ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ 1990	18
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΕΙΣ ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΡΙΣΜΟΙ	29
Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΜΕΡΟΣ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ: ΟΥΤΕ 'ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΗ' ΟΥΤΕ 'ΕΛΑΣΣΩΝ'	36
1. Λογοτεχνία για ένα Νέο Κράτος 1821-1881	49
ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ	49
ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΑ ΚΕΝΤΡΑ ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΟ 1821	51
ΟΙ ΠΡΩΤΟΙ ΡΟΜΑΝΤΙΚΟΙ: Η ΑΝΑΝΕΩΣΗ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ	59
Η ΑΝΑΠΤΥΧΗ ΤΗΣ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑΣ	81
2. Η Εθνική επέκταση και τα όριά της: Από τη 'Μεγάλη Ιδέα' στην επαύριο της Καταστροφής 1881-1928	99
ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ	99
ΝΕΟΙ ΟΡΙΖΟΝΤΕΣ ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΤΗΝ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ	102
ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ ΣΤΗΝ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ (1880-1904)	104
ΠΑΛΑΜΑΣ	120
ΚΑΒΑΦΗΣ	129
ΑΣΤΙΚΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ: ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ, ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ, ΣΟΣΙΑΛΙΣΜΟΣ	137
ΟΙ ΔΙΑΔΟΧΟΙ ΤΟΥ ΠΑΛΑΜΑ	152
3. Σε αναζήτηση μιας νέας εθνικής ταυτότητας 1929-1949	174
ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ	174
ΜΑΝΙΦΕΣΤΟ ΓΙΑ ΤΗ ΝΕΑ ΕΠΟΧΗ. ΤΟ <i>ΕΛΕΥΘΕΡΟ ΠΝΕΥΜΑ</i> ΤΟΥ ΘΕΟΤΟΚΑ	177
Η ΝΕΑ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ (1929-1936)	179
Η ΠΟΙΗΣΗ ΣΤΑ 1930	199
Η ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΗ ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΗΣ ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΚΑΤΟΧΗΣ (1936-1944)	220
ΠΟΙΗΤΕΣ ΤΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ: Η 'ΓΕΝΙΑ ΤΟΥ '30'	233
ΠΟΙΗΤΕΣ ΤΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ: ΝΕΕΣ ΦΩΝΕΣ	246

4. Τα επακόλουθα του Πολέμου και του Εμφυλίου 1949-1967 . . .	253
ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ	253
Η ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΓΕΝΙΑ: ΟΙ «ΕΠΙΖΩΝΤΕΣ» ΠΟΙΗΤΕΣ	255
Η ΓΕΝΙΑ ΤΟΥ '30 ΣΤΗ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ	262
ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ	284
ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ: ΕΡΜΗΝΕΙΕΣ ΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ	287
1960-1967: ΝΕΟΙ ΟΡΙΖΟΝΤΕΣ ΣΤΗ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ	315
5. 1967-1992: Από τη δικτατορία στην ευρωπαϊκή κοινότητα . . .	326
ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ	326
Η ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΤΩ ΑΠΟ ΤΗ ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΗ ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑ (1967-1974) . .	330
'ΤΟ ΜΙΚΡΟ ΛΥΧΝΑΡΙ': Η ΠΟΙΗΣΗ ΣΤΑ ΤΕΛΗ ΤΟΥ '70 ΚΑΙ ΣΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ '80	346
Η 'ΕΚΡΗΞΗ' ΤΗΣ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑΣ	355
6. Λογοτεχνία και Γλώσσα: Το Γλωσσικό Ζήτημα	369
ΤΟ ΓΛΩΣΣΙΚΟ ΖΗΤΗΜΑ ΣΤΗ ΘΕΩΡΙΑ: ΒΑΣΙΚΕΣ ΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΔΙΑΜΑΧΗΣ	373
ΤΟ ΓΛΩΣΣΙΚΟ ΖΗΤΗΜΑ ΣΤΗΝ ΠΡΑΞΗ: Η ΓΛΩΣΣΑ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ . .	406
ΠΕΡΑ ΑΠΟ ΤΟ ΓΛΩΣΣΙΚΟ ΖΗΤΗΜΑ: ΟΙ ΛΕΞΕΙΣ ΚΑΙ ΤΑ ΠΡΑΓΜΑΤΑ	427

Εισαγωγή

Το βιβλίο αυτό αποτελεί μια γενική θεώρηση της ελληνικής ποίησης και πεζογραφίας, περίπου από την εποχή της Επανάστασης του 1821. Στο εισαγωγικό αυτό μέρος εκτίθενται καταρχήν οι λόγοι που καθιστούν αναγκαία και επίκαιρη μια τέτοια ανασκόπηση. Στη συνέχεια παρουσιάζονται οι θέσεις του συγγραφέα, τα όρια του υλικού και η οπτική γωνία.

ΓΙΑΤΙ 'ΕΙΣΑΓΩΓΗ' ΚΑΙ ΟΧΙ 'ΙΣΤΟΡΙΑ'

Πρέπει να διευκρινιστεί εξ αρχής ότι αυτό το βιβλίο φιλοδοξεί να συμβάλει στην Ιστορία της λογοτεχνίας (και όχι στην κριτική της λογοτεχνίας ή τη θεωρία της λογοτεχνίας). Ως Ιστορία της λογοτεχνίας ορίζω τον ιστό των αλληλεξαρτήσεων, που συνδέουν τα κείμενα τόσο μεταξύ τους όσο και με το σύνολο της πνευματικής παραγωγής και του πολιτισμού, στον οποίο ανήκουν. Υπό αυτή την έννοια, η Ιστορία της λογοτεχνίας δεν είναι ένα απλό χρονικό με ονόματα και ημερομηνίες. Αντίθετα, προϋποθέτει κριτική ανάγνωση, δηλαδή και ερμηνεία και αξιολόγηση των κειμένων, όπως εξάλλου απαιτεί και η λογοτεχνική κριτική. Τα έργα όμως εδώ εκτιμώνται στο πλαίσιο των ιστορικών συνθηκών, που προσδιόρισαν και την παραγωγή και την πρόσληψή τους.

Το βιβλίο όμως αυτό, παρά την ιστορική αφετηρία του, απομακρύνεται αποφασιστικά από τον καθιερωμένο τύπο της παραδοσιακής Ιστορίας της Λογοτεχνίας, που ήταν τόσο της μόδας σε όλη την Ευρώπη στα τέλη του περασμένου και στις αρχές αυτού του αιώνα. Τέτοια έγκυρα βιβλία αναφοράς για όλες τις λογοτεχνίες της Ευρώπης έχουν καθιερωθεί εδώ και χρόνια. Κάποτε, αυτές οι Ιστορίες έπαιζαν ουσιαστικό ρόλο στην επιβολή του λογοτεχνικού 'κανόνα', ιδιαίτερα στη λογοτεχνική παραγωγή των σύγχρονων γλωσσών και στον αγώνα τους εναντίον της πνευματικής ηγεμονίας των κλασικών, ιδιαίτερα των Λατινικών. Πολλές απόψεις διατυπώνονται για το τι ακριβώς είναι 'μέσα' και τι 'έξω' από τον κανόνα της αγγλικής ή γαλλικής λογοτεχνίας, για παράδειγμα, του 12ου αιώνα. Από κανέναν όμως δεν αμφισβητείται η ύπαρξη ενός τέτοιου κανόνα, που

περιλαμβάνει έργα άξια σεβασμού και συστηματικής μελέτης. (Εκατό χρόνια πριν, στην εποχή του Hippolyte Taine και του Matthew Arnold, τα πράγματα ήταν πολύ διαφορετικά).

Το αποτέλεσμα είναι ότι η παραδοσιακή μορφή της Ιστορίας της Λογοτεχνίας της αγγλικής, γαλλικής, γερμανικής ή ιταλικής γλώσσας τείνει να αντικατασταθεί στις μέρες μας από επισκοπήσεις συγκεκριμένων περιόδων ή λογοτεχνικών κινήματων. Είναι σχεδόν αδύνατον ένας μόνον τόμος να καλύψει εξαντλητικά τη λογοτεχνία του 19ου και του 20ού αιώνα (δηλαδή αυτή που είναι γραμμένη στην ομιλούμενη γλώσσα) και την επιστημονική έρευνα που αφιερώθηκε σε αυτή.

Στην Ελλάδα, η Ιστορία της 'νεότερης' λογοτεχνίας της χώρας έχει γραφτεί περίπου τριάντα φορές. Πρώτος το επιχείρησε ο Ιάκωβος Ρίζος Νερουλός το 1827 και στη συνέχεια, μισό σχεδόν αιώνα αργότερα, ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, ένας από τους πολυγραφότερους ποιητές και πεζογράφους του καιρού του. Και τα δύο αυτά έργα αντιμετωπίζουν το αντικείμενό τους υπό το πρίσμα της εποχής τους και καθόλου με τον τρόπο του 20ού αιώνα.¹ Μόνο με τις *Ιστορίες* του D. C. Hesselting στα γαλλικά και του Ηλία Βουτιεριδής στα ελληνικά (δημοσιευμένες και οι δύο στη δεκαετία του '20) άρχισε να καθιερώνεται ένας επίσημος τύπος, προς τον οποίο συνέτειναν οι είκοσι τέσσερις *Ιστορίες* της νεοελληνικής λογοτεχνίας που εκδόθηκαν μεταξύ του 1948 και του 1981.² Κατά γενική

1. Βλ. αντίστοιχα Ιάκωβος Ρίζος Νερουλός, *Ιστορία των γραμμάτων παρά τοις νεωτέροις Έλλησι*, εξελληνίσθη υπό Ολυμπίας Ι. Ν. Άββοτ εν Θεσσαλονίκη, Αθήνα 1870 (πρώτη έκδοση: Γενεύη 1827) και Α. R. Rangabé, *Précis d'une histoire de la littérature néo-hellénique* (vol. I-II), S. Calvary, Berlin 1877. Ο Νερουλός με τον όρο 'γράμματα' περιλαμβάνει κατά κύριο λόγο τη διάδοση των ιδεών των ελλήνων Διαφωτιστών και ταξινομεί το υλικό του σε κεφάλαια με τίτλους «Θεολογία και Ρητορική», «Ιστορία», «Φιλολογία» (με την έννοια της μελέτης της γλώσσας), «Μεταφράσεις», «Γυναίκες Μεταφράστριες και Εκδότριες», «Ταξιδιωτικά και Μυθιστορήματα» (από τα οποία το πιο πρόσφατο που μνημονεύεται είναι η μυθιστορία του Ηλιόδωρου από τον 4ο αιώνα μ.Χ.!) και, τέλος, «Λυρική Ποίηση» (βλ. σσ. 165-68 στην έκδοση του 1870). Ο Ραγκαβής αφιέρωσε περισσότερο από το μισό έργο του σε κείμενα επιστημονικού, φιλοσοφικού, θεολογικού, ακόμη και αρχαιολογικού περιεχομένου. Μετά από όλη αυτή την ποικιλία θεμάτων αναφέρεται στην ποίηση, ενώ το μυθιστόρημα εμφανίζεται μόνο στις τελευταίες έξι σελίδες.

2. D. C. Hesselting, *Histoire de la littérature grecque moderne*, Les Belles Lettres, Paris 1924 (αναθεώρηση του ολλανδικού πρωτοτύπου, που εκδόθηκε το 1920), Ηλίας Βουτιεριδής, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας από των μέσων του ΙΕ' αιώνας μέχρι των*

ομολογία ξεχώρισαν τρεις: του Κ. Θ. Δημαρά, η οποία δημοσιεύτηκε το 1948 και εγκαινίασε την παραγωγή τέτοιων Ιστοριών, του Λίνου Πολίτη, η οποία κυκλοφόρησε πρώτα στα αγγλικά το 1973 από τον εκδοτικό οίκο Oxford University Press, και τέλος του Mario Vitti, που εκδόθηκε καταρχήν στα ιταλικά το 1971 και στη συνέχεια στα ελληνικά, με αναθεωρημένη έκδοση το 1987. Όλες αυτές οι *Ιστορίες* παρακολουθούν την ανάπτυξη και εξέλιξη της νεοελληνικής λογοτεχνίας από τα τέλη της Βυζαντινής εποχής, όταν εμφανίστηκε στο γραπτό λόγο η ομιλούμενη ή κάποια διάλεκτος. Χωρίς να συμφωνούν πλήρως σε όλα, διατύπωσαν και καθιέρωσαν τις βασικές αρχές του δημόδους κανόνα, αφού με σαφήνεια τον διαφοροποίησαν από τους προηγούμενους, τον κλασικό και το βυζαντινό.

Το παραδοσιακό σχήμα ήταν απαραίτητο τόσο στην ελληνική λογοτεχνία όσο και στις άλλες ευρωπαϊκές λογοτεχνίες, έως ότου καθιερωθεί ένας 'νεοελληνικός' κανόνας, και χειραφετηθεί η νεότερη από τη λόγια βυζαντινή παράδοση. Ο αγώνας αυτός έχει πια λήξει. Η μάχη κερδήθηκε και καρπό της νίκης αποτελούν τα πολύτιμα έργα αναφοράς, που επιπλέον μαρτυρούν καταλεπτώς τις αρχές και τις αντιλήψεις του νεοελληνικού λογοτεχνικού κανόνα, όπως διαμορφώθηκε στη διάρκεια της τρια-

νεωτάτων χρόνων (2 τόμοι), εκδόσεις Ζηκάκης, Αθήνα 1924 και 1927. Κριτική μελέτη με θέμα είκοσι τρεις ακόμα ιστορίες, που κυκλοφόρησαν μεταξύ 1948 και 1980, επιχείρησε ο Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Οι ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας», *Μαντατοφόρος* 15 (1980), σσ. 5-66. Στις *Ιστορίες* που εξετάζει ο Κεχαγιόγλου θα πρέπει να προστεθούν: Δημ. Τσάκωνας, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας* (3 τόμοι), εκδόσεις Γ. Λαδιά, Αθήνα 1981 και δύο άλλες συντομότερες επισκοπήσεις που κυκλοφόρησαν στη δεκαετία του 1980, των οποίων η προσέγγιση συγκλίνει περισσότερο με αυτή του παρόντος βιβλίου: Κ. Μητσάκης, *Η ελληνική λογοτεχνία στον εικοστό αιώνα: Συνοπτικό διάγραμμα*, Φιλιππότης, Αθήνα 1985 (αποτελεί κριτική της λογοτεχνικής παραγωγής του 20ού αιώνα) και Μ. Μερακλής, *Σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία (1945-1980)*. Μέρος πρώτο: *Ποίηση*, Πατάκης, Αθήνα 1987. Ανεκτίμητο βιβλίο αναφοράς, που παρουσιάζει με διαφορετικό τρόπο το περιεχόμενο των καθιερωμένων *Ιστοριών*, είναι η *Εισαγωγή στη νεοελληνική φιλολογία* του Π. Δ. Μαστροδημήτρη, 5η έκδοση, Δόμος, Αθήνα 1990. Κάποια από τα θεωρητικά ζητήματα της λογοτεχνικής ιστορίας συζητήθηκαν στη «Διεθνή Επιστημονική Συνάντηση» αφιερωμένη στον Κ. Θ. Δημαρά, που έγινε στον Τομέα Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών, Τμήμα Φιλολογίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 10-12 Μαΐου 1990, τώρα στον τόμο *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1994 (βλ. σχετικά τις εισηγήσεις των: Κ. Θ. Δημαρά, Μ. Vitti, Γ. Βελουδή, Βενετίας Αποστολίδου και R. Beaton).

κονταετίας 1940-1970. Η μελέτη της νεοελληνικής λογοτεχνίας κερδίζει διαρκώς έδαφος, όχι μόνο στα πανεπιστήμια του εσωτερικού αλλά και του εξωτερικού, στο πλαίσιο των ευρωπαϊκών σπουδών. Είναι σχεδόν αδύνατον πλέον να περιληφθεί σε έναν εύχρηστο τόμο ολόκληρη η Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας από το 12ο αιώνα ως τα 1990. Για σοβαρούς πρακτικούς λόγους αλλά και θεωρητικούς είναι καιρός να δοθεί το σύνθημα για αλλαγή.³

Αυτό το βιβλίο λοιπόν δεν συστήνεται ως μια παραδοσιακή 'Ιστορία' της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Αντίθετα, προσεγγίζει μια συγκεκριμένη και σαφώς καθορισμένη περίοδο της ελληνικής λογοτεχνίας, με τρόπο και στόχο καινοφανείς. Τόσο οι διαστάσεις του βιβλίου όσο και το αναγνωστικό κοινό στο οποίο απευθυνόταν αρχικά, υπαγόρευαν το στόχο μιας γενικής ανασκόπησης του υλικού, και όχι μιας εγκυκλοπαιδικής πληρότητας. Για όλους αυτούς τους λόγους προτίμησα, ως πιο ακριβή, τον απλό τίτλο *Εισαγωγή*.

ΜΙΑ ΓΕΝΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ ΓΙΑ ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ 1990

Την ίδια ακριβώς περίοδο (1948-1981) που συγγράφονταν οι περισσότερες τέτοιου τύπου Ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας άρχισαν να πραγματοποιούνται σημαντικότερες αλλαγές στο χώρο της νεοελληνικής φιλολογίας. Φαντάζομαι πως ελάχιστοι αναγνώστες θα αμφισβητούσαν τόσο τις αλλαγές όσο και το ρόλο των Ιστοριών σε αυτές. Μέχρι στιγμής όμως δεν υπάρχει κάποιο έργο που να τις αντιμετωπίζει στο σύνολό τους και να διερευνά τις μεταξύ τους σχέσεις.

Με κίνδυνο να κατηγορηθώ ότι υπεραπλουστεύω, θα αποτολμήσω να καταγράψω ως αλλαγές τα εξής: παγιώθηκε και εξαπλώθηκε η μελέτη της νεοελληνικής λογοτεχνίας, ώστε αυτονομήθηκαν οι διάφοροι περίοδοί της και γεννήθηκε η ανάγκη διαφορετικών επαγγελματικών ειδικοτήτων. Έλαβε τέλος η πόλωση που προκαλούσε το γλωσσικό ζήτημα.

3. Πρβλ. Κεχαγιόγλου: «...η πίεση της ίδιας της ύλης συμβάλλει έντονα σε μια ανατροπή της κατεστημένης τάξης, προς όφελος τουλάχιστο του τελευταίου αιώνα της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας (1880 κ.ε.): στην ανάγκη αυτή δεν έχουν ανταποκριθεί οι αξιολογότερες Ιστορίες της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, και φαίνεται ότι λύσεις μπορούν να προέλθουν μόνο από έργα διαφορετικού σχεδιασμού, δομής και έκτασης» («Οι ιστορίες», ό.π., σ. 60).

Αναζωπυρώθηκε κατά συνέπεια το ενδιαφέρον για συγγραφείς της λόγιας παράδοσης, που είχαν προηγουμένως αγνοηθεί. Επιπλέον, εκδηλώθηκαν δυναμικές εξελίξεις στο χώρο της λογοτεχνίας, και ιδιαίτερα της πεζογραφίας, προς νέες κατευθύνσεις, από το 1960 και πέρα. Πρόκειται για μεταβολές που συντελέστηκαν μετά το 1948, οπότε πρωτοεκδόθηκε η *Ιστορία του Δημαρά*, και αναμόρφωσαν εκ βάθρων το πεδίο των νεοελληνικών λογοτεχνικών σπουδών.

Τα όρια του υπό εξέτασιν πεδίου. Το ζήτημα των αρχών της νεοελληνικής λογοτεχνίας απασχόλησε πρόσφατα (1991) ένα συνέδριο που οργανώθηκε στη Βενετία, χάρη στις ενέργειες του καθηγητή Ν. Μ. Παναγιωτάκη, προκειμένου να συζητηθεί ακριβώς αυτό το θέμα. Ο Γ. Π. Σαββίδης πρότεινε ως διαχωριστικό όριο μεταξύ της μεσαιωνικής και της νεότερης ελληνικής λογοτεχνίας τη μετάβαση από τη χειρόγραφη στην έντυπη παράδοση. Ανήγαγε, δηλαδή, την έναρξη της περιόδου στην πρώτη τυπωμένη έκδοση λογοτεχνικού κειμένου, γραμμένου στη νέα ελληνική γλώσσα.⁴ Τέτοιες τομές σπάνια είναι ακριβείς, αφού όποιο κριτήριο κι αν εφαρμόσει κανείς υπάρχει πάντα μια περίοδος κατά την οποία το παλιό και το καινούριο συνυπάρχουν (η παράλληλη κυκλοφορία, για παράδειγμα, χειρόγραφων και τυπωμένων κειμένων της νεοελληνικής γραμματείας διήρκεσε τρεις περίπου αιώνες). Μεγαλύτερη σημασία όμως από τις λύσεις που προτάθηκαν στη Βενετία έχει το γεγονός ότι τέθηκε το ζήτημα υπό συζήτηση. Τα χρονικά όρια της νεοελληνικής λογοτεχνίας καλύπτουν ένα μεγάλο εύρος, από το 12ο ως τον 20ό αιώνα. Στη διάρκεια όλων αυτών των αιώνων χρησιμοποιήθηκαν ποικίλοι γλωσσικοί τρόποι και τύποι, διαφοροποιήθηκαν τα πνευματικά συμφραζόμενα και μεταβλήθηκαν οι συνθήκες παραγωγής και υποδοχής του λογοτεχνικού έργου. Δεν είναι λοιπόν δυνατόν όλο αυτό το υλικό να μελετάται ως μία και μοναδική ενότητα. Ο επιμερισμός του είναι εν μέρει συνέπεια, αναπόφευ-

4. Γ. Π. Σαββίδης, «Πότε άραγες αρχίζει η Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία;», στον τόμο *Origini della Letteratura Neogreca / Αρχές της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, τόμος Α', επιμ. Ν. Μ. Παναγιωτάκης (Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών της Βενετίας, αρ. 14), Βενετία 1993, σσ. 37-41, επανέκδοση στον τόμο του ίδιου *Τράπεζα Πνευματική, Πορεία*, Αθήνα 1994, σσ. 312-6. Για το ίδιο θέμα βλ. και τις εισηγήσεις στον τόμο *Αρχές της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* (τόμ. Α'), των Eideneier, Vitti, Στ. Αλεξίου και Ε. Καψωμένου (σσ. 42-73). *

κτη και όχι απαραίτητα ευεργετική, της προοδευτικής εξειδίκευσης των ακαδημαϊκών σπουδών σε όλες τις επιστήμες. Εκτός αυτού, έχουν αυξηθεί οι γνώσεις σχετικά με προηγούμενες περιόδους της νεοελληνικής λογοτεχνίας, και αυτό με τη σειρά του έδωσε τη δυνατότητα στους μελετητές να διακρίνουν τις διαφορές τους.

Η χρήση του όρου 'μεσαιωνική ελληνική γραμματεία' έχει γενικευθεί τον τελευταίο καιρό. Αναφέρεται στην ομιλούμενη γλώσσα και τη λογοτεχνική παραγωγή της περιόδου μετά το 12ο αιώνα, ενώ στις επίσημες Ιστορίες τα κείμενα αυτά ενσωματώνονται στη 'νέα ελληνική'. Οι γνώσεις για τις επιδόσεις της Κρήτης κάτω από τη βενετική κυριαρχία και υπό την επίδραση της ιταλικής Αναγέννησης, μεταξύ του 14ου και του 17ου αιώνα, και για το σύνθετο πολιτιστικό περιβάλλον μέσα στο οποίο πραγματοποιήθηκαν, έχουν θεαματικά αυξηθεί τα τελευταία χρόνια (σε μεγάλο βαθμό χάρη στις εργασίες των: Λίνου Πολίτη, Στυλιανού Αλεξίου και Νίκου Παναγιωτάκη). Επηρεασμένοι από το Διαφωτισμό, οι μορφωμένοι Έλληνες του 18ου αιώνα συνέγραψαν λογοτεχνία αρκετά διαφορετική από αυτή των προηγούμενων αιώνων (στον Κ. Θ. Δημαρά ανήκει το μεγαλύτερο μέρος της πρωτοποριακής ερευνητικής εργασίας για τα έργα αυτά). Καθεμιά από τις περιόδους αυτές της νεοελληνικής λογοτεχνίας γίνεται πλέον αντικείμενο εμπεριστατωμένης έρευνας, προσεγγίζεται με ιδιαίτερη μεθοδολογία και μελετάται σε βάθος.

Η περίοδος της ελληνικής λογοτεχνίας που γίνεται το θέμα του βιβλίου αυτού δεν υστερεί καθόλου από τις προηγούμενες, και αξίζει να εξεταστεί ως ενιαίο σύνολο. Περισσότερα κοινά έχουν ο Μιχάλης Γκανάς και ο Ευγένιος Αρανίτσης με τον Σολωμό και τον Γρηγόριο Παλαιολόγο αντίστοιχα (σε θέματα γλώσσας, αισθητικής, ακόμη και αναγνωστικού κοινού) παρά με τον Καισάριο Δαπόντε, τον Γεώργιο Χορτάτση ή τους ανώνυμους συγγραφείς των δημωδών μυθιστοριών του 14ου αιώνα. Αυτό δεν σημαίνει, φυσικά, ότι αμφισβητώ τους δεσμούς που υπάρχουν (αυτοί μεταξύ του Σολωμού και της κρητικής λογοτεχνίας είναι ιδιαίτερα σημαντικοί). Η εξέταση μιας μόνο ιστορικής περιόδου και η αντιμετώπιση της ως ενιαίο σύνολο δεν σημαίνει —και δεν πρέπει να σημαίνει— ότι αποκόβεται από όσα προηγήθηκαν. Η ανανέωση του ενδιαφέροντος για την προγονική κληρονομιά συχνά απασχολεί την Ιστορία της λογοτεχνίας. Παραδόξως όμως η σημασία μιας τέτοιας αναβίωσης κινδυνεύει να υποβαθμιστεί, εξαιτίας των απαιτήσεων μιας προσέγγισης που αντιμετω-

πίζει την ιστορία του πολιτισμού ως ένα αρραγές σύνολο. Συχνά στο βιβλίο αυτό επισημαίνεται η εκ νέου στροφή συγγραφέων και αναγνωστών σε είδη λογοτεχνίας που άνθησαν πριν από το 19ο αιώνα. Ως αποτέλεσμα της προσέγγισης που επιχειρείται εδώ, πιθανόν να γίνει καλύτερα κατανοητό το πώς, τότε και γιατί πρόδρομοι και παλαιότεροι Έλληνες συγγραφείς ανασύρθηκαν στην επιφάνεια και τι ρόλο διαδραμάτισαν στη λογοτεχνία των δύο τελευταίων αιώνων.

Το ίδιο, τηρουμένων των αναλογιών, ισχύει και για την προφορική παράδοση (δημοτικό τραγούδι, παραμύθια, κτλ.), που πολύ συχνά αναφέρεται στις σελίδες που ακολουθούν, ως μια πηγή από την οποία αντλούν οι νεότεροι συγγραφείς. Οι Ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας τοποθετούν την προφορική παράδοση κατά κανόνα στις απαρχές, στα χρόνια της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας. Πρόκειται για μια ρομαντική παραποίηση της αλήθειας, η οποία οφείλεται στις απόψεις του 19ου αιώνα, κυρίως του Σπυρίδωνος Ζαμπέλιου και του Νικολάου Πολίτη. Όλοι σχεδόν οι συγγραφείς των δύο τελευταίων αιώνων ήρθαν σε επαφή με αυτή την παράδοση. Άλλοι τη βίωσαν ως μέρος της καθημερινής ζωής στις περισσότερες περιοχές του ελληνόφωνου κόσμου, άλλοι μέσα από τις σελίδες των τυπωμένων συλλογών και τις επιταγές του σχολικού αναλυτικού προγράμματος. Όλοι πάντως τη θεωρούν καθοριστικό στοιχείο του σύγχρονου πολιτισμού.

Ανακεφαλαιώνω: Σημείο αναφοράς και ανεξάντλητη πηγή αποτελεί για τους Έλληνες λογοτέχνες των δύο τελευταίων αιώνων όλος ο θησαυρός του έντεχνου λόγου, όλα τα έργα που γράφτηκαν στην ελληνική (και όχι μόνο νεοελληνική) γλώσσα, από τον Όμηρο ως τις σελίδες των βυζαντινών συγγραφέων, συμπεριλαμβανομένων των προφορικών παραδόσεων που έχουν επιζήσει μέχρι σήμερα. Αλλά οι πολύ αυξημένες πια γνώσεις μας για κάθε μια από τις διαδοχικές και αλληλοκαλυπτόμενες περιόδους που προηγήθηκαν, καθιστά πλέον εφικτή αλλά και θεμιτή τη μελέτη καθενός από τα συστατικά μέρη της νεοελληνικής λογοτεχνίας ως ενιαίο σύνολο.⁵

5. Για να περιοριστώ στον αγγλόφωνο χώρο, αυτή την προσέγγιση επιχειρώ στη μονογραφία μου *Το ερωτικό μυθιστόρημα του ελληνικού μεσαίωνα*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1996, μετάφραση της δεύτερης, συμπληρωμένης αγγλικής έκδοσης: *The Medieval Greek Romance*, Routledge, London 1996, και η αξιόλογη συλλογή δοκιμίων από τον David Holton, *Literature and society in Renaissance Crete*, Cambridge University Press, 1991. Η

Ο όρος, λοιπόν, Νεότερη Λογοτεχνία στον τίτλο αυτού του βιβλίου σκόπιμα περιορίζει. Ελλείπει καλύτερο, αναφέρεται στην ελληνική λογοτεχνία από την εποχή της εθνικής ανεξαρτησίας.

Το Γλωσσικό Ζήτημα. Η παρατεταμένη διαδικασία που προηγήθηκε της αποδοχής της δημοτικής ως επίσημης γλώσσας συνήθως περιγράφεται ως 'αγώνας'. Ο δημοτικισμός, όπως ονομάστηκε αυτός ο 'αγώνας' στις αρχές της δεκαετίας του 1890, λειτούργησε ως πόλος έλξης συγγραφέων, ακαδημαϊκών, πολιτικών και πολλών άλλων στη διάρκεια των εκατό χρόνων που μεσολάβησαν από τότε. Εκείνο πάντως που ενδιαφέρει εδώ είναι ότι ο δημοτικισμός αποτέλεσε το σταθερό, αν και συνήθως λανθάνον, υπόβαθρο των περισσότερων Ιστοριών της νεοελληνικής λογοτεχνίας, που κυκλοφόρησαν μετά το 1924, οπότε εκδόθηκε η πρώτη γραμμένη στη δημοτική *Ιστορία* του Ηλία Βουτιερίδη. Μόνον ο Λίνος Πολίτης δηλώνει ρητά, κι αυτό μόνον όταν απευθύνεται σε αγγλόφωνο αναγνωστικό κοινό, ότι «η ιστορία μπορεί να είναι αντικειμενική μέχρι κάποιο βαθμό μόνο..., ο συγγραφέας είναι δημοτικιστής και κατά συνέπεια αντιμετωπίζει την ιστορική εξέλιξη της λογοτεχνίας από αυτή την οπτική γωνία». ⁶ Η οπτική γωνία στην οποία αναφέρεται εδώ ο Πολίτης καθορίζει σιωπηλώς και τις άλλες έγκυρες Ιστορίες της νέας ελληνικής λογοτεχνίας, του Δημαρά και του Vitti.⁷

Η επιλογή αυτή οφείλεται σε σοβαρούς ιστορικούς λόγους, οι οποίοι

αποδοχή των γλωσσικών και αισθητικών διαφορών, όπως και των πιο φανερών γεωπολιτικών, μεταξύ της 'μεσαιωνικής' και της 'αναγεννησιακής' ελληνικής λογοτεχνίας υποδηλώνεται και στους δύο τόμους του έργου *Αρχές της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, ό.π.

6. Linos Politis, *A History of Modern Greek Literature*, Oxford University Press, 1973. Η πρόταση αυτή παραλείφθηκε από την (κατοπινή) ελληνική έκδοση της *Ιστορίας* του Πολίτη, προφανώς γιατί θεωρήθηκε περιττή.

7. Το ίδιο ισχύει για όλες σχεδόν τις *Ιστορίες* που εξετάζει ο Κεχαγιόγλου. Η τρίτομη *Ιστορία* του Τσάκωνα (βλ. σημ. 2), η οποία κυκλοφόρησε μετά την έρευνα του Κεχαγιόγλου, δεν αποκλίνει σοβαρά από τα καθιερωμένα. Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι Άγγλοι και Αμερικανοί συγγραφείς εκδήλωσαν τη θερμή υποστήριξή τους στην επικράτηση της δημοτικής (βλ., για παράδειγμα, Philip Sherrard, *The Marble Threshing Floor: Studies in Modern Greek Poetry*, Denise Harvey, Athens 1982 [πρώτη έκδοση: Λονδίνο 1956] και Peter Bien, *Kazanizakis and the Linguistic Revolution in Greek Literature*, Princeton University Press, 1972 και Robin Fletcher, *Kostas Palamas: A Great Modern Greek Poet - His Life, his Work and his Struggle for Demoticism*, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα 1984.

τεκμηριώθηκαν επανειλημμένως στο διάστημα που τυπώνονταν πολλές Ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Όπως έγινε σαφές, και οι Ιστορίες αυτές εξυπηρετούσαν την ανάγκη να καθιερωθεί ένας δημόδης λογοτεχνικός κανόνας, ο οποίος για τα ελληνικά συμφραζόμενα σήμαινε κάτι παρόμοιο (αν και, για να είμαστε δίκαιοι, όχι εντελώς ταυτόσημο) με το δημοτικό κανόνα. Το θέμα θεωρείται λήξαν μετά την Εκπαιδευτική Μεταρρύθμιση του 1976, που κατήργησε επίσημα τη διγλωσσία. Αυτό που κάποτε προκαλούσε διαμάχες ήταν πλέον από όλους αποδεκτό. Και για όλους τους αναγνώστες και τους συγγραφείς, συμπεριλαμβανομένων και αυτών για τους οποίους το γλωσσικό παρέμενε ένα φλέγον ζήτημα, το επίσημο τέλος της διγλωσσίας άλλαξε το σκηνικό. Καιρό όμως πριν από την καθιέρωση της δημοτικής ως επίσημης γλώσσας του κράτους, οι απόψεις του λογοτεχνικού και του επιστημονικού (γλωσσολογικού) κόσμου συνέπιπταν: η διάκριση μεταξύ καθαρεύουσας και δημοτικής ήταν μια επιβεβλημένη, τεχνητή διχοτόμηση της μίας και μοναδικής γλώσσας: της νέας ελληνικής.⁸

Μόνο μετά το 1976 έγινε δυνατόν να γράψει κανείς για τη νέα ελληνική λογοτεχνία, χωρίς να υπακούει σε όρους και περιορισμούς που είχε επιβάλει η διγλωσσία. Οι περισσότερες φιλολογικές μελέτες που ολοκληρώθηκαν στη δεκαετία του 1970 αντιμετώπισαν το θέμα υπό αυτό το πρίσμα. Καμιά όμως μελέτη δεν αφορά στις αλλαγές που πραγματοποιήθηκαν σε όλο το χώρο, ιδιαίτερα αφότου η γλώσσα θεωρήθηκε ενιαία και αδιαίρετη. Σχετικά πρόσφατα αναγνωρίστηκε ότι οι γλωσσικοί κώδικες της δημοτικής και της καθαρεύουσας, ασύμπτωτοι τυπικά, δεν ήταν παρά διαφορετικοί εκφραστικοί τρόποι που διαδεχόταν ο ένας τον άλλο, και θεωρητικά ήταν και οι δύο στη διάθεση των ομιλητών και των συγγραφέων, διαγράφοντας ο καθένας διαφορετικό περιβάλλον. Μια τέτοια σύλληψη της γλώσσας, ολότελα διαφορετική και καθόλου 'μάχημη', επηρέασε όχι μόνο το λόγο και το ύφος της σύγχρονης λογοτεχνικής παραγωγής αλλά και την αξιολόγηση των προηγούμενων συγγραφέων.

Το θέμα αυτό αναπτύσσεται πιο διεξοδικά στο 6ο κεφάλαιο.

8. Περισσότερα σχετικά με αυτό το θέμα, αλλά και για τις ασάφειες στη διατύπωση της Εκπαιδευτικής Μεταρρύθμισης, βλ. 6ο κεφάλαιο.

Οι αλλαγές στον 'κανόνα'. Ο λογοτεχνικός κανόνας δεν είναι κάτι δεδομένο και αμετάβλητο. Τα τελευταία μάλιστα χρόνια οι νεοελληνικές λογοτεχνικές σπουδές έδειξαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την αναθεώρησή του, καθώς επανήλθαν στο προσκήνιο παλαιότεροι συγγραφείς που είχαν περιπέσει στην αφάνεια, και οι απόψεις μας για τις εξελίξεις που συντελέστηκαν στο παρελθόν διαμορφώνονται τώρα εκ νέου. Δεν πρόκειται, βέβαια, για τελεσιδίκες θέσεις. Η Ιστορία της λογοτεχνίας αλλάζει και πρέπει να γράφεται πάλι, αφού κάθε νέα γενιά ερμηνεύει με το δικό της τρόπο την κληρονομιά του παρελθόντος. Μέσα στην τελευταία τριακονταετία αναθεωρήθηκε εξ ολοκλήρου ο τρόπος με τον οποίο οι Έλληνες συγγραφείς, κριτικοί και ερευνητές, διαβάζουν και ερμηνεύουν την πρόσφατη Ιστορία της λογοτεχνίας. Καμία μελέτη όμως δεν λαμβάνει υπόψη της όλη την ποικιλία των απόψεων και των στάσεων, όπως αυτές διαμορφώθηκαν κάτω από τα νέα δεδομένα.

Τέτοιες αναθεωρήσεις, και ιδιαίτερα ο 'εμπλουτισμός', η διεύρυνση του λογοτεχνικού κανόνα με έργα του 19ου αιώνα, που συντελείται τα τελευταία χρόνια, θα μπορούσαν να θεωρηθούν μέρος της εξέλιξης που μόλις περιγράφηκε: αναπροσαρμογή των αντιλήψεων μετά το τέλος της διγλωσσίας. Από το 1960 και πέρα αυξανόταν διαρκώς το ενδιαφέρον για το έργο των μεγάλων διηγηματογράφων του τέλους του 19ου αιώνα: του Βιζυηνού, του Παπαδιαμάντη και του Καρκαβίτσα, και στη συνέχεια για πολλούς από τους συγχρόνους τους. Αυτό το αποδεικνύουν τόσο οι επανεκδόσεις των κειμένων, όσο και η δημοσίευση ερμηνευτικών σχολίων, κριτικών μελετών, ακόμα και διδακτορικών διατριβών στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Μόνο κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου η αποτίμηση του έργου των τριών αυτών συγγραφέων —και άλλων της εποχής τους— διαχωρίστηκε από την αξιολόγηση της γλωσσικής μορφής. Από τη στιγμή που ξεπεράστηκε το εμπόδιο της διγλωσσίας, εκτιμήθηκε και προβλήθηκε η ικανότητα και των τριών αυτών συγγραφέων στο χειρισμό του λόγου, αλλά και η διερεύνηση της ανθρώπινης ύπαρξης, που επιχειρούν, διαμέσου και πέρα από τις 'ηθογραφικές' συμβάσεις της εποχής.

Από τη δεκαετία του 1970, ο κανόνας της λογοτεχνίας του 19ου αιώνα διευρύνθηκε ακόμη περισσότερο. Η Πάπισσα Ιωάννα του Ροΐδη επανεξετάστηκε ως ένα είδος μεταμοντέρνας παρωδίας με πονηρή αυτοαναφορικότητα. Το ενδιαφέρον στρέφεται επίσης και σε μια από τις πιο παραγωγικές και πολύπλευρες φυσιογνωμίες των γραμμάτων στα μέσα

του 19ου αιώνα, που γνώρισε μεγάλη δόξα στη διάρκεια της ζωής του αλλά σχεδόν λησμονήθηκε στη συνέχεια. Πρόκειται για τον Αλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβή, του οποίου τα Άπαντα (δεκαεννέα τόμοι) εκδόθηκαν στην Αθήνα από το 1874 έως το 1889. Ο Ραγκαβής ήταν ένας ρομαντικός ποιητής, με αίσθηση ωστόσο του χιούμορ, όπως τώρα αποκαλύπτεται. Συνέγραψε πολλά μυθιστορήματα και νουβέλες και ήταν από τους πρώτους που επιχείρησαν να γράψουν Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Προγενέστερος του Ραγκαβή, στο χώρο της πεζογραφίας, ήταν ο Γρηγόριος Παλαιολόγος, συγγραφέας ενός αξιόλογου περιπετειώδους μυθιστορήματος, που δημοσιεύτηκε το 1840. Ο Πολυπαθής, ενώ ξεχάστηκε για πολλές δεκαετίες, επανήλθε στο προσκήνιο και κυκλοφόρησε σε δύο νέες εκδόσεις το 1989. Αυτό κίνησε τη διαδικασία επανακαθορισμού των απαρχών της μυθιστοριογραφίας στη νεότερη Ελλάδα.

Ο εμπλουτισμός του κανόνα δεν περιορίζεται στο 19ο αιώνα. Ένα φαινόμενο, που από κανέναν δεν αμφισβητείται και κανέναν πλέον δεν εκπλήσσει, είναι η πρωτοκαθεδρία του Καβάφη, αποτέλεσμα μιας ανοδικής πορείας που καλύπτει περίπου έναν αιώνα. Στο περιθώριο της ελληνικής πνευματικής ζωής όσο ζούσε, αντιμετωπίστηκε καχύποπτα από πολλούς επιφανείς λογοτέχνες των δεκαετιών του '30 και του '40. Η φήμη του όμως διαρκώς αυξάνεται: το 1935 κυκλοφόρησε στην Αλεξάνδρεια η πρώτη μετά το θάνατό του συγκεντρωτική έκδοση των ποιημάτων του, η 'μεταπολεμική' ποιητική γενιά επέδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για αυτόν, και το αποκορύφωμα έρχεται με την εκδοτική έκρηξη καταρχήν το 1983, επ' ευκαιρία της συμπλήρωσης των πενήντα χρόνων από το θάνατό του, αλλά και στη συνέχεια. Για πολλούς αναγνώστες σήμερα, ο Καβάφης είναι ο καλύτερος ποιητής της νεότερης Ελλάδας — χαρακτηρισμός που θα εξέπληττε τον Παλαμά και θα ανησυχούσε τον Σεφέρη (οι οποίοι ωστόσο συνέβαλαν σε αυτό)—, αλλά δεν επικυρώνεται αδίστακτα και ρητά από καμιά από τις πιο έγκυρες Ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Αν και υπάρχουν και άλλοι λόγοι που δικαιολογούν την προηγούμενη αφάνεια και την κατοπινή καταξίωσή του, αξίζει να σημειωθεί ότι το έργο του Καβάφη στηρίζεται στην αθηναϊκή λόγια παράδοση του 19ου αιώνα και ο ίδιος δεν εμπλέχθηκε ποτέ στη συζήτηση για το Γλωσσικό Ζήτημα.

Κάτι ανάλογο, αν και σε μικρότερο βαθμό, έχει συμβεί και με τη μετά θάνατον φήμη του Καρυωτάκη, με αφετηρία το 1972, οπότε επα-νεκδόθηκαν από τις εκδόσεις Ερμής, στη σειρά Νέα Ελληνική Βιβλιο-

θήκη, τα έργα του με τίτλο *Ποιήματα και πεζά*. Ακόμη πιο εντυπωσιακή είναι η μετά θάνατον επιτυχία του Εμπειρικού και σε μικρότερη έκταση του Εγγονόπουλου και του Κάλα, αν και δεν είναι δυνατόν να ερμηνευθεί χωρίς να ληφθούν υπόψη οι νέες απόψεις σχετικά με το Γλωσσικό Ζήτημα. Ενδείξεις της επιτυχίας αυτής αποτελούν οι διαδοχικές εκδόσεις των έργων τους στη δεκαετία του '80, αλλά και η στροφή των νεότερων συγγραφέων και των μελετητών προς αυτά. Και σε ειρωνεία της Ιστορίας της λογοτεχνίας, οι δύο πρώτοι τόμοι του μυθιστορήματος του Εμπειρικού *Ο Μέγας Ανατολικός*, που κυκλοφόρησαν στα τέλη του 1990, έγιναν αμέσως best-seller, ενώ η γλώσσα τους είναι ένα χαριτωμένο συνονθύλευμα γλωσσικών τύπων της καθαρεύουσας του 1890!

Μέχρι στιγμής παρουσιάστηκε η διαδικασία της συνεχούς αναθεώρησης του κανόνα, που είχε ως αποτέλεσμα να αποκατασταθούν λησμονημένα έργα ή να αυξηθεί η φήμη συγγραφέων που είχαν αγνοηθεί, εξαιτίας ίσως της στάσης τους στο Γλωσσικό Ζήτημα κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Τα πλεονεκτήματα που προέκυψαν από την επέκταση του κανόνα είναι περισσότερα από τα μειονεκτήματα — και αντανακλώνται τόσο στους διευρυμένους ορίζοντες (και απαιτήσεις) της επιστημονικής μελέτης μέσα στα πανεπιστήμια όσο και (πολύ πιθανόν) στον πολλαπλασιασμό των λογοτεχνικών περιοδικών στην Ελλάδα από τα μέσα της δεκαετίας του 1970. Έχουν υπάρξει όμως και κάποιες απώλειες. Μορφές που εμφανίστηκαν στις καθιερωμένες Ιστορίες και στον περιοδικό Τύπο του πρώτου μισού του αιώνα μας εξετάζονται, μελετώνται ή επανεκδίδονται όλο και λιγότερο. Τέτοια παραδείγματα είναι τα κείμενα του Μακρυγιάννη και του Ψυχάρη. Η ένταξή τους στον (δημοτικιστικό) λογοτεχνικό κανόνα οφειλόταν στη χρήση της δημοτικής γλώσσας, παρά στη λογοτεχνική αξία ή το είδος τους.

Τα *Απομνημονεύματα* του Μακρυγιάννη, που δημοσιεύτηκαν πρώτη φορά το 1907, εξυψώθηκαν στη δεκαετία του '30 στη θέση της 'Βίβλου του δημοτικισμού', όχι εξαιτίας του θέματος ή της ικανότητας του συγγραφέα τους ή των αντιλήψεών του, αλλά επειδή ο Μακρυγιάννης ήταν αυτοδίδακτος και έγραψε (ή έτσι τουλάχιστον πίστευαν) κατευθείαν στο ιδίωμα που αυτός και οι σύγχρονοί του μιλούσαν. Η παρουσία του Μακρυγιάννη εξακολουθεί να διακρίνεται και στα μεταπολεμικά ποιήματα του Σεφέρη, στο *Άξιον εστί* του Ελύτη και σε έργα πολλών άλλων συγγραφέων, που τον διάβασαν με τόσο θαυμασμό. Αλλά δεν έχει κυκλο-

φορήσει πρόσφατα μια έγκυρη, σχολιασμένη έκδοση των *Απομνημονευμάτων* – αν και εξακολουθούν να εμφανίζονται ανατυπώσεις του κειμένου, όπως το αποκατέστησε και το παρουσίασε ο Βλαχογιάννης το 1907.

Μετά, λοιπόν, την αποκατάσταση της φήμης αξιόλογων πεζογράφων του 19ου αιώνα, η παράδοση της πεζογραφίας στη δημοτική γλώσσα, που εκ των υστέρων (στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα) οικοδομήθηκε με θεμέλια τα *Απομνημονεύματα* του Μακρυγιάννη και τη *Γυναίκα της Ζάκυθος* του Σολωμού, εμφανίζεται τώρα ως ένα ιδιαίτερα ασταθές οικοδόμημα. Η σάτιρα του Σολωμού διασώζεται χάρη στη διαπιστωμένη λογοτεχνική αξία της. Το είδωλο όμως του Μακρυγιάννη θόλωσε κάπως, όταν το 1983 δημοσιεύτηκαν τα *Οράματα και θάματα*. Ο ανεπιτήδευτος, ειλικρινής εκπρόσωπος της κοινής λογικής του λαού, ο ήρωας της σχετικής “δοκιμής” του Σεφέρη το 1943, έγινε καπνός.

Κατά παρόμοιο τρόπο, αν και για διαφορετικούς λόγους, δεν επέζησε η πεζογραφία του Ψυχάρη. Ακόμα και *Το Ταξίδι μου*, το μόνο από τα βιβλία του που κυκλοφορεί σε νέα έκδοση, εκτιμάται (και πολύ σωστά) για τις γλωσσολογικές απόψεις του και για την ιστορική σημασία που είχαν αυτές για την εποχή που διατυπώθηκαν. Πολύ λίγο όμως εκτιμάται ο Ψυχάρης σήμερα ως λογοτέχνης.

Για αυτούς τους λόγους, ο Μακρυγιάννης και ο Ψυχάρης εξετάζονται στο 6ο κεφάλαιο.

Κατευθύνσεις στη σύγχρονη λογοτεχνία. Η διαδικασία που περιγράφηκε στην προηγούμενη ενότητα δεν είναι ένα φαινόμενο μοναδικό. Η προσθήκη στον κανόνα έργων προγενέστερων είναι άμεσα συνυφασμένη με την παραγωγή του νέου είδους γραφής και την υποδοχή που του επιφυλάχθηκε κατά τη διάρκεια της ίδιας περιόδου (χονδρικά από το 1960). Με τρόπο αρκετά πολύπλοκο και δύσκολα ανιχνεύσιμο στις λεπτομέρειές του, η πρακτική των σύγχρονων συγγραφέων παίζει κάποιο ρόλο στην επανεκτίμηση των συγγραφέων του παρελθόντος, ταυτόχρονα όμως επηρεάζεται και από τη διάθεση και τη στάση των αναγνωστών (και ιδιαίτερα των reviewers) απέναντι στο παρελθόν. Τα νέα είδη γραφής όμως πόσο επωφελούνται από την αναβάθμιση για παράδειγμα του Βιζυηνού ή του Καρυωτάκη; Ή μήπως η αύξηση του ενδιαφέροντος για τους συγγραφείς περασμένων δεκαετιών είναι αποτέλεσμα της χρήσης τους από τους σημερινούς συγγραφείς;

Όπως και αν δοκιμάσει να απαντήσει κανείς σε τέτοια ερωτήματα, είναι φανερό ότι τα δύο φαινόμενα συνδέονται στενά. Η εξέταση της νέας γραφής δια φωτίζει τις σύγχρονες αντιλήψεις για το παρελθόν. Και αντίστροφα, η επανεκτίμηση του παρελθόντος συμβάλλει στην κατανόηση της νέας γραφής. Για αυτόν το λόγο, τα έργα που προστέθηκαν στο λογοτεχνικό κανόνα τα τελευταία τριάντα χρόνια υπάγονται κατ' ανάγκη στη θεματογραφία αυτού του βιβλίου.

Οι παραδοσιακές Ιστορίες της λογοτεχνίας ήταν πάντοτε πολύ επιφυλακτικές στην προσέγγιση της χρονικής στιγμής της δικής τους συγγραφής. Έχω βαθιά επίγνωση του 'κινδύνου' αυτού, όταν επιχειρώ στο 5ο κεφάλαιο του παρόντος βιβλίου να παρουσιάσω και να σχολιάσω την ποίηση και την πεζογραφία της δεκαετίας του 1980 και των αρχών του 1990. Η δικαιολογία που συνήθως προβάλλεται (ότι, δηλαδή, απαιτείται μια ορισμένη χρονική απόσταση, προκειμένου να σχολιάσει κάποιος αντικειμενικά και έγκυρα) είναι αναπόσπαστο μέρος της καθιερωμένης σύλληψης της Ιστορίας της λογοτεχνίας. Από τη στιγμή που θεωρείται δεδομένο ότι οι αναζητήσεις της νέας γραφής επηρεάζουν την αντιμετώπιση και του παρόντος αλλά και του παρελθόντος, τότε η 'αντικειμενικότητα' και η 'έγκυρότητα' θα εξαρτώνται από την εξοικείωση με αυτές τις αναζητήσεις. Το βιβλίο αυτό επιδιώκει να είναι 'έγκυρο' με αυτή την έννοια: να παρουσιάσει ολοκληρωμένα και με ακρίβεια όλες —ακόμη και τις λανθάνουσες— αντιλήψεις της ελληνικής λογοτεχνίας και των λογοτεχνικών σπουδών στο πρώτο μισό και της δεκαετίας του 1990.

Υπάρχει ένας ακόμη πρακτικός λόγος, για τον οποίο επιχείρησα την προσέγγιση πολύ πρόσφατων στο χρόνο συγγραφής κειμένων. Οι 'παραδοσιακές' Ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας πληροφορούν τον αναγνώστη ελάχιστα για την περίοδο μετά το 1960 και τη σχολιάζουν ακόμα λιγότερο.⁹ Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου ο κανόνας εμπλουτίστηκε με νέα δείγματα γραφής, που προκάλεσαν έντονες συζητήσεις. Από την πρώτη έκδοση της *Ιστορίας του Δημαρά* το 1948 πολλές γενιές συγγραφέων εμφανίστηκαν και σε κάποιες περιπτώσεις έχουν ήδη δυστυχώς

9. Το τελευταίο κεφάλαιο της *Ιστορίας* του Κ. Θ. Δημαρά είναι αφιερωμένο στη δεκαετία του 1920 και του Α. Πολίτη στη δεκαετία του 1960. Μόνο η *Ιστορία* του Μ. Vitti αναθεωρήθηκε και συμπληρώθηκε, ώστε να περιλάβει τη δεκαετία του 1970 και τις αρχές της επομένης. Σε σύγκριση, βέβαια, με τα προηγούμενα κεφάλαια, η διαπραγμάτευση των τελευταίων δεκαετιών στην *Ιστορία* του Vitti δεν έχει παρόμοιο βάρος.

χαθεί. Σχεδόν όλοι οι ποιητές που μεταμόρφωσαν την ελληνική λογοτεχνική σκηνή στα 1930 παρήγαγαν τα καλύτερα έργα τους μετά το 1950. Καμπή με πολλαπλή σημασία, όπως θα φανεί στο 5ο κεφάλαιο, αποτέλεσε η επταετία της χούντας, η οποία προκάλεσε τις έντονες και ποικίλες αντιδράσεις των συγγραφέων, τόσο των νεότερων όσο και των καθιερωμένων. Η παραγωγική και τώρα πια σχεδόν κατεστημένη γενιά ποιητών βαπτίστηκε 'γενιά του '70' ήδη από το 1971, όταν η ποίηση εξέφραζε με υπαινικτικό τρόπο τη διαμαρτυρία για την καταπάτηση των πολιτικών ελευθεριών (συμπεριλαμβανομένης και της ελευθερίας της έκφρασης).

Όσον αφορά στην πεζογραφία, συνεχίστηκαν, μετά από το χάσμα που προκάλεσε η χούντα, οι πειραματισμοί που επιχειρήθηκαν από τους λογοτέχνες της δεκαετίας του 1960. Δόθηκε έτσι η ώθηση που οδήγησε, στη δεκαετία του 1980, στην 'έκρηξη' της μυθιστοριογραφίας, όταν για πρώτη μάλλον φορά στην Ελλάδα η πεζογραφία απέκτησε μεγάλο αναγνωστικό κοινό και θέση ισάξια με την ποίηση. Η νέα αυτή γραφή, ιδιαίτερα από το 1980 και μετά, καλλιεργεί ένα λόγο πλούσιο σε υπαινιγμούς και σκόπιμα συνθέτει πολλούς και διαφορετικούς αφηγηματικούς τρόπους, άλλοτε απλώς ανακαλώντας και άλλοτε παρωδώντας είτε το ίδιο το ιστορικό παρελθόν είτε το σχολιασμό του. Η εξέλιξη αυτή στη νέα γραφή δεν έτυχε καθολικής αποδοχής. Δηλώνει ωστόσο την υπέρβαση της πώλωσης εξαιτίας της διγλωσσίας (που σχολιάστηκε παραπάνω) και εμπλουτίζει το σημερινό γραπτό λόγο με τρόπους που έμεναν ανεκμετάλλευτοι μετά τις κατακτήσεις του Παπαδιαμάντη και του Καβάφη.

Αυτές, λοιπόν, είναι οι τέσσερις κύριες αλλαγές που διαμόρφωσαν τη νέα θεώρηση για την ελληνική λογοτεχνία των δύο τελευταίων αιώνων, που αποτελεί και το θέμα αυτού του βιβλίου. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να εκτεθεί η κατεύθυνση της παρούσας μελέτης και οι περιορισμοί που αυτή επιβάλλει.

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΕΙΣ ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΡΙΣΜΟΙ

'Τώρα'. Συνάγεται από τα προηγούμενα ότι η κατεύθυνση που υιοθετείται σε αυτό το βιβλίο είναι αδιάσπαστη από την εποχή της συγγραφής του. Ίσως κάποιος τη θεωρήσουν ιδιαίτερα υποκειμενική. Στην πραγματικότητα όμως δεν είναι παρά μια επαναδιατύπωση της παλιάς, και βέβαια αδιαμφισβήτητης, πεποίθησης ότι κάθε γενιά χρειάζεται να αρθρώσει εκ

νέου τη δική της αντίληψη για το παρελθόν. Χωρίς να θέλω να υποτιμήσω τις εγκυρότατες *Ιστορίες* της νεοελληνικής λογοτεχνίας που χρησιμοποιούνται σήμερα, πιστεύω ότι η καθεμία από αυτές ανήκει ουσιαστικά στην εποχή που γράφτηκε (του Δημαρά στα τέλη της δεκαετίας του '30, του Πολίτη και του Vittì στα τέλη της δεκαετίας του '60). Όλο και περισσότερο όμως η αξία τους θα έγκειται στο ότι αποτελούν αδιάσειστες μαρτυρίες του τρόπου με τον οποίο συγκεκριμένες ιστορικές περίοδοι συνέτασσαν το λογοτεχνικό κανόνα, με αφετηρία το 12ο αιώνα. Η δική μου θεώρηση διαφέρει από τις προηγούμενες για δύο λόγους: πρώτον, ανήκει σε μια διαφορετική εποχή (μεταγενέστερη, με αποτέλεσμα να περιλαμβάνει τις προηγούμενες), και δεύτερον, το 'τώρα' αυτό προβάλλεται απροκάλυπτα.

Πρέπει να θεωρηθεί δεδομένο ότι ο λογοτεχνικός κανόνας θα συνεχίσει να αλλάζει. Όσο οι συγγραφείς συνεχίζουν να γράφουν καινούρια ποιήματα, διηγήματα και μυθιστορήματα, όσο τα περιοδικά αποφασίζουν ποιους από τους συγγραφείς του παρελθόντος θα τιμήσουν με αφιερώματα, όσο οργανώνονται συμπόσια και εκδίδονται μονογραφίες, όσο οι νέες γενιές σπουδαστών επιλέγουν συγκεκριμένους χώρους για τις διδακτορικές διατριβές τους, η σύλληψη του παρελθόντος αναπόφευκτα θα μεταβάλλεται. Και αφού τα πράγματα εξελίσσονται, δεν υπάρχει λόγος να προστίθενται καινούρια κεφάλαια σε ένα βιβλίο σαν και αυτό, όπως συνέβαινε στα βυζαντικά χρονικά. Θα είναι, μάλλον, αναγκαία η εκ βάθρων επανεξέταση και επαναδιατύπωση, ώστε ο χειρισμός του θέματος να συγχρονιστεί με τις πρόσφατες κατευθύνσεις – και πραγματικά, όπως δηλώθηκε και στον Πρόλογο, αυτό έγινε ήδη σε κάποιο βαθμό στην προετοιμασία της ελληνικής έκδοσης, τρία χρόνια μετά την αγγλική. Η παρούσα έκδοση καλύπτει την περίοδο που κάλυπτε και η αγγλική (τελειώνει στα 1992), αλλά ο σχολιασμός και οι βιβλιογραφικές παραπομπές εμπλουτίστηκαν, κατά το δυνατόν, μέχρι το 1995. Το 'τώρα' σε αυτό το βιβλίο δεν είναι ένα 'απροσδιόριστο χρονικά παρόν', αλλά πολύ συγκεκριμένα τα μέσα της δεκαετίας του 1990.

'Γενιές' και κεφάλαια. Ένα από τα πρώτα ζητήματα που απασχολούν τον ιστορικό, όταν αντιμετωπίζει το παρελθόν του 'τώρα', είναι το πώς θα διαιρέσει ένα ενιαίο σύνολο σε ενότητες, με μικρότερη ή μεγαλύτερη συνοχή, για να το μελετήσει λεπτομερώς. Ο χωρισμός σε περιόδους είναι

αναπόφευκτα μια προκρούστεια μέθοδος, που θέτει, άλλοτε λιγότερο και άλλοτε περισσότερο, αυθαίρετα όρια στο υπό εξέταση υλικό. Συμβατικά, τα όρια αυτά στη νεοελληνική λογοτεχνία σημαδεύονται από 'γενιές', που συνδέονται με μια συγκεκριμένη δεκαετία και στις οποίες αποδίδονται ανανεωτική δύναμη και ασυνήθης συνοχή. Σύμφωνα με αυτό το σχήμα, τον Σολωμό, τον Κάλβο και τους συγχρόνους τους της 'Παλαιάς Αθηναϊκής Σχολής', οι οποίοι άρχισαν τη λογοτεχνική τους πορεία την ίδια περίπου εποχή με την Επανάσταση του 1821, διαδέχθηκαν η 'γενιά του 1880', η 'γενιά του 1930' και η 'γενιά του 1970'. Οι περίοδοι κατά τις οποίες ακμάζει καθεμία από αυτές τις λογοτεχνικές 'γενιές' απέχουν μεταξύ τους μισό περίπου αιώνα, ενώ μεσολαβούν δεκαετίες που δεν πραγματοποιείται καμιά εξέλιξη και μοιάζει να σβήνει κάθε φλόγα. Έτσι, τις απαρχές της νεότερης ελληνικής λογοτεχνίας στις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα ακολουθούν τα ταπεινά κατορθώματα των μιμητών του Σολωμού στα Επτάνησα μέχρι τη δεκαετία του 1870 και των συγχρόνων του στην Αθήνα. Τις καινοτομίες της δεκαετίας του 1880 διαδέχεται μια περίοδος, από το 1910 έως το 1930 περίπου, που πολλοί θεωρούν εσωστρεφή και απαισιόδοξη. Πάλι, ύστερα από τις νεοτεριστικές αντιλήψεις της δεκαετίας του 1930, έπονται τα χαμηλόφωνα, κυρίως ποητικά, έργα των δύο μεταπολεμικών γενεών, πριν από τις νέες παρεκκλίσεις των αρχών της δεκαετίας του 1970. Η 'γενιά του '70', όπως θα παρουσιαστεί στο 5ο κεφάλαιο, συνεχίζει να μεταβάλλεται, από τότε που πρωτοεμφανίστηκε το 1971, αλλά διατηρεί μεγάλο μέρος του σφρίγγου της. Τέλος, οι νέοι συγγραφείς της δεκαετίας του 1980 με τους καινούριους προβληματισμούς, αντιστέκονται μέχρι στιγμής στην ετικέτα της 'γενιάς'.

Αυτή είναι φυσικά μια απλουστευτική παρουσίαση του συμβατικού τρόπου με τον οποίο συνήθως συνοψίζεται η νεοελληνική λογοτεχνία. Οι όροι που κάθε φορά χρησιμοποιούνται συνοδεύονται συνήθως από εκφράσεις του τύπου «όπως λέγεται», ή αμφισβητούνται απερίφραστα. Ωστόσο, ο χωρισμός αυτός εξακολουθεί να είναι ο εγχυρότερος στην ιστορικής διάστασης σύλληψη της ελληνικής λογοτεχνίας και είναι πολύ δύσκολο στην πράξη να τον απορρίψει κανείς εξ ολοκλήρου.

Στα κεφάλαια που ακολουθούν, η περίοδος από το 1821 και μετά διαιρέθηκε σε άνισες μεταξύ τους επιμέρους ενότητες. Η καθεμία από αυτές αναπτύσσεται κάτω από ένα γενικόλογό τίτλο, που τονίζει τα διακριτικά χαρακτηριστικά της εποχής και στο χώρο της λογοτεχνίας

αλλά και στο γενικότερο χώρο της ιστορίας και του πολιτισμού. Το κριτήριο για την υιοθέτηση αυτού του τρόπου διαίρεσης ήταν η σύμπτωση ενός σημαντικού πολιτικού ή στρατιωτικού γεγονότος με κάποια εμφανή μεταστροφή στις αντιλήψεις και τα ενδιαφέροντα των συγγραφέων. Αυτό δεν σημαίνει ότι οι λογοτεχνικές εξελίξεις θεωρούνται ή είναι συνέπειες τέτοιων γεγονότων. Φανερώνει όμως την αντίληψη ότι η λογοτεχνία είναι ένα αναπόσπαστο κομμάτι του πολιτισμού και ότι καλείται, μεταξύ των άλλων, να ανταποκριθεί με τον τρόπο της στις ιστορικές αλλαγές.

Η επιλογή του 1821 ως αφετηρίας του βιβλίου αυτού έχει ήδη δικαιολογηθεί. Το 1881 προσφέρεται για την ολοκλήρωση της πρώτης περιόδου, καθώς συμπίπτει, σε πολιτικό επίπεδο με τη γεωγραφική επέκταση των συνόρων του ελληνικού κράτους, και σε λογοτεχνικό με τη δημοσίευση των *Ποιημάτων* (3 τόμοι) του Αχιλλέως Παράσχου, του τελευταίου εκπροσώπου της 'Παλαιάς Αθηναϊκής Σχολής'. Κάποιες από τις καινοτομίες που χαρακτηρίζουν εκείνη την εποχή έχουν τις ρίζες τους αρκετά νωρίτερα, με αποτέλεσμα, όχι μόνο εδώ αλλά και σε άλλα σημεία του βιβλίου, να είναι αναπόφευκτες κάποιες επαναλήψεις/αλληλοκαλύψεις.

Πολλοί λόγοι θα συνέτειναν ώστε το 1909 να αποτελέσει το επόμενο όριο. Το κίνημα στο Γουδί που εκδηλώθηκε τότε, και που κάποιοι ονομάζουν 'αστική επανάσταση', μπορεί να θεωρηθεί ως το ελληνικό αντίστοιχο στην επανάσταση των Νεότουρκων του προηγούμενου έτους. Ο κύριος λόγος για τον οποίο δεν υιοθετήθηκε αυτή η διαίρεση είναι ότι θα χώριζε στη μέση την πορεία των δύο σημαντικότερων ποιητών της εποχής εκείνης, του Παλαμά και του Καβάφη, καθώς και του πολυγράφου μυθιστοριογράφου Γρηγορίου Ξενόπουλου. Επιπλέον, το 1910 κυκλοφόρησε το τελευταίο εκτενές έργο του Παλαμά, *Η Φλογέρα του Βασιλιά*, ενώ ο επόμενος χρόνος, που σφράγισε την πορεία του Καβάφη (για καθαρά προσωπικούς καλλιτεχνικούς λόγους, όπως ομολογεί ο ίδιος), είναι το έτος θανάτου του Παπαδιαμάντη. Πάντως, η επόμενη διαχωριστική γραμμή δεν τραβήχθηκε, όπως θα ήταν ίσως αναμενόμενο, το 1922 με τη Μικρασιατική καταστροφή, αλλά έξι χρόνια αργότερα, όταν το πολιτικό χάος, που είχε προκληθεί, αναχαιτίστηκε κάπως με την επιστροφή στην εξουσία του πεπειραμένου πολιτικού Ελευθέριου Βενιζέλου. Στο λογοτεχνικό χώρο, μια παρόμοια διαχωριστική γραμμή διακρίνεται

μεταξύ της αυτοκτονίας του Καρυωτάκη το 1928 και της έκδοσης, τον επόμενο χρόνο, του μανιφέστου *Ελεύθερο πνεύμα* του Γιώργου Θεοτοκά, που απαιτούσε μια 'νέα' λογοτεχνία.

Η περίοδος που εγκαινιάστηκε με αυτό το 'μανιφέστο' είναι πολύ πλούσια σε λογοτεχνικές καινοτομίες και μελετήθηκε πολύ συστηματικά από τότε που για πρώτη φορά ακούστηκε ο όρος 'γενιά του '30'. Ως εκ τούτου, το εκτενέστερο κεφάλαιο αυτού του βιβλίου είναι αφιερωμένο στα είκοσι χρόνια μέχρι το 1949, οπότε με το τέλος του Εμφυλίου αρχίζει μία καινούρια περίοδος σταδιακής ανάρρωσης και απολογισμού του πρόσφατου παρελθόντος. Στη συνέχεια, τα δύομισι χρόνια της προληπτικής λογοκρισίας που επέβαλε η χούντα το 1967 και η αποχή των περισσότερων καθιερωμένων συγγραφέων από τη δημοσιότητα κάτω από αυτές τις συνθήκες, προσφέρουν άλλο ένα όριο, αν και, όπως θα αποδειχθεί, διαιρεί τη λογοτεχνική παραγωγή κάποιων πολλά υποσχόμενων συγγραφέων.

Τελικό, αλλά προσωρινό, όριο τέθηκε το 1992, γιατί τότε ολοκληρώθηκε η Ευρωπαϊκή Ενιαία Αγορά και η Ευρωπαϊκή Κοινότητα εξελίχθηκε σε Ευρωπαϊκή Ένωση, ημερομηνία που τυχαίνει να συμπίπτει με την ολοκλήρωση αυτού του βιβλίου στην αρχική του μορφή. Στην πραγματικότητα, όπως αναλύεται με περισσότερες λεπτομέρειες στο 5ο κεφάλαιο, η σημασία του έτους 1992 εκ των υστέρων βρίσκεται περισσότερο στα τραγικά γεγονότα του Βαλκανικού χώρου που ακολούθησαν το τέλος του Ψυχρού πολέμου. Απομένει να αποδειχθεί αν μια πραγματική στροφή, με λογοτεχνικούς όρους, μπορεί να τοποθετηθεί σε αυτή ή κοντά σε αυτή τη χρονιά. Φαίνεται όμως αρκετά πιθανόν ότι η τάση για διεθνοποίηση, που θεωρούνταν το σήμα κατατεθέν της περιόδου που εξετάζεται στο 5ο κεφάλαιο, έχει αλλάξει κατεύθυνση από τότε, όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και στην υπόλοιπη Ευρώπη. Απόδειξη η χλιαρή αποδοχή της συμφωνίας του Maastricht από τις περισσότερες χώρες της ηπείρου και η έκρηξη του πολέμου στην πρώην Γιουγκοσλαβία.

Ένας τέτοιος τρόπος κατάταξης της λογοτεχνικής παραγωγής δύο αιώνων δεν αποκλίνει κατά πολύ από αυτόν των έγκυρων Ιστοριών και ανθολογιών. Αν και τα κριτήρια καθορισμού των 'περιόδων' της λογοτεχνίας δεν συμπίπτουν με τα συμβατικά, οι ομαδοποιήσεις που προκύπτουν, με τις λιγότερο ή περισσότερο ριζοσπαστικές τομές στα 1880, 1930 και 1970, κατά βάση επιβεβαιώνουν τα καθιερωμένα. Το ζήτημα

είναι μήπως οποιοσδήποτε 'διαχωρισμός' είναι απλώς μια συνέπεια της διευθέτησης του υλικού. Τέτοιοι 'διαχωρισμοί' μπορεί να προσφέρουν, από την άποψη της γενίκευσης, χρήσιμες οδηγίες για να κατανοήσει κανείς τη λογοτεχνία μιας περιόδου. Θα πρέπει όμως να αντιμετωπίζονται με κάποια επιφυλακτικότητα. Αν και οι διαιρέσεις που εφαρμόζονται δεν είναι αυθαίρετες, θα είχε πιθανόν σχηματισθεί μια αρκετά διαφορετική εικόνα αν διαφορετικές διαχωριστικές γραμμές είχαν τραβηχθεί, σύμφωνα με διαφορετικά κριτήρια και σε διαφορετικά χρονικά σημεία. Η διαίρεση του υλικού σε κεφάλαια, το καθένα με το γενικόλογό τίτλο του και τα ιστορικά προλεγόμενα της περιόδου που αναλύεται, δεν πρέπει να αντιμετωπισθεί παρά ως αναγκαία τεχνική παρουσίασης.

Παραλείψεις. Η έννοια της επιλογής αναπόφευκτα εμπλέκεται με αυτήν του αποκλεισμού. Από οποιαδήποτε γωνία κι αν διαλέξει κανείς να κοιτάξει ένα αντικείμενο, κάποιες πλευρές πάντα θα μένουν σκοτεινές. Αυτό ισχύει και για την περίπτωση της 'γενικής θεώρησης'. Και για να προχωρήσω πέρα από την οπτική μεταφορά, η συγγραφή αυτού του βιβλίου απαιτούσε κρίσεις, τα αποτελέσματα των οποίων θα πρέπει να μνημονευθούν. Όπως ακριβώς προσπάθησα να κάνω σαφείς τις θετικές πλευρές των επιλογών αυτών, είναι απαραίτητο να εξηγήσω, αν όχι και να δικαιολογήσω, και τις αρνητικές.

Κάτι που ίσως δυσαρεστήσει πολλούς αναγνώστες είναι ότι από το βιβλίο αυτό απουσιάζουν οι αναφορές στην πριν το 1800 λογοτεχνία και γενικά στο θέατρο. Όσον αφορά στη λογοτεχνική παραγωγή, έχει ήδη δικαιολογηθεί η στάση μου. Ο αποκλεισμός του θεάτρου και όλων σχεδόν των θεατρικών έργων, είτε προορίζονταν για σκηνική παρουσίαση είτε όχι, είναι δυσκολότερο να δικαιολογηθεί θεωρητικά. Μια ικανοποιητική διαπραγμάτευση του θέματος ή θα αύξανε υπερβολικά τις διαστάσεις του βιβλίου ή θα περιόριζε την ανάλυση των άλλων τομέων. Μπροστά σε αυτό το δίλημμα, προτίμησα να εξετάσω διεξοδικότερα την ποίηση και την πεζογραφία, τα δύο κυρίαρχα στην ελληνική λογοτεχνία είδη, όπως φαίνεται και από όλες τις Ιστορίες που κυκλοφόρησαν τον 20ό αιώνα. Η 'λογοτεχνία' του τίτλου, λοιπόν, αναφέρεται στα δύο αυτά είδη, και από τη στιγμή που το αποφάσισα, έμεινα όσο μπορούσα πιστός. Ένα άλλο ελαφρυντικό θα μπορούσε να είναι το εξής: μέχρι το 1940, και με ελάχιστες διακεκριμένες εξαιρέσεις, το ελληνικό θέατρο υστερούσε σε σχέση

με την ποίηση και την πεζογραφία. Αυτό αποδεικνύεται από το μικρό αριθμό θεατρικών έργων, γραμμένων πριν από το 1940, που παρουσιάστηκαν στη σκηνή ή επανεκδόθηκαν μετά. Κατά πόσο αυτό οφείλεται στις πρακτικές συνθήκες που επικρατούσαν εκείνη την εποχή στο ελληνικό θέατρο, στους ατάλαντους συγγραφείς, στην αδιαφορία του κοινού ή, τέλος, στην ολιγωρία των νεότερων συγγραφέων και κριτικών, που ίσως αναζητούσαν κάτι διαφορετικό από αυτό που έβρισκαν, δεν μπορεί, βέβαια, να προσδιοριστεί εδώ. Πάντως, η κατάσταση μετά τη δεκαετία του 1940 άλλαξε και δεν έχω καμιά αμφιβολία ότι σε μια διεξοδική εξέταση της λογοτεχνίας αυτής της περιόδου το θέατρο θα καταλάμβανε ισότιμη θέση. Κάτι όμως που δεν συνέβη στο βιβλίο αυτό, λόγω της ειδολογικής της προσέγγισης στο θέμα.¹⁰

Ένας ακόμη περιορισμός αφορά τη σημασία του όρου 'ελληνικός'. Αν και το βιβλίο αρχίζει με την ίδρυση του ελληνικού κράτους, η λογοτεχνία που εξετάζεται στα δύο πρώτα κεφάλαια δεν γράφτηκε όλη εντός των συνόρων αυτού του κράτους. Αλλά και στον 20ό αιώνα, σημαντικό μέρος της ελληνικής λογοτεχνίας γράφεται έξω από την Ελλάδα. Επιπλέον, είναι εύλογο το ερώτημα μήπως δεν θα πρέπει ο λογοτεχνικός κανόνας να περιλαμβάνει συγγραφείς ελληνικής καταγωγής που όμως γράφουν σε άλλες γλώσσες (ο Ζαν Μορεάς πριν από έναν αιώνα, ο Στρατής Χαβιάρας σήμερα). Ξεχωριστή περίπτωση αποτελεί η ποίηση της Κύπρου. Στην έντεχνη μορφή της αναπτύσσεται διαρκώς, ιδιαίτερα από τις αρχές του 20ού αιώνα. Μετά την ανεξαρτησία του νησιού, το 1960, παρουσίασε άνθηση και προκάλεσε το ενδιαφέρον των ίδιων των Κυπρίων αλλά και των Ελλήνων της κυρίως Ελλάδας.

Θα πρέπει, ωστόσο, να διακριθεί με σαφήνεια η 'Διασπορά', που περιλαμβάνει μετανάστες συγγραφείς ή συγγραφείς που κατάγονται από οικογένειες μεταναστών, από τον 'Ελληνισμό έξω από την Ελλάδα', που αναφέρεται σε συγγραφείς οι οποίοι προέρχονται από μέρη του ελληνόφωνου κόσμου. Στη δεύτερη κατηγορία, το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, ανήκουν μόνο οι Κύπριοι συγγραφείς. Στη δεκαετία του 1980 διεξήχθησαν

10. Αποτέλεσμα αυτής της απόφασης είναι να 'εξαφανίζονται από το χάρτη' κάποιοι συγγραφείς, ενώ στην πραγματικότητα δοκιμάζουν να εφαρμόσουν τις ήδη εμφανείς στην ποίηση ή την πεζογραφία κατακτήσεις τους σε ένα άλλο είδος. Αυτό αφορά ιδιαίτερα τον Γιώργο Θεοτοκά, τον Άγγελο Τερζάκη και τη Μαργαρίτα Λυμπεράκη, αλλά και τα έμμετρα θεατρικά του Καζαντζάκη και του Σικελιανού.

πολλές συζητήσεις σε περιοδικά της Κύπρου και της Ελλάδας και στα ελληνικά Πανεπιστήμια για το περιεχόμενο των όρων 'ελληνική λογοτεχνία της Κύπρου' ή 'Κυπριακή λογοτεχνία'. Πρόκειται για ένα πολύ λεπτό θέμα, και συγκρίσεις με τη γερμανόφωνη λογοτεχνία της Ελβετίας ή τη γαλλόφωνη λογοτεχνία του Βελγίου, για παράδειγμα, δεν βοηθούν. Ένα βασικό ζήτημα εδώ είναι το κατά πόσο η ελληνική λογοτεχνία της Κύπρου αντιμετωπίζεται, στην Κύπρο και την Ελλάδα, ως εθνική λογοτεχνία (εμμένοντας στην πολιτική διάσταση του κυπριακού κράτους), ή ως τοπική παράδοση μέσα στα ευρύτερα, και ασαφή πολιτικά, σύνορα του Ελληνισμού. Άλλο θέμα, βέβαια, αν μέσα στον Ελληνισμό αυτό, θα πρέπει να συμπεριληφθεί και ο Ελληνισμός της Διασποράς.

Αυτά είναι ζητήματα για τα οποία δεν έχει υπάρξει ακόμη πλήρης ομοφωνία. Αν αυτό ακούγεται ως δικαιολογία για τον αποκλεισμό της ελληνικής λογοτεχνίας της Κύπρου και της λογοτεχνίας της ελληνικής Διασποράς από αυτή τη μελέτη, το μόνο που έχω να δηλώσω είναι ότι και τα δύο θέματα είναι τόσο σημαντικά που αξίζουν ξεχωριστή διαπραγμάτευση, η οποία θα αντιμετωπίσει διεξοδικά τέτοιες εκκρεμότητες.

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΜΕΡΟΣ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ: ΟΥΤΕ 'ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΗ' ΟΥΤΕ 'ΕΛΑΣΣΩΝ'

Και μόνο το γεγονός ότι ένα βιβλίο με τέτοιο περιεχόμενο γράφτηκε και πρωτοδημοσιεύθηκε σε μια ξένη γλώσσα και έξω από την Ελλάδα εγείρει το αιώνιο ερώτημα για τις σχέσεις της ελληνικής λογοτεχνίας με τις λογοτεχνίες της υπόλοιπης Ευρώπης.

Ένα σημείο επαφής, που έχει πολύ συζητηθεί αλλά οι συζητήσεις δεν κατέληξαν πουθενά, είναι με αφορμή τα κινήματα που επηρέασαν όλες τις ευρωπαϊκές λογοτεχνίες κατά τους δύο τελευταίους αιώνες: ο Νεοκλασικισμός, ο Ρομαντισμός, ο Μοντερνισμός και ο Μεταμοντερνισμός. (Θα μπορούσαν φυσικά να προστεθούν και άλλα, που από καιρού εις καιρόν θα αναφέρονται στα κεφάλαια που ακολουθούν: ο Συμβολισμός, ο Ρεαλισμός, η στρατευμένη λογοτεχνία, κ.ά.). Περιορίζομαι εδώ σε αυτά τα τέσσερα, γιατί σε τελευταία ανάλυση περιλαμβάνουν όλα τα άλλα.

Είναι γνωστό ότι το ρομαντικό κίνημα του 19ου αιώνα έφτασε γρήγορα στην Ελλάδα με τα βήματα του George Gordon, Lord Byron, όπως συχνά

συμβολικά λέγεται. Δικαιολογημένα θα μπορούσε κάποιος να αναρωτηθεί αν χωρίς αυτόν τον ιδεολογικό αναβρασμό στη βόρεια Ευρώπη, που ονομάζεται Ρομαντισμός, η Ελλάδα θα γινόταν ανεξάρτητο κράτος κατά την ιστορική αυτή στιγμή και με τον τρόπο που έγινε. Οι Φιλέλληνες ήταν, βέβαια, ρομαντικοί. Ρομαντικός όμως, από πολύ ενδιαφέρουσες απόψεις, που δεν έχουν ακόμη μελετηθεί, ήταν και ο Αδαμάντιος Κοραΐς. Παρά την τεράστια συμβολή του ευρωπαϊκού Ρομαντισμού στην εξέλιξη του ελληνικού κράτους και στην αίσθηση της εθνικής ταυτότητας, μέχρι πρόσφατα, και για ακατανόητους λόγους, υποτιμήθηκε ο ρόλος του Ρομαντισμού στην ελληνική λογοτεχνία. Κατά συνέπεια, και στις επίσημες ιστορίες ο ελληνικός Ρομαντισμός ταυτιζόταν με την ελάχιστη ποίηση του 19ου αιώνα. Χάρη σε μερικές μεμονωμένες φωνές της πρόσφατης λογοτεχνικής κριτικής —της Σόνιας Γλίνσκαγια από τα Ιωάννινα και της Ελισσάβετ Κωνσταντινίδη από τη Νέα Υόρκη— αυτό το αξίωμα άρχισε να κλονίζεται, με αποτέλεσμα οι τρεις μεγάλοι ποιητές του 19ου αιώνα, ο Σολωμός, ο Κάλβος και ο Παλαμάς, να ενταχθούν στο πλαίσιο του ευρωπαϊκού Ρομαντισμού.¹¹

Αυτό δεν είναι απλώς θέμα ετικέτας. Αποκαλύπτει παγιωμένες απόψεις σχετικά με τη θέση της ελληνικής λογοτεχνίας στο ευρύτερο ευρωπαϊκό λογοτεχνικό περιβάλλον, απόψεις που τώρα βρίσκονται υπό αίρεση. Παραδοσιακά, ο όρος 'ελληνικός Ρομαντισμός' αναφερόταν σε εκείνους τους ελάχιστους ποιητές που θα μπορούσαν με (μικρότερη ή μεγαλύτερη) βεβαιότητα να χαρακτηρισθούν μιμητές. Αυτοί που θα μπορούσαν να θεωρηθούν ηγετικές φυσιογνωμίες του ελληνικού Ρομαντισμού αντιμετώπιζονταν ξέχωρα. Ένας ενδεχόμενος χαρακτηρισμός του Σολωμού ή του Παλαμά ως ρομαντικών ποιητών θα σήμαινε ότι τους αποδίδεται η μομφή της μίμησης, της δουλικής εξάρτησης, κατηγορία που δύσκολα προσάπτεται σε ποιητές του μεγέθους αυτών των δύο.

Η ίδια επιφύλαξη και λανθάνουσα αίσθηση μίμησης και derivative status εμφανίζεται σε πολλές συζητήσεις σχετικά και με άλλους λογοτεχνικούς '-ισμούς' στις νεοελληνικές σπουδές. Ο ελληνικός Μοντερνισμός,

11. Βλ. αντίστοιχα, Σόνια Γλίνσκαγια, «Η ρομαντική ποίηση στην Ελλάδα: Ένα σχεδιάγραμμα», *Ο Πολίτης* 20 (Ιούνιος - Ιούλιος 1978), 45-53, και Elizabeth Constantinides, «Toward a definition of Greek Romanticism», *Journal of Modern Greek Studies* 3 (1985), 121-36.

μαθαίνουμε, δεν ήταν ένας πραγματικός Μοντερνισμός, γιατί σημαδεύτηκε από την αγωνιώδη αναζήτηση της εθνικής ταυτότητας (το ίδιο όμως ήταν και του Τζέιμς Τζόυς στην Ιρλανδία και του Θ. Σ. Έλιοτ στη δεύτερη πατρίδα του, την Αγγλία). Ο Μεταμοντερνισμός, εξάλλου, όπως υποστηρίχθηκε, είναι αδύνατον να εμφανιστεί στην Ελλάδα —ενώ όλες οι ενδείξεις οδηγούν στο αντίθετο συμπέρασμα— γιατί οι ιδεολογικές διεργασίες, που τον προετοίμασαν στη Δύση, δεν έχουν ακόμη ολοκληρωθεί εδώ.¹²

Τέτοιου είδους προβληματισμοί αφήνουν να εννοηθεί ότι η σχέση των Ελλήνων συγγραφέων, που ζουν και εργάζονται στην άκρη της Ευρώπης και στο πολιτιστικό περιθώριο του δυτικού κόσμου, με τις κυρίαρχες κουλτούρες γύρω τους, είναι μόνον παθητική. Οι αδύνατοι συγγραφείς μιμούνται, ενώ οι ισχυροί —οι ήρωες της εθνικής λογοτεχνίας— κρατούν τις αποστάσεις τους από τις ξένες επιδράσεις ή μένουν ανεπηρέαστοι από αυτές.

Μια τέτοια θεώρηση των σχέσεων που αναπτύσσονται παραβλέπει επίσης πλέον θέσεις της λογοτεχνικής κριτικής στην Ευρώπη και την Αμερική μετά το 1960 (την οποία κατά περίεργο τρόπο επιμένουν να υιοθετούν κάποιοι από αυτούς που φανατικά προτείνουν την εφαρμογή των σύγχρονων θεωρητικών μοντέλων στην ελληνική λογοτεχνία). Οι ορίζοντες του ιστορικού της λογοτεχνίας διευρύνθηκαν σημαντικά μετά το 1960 με τις θεωρίες της διακειμενικότητας και της πρόσληψης.¹³ Αυτές οι αντιλήψεις, η πρώτη από τη γαλλική σχολή και η δεύτερη από τη γερμανική, προσφέρουν το θεωρητικό υπόβαθρο για την καλύτερη κατανόηση του τρόπου με τον οποίο τα λογοτεχνικά κείμενα αλληλοεπηρεάζονται. Οι Έλληνες συγγραφείς, υπό αυτό το πρίσμα, δεν είναι πλέον οι παθητικοί αποδέκτες των τάσεων, των ιδεών, των τεχνικών, τις οποίες αντλούν εξ ολοκλήρου από τη Δύση. Ούτε, βέβαια, ζουν και γράφουν *in vacuo*, απομονωμένοι από την υπόλοιπη Ευρώπη. Οι Έλληνες συγγρα-

12. Βλ. Gregory Jusdanis, «Is Postmodernism possible outside the “West”? The case of Greece», *Byzantine and Modern Greek Studies* 11 (1987), σσ. 69-92.

13. Εκτενής βιβλιογραφία αναφέρεται και στα δύο αυτά θέματα και οι πιστοί οπαδοί τους ίσως διαφωνήσουν που τα συνδυάζω με αυτόν τον τρόπο. Ο γαλλικός όρος *intertextualité* δίκαια συνδέεται με τα ονόματα της Julia Kristeva και του Roland Barthes. Μία από τις πιο σαφείς διατυπώσεις ανήκει στον Laurent Jenny, «Stratégie de la forme», *Poétique*, 27 (1976), σσ. 257-81. Αντίστοιχα, ο όρος *Rezeptionsästhetik* είναι ένας νεολογισμός που οφείλει την εξάπλωσή του στους Hans Robert Jauss και Wolfgang Iser. Βλ., εκτός από τα κείμενα αυτών των δύο, Rainer Warning, *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, Munich 1975.

φείς, όπως οι συγγραφείς οπουδήποτε αλλού, υπήρξαν αναγνώστες της δικής τους παράδοσης αλλά και άλλων παραδόσεων. Η ανάγνωση από αυτή την άποψη δεν είναι μια παθητική διαδικασία. Οι μεγαλύτεροι και πολιτιστικά ανώτεροι συγγραφείς δεν ασκούν αυτομάτως 'επίδραση'. Θα πρέπει να είναι διατεθειμένοι και ο συγγραφέας που υποτίθεται ότι 'επηρεάζεται'. Και εκτός από την κατά λέξη αντιγραφή, είναι δύσκολο για ένα συγγραφέα να είναι εξ ολοκλήρου πρωτότυπος ή εξ ολοκλήρου παθητικός μιμητής, όπως η μέχρι τώρα χρήση του όρου 'επίδραση' στις παλαιότερες λογοτεχνικές μελέτες άφηγε να εννοηθεί.

Ο Σολωμός, ο Κάλβος και ο Παλαμάς, υπό αυτή την προοπτική, αντιμετωπίζονται σήμερα στην Ελλάδα ως οι ποιητές που περισσότερο από κάθε άλλον στην εποχή τους αναμετρήθηκαν με τις ιδέες, τις λογοτεχνικές τεχνικές και τα οράματα του Ρομαντισμού, όπως αυτός εκδηλώθηκε και σε άλλα μέρη της Ευρώπης. Ούτε μιμήθηκαν ούτε απέρριψαν αυτό που βρήκαν: απλώς το μετέτρεψαν. Ακριβώς όπως ο Wordsworth και ο Coleridge αφομοίωσαν τον Kant και τον Schiller με το δικό τους τρόπο, έτσι και ο Σολωμός στην Κέρκυρα επιχείρησε τη δική του ανάγνωση του Kant και του Schiller. Το ίδιο συνέβη και στη σχέση του Κάλβου με τον Ugo Foscolo και τις πολιτικές ιδέες του κινήματος των Ιταλών καρμπονάρων. Κάτι παρόμοιο ισχύει στην περίπτωση του Παλαμά και του Shelley, του Nietzsche και άλλων. Η στάση αυτών των Ελλήνων συγγραφέων απέναντι στην προγενέστερή τους ευρωπαϊκή λογοτεχνική παραγωγή συνίσταται στην ανάγνωση και σταχυολόγησή της και στη σύνθεση, στη συνέχεια, του προσωπικού τους έργου. Το αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας θα πρότεινα να ονομαστεί 'Ελληνικός Ρομαντισμός', γιατί, κατά τη γνώμη μου, ο όρος δηλώνει κάτι διαφορετικό από τη συμβατική ετικέτα που δόθηκε στην ελάχιστο ποίηση των μέσων του 19ου αιώνα από τις Ιστορίες της λογοτεχνίας. Ο 'Ελληνικός Ρομαντισμός', υπό αυτή την έννοια, αναφέρεται στην ιδιαίτερη ερμηνεία και την ιδιαίτερη προσαρμογή των ευρωπαϊκών αισθητικών και πολιτιστικών αντιλήψεων στο συγκεκριμένο ελληνικό περιβάλλον σε μία συγκεκριμένη εποχή.¹⁴

¹⁴ Η υπόθεση τεκμηριώνεται με περισσότερες λεπτομέρειες για τον Σολωμό στο R. Beaton, «Ο Σολωμός Ρομαντικός: Οι διακειμενικές σχέσεις του Κρητικού και του Πόρφυρα», *Ελληνικά* 40 (1989), σσ. 133-47.

Παρόμοια επιχειρήματα θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν και για τον 'Ελληνικό Μοντερνισμό' και τον 'Ελληνικό Μεταμοντερνισμό'. Τον 20ό αιώνα, οι βραβευμένοι με το Νόμπελ Λογοτεχνίας Γιώργος Σεφέρης και Οδυσσέας Ελύτης, αλλά και διάφοροι άλλοι συγγραφείς, των οποίων η λογοτεχνική πορεία ξεκίνησε στη δεκαετία του '30, έδωσαν τη δική τους ερμηνεία και τις δικές τους —πολύ διαφορετικές— προεκτάσεις στην κληρονομιά του γαλλικού Συμβολισμού, ο οποίος σε άλλα μέρη της Ευρώπης έγινε γνωστός ως Μοντερνισμός. Σήμερα, η παρωδία καθιερωμένων λογοτεχνικών ειδών, η ειρωνική επανεξέταση της ιστορίας και των πατροπαράδοτων αντιλήψεων, η στροφή της λογοτεχνίας στις περιοχές του ονείρου και της φαντασίας, όλα αυτά που αφθονούν στην ελληνική ποίηση και πεζογραφία των δεκαετιών του '70 και του '80, σίγουρα αποτελούν την ιδιαίτερη ελληνική συμμετοχή στο διεθνές λογοτεχνικό διάλογο που διαρκεί τριάντα χρόνια και κάτι, και που συμβατικά ονομάζεται Μεταμοντερνισμός.¹⁵

Οι όροι 'Ελληνικός Ρομαντισμός' και οι υπόλοιποι δεν έχουν χρησιμοποιηθεί στα κεφάλαια που ακολουθούν, καθώς δεν έχουν γίνει ακόμη γενικά αποδεκτοί με τη σημασία που προτείνεται εδώ και όλοι παρουσιάζουν σοβαρά προβλήματα στον ορισμό τους. Μπορούν όμως, και πάντα με τον κίνδυνο κάποιας σχηματοποίησης, να συσχετιστούν με το θέμα του κάθε κεφαλαίου με τον εξής τρόπο: Σχεδόν όλη η λογοτεχνία που εξετάζεται στο 1ο κεφάλαιο (1821-1881) αποτελεί ανάγνωση και ανταπόκριση στο Ρομαντικό κίνημα (μια απάντηση, η οποία φυσικά περιλαμβάνει τόσο την κατηγορηματική απόρριψή του από τον Ροϊδή όσο και την υιοθέτησή του από άλλους κάποιων στοιχείων του). Σημαντική εξαίρεση αποτελούν κάποια ποιήματα και σάτιρες των Ιονίων νήσων περίπου μέχρι το 1880, τα οποία μπορούν να θεωρηθούν συνέχεια μιας νεοκλασικής παράδοσης που καθιερώθηκε στα Επτάνησα στη διάρκεια της ενετικής κυριαρχίας. Την ποίηση του Κάλβου, η οποία συχνά παρουσιάζεται να καταλαμβάνει μια θέση κάπου μεταξύ του Νεοκλασικισμού και του Ρομαντισμού, εγώ θα την τοποθετούσα με βεβαιότητα στο δεύτερο κίνημα.

15. Τα ζητήματα αυτά ανακινήθηκαν πολύ πρόσφατα στο διεθνές συνέδριο, που οργανώθηκε από το Πανεπιστήμιο του Birmingham (τον Ιούλιο του 1995), με τίτλο *Greek Modernism and Beyond*. Οι ανακοινώσεις που έγιναν αναμένεται να εκδοθούν στα αγγλικά με επιμελητή τον Δημήτρη Τζιόβα. Βλ. ακόμη τον τόμο *Μοντέρνο - Μεταμοντέρνο*, Σμίλη, Αθήνα 1988 και το 5ο κεφάλαιο.

Ομοίως, η περίοδος που ακολουθεί, από το 1881 έως το 1928, περιλαμβάνει την άνθηση και την παρακμή του Ρομαντικού κινήματος, την ίδια εποχή που κάτι παρόμοιο συνέβαινε και στην υπόλοιπη Ευρώπη. Κάποιοι συγγραφείς, όπως ο Παλαμάς και οι νεαροί τότε Σικελιανός και Καζαντζάκης, εκμεταλλεύτηκαν κάποια χαρακτηριστικά του Ρομαντισμού σχεδόν υπερβολικά. Άλλοι, όπως ο Καβάφης, ο Καρυωτάκης και οι περισσότεροι πεζογράφοι μετά το 1900 περίπου, άρχισαν να αμφισβητούν και να αρνούνται τις υπερβατικές ιδιότητες της τέχνης τους, αντίληψη που αποτελούσε τον πυρήνα του Ρομαντισμού.

Το 3ο κεφάλαιο, που χρονικά εκτείνεται από το 1929 έως το τέλος του Εμφυλίου, καλύπτει την περίοδο που η ελληνική λογοτεχνία αντιμετωπίζει και ανταποκρίνεται στην ενδοσκόπηση και την αυτο-αναφορικότητα του Μοντερνισμού. Η στάση των συγγραφέων, για άλλη μια φορά, εκφράζεται με τόσο πάθος και τέτοια ποικιλία, που δεν θα μπορούσε να περιγραφεί με όρους όπως 'επίδραση' ή 'αντανάκλαση'. Στην Ελλάδα μετά το Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (σε άλλα μέρη της Ευρώπης κατά τις προηγούμενες δεκαετίες), εκδηλώνεται μια αντίδραση απέναντι σε κάποια γενικά αξιώματα του Μοντερνισμού, που γίνεται πιο αισθητή με την άνθηση της πολιτικά στρατευμένης ποίησης και με τη σχετική επιστροφή του Ρεαλισμού στην πεζογραφία. Τέλος, ήδη από τη δεκαετία του '60, υπάρχουν ενδείξεις ότι ανανεώθηκε το ενδιαφέρον για τους πειραματισμούς στην ελληνική γραφή. Όλα αυτά βρίσκονται σε αρμονία (χωρίς βέβαια να ταυτίζονται απολύτως) με τις πρωτοπόρες τάσεις στην παγκόσμια λογοτεχνία αυτή την εποχή, που συνοψίζονται κάτω από τον τίτλο 'Μεταμοντερνισμός'.

Από αυτή την περίοδο και μετά διακρίνει κανείς κάποια στοιχεία παρωδίας και αυτοσαρκασμού, αλλά και διάφορους συνδυασμούς του αδιαφανούς αυτοαναφορικού ύφους του Μοντερνισμού με πιο λαϊκές ή οικείες μορφές. Οι συγγραφείς προτιμούν να υπονομεύουν τις πατροπαράδοτες αξίες παρά να τις αποκηρύσσουν ευθέως. Αναπόφευκτα, μέρος της πεζογραφικής παραγωγής της δεκαετίας του '80 ταξινομήθηκε με τον τίτλο 'μαγικός ρεαλισμός'. Το φαινόμενο των ποιοτικών εκδοτικών επιτυχιών (best-sellers) αύξησε το αναγνωστικό κοινό της πεζογραφίας σε μια χώρα που για πολύ καιρό ήταν πολύ περιορισμένο. Χωρίς να επιμείνουμε στην πιστή κατάταξη της ελληνικής λογοτεχνίας της μετά το 1979 περιόδου στο χώρο του 'Μεταμοντέρνου', μπορούμε εύκολα να πα-

ραδεχθούμε ότι οι Έλληνες συγγραφείς αυτή την εποχή διαβάζουν ό,τι και όλοι οι άλλοι λογοτέχνες ανά την υφήλιο και ότι για μια ακόμη φορά ανταποκρίθηκαν στην πρόκληση της νέας γραφής με το δικό τους, ουδώς ομοίμορφο, τρόπο.

Με αυτή την απόπειρα ορισμού του 'Ελληνικού Ρομαντισμού', του 'Ελληνικού Μοντερνισμού' και του 'Ελληνικού Μεταμοντερνισμού' σύμφωνα με τις χρονολογικές διαιρέσεις που προκύπτουν μέσα από τη λογοτεχνία και ιστορία της Ελλάδας, δεν διευθετείται το ζήτημα των σχέσεων της ελληνικής με την ευρωπαϊκή λογοτεχνία, με το οποίο ξεκίνησε αυτή η ενότητα. Απορρίπτοντας τον όρο 'επίδραση' και τις συνέπειές του, και αποδίδοντας στους Έλληνες λογοτέχνες έναν ενεργό ρόλο ως αναγνώστες και ως μετασχηματιστές των παραδόσεων και άλλων τόπων της Ευρώπης, εκτός από το δικό τους, ελπίζω να απέδειξα ότι οι Έλληνες συγγραφείς πάντοτε συμμετείχαν στα λογοτεχνικά κινήματα της εποχής τους, και όχι μόνον ως καταναλωτές ή μιμητές τους. Στο υπόλοιπο βιβλίο θα προσπαθήσω να τεκμηριώσω αυτή την υπόθεση εργασίας. Χωρίς αμφιβολία, η γεωγραφική και πολιτισμική απομόνωση της Ελλάδας από την υπόλοιπη Ευρώπη επηρέασε την τύχη της τους δύο τελευταίους αιώνες. Οι Έλληνες συγγραφείς δεν υπήρξαν εισηγητές νέων τάσεων ή '-ισμών', που εξαπλώθηκαν και προκάλεσαν την αντίδραση άλλων λογοτεχνιών και πολιτισμών.

Εξαιτίας αυτού, αλλά και για λόγους γεωγραφικούς και δημογραφικούς, τα τελευταία χρόνια η νεότερη ελληνική λογοτεχνία χαρακτηρίστηκε 'ελάσσων', 'περιφερειακή' ή 'περιθωριακή', συχνά μάλιστα σε πανεπιστημιακές αίθουσες του εξωτερικού. Δεν θα πρέπει όμως να εκπλήσσει το γεγονός ότι πολλοί από όσους ασχολούνται επαγγελματικά με τη μελέτη αυτής της λογοτεχνίας επιχείρησαν, καινοτομώντας, να προβάλλουν ως ανώτερο το αντικείμενο της μελέτης τους, ειδικότερα στο διεθνή ακαδημαϊκό και εκδοτικό χώρο.

Υπό αυτούς τους όρους η ελληνική λογοτεχνία συγχρονίστηκε με τη θεωρία του Derrida περί περιθωρίου (που ενέχει τη δυνατότητα να κατακτήσει το κέντρο) και του πολιτισμικά 'ήσσονος', που επιδιώκει να κλονίσει την πολιτιστική κλίμακα.¹⁶ Η αλήθεια όμως βρίσκεται αλλού. Η

16. Η πρώτη από αυτές τις απόψεις προβάλλεται με έμφαση από τους Margaret Alexiou και Vassilis Lambropoulos και πολλούς από όσους συμμετείχαν στον τόμο που

μελέτη της ελληνικής λογοτεχνίας βρέθηκε στη δίνη των πολιτικών επιταγών: από τη μια, ένα μικρό κράτος διεκδικεί τη θέση του στη διεθνή σκηνή, και από την άλλη, ένας αδύναμος κλάδος διαπραγματεύεται το ρόλο του στο αμερικανικό πανεπιστήμιο. Αυτά τα γεγονότα είναι από τη φύση τους μέρος του θέματος προς μελέτη. Πιο τολμηρή όμως και πιο δημιουργική προσέγγιση θα ήταν αυτή που θα απέρριπτε εξ ολοκλήρου τους τεχνητούς διαχωρισμούς κέντρου και περιθωρίου, μείζονος και ελάσσονος.

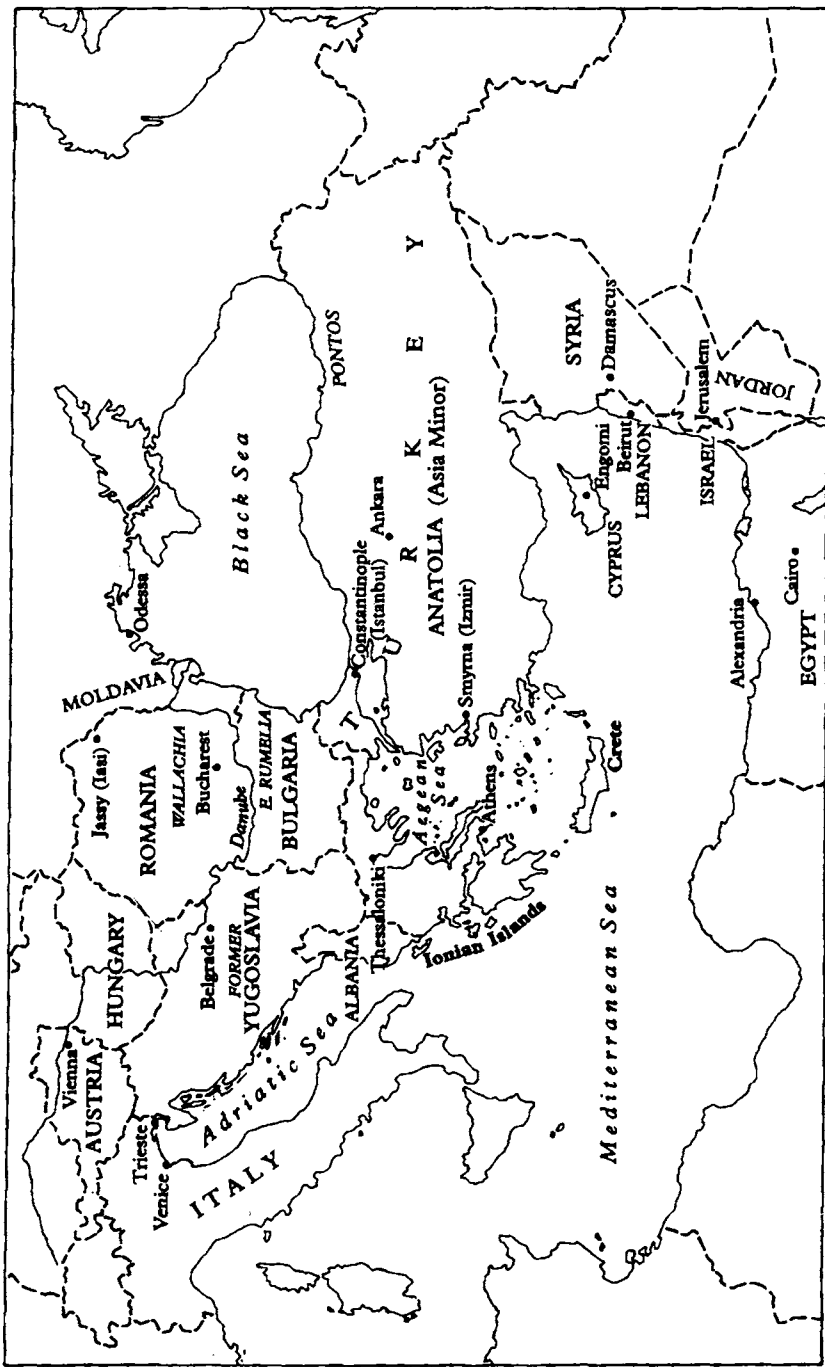
Η νεότερη ελληνική λογοτεχνία, την οποία προσεγγίζει αυτό το βιβλίο, δεν είναι ούτε περιθωριακή ούτε ήσων. Ανήκει στο κέντρο και αποτελεί την μείζονα παράδοση εκεί που παράγεται. Είναι επιπλέον η λογοτεχνία του απανταχού ελληνόφωνου πληθυσμού, που ανέρχεται σε 15 περίπου εκατομμύρια ανθρώπους. Αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της σύγχρονης ευρωπαϊκής λογοτεχνικής παραγωγής και οι αναγνώστες της υπόλοιπης Ευρώπης, που δεν την γνωρίζουν, έπρεπε να συνειδητοποιήσουν τι τους λείπει. Αν οι Έλληνες συγγραφείς δεν διακρίθηκαν ως εισηγητές νέων τάσεων, αυτό δεν οφείλεται στο ότι είναι ήσσονες, αλλά στο ότι είναι ακόμη σχετικά άγνωστοι.

Ιδιαίτερες αρχές και ιδέες εμπνέουν την ελληνική λογοτεχνία, και οι προβληματισμοί και οι τεχνικές των Ελλήνων λογοτεχνών θα μπορούσαν να προκαλέσουν το ενδιαφέρον και το θαυμασμό συγγραφέων άλλων γλωσσών. Ένα από αυτά τα στοιχεία, που θα εξεταστεί στο 6ο κεφάλαιο, είναι η ξεχωριστή σημασία που ο ελληνικός πολιτισμός αποδίδει στη γλώσσα, αυτόν το θησαυρό, από τον οποίο άντλησαν και οι συγγραφείς του 20ού αιώνα, με εκπληκτικά συχνά αποτελέσματα. Ένα άλλο αφορά στη μακροδιότητα της ελληνικής γλώσσας, όχι μόνο ως προφορικού μέσου επικοινωνίας (οι επιστήμονες συμφωνούν ότι όλες οι γλώσσες προήλθαν από μια μακροχρόνια διαδικασία που φτάνει μέχρι την προϊστορία), αλλά ως γλώσσας γραπτής. Γλώσσα γραπτή που, ας μη μας διαφεύγει, δεν έπαψε ποτέ να είναι, τουλάχιστον στα μάτια αυτών που τη χρησιμοποιούν, μια από τις δύο βασικές γλώσσες της Χριστιανοσύνης.

εξέδωσαν με τον τίτλο *The text and its margins: post-structuralist approaches to twentieth-century Greek literature* (eds), Pella, New York 1985. Η δεύτερη προτείνεται από τους ίδιους και άλλους, στα τεύχη του περιοδικού *Journal of Modern Greek Studies* (John Hopkins University Press, Baltimore), guest-edited από τους Gregory Jusdanis (1990) και Karen van Dyck (1990).

Από τις ποικίλες τεχνικές, με τις οποίες οι Έλληνες συγγραφείς χειρίστηκαν την πρόκληση αυτής της μακραίωνης γραφής, οι νεότερες ευρωπαϊκές λογοτεχνίες έχουν σίγουρα πολλά να μάθουν.

Η ελληνική λογοτεχνία των δύο τελευταίων αιώνων, λοιπόν, δεν είναι ούτε παράγωγη ούτε περιθωριακή. Κατέχει μια ιδιαίτερη θέση στο σύνολο της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας και, πιστεύω, πως έχει πολλά να προσφέρει σε όλον τον κόσμο και όχι μόνον στους ελληνόγλωσσους αναγνώστες. Αρκεί να τη γνωρίσουμε καλύτερα.



ΧΑΡΤΗΣ 1. Η Ελλάδα μεταξύ της Δυτικής Ευρώπης και της Μέσης Ανατολής



ΧΑΡΤΗΣ 2. Η Ελλάδα και οι γείτονές της



1. Λογοτεχνία για ένα Νέο Κράτος 1821-1881

ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΠΡΟΛΕΓΜΕΝΑ

Η ίδρυση της Ελλάδας ως ανεξάρτητου κράτους ανάμεσα στα έθνη της Ευρώπης χρονολογείται εκ παραδόσεως από τις 25 Μαρτίου 1821, όταν υψώθηκε στην Πελοπόννησο η σημαία της Επανάστασης εναντίον της κυρίαρχης Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Χρειάστηκε να περάσουν επτά χρόνια αβεβαιότητας και βίας έως ότου το νέο κράτος καταφέρει να κερδίσει διεθνή αναγνώριση, και μόνο το 1832 οι Μεγάλες Δυνάμεις συμφώνησαν ως προς το σύστημα διακυβέρνησης (μοναρχία) και την οριοθέτηση των συνόρων.

Το μικρό βασίλειο του Όθωνα άφησε έξω από τα σύνορά του περισσότερους Έλληνες (αν λάβουμε υπόψη μας τη γλώσσα και τη θρησκεία) απ' όσους ζούσαν μέσα. Η μόνη εδαφική προσάρτηση που έγινε πριν από το τέλος της περιόδου που μας απασχολεί ήταν των Επτανήσων το 1864. Η μεγάλη και εύφορη επαρχία της Θεσσαλίας προσαρτήθηκε στην Ελλάδα το 1881 με τη βοήθεια διπλωματικών ενεργειών μετά το Ρωσοτουρκικό πόλεμο του 1877-78.

Η ιστορία των πρώτων εξήντα χρόνων της ελληνικής ανεξαρτησίας είναι, ως γνωστόν, περιπετειώδης. Το έργο της δημιουργίας των απαραίτητων θεσμών για τη λειτουργία ενός έθνους-κράτους σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα δεν ήταν εύκολο, και η δημιουργία μιας εθνικής λογοτεχνίας κατά τη διάρκεια της περιόδου αυτής συνιστά αναμφίβολα ένα σημαντικό συστατικό αυτής της διαδικασίας. Το Ναύπλιο, που ορίστηκε ως η πρώτη εθνική πρωτεύουσα κατά τη διάρκεια της Επανάστασης, υπήρξε η μεγαλύτερη πόλη της ελεύθερης Ελλάδας και διέθετε ισχυρή οχύρωση. Όμως το 1834 η μεταφορά της πρωτεύουσας στην Αθήνα, γεγονός που αποτελούσε μέρος της ευρύτερης πολιτικής η οποία στόχευε στην καθιέρωση του σύγχρονου κράτους, στα μάτια των πολιτών του και του κόσμου, ως κληρονόμου του ελληνικού πολιτισμού της αρχαιότητας, σημάδεψε τόσο τη δημογραφική όσο και την πολιτισμική πορεία του νέου κράτους.

Ωστόσο, ο αστικός τρόπος ζωής που βασιζόταν στα πρότυπα της δυτικής Ευρώπης και η υιοθέτηση πολιτειακών και πολιτικών θεσμών

σημείωσαν αργή εξέλιξη κατά τη διάρκεια ολόκληρου του δέκατου ένατου αιώνα. Ο ξένος βασιλιάς και οι πανίσχυροι σύμβουλοί του, οι οποίοι εκτός των άλλων ήταν Καθολικοί σε μια χώρα που είχε απελευθερωθεί με το λάβαρο της Ορθοδοξίας, σύντομα προκάλεσαν βαθιά αγανάκτηση. Μόνο μετά την επανάσταση του 1843 προχώρησε το ζήτημα του περιορισμού των εξουσιών του βασιλιά με την παραχώρηση Συντάγματος (Μάρτιος 1844). Η βασιλεία όμως του Όθωνα τελείωσε μετά από επανειλημμένες αναταραχές εκ μέρους των πολιτών αλλά και του στρατού, που τελικά τον ανάγκασε να φύγει από τη χώρα το 1862. Ένα δεύτερο και πιο φιλελεύθερο Σύνταγμα συντάχτηκε το 1864 μετά την ανάρρηση στο θρόνο του βασιλιά Γεωργίου Α'.

Το βασίλειο αντιμετώπιζε εσωτερικές δυσχέρειες ενώ οι σχέσεις του με τις Μεγάλες Δυνάμεις δεν ήταν εύκολες. Η αναγνώριση του νέου, μικρού κράτους έγινε από την αρχή υπό όρους, πράγμα που είχε μεγάλες συνέπειες σε όλη τη διάρκεια του δέκατου ένατου αιώνα στον οικονομικό, διπλωματικό και το στρατιωτικό τομέα. Μέχρι το τέλος του αιώνα και αργότερα, η χώρα υπέφερε από το χρέος στους ξένους, ενώ οι εδαφικές προσαρτήσεις που έγιναν στην Ελλάδα πριν από το τέλος του δέκατου ένατου αιώνα οφείλονταν κυρίως σε διπλωματικές ενέργειες της Βρετανίας, της Γαλλίας και της Ρωσίας και όχι τόσο στις ελληνικές πρωτοβουλίες, ενώ ταυτόχρονα οι ίδιες δυνάμεις κρατούσαν υπό έλεγχο τις φιλοδοξίες του αλύτρωτου έθνους. Το λιμάνι μάλιστα του Πειραιά αποκλείστηκε από τους Βρετανούς το 1850, ενώ το 1854 κατελήφθη από βρετανικά και γαλλικά στρατεύματα κατά τη διάρκεια του Κριμαϊκού πολέμου. Οι εξωτερικοί περιορισμοί που επιβλήθηκαν στο ελληνικό κράτος κατά τη διάρκεια των σταδίων της διαμόρφωσής του δεν επέτρεπαν το βαθμό αυτονομίας που απολάμβαναν τα μεγαλύτερα και παλαιότερα κράτη της Ευρώπης. Το αίσθημα της απογοήτευσης και της διάψευσης, καθώς και μια συνακόλουθη τάση αγανάκτησης για την ανάμιξη των ξένων και την ταυτόχρονη εξάρτηση από την ξένη βοήθεια συνιστούν θεμελιώδη στοιχεία για τη διαμόρφωση του ελληνικού πολιτισμού τόσο του δέκατου ένατου αιώνα όσο και του εικοστού.

Σ' αυτό το κλίμα έζησαν τα πρώτα εξήντα χρόνια της εθνικής ανεξαρτησίας οι Έλληνες συγγραφείς και διαμορφώθηκαν οι αναγνώστες της λογοτεχνίας. Αλλά προτού εξετάσουμε πώς αντέδρασαν στις προκλήσεις του καιρού τους είναι απαραίτητο να ερευνήσουμε την περίοδο ακρι-

δώς πριν από το 1821, ώστε να δούμε τις προϋποθέσεις που είχαν οι Έλληνες για να προχωρήσουν στην υλοποίηση των σχεδίων τους.

ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΑ ΚΕΝΤΡΑ ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΟ 1821

Η γραπτή λογοτεχνία προϋποθέτει κάποιες βασικές αρχές χωρίς τις οποίες είναι αδύνατο να υπάρξει. Είναι ασφαλώς αυτονόητο ότι απαιτεί υψηλό μορφωτικό επίπεδο, όχι μόνο από εκείνους που την παράγουν αλλά, επίσης, και από το αναγνωστικό κοινό, καθώς τα είδη της ποίησης και του μυθιστορήματος συνέχισαν να καλλιεργούνται από το δέκατο όγδοο αιώνα. Κατά τη διάρκεια του δέκατου όγδου αιώνα, το ελληνικό αναγνωστικό κοινό ήταν βέβαια περιορισμένο αλλά καθόλου αμελητέο, όπως πιστοποιεί ο αριθμός και η ποικιλία των τυπωμένων βιβλίων που εκδόθηκαν κυρίως στη Βενετία και τη Βιέννη κατά τη διάρκεια του αιώνα αυτού.

Το αναπτυγμένο όμως μορφωτικό επίπεδο και τα πνευματικά ενδιαφέροντα που συνήθως το ακολουθούσαν περιορίζονταν, παρ' όλα αυτά, κυρίως σε ορισμένες κοινωνικές τάξεις, οι οποίες εντοπίζονται σε συγκεκριμένες γεωγραφικές περιοχές, και το γεγονός αυτό είχε σημαντικές επιπτώσεις στην ανάπτυξη της εθνικής λογοτεχνίας μετά το 1821.

Οι Φαναριώτες. Η ομάδα αυτή, κατά τα τέλη του 18ου αιώνα, δεν αποτελούνταν μόνο από υψηλούς αξιωματούχους της Εκκλησίας αλλά και του Οθωμανικού κράτους. Έτσι άνθησε μια ταλαντούχος και φιλόδοξη ελληνόφωνη γραφειοκρατία, που τα προνόμιά της τα διατήρησαν ζηλότυπα ορισμένες ισχυρές οικογένειες. Ένα από τα πιο σημαντικά αξιώματα που κατείχαν οι Φαναριώτες από τις αρχές του δέκατου όγδου αιώνα ήταν αυτό του οσποδάρου, δηλαδή του φεουδαρχικού διοικητή των ηγεμονιών της Μολδαβίας και της Βλαχίας στη σημερινή Ρουμανία. Στις Αυλές κυρίως των ηγεμόνων αυτών, στο Ιάσιο και το Βουκουρέστι, υιοθετήθηκαν και συζητήθηκαν στα ελληνικά τα πολιτικά, φιλοσοφικά και λογοτεχνικά ενδιαφέροντα του Διαφωτισμού στη Δύση.¹

1. Βλ. Κ. Θ. Δημαράς, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Ερμής, Αθήνα 1983· Άλκης Αγγέλου, *Των φώτων*, Ερμής, Αθήνα 1988· Πασχάλης Κιτρομηλίδης, *Ιώσηπος Μοισιόδαξ. Οι συντεταγμένες της βαλκανικής σκέψης του 18ου αι.*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1985.

Η επαφή με τη Δύση ήταν άμεση και γινόταν μέσω του ποταμού Δούναβη και της Βιέννης, όπου κυρίως τυπώνονταν μεταφράσεις από τις δυτικές γλώσσες, καθώς επίσης και πρωτότυπα έργα από Φαναριώτες συγγραφείς. Όμως, οι Φαναριώτες θαύμαζαν περισσότερο τη γαλλική παιδεία παρά τη γερμανική, και οι φιλελεύθερες ιδέες του Μοντεσκιέ, του Ρουσσώ και του Βολταίρου απασχόλησαν συχνά την ελίτ αυτή. Οι Φαναριώτες (με μερικές αξιόλογες εξαιρέσεις) ως τάξη τηρούσαν χλιαρή στάση—που δεν τους έχει συγχωρηθεί εντελώς—στο ζήτημα της εθνικής επανάστασης εναντίον των Οθωμανών, η οποία σε άλλα στρώματα της ελληνικής κοινωνίας δυνάμωνα ολοένα και περισσότερο ως αίτημα, αποκτώντας μεγαλύτερη ορμή μετά τη Γαλλική Επανάσταση του 1789. Η στάση αυτή δεν εμπόδισε ορισμένους από τους Φαναριώτες να γίνουν δυναμικοί προστάτες των ελληνικών γραμμάτων και ένας από αυτούς, ο Ρήγας από το Βελεστίνο της Θεσσαλίας (1757-1798), ήταν ο πρώτος που σχεδίασε ένα 'πολιτικό Σύνταγμα' για τη νέα τάξη που θα προέκυπτε από τη βίαιη ανατροπή της Οθωμανικής αυτοκρατορίας.²

Παράλληλα με το πολιτικό του όραμα, το οποίο ήταν βαθιά ριζωμένο στο δέκατο όγδοο αιώνα, ο Ρήγας έπαιξε σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη της εθνικής ελληνικής λογοτεχνίας. Το ποιητικό του εμβατήριο *Θούριος*, που καλούσε τους υποδουλωμένους λαούς στα όπλα, είχε επισυναφθεί στο 'πολιτικό' του 'Σύνταγμα' του 1797. Αν ο *Θούριος* τοποθετεί τον Ρήγα επικεφαλής της παράδοσης της ελληνικής πατριωτικής ποίησης, τα άλλα του λογοτεχνικά έργα τον τοποθετούν με ασφάλεια στον καλλιεργημένο κοσμοπολιτικό κόσμο των Φαναριωτών. Η μετάφραση των τριών διηγημάτων του Restif de la Bretonne, δημοσιευμένη στη Βιέννη το 1790, παρ' όλο που δεν ήταν η πρώτη ευρωπαϊκή μυθοπλασία μεταφρασμένη στα ελληνικά, δημιούργησε ένα βραχύβιο συρμό για αφηγήσεις που ασχολούνταν με τη σύγχρονη αστική ζωή, ο οποίος συνεχίστηκε δύο χρόνια αργότερα από μία σειρά με ανώνυμα ερωτικά διηγήματα που έφερε τον τίτλο *Έρωτος Αποτελέσματα*. Η συλλογή αυτή συνέβαλε στη διαμόρφωση της νεοελληνικής μυθοπλασίας.

Οι δύο αυτοί τόμοι των αρχών της δεκαετίας του 1790 πιστοποιούν το ενδιαφέρον για μία άλλη μορφή αναψυχής που φαίνεται ότι τη

2. Το επίθετο Φεραίος δεν χρησιμοποιήθηκε από τον ίδιο τον Ρήγα. Βλ. Ρήγας (Φεραίος), *Η ελληνική δημοκρατία*, Πυθία, Αθήνα 1971 (1η έκδ. Βιέννη, 1797).

θεωρούσαν δεδομένη στους Φαναριώτικους κύκλους, και ενδεχομένως το ίδιο ίσχυε και για τον εύπορο πληθυσμό της Κωνσταντινούπολης. Πρόκειται για την τέχνη της 'ελαφράς' ερωτικής ποίησης, την οποία αυτοσχεδίαζαν οι χαρακτήρες αυτών των ιστοριών με καταπληκτική ευκολία, σε ποικιλία μέτρων αλλά και σε ποσότητες ενοχλητικές για το σύγχρονο αισθητήριο. Ένα καλλιεργημένο ενδιαφέρον για τη 'λαϊκή' ποίηση αυτού του τύπου φαίνεται να διέπει τα πιο εκλεπτυσμένα επιτεύγματα του Αθανάσιου Χριστόπουλου (1772-1847), του οποίου ο μοναδικός τόμος ποίησης (*Λυρικά*) δημοσιεύτηκε στη Βιέννη το 1811 και χωριζόταν κατ' αποκαλυπτικό τρόπο στα «Ερωτικά» και τα «Βακχικά».³ Ο Χριστόπουλος κέρδισε μία θέση στη νεοελληνική λογοτεχνία κυρίως για την αποκάλυπτη υπεράσπιση της ομιλούμενης μορφής της γλώσσας, πράγμα για το οποίο κέρδισε το σεβασμό του εθνικού ποιητή Διονύσιου Σολωμού.

Τα Επτάνησα. Τα νησιά αυτά αποτελούσαν το δεύτερο σημαντικό κέντρο των γραμμάτων κατά τη διάρκεια του δέκατου όγδοου αιώνα, και ως εκ τούτου λειτούργησαν επίσης και σαν διάυλος μέσω του οποίου οι δυτικές ιδέες και οι λογοτεχνικές εξελίξεις έγιναν γνωστές, ύστερα από το '21, στην ελεύθερη Ελλάδα.

Από γεωγραφική και πολιτική άποψη η άρχουσα τάξη των Επτανήσων βρισκόταν πλησιέστερα στην Ιταλία και μέσω της Ιταλίας στην υπόλοιπη δυτική και βόρεια Ευρώπη, απ' ό,τι ήταν στην Κωνσταντινούπολη ή στις Παραδουνάβιες ηγεμονίες. Κατά τη διάρκεια του δέκατου όγδοου αιώνα και για μεγάλο μέρος του δέκατου ένατου, οι γόνοι της επτανησιακής αριστοκρατίας σπούδαζαν στα ιταλικά Πανεπιστήμια. Οι μορφωμένοι σ' αυτά τα νησιά γνώριζαν καλά την αρχαία ελληνική γραμματεία και ιστορία, αλλά μέσω της ιταλικής και της λατινικής. Δεν αποτελεί λοιπόν έκπληξη το γεγονός ότι οι πρώτοι μεγάλοι ποιητές των Επτανήσων μετά την ελληνική Επανάσταση, ο Σολωμός και ο Κάλβος, ήταν περισσότερο εξοικειωμένοι με την ιταλική παρά με τη γλώσσα τους.

Ήδη από τις αρχές του δέκατου έκτου αιώνα τα ελληνικά τυπογραφεία στη Βενετία είχαν εκδώσει όχι μόνο αρχαία κείμενα αλλά και ποίηση

3. Αθανάσιος Χριστόπουλος, *Λυρικά*, επιμ. Ε. Τσαντσάνογλου, Ερμής, Αθήνα 1970.

γραμμένη στη δημώδη γλώσσα. Τα περισσότερα από αυτά τα λογοτεχνικά έργα είχαν συντεθεί στην Κρήτη. Όταν έπεσε η Κρήτη (1669), μεγάλος αριθμός μελών της αριστοκρατίας και της αναπτυσσόμενης αστικής τάξης μετανάστευσε στα Επτάνησα και ταυτόχρονα μετέφερε τυπωμένα βιβλία και αδημοσίευτα χειρόγραφα. Ανάμεσα στα τελευταία ήταν και χειρόγραφα του *Ερωτόκριτου*, ο οποίος τυπώθηκε για πρώτη φορά στη Βενετία το 1713, με την επιμέλεια μορφωμένου και ευσυνειδήτου Κρητικού, που χρησιμοποίησε, όπως ο ίδιος λέει στον πρόλογό του, διάφορα χειρόγραφα, για να επιλέξει τις εγκυρότερες γραφές.

Αν τα Επτάνησα προσέφεραν τον απαραίτητο ενδιάμεσο σταθμό που χρειάστηκε να περάσουν ο *Ερωτόκριτος* και άλλα έργα της Κρητικής Αναγέννησης προτού αρχίσουν να τυπώνονται, εξασφαλίζοντας έτσι τη διάρκειά τους, από το 1700 και πέρα περίπου τα νησιά άρχισαν να επιτελούν μια παρόμοια λειτουργία προς την αντίθετη όμως κατεύθυνση. Ένας σημαντικός αριθμός λογοτεχνικών έργων στην καθομιλουμένη ελληνική, συμπεριλαμβανομένου και του *Ερωτόκριτου*, τα οποία τυπώνονται στη Βενετία σε αλληπάλληλες εκδόσεις μέχρι τα μέσα του δέκατου ένατου αιώνα, φαίνεται ότι διείσδυσαν εκ νέου μέσω των Επτανήσων πίσω στον ελληνόφωνο κόσμο, και με τη βοήθεια της προφορικής απαγγελίας και του τραγουδιού πέρασαν σε όλες τις κοινωνικές τάξεις. Με τον τρόπο αυτό διαδόθηκαν τα ποιήματα καθώς και μερικά από τα έμμετρα δράματα που είχαν συντεθεί ανάμεσα στο δέκατο πέμπτο και το δέκατο έβδομο αιώνα στην Κρήτη και βρήκαν απήχηση σ' ένα πολύ ευρύτερο κοινό σε σύγκριση με έργα που είχαν συντεθεί πιο πρόσφατα. Ακόμη και τα πατριωτικά ποιήματα του Ρήγα και του Σολωμού γνώρισαν παρόμοια διάδοση στις αρχές του δέκατου ένατου αιώνα.

Κατά τη διάρκεια του δέκατου όγδοου αιώνα και για μεγάλο μέρος του δέκατου ένατου αυτά τα κείμενα θεωρούνταν λαϊκά ή ακόμη και 'χυδαία', επειδή ήταν γραμμένα σε ένα γλωσσικό ιδίωμα βασισμένο στην ομιλούμενη διάλεκτο της εποχής στην Κρήτη. Τώρα, τα έργα αυτά θεωρούνται έντεχνα έργα της ύστερης Αναγέννησης και επανεκτιμήθηκαν ανάλογα.⁴ Εντού-

4. Βλ. τις έγκυρες εκδόσεις του *Ερωτόκριτου* και άλλων έργων της Κρητικής Αναγέννησης με εισαγωγή και σχόλια του Στυλιανού Αλεξίου και της Μάρθας Αποσκίτη. Αναμένεται η δίγλωσση έκδοση (του ελληνικού κειμένου με παράλληλη μετάφραση στα αγγλικά) των *Απάντων του Χορτάση* από την Rosemary Bancroft-Marcus, που θα κυκλοφορήσει από τις εκδόσεις Oxford University Press.

τοίς, κατά την περίοδο της Επανάστασης τα έργα αυτά συγκροτούσαν τα μοναδικά σχεδόν λαϊκά αναγνώσματα που ήταν διαθέσιμα και ως εκ τούτου πρόσφεραν πολύτιμη βοήθεια στους συγγραφείς, οι οποίοι δεν δί- στασαν να τα χρησιμοποιήσουν.

Οι συγγραφείς που άντλησαν παραγωγικά από αυτήν την παλαιότερη δημώδη παράδοση μέχρι και το τέλος του δέκατου ένατου αιώνα ήταν σχεδόν αποκλειστικά όσοι έγραφαν στα Επτάνησα, όπου το τοπικό ιδίωμα βρισκόταν ακόμη κοντά σε αυτό που χρησιμοποιούσαν στην Κρήτη δύο αιώνες πριν και όπου τόσο η παράδοση της δημόσιας απαγγελίας όσο και οι δραματικές παραστάσεις Κρητικών έργων ήταν ακμαιότερες. Η δια- φορά ανάμεσα στους λογοτεχνικούς κύκλους των Ιονίων νήσων και των Φαναριωτών μπορεί να συνοψιστεί με τον εξής τρόπο: Στην Κέρκυρα και στη Ζάκυνθο είχε διατηρηθεί μια γραπτή παράδοση, όπως επίσης και παράδοση παράστασης έμμετρου δράματος, που αρχίζει το δέκατο έκτο αιώνα στην Κρήτη και συνεχίζεται μέχρι το τέλος του δέκατου όγδοου αιώνα. Αυτά λοιπόν τα παλαιότερα 'λαϊκά' έργα, και ειδικότερα ο *Ερω- τόκριτος*, έλαβαν νέα πνοή στη δεκαετία του 1830 από τον Ζακύνθιο ποιητή Διονύσιο Σολωμό, ο οποίος σκόπιμα εκμεταλλεύτηκε στοιχεία της γλώσσας και της στιχουργικής τους. Αντίθετα με τον Σολωμό, το 1818 ο Φαναριώτης συγγραφέας Διονύσιος Φωτεινός δημοσίευσε στη Βιέννη τον *Νέο Ερωτόκριτο*, όπου το Κρητικό ποίημα είχε παραφραστεί στη γλώσσα και τη στιχουργία της εποχής, ενσωματώνοντας ορισμένα σύγχρονα Κωνσταντινουπολίτικα ποιηματάκια, όπως αυτά που περιλαμβάνονταν στις δύο συλλογές διηγημάτων για τις οποίες μιλήσαμε προηγουμένως.

Επίσης, η συνεχής επαφή της αριστοκρατίας των Ιονίων νήσων με τη Βενετία εξασφάλισε κάποιο βαθμό συνέχειας στα πρωτότυπα κείμενα. Τα *Άνθη Ευλαβείας*, ένα μικρό φυλλάδιο που εξέδωσαν το 1708 οι σπου- δαστές του Φλαγγινιανού Ελληνομουσείου της Βενετίας, περιείχε αρχαίο- γλωσσα και λατινικά επιγράμματα, σαπφικές ωδές και ιταλικά σονέτα καθώς και ποιήματα και πεζά νεοελληνικά.⁵ Επίσης, από το τέλος του δέκατου έβδομου ως το τέλος του δέκατου όγδοου αιώνα παρουσιάστηκαν ορισμένοι δοκιμογράφοι του Διαφωτισμού. Πράγματι, ο Ευγένιος Βούλ- γαρης (1716-1806) και ο Νικηφόρος Θεοτόκης (1731-1800), επιφανή μέλη και οι δύο της Κερκυραϊκής αριστοκρατίας, δεν έπαιξαν μικρότερο

5. *Άνθη Ευλαβείας*, επιμ. Α. Καραθανάσης, Ερμής, Αθήνα 1978.

ρόλο από τους Φαναριώτες ομολόγους τους ως προς τη μετάδοση των ιδεών του Γαλλικού Διαφωτισμού στον ελληνόφωνο κόσμο. Τέλος, όπως είπαμε, υπήρχε ήδη μια μικρή παράδοση πρωτότυπου έμμετρου δράματος γραμμένου στα Επτάνησα, που αρχίζει από την ακμή της λογοτεχνίας της Κρητικής Αναγέννησης στις αρχές του δέκατου έβδομου αιώνα και φτάνει μέχρι τη γεμάτη ζωντάνια κωμωδία *Ο Χάσης* του Δημητρίου Γουζέλη (1774-1843) που γράφτηκε το 1790.⁶

Προς το τέλος του δέκατου όγδοου αιώνα η Ζάκυνθος ήταν η πατρίδα του πρώτου 'επαναστάτη' ποιητή των Ιονίων νήσων, του Αντώνιου Μαρτελάου (1754-1819), ο οποίος, ακριβώς όπως ο Ρήγας στις Παραδουνάβιες ηγεμονίες, προκειμένου να γράψει πατριωτικούς στίχους, άντλησε την έμπνευσή του από το παράδειγμα της Γαλλικής Επανάστασης. Από τον ίδιο επίσης κύκλο προερχόταν και ο Ugo Foscolo (1778-1827), με μητρική γλώσσα την ελληνική, ο οποίος όμως στη συνέχεια καθιερώθηκε βαθμιαία στην Ιταλία ως ένας από τους μεγαλύτερους λυρικούς ποιητές της νεοκλασικιστικής παράδοσης, γράφοντας στα ιταλικά. Ένας άλλος ποιητής των χρόνων ακριβώς πριν από την Επανάσταση ήταν ο Ιωάννης Βηλαράς (1771-1823). Συχνά θεωρείται Φαναριώτης, επειδή πέρασε τη ζωή του στην περιφέρεια της ελληνικής διανόησης της Οθωμανικής αυτοκρατορίας ως γιατρός στην Αυλή του Αλή πασά των Ιωαννίνων. Η γέννησή του όμως και τα νεανικά του χρόνια τον τοποθετούν με ασφάλεια στην παράδοση των Ιονίων νήσων. Γεννήθηκε στα Κύθηρα και ως εκ τούτου η παιδεία του ήταν ιταλική (σπούδασε στο Πανεπιστήμιο της Πάντοβα). Ο Βηλαράς έγραψε λίγα ποιήματα και αντλεί εξίσου από την αγροτική παράδοση του δημοτικού τραγουδιού καθώς και από την αστική φαναριώτικη παράδοση την οποία αντιπροσωπεύει ο Χριστόπουλος.⁷ Στα 1814 ο Βηλαράς δημοσίευσε τη *Ρομερική γλωση*, όπου εκθέτει τις γλωσσικές του θεωρίες και διδάσκει έναν δημοτικισμό χωρίς συμβιβασμούς, κερδίζοντας έτσι το θαυμασμό του Σολωμού.

6. Η τραγωδία *Ευγένια* του Θεόδωρου Μοντσελέζε δημοσιεύτηκε στη Βενετία το 1646, η ανώνυμη τραγωδία *Ζήνων* γράφτηκε στη Ζάκυνθο μεταξύ του 1682-3, στην Κεφαλονιά ο Πέτρος Κατσαίτης έγραψε δύο τραγωδίες, *Ιφιγένεια* (1720) και *Θυέστης* (1721). Στη Ζάκυνθο επίσης ο Σαβόγιας Ρούσμελης ή Σουμερλής έγραψε το έργο *Η κωμωδία των φευτογιατρών* (1745).

7. Ιωάννου Βηλαρά, *Τα ποιήματα*, φιλολογική επιμέλεια: Γ. Ανδρειωμένος. Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1995.

Πριν από τον ξεσηκωμό του 1821, η 'ειδική σχέση' των Επτανήσων με τη Βενετία είχε ήδη υποστεί δραστικές αλλαγές. Η Βενετική Δημοκρατία γνώρισε το τέλος της με την εκστρατεία του Ναπολέοντα στην Ιταλία (1796-7), ενώ στα 1797 οι Γάλλοι κατέλαβαν την Κέρκυρα. Κατά τη διάρκεια των Ναπολεόντειων πολέμων τα νησιά περιήλθαν στην κατοχή διαφόρων ξένων δυνάμεων μέχρι την κατάληψή τους από τους Βρετανούς το 1814, και μέχρι το 1864 ήταν Βρετανικό Προτεκτοράτο, γνωστό ως United States of the Ionian Islands, με τη δική του σημαία. Επίσημη γλώσσα του Προτεκτοράτου κατά την περίοδο που μας απασχολεί παρέμεινε η ιταλική, όπως ήταν και επί βενετικής κυριαρχίας. Η αριστοκρατία διατήρησε τα περισσότερα από τα παλιά της προνόμια και τουλάχιστον μέχρι τα μέσα του δέκατου ένατου αιώνα οι νέοι της αριστοκρατίας συνέχισαν να πηγαίνουν στην Ιταλία για σπουδές. Αποτελεί, λοιπόν, ειρωνεία της ιστορίας ότι ο πρώτος μεγάλος ποιητής μετά την Επανάσταση, ο οποίος έκτοτε θεωρήθηκε ο εθνικός ποιητής της νεότερης Ελλάδας, ο Διονύσιος Σολωμός, ήταν καθ' όλη τη διάρκεια της ενήλικης ζωής του υπήκοος του βρετανικού Στέμματος.⁸

Η Διασπορά. Το τρίτο 'κέντρο' της ελληνικής παιδείας κατά τη διάρκεια του δέκατου όγδοου αιώνα, παρ' όλο που είναι πιο διεσπαρμένο, ιδιαίτερα από γεωγραφική άποψη, εντούτοις διαδραμάτισε εξίσου σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση των ελληνικών πολιτισμικών οριζόντων στο δέκατο ένατο αιώνα. Από κοινωνική άποψη πρόκειται για την αναπτυσσόμενη εμπορική αστική τάξη. Από γεωγραφική άποψη, σημειώνουμε ότι ή τάξη αυτή άνθησε κυρίως στα εμπορικά κέντρα έξω από την Οθωμανική αυτοκρατορία, στις γνωστές ελληνικές παροικίες της Οδησού, του Άμστερνταμ, του Παρισιού, του Λονδίνου, όπως επίσης και στα τότε κοσμοπολίτικα κέντρα της Βιέννης και της Βενετίας. Αν εξαιρέσουμε την περίπτωση του Foscolo, ο οποίος ήταν εκπατρισμένος για πνευματικούς παρά για εμπορικούς λόγους, η ομάδα αυτή συνέβαλε ελάχιστα στη λογοτεχνία αυτή καθ' αυτή. Από την άλλη μεριά, οι ομογενείς έμποροι της Διασποράς σε

8. Πράγματι, μια επίσημη αίτησή του γραμμένη στα αγγλικά ήρθε πρόσφατα στο φως στα κρατικά αρχεία (Public Record Office) της Αγγλίας, βλ. R. Beaton - E. Καλλιγά, «Ο Διονύσιος Σολωμός απευθυνόμενος στον βρετανικό θρόνο: ένα άγνωστο κείμενο του στα αγγλικά», *Ελληνικά* 43 (1993), 361-79.

σύγκριση με τους άλλους Έλληνες βρίσκονταν αυτή την εποχή σε στενότερη επαφή με τη σύγχρονη δυτική παιδεία και ιδιαίτερα με τις κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές του ύστερου δέκατου όγδοου αιώνα. Με την ίδρυση μάλιστα της Φιλικής Εταιρείας στην Οδησό το 1814 και με τη δραστηριοποίηση ισχυρών ομάδων πίεσης που προώθησαν το ελληνικό ζήτημα σε όλη την Ευρώπη κατά τη διάρκεια της Επανάστασης, οι έμποροι της Διασποράς ανάμεσα στους μορφωμένους Έλληνες της εποχής έπαιξαν το σημαντικότερο ρόλο θέτοντας τα πνευματικά θεμέλια στη δημιουργία του νέου κράτους. Σε σύγκριση μάλιστα με τους Φαναριώτες και την αριστοκρατία των Επτανήσων αποκόμισαν και τα περισσότερα οφέλη από την επιτυχία της προσπάθειάς τους.

Εκτός από τη συμβολή των εμπόρων της Διασποράς στην καθιέρωση του νέου κράτους, η σημασία της συμβολής των ομογενών της Διασποράς στην ανάπτυξη της νεοελληνικής λογοτεχνίας γίνεται πιο όρατή στο πρόσωπο του Αδαμάντιου Κοραή (1748-1833). Γόνος οικογένειας της Σμύρνης με εμπορικά συμφέροντα, μετά από ένα ατυχές ξεκίνημα στον εμπορικό κόσμο του Άμστερνταμ, σπούδασε Ιατρική στο Μονπελλιέ της Γαλλίας και βαθμιαία κατόρθωσε να καθιερωθεί ως λόγιος και μελετητής των κλασικών γραμμάτων στο Παρίσι, όπου και παρέμεινε για το υπόλοιπο της μακρόχρονης ζωής του. Ο Κοραής θεωρούσε τη διάδοση της παιδείας το καλύτερο μέσο που θα μπορούσε να βοηθήσει τους συμπατριώτες του στη μελλοντική τους ανεξαρτησία και ήταν επίσης από τους πρώτους Έλληνες λόγιους που οραματίστηκε την ανεξαρτητοποίηση της Ελλάδας με τη μορφή ενός έθνους-κράτους, το οποίο ορίζεται με όρους που ανάγονται στον J. G. Herder, δηλαδή με κριτήρια τη γλώσσα και τις παραδόσεις του. Τα γραπτά του Κοραή προς την κατεύθυνση αυτή είναι πάμπολλα, ιδιαίτερα οι επιστολές του. Κατά την περίοδο της εκστρατείας του Ναπολέοντα στην Ανατολική Μεσόγειο, και πάλι μετά το 1821, ο Κοραής έγραψε μερικά ενθουσιώδη πατριωτικά ποιήματα στο ύφος του Ρήγα και του Μαρτελάου, τα οποία δημοσιεύτηκαν και διαμοιράστηκαν ανώνυμα ή με ψευδώνυμο. Ωστόσο, ο Κοραής είναι περισσότερο γνωστός για τα δοκίμια και τις επιστολές του σχετικά με την κλασική λογοτεχνία, την πολιτική και την ηθική μεταρρύθμιση της ελληνικής γλώσσας, τα οποία κυκλοφόρησαν σε επιχορηγούμενες εκδόσεις με στόχο την ευρεία κυκλοφορία τους στον ελληνόφωνο κόσμο. Οι ιδέες του και η επίδραση που άσκησε σ' αυτό το τελευταίο ζήτημα θα συζητηθούν στο

6ο κεφάλαιο και η συμβολή του στην εξέλιξη της ελληνικής πεζογραφίας θα εξεταστεί παρακάτω, στο παρόν κεφάλαιο.⁹

ΟΙ ΠΡΩΤΟΙ ΡΟΜΑΝΤΙΚΟΙ: Η ΑΝΑΝΕΩΣΗ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ

Από τα τρία κέντρα παιδείας που περιγράψαμε στην προηγούμενη ενότητα, τα Επτάνησα ήταν τα πρώτα που ύμνησαν την κήρυξη της Ελληνικής Επανάστασης στην ποίηση, με τα διαφορετικά επιτεύγματα του Διονυσίου Σολωμού (1798-1857) και του Ανδρέα Κάλβου (1792-1869), τα χρόνια ακόμη της Επανάστασης. Ο Σολωμός ήταν γόνος αριστοκρατικής οικογένειας της Ζακύνθου. Μετά την επιστροφή του από την Ιταλία (1818) δημοσίευσε τη μοναδική εν ζωή ποιητική του συλλογή, *Rime Improvisate* (Κέρκυρα 1822), μια σειρά ποιημάτων που, όπως φαίνεται και από τον τίτλο, ήταν γραμμένα στα ιταλικά, τη γλώσσα της παιδείας του. Λίγο πριν από αυτή τη δημοσίευση φαίνεται πως ο Σολωμός είχε πάρει συνειδητά την απόφαση να αφιερωθεί στην καλλιέργεια ενός ποιητικού ιδιώματος στα ελληνικά. Το μέγεθος αυτού του εγχειρήματος καταδεικνύεται από τα διασωθέντα χειρόγραφα του, τα οποία αποκαλύπτουν το γεγονός ότι ο ποιητής σε όλη την υπόλοιπη ζωή του προέδινε σε σχεδιάσματα ποιημάτων σχολιάζοντας την τέχνη του στην ιταλική γλώσσα των σπουδών του, προτού τα ξαναγράψει με μεγάλο κόπο και με ατέλειωτες αναθεωρήσεις σε ελληνικούς στίχους, για τους οποίους θαυμάστηκε από ποιητές και κριτικούς ήδη από τα μέσα του δέκατου ένατου αιώνα.¹⁰

9. Τα περισσότερα γραπτά του Κοραή συγκεντρώθηκαν από τον Γ. Βαλέτα (Αδαμάντιος Κοραής, *Άπαντα τα πρωτότυπα έργα* [4 τόμοι: αριθμ. Α1-2, Β1-2], Δωρικός, Αθήνα 1964).

10. Για πολλά χρόνια η πιο χρηστική έκδοση του Σολωμού ήταν: *Άπαντα*, επιμέλεια - σημειώσεις Λίνου Πολίτη, τόμος πρώτος *Ποιήματα*, 1948· δεύτερος *Πεζά και ιταλικά*, 1955· *Παράρτημα, Ιταλικά, μετάφραση Λ. Πολίτη με συνεργασία Γ. Ν. Πολίτη, Γλωσσάριο*, 1960 (Ίκαρος, Αθήνα). Ο τρίτος και μεγαλύτερος τόμος, η *Αλληλογραφία*, προστέθηκε στη σειρά το 1991 μετά το θάνατο του Λ. Πολίτη. Για να εκτιμήσουμε τη φύση και το μέγεθος των δυσκολιών που παρουσίαζαν τα έργα του Σολωμού στην κατάσταση που βρίσκονταν όταν πέθανε ο ποιητής, είναι απαραίτητο να αναφερθούμε στο πολύτιμο για την έρευνα έργο που εκδόθηκε επίσης από τον Λίνο Πολίτη: *Διονύσιος Σολωμός, Αυτόγραφα έργα, Α' Φωτοτυπίες, Β' Τυπογραφική μεταγραφή* (Πα-

Τα ελληνικά ποιήματα του Σολωμού της δεκαετίας του 1820 μπορεί να τα ξεχωρίσει κανείς σε λυρικά, πολλά από τα οποία υμνούν την ομορφιά και την αγνότητα νέων κοριτσιών, και σε παιχνιδιάρικες σάτιρες που είχαν ως στόχο τους μέλη του άμεσου κύκλου του ποιητή. Και οι δύο κατηγορίες αντλούν από τα λαϊκά αστικά τραγούδια της Ζακύνθου, τις καντάδες. Ειδικότερα, η φήμη του Σολωμού διαδόθηκε στην Ελλάδα, που ένα τμήμα της είχε μόλις απελευθερωθεί, αλλά και στο εξωτερικό, με τη δημοσίευση στο Παρίσι το 1825 του *Ύμνου εις την Ελευθερίαν* (έργο που γράφτηκε το 1823), και λίγους μήνες αργότερα τυπώθηκε και στο τυπογραφείο που είχε πρόσφατα ιδρυθεί στο Μεσολόγγι. Στο ποίημα αυτό, σε 158 ομοιοκατάληκτα τετράστιχα, η Ελευθερία προσωποποιημένη ως Θεά προβαίνει ξανά από τα κόκαλα των αρχαίων Ελλήνων, όπου είχε φυλακιστεί από το τέλος της κλασικής αρχαιότητας, και τότε βλοσυρή τότε τρυφερή θέλγεται άλλοτε με τις νίκες των επαναστατημένων Ελλήνων στην Τριπολιτσά και στο Μεσολόγγι, άλλοτε με τις άδολες ελπίδες που φτερούγιζαν στα στήθη των νεαρών κοριτσιών της Κορίνθου και, τέλος, με τις τελετουργίες της Ορθόδοξης Εκκλησίας. Οι πρώτες στροφές αυτού του ποιήματος μελοποιήθηκαν από τον Νικόλαο Μάντζαρο το 1865 και αποτέλεσαν τον εθνικό ύμνο της Ελλάδας.¹¹

νεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1964). Σημαντική επίσης είναι και η έκδοση: Διονυσίου Σολωμού, *Ποιήματα και Πεζά*, επιμέλεια - εισαγωγές Στυλιανός Αλεξίου, Στιγμή, Αθήνα 1994, η οποία συγκεντρώνει «τα πλήρη ποιήματα, και από τα άλλα τα τμήματα εκείνα που αποτελούν οργανωμένα σύνολα» (σ. 17). Ο τόμος επίσης περιλαμβάνει το σημαντικό πεζογράφημα του Σολωμού *Η γυναίκα της Ζάκυθος* καθώς και τον *Διάλογο*, μαζί με μία επιλογή από ιταλικά Σχεδιάσματα των ποιημάτων και Επιστολές, στα ιταλικά οι περισσότερες, που συνοδεύονται από ελληνική μετάφραση. Η έκδοση του Αλεξίου βασίζεται σε μία εξαντλητική επανεξέταση των χειρογράφων ακολουθώντας αυστηρά φιλολογική μεθοδολογία και παρουσιάζει ένα 'συγκεντρωμένο' Σολωμό, μικρότερης έκτασης. Η έκδοση είναι εύχρηστη και πιο κατανοητή σε σύγκριση με άλλες εκδόσεις που ακολουθούσαν τα ίχνη της πρώτης συγκεντρωτικής έκδοσης του Ιακώβου Πολυλά (1859). Παρ' όλο που ορισμένοι δεν είναι ευχαριστημένοι με τις παραλείψεις ποιημάτων και αποσπασμάτων (μια τέτοια παρατήρηση σημειώνεται παρακάτω) ή προτείνουν εναλλακτικές λύσεις σε συγκεκριμένα προβλήματα, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η έκδοση του Αλεξίου αξίζει να γίνει η χρηστική έκδοση που θα χρησιμοποιείται για πολλά χρόνια. Όλα τα αποσπάσματα από τον Σολωμό στο παρόν βιβλίο προέρχονται από την έκδοση Αλεξίου, αλλά προς διευκόλυνση του αναγνώστη δίδονται οι τόμοι και οι σελίδες της έκδοσης Πολίτη. Η έκδοση του Αλεξίου επιπροσθέτως περιλαμβάνει μια εξαφετικά ενημερωμένη Επιλογή Βιβλιογραφίας, στην οποία παραπέμπεται ο αναγνώστης.

11. Η πρώτη δημοσίευση αυτού του ποιήματος έγινε στο παράρτημα του δεύτερου

Το μόνο άλλο μεγάλο έργο του Σολωμού που δημοσιεύτηκε κατά τη διάρκεια της ζωής του ήταν το λυρικό ποίημα *Εις τον Θάνατον του Λορδ Μπάιρον* που γράφτηκε το 1824 και δημοσιεύτηκε το επόμενο έτος. Ως προς τη μορφή και το ύφος, αυτό το ποίημα ακολουθεί στενά τον Ύμνο. Όταν έφτασαν τα νέα για το θάνατο του Μπάιρον στο Μεσολόγγι, ο Σολωμός λέγεται πως πήδηξε πάνω στο τραπέζι της ταβέρνας όπου καθόταν με φίλους και αυθόρμητα συνέθεσε την πρώτη στροφή του ποιήματος, η οποία αναφέρεται στο προηγούμενο ποίημα:

Λευθεριά, για λίγο πάψε
να χτυπάς με το σπαθί
τώρα σίμωσε και κλάψε
εις του Μπάιρον το κορμί.¹²

Την ίδια περίοδο γεννήθηκαν επίσης και δύο άλλα μεγαλύτερα έργα, τα οποία, όπως πολλά από τα μεταγενέστερα σχεδιάσματα του Σολωμού, δεν ολοκληρώθηκαν ποτέ. Η επιφυλακτική σάτιρα σε πεζό *Η γυναίκα της Ζάκυνθος* και το επικό/δραματικό ποίημα *Ο Λάμπρος* διαδραματίζονται με φόντο τη βίαιη σύγκρουση ανάμεσα στους Έλληνες και στους Τούρκους. Ο Σολωμός άρχισε να δουλεύει τα έργα αυτά όταν ακόμη μαινόταν ο εθνικός αγώνας στην Πελοπόννησο, και συνέχισαν να τον απασχολούν και μετά τη μετακόμισή του από τη Ζάκυνθο στην πρωτεύουσα των Επτανήσων, την Κέρκυρα, το 1828.¹³

τόμου της συλλογής προφορικής δημοτικής ποίησης του Claude Fauriel, *Chants populaires de la Grece moderne* (Paris, 1825), που υπήρξε η πρώτη στο είδος της συλλογή η οποία δημοσιεύτηκε και τυπώθηκε, όπως και η υπόλοιπη συλλογή, με γαλλική μετάφραση. Η έκδοση του Μεσολογγίου ήταν ένα ολιγοσέλιδο φυλλάδιο με μετάφραση στα ιταλικά. Για μια φωτοαναστατική ανατύπωση βλ. Διονύσιος Σολωμός, *Ύμνος εις την Ελευθερίαν*, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος, Αθήνα 1971.

12. Στροφή 1 (έκδ. Αλεξίου, σ. 123, έκδ. Πολίτης, τόμ. 1, σ. 101).

13. Για μια πλήρη έκδοση των τριών διασωθέντων εκδοχών του έργου *Η Γυναίκα της Ζάκυνθος*, βλ. Διονύσιος Σολωμός, *Η Γυναίκα της Ζάκυνθος*, όραμα του Διονύσιου Ιερομόναχου εγκάτοικου εις ξωκλήσι Ζακύνθου, επιμ. Ε. Τσαντσάνογλου, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο 1991. Η έκδοση Αλεξίου βασίζεται στο πρώτο πλήρες σχέδιασμα και περιλαμβάνει λεπτομερειακή συζήτηση των εκδοτικών προβλημάτων (Σολωμού, *Ποιήματα και Πεζά*, σσ. 481-504). Η κλασική κατάρτιση των αποσπασμάτων στον Λάμπρο δρίσκεται στην έκδοση του Πολίτη (τόμ. 1, σσ. 157-96). Ο Αλεξίου μετακίνησε όλα εκείνα τα τμήματα που αρχικά γράφτηκαν σαν αυτόνομα ποιήματα και

Σχεδόν την ίδια ακριβώς περίοδο που ο Σολωμός συνέθετε τον Ύμνο εις την Ελευθερίαν και το λυρικό ποίημα για τον Μπαίρον, ένας άλλος Ζακύνθιος ποιητής, στην άλλη άκρη της Ευρώπης, υμνούσε και προωθούσε το ζήτημα του απελευθερωτικού αγώνα με εντελώς διαφορετικό ποιητικό ύφος. Ο Ανδρέας Κάλβος ήταν το αντίθετο του Σολωμού κατά πολλούς τρόπους. Όπως ο Σολωμός, ο Κάλβος σπούδασε στην Ιταλία, αλλά ήταν σε μεγάλο βαθμό αυτοδίδακτος, ενώ ο Σολωμός έλαβε το πτυχίο του από το Πανεπιστήμιο της Παβίας. Σε αντίθεση προς τον Σολωμό, ο Κάλβος παρέμεινε στη δυτική Ευρώπη εργαζόμενος για τα προς το ζην, είτε παραδίδοντας ιδιωτικά μαθήματα είτε ως μεταφραστής Προτεσταντικών θρησκευτικών κειμένων.¹⁴ Όπως ο Σολωμός, έγραψε και αυτός περισσότερο στα ιταλικά παρά στα ελληνικά, αλλά σε αντίθεση προς τον Σολωμό, τα ελληνικά στα οποία προτίμησε να γράψει τα ποιήματά του ήταν πλησιέστερα στη λόγια γλώσσα των μορφωμένων παρά στην ομιλουμένη.

Εντούτοις, και παρά τις διαφορές αυτές, οι κυριότεροι στόχοι και των δύο ποιητών κατά τη διάρκεια του Αγώνα ήταν εξαιρετικά όμοιοι. Η ποιητική παραγωγή του Κάλβου είναι πολύ μικρή: δύο τόμοι με ωδές. Ο πρώτος, *Η Λύρα*, δημοσιεύτηκε στη Γενεύη το 1824, και ο δεύτερος, *Λυρικά*, στο Παρίσι το 1826. Όπως και η πρώτη έκδοση του Ύμνου του Σολωμού, αυτά τα ποιήματα δημοσιεύτηκαν στη δυτική Ευρώπη και οι πρώτες τους εκδόσεις συνοδεύτηκαν από γαλλική μετάφραση. Το γεγονός ότι συμπεριελάβε στη *Λύρα* ερμηνευτικό λεξιλόγιο των νέων ελληνικών, μας δείχνει ότι ο Κάλβος γνώριζε πως απευθύνεται στο σπουδαστή της

έτσι το ποίημα καλύπτει μόνο έντεκα σελίδες (σσ. 169-79· σχετικά με τη συζήτηση βλ. 155-167).

14. Ο Κάλβος έδωσε το ελληνικό κείμενο σε μια διεθνή έκδοση του *Book of Common Prayer*, που δημοσιεύτηκε στο Λονδίνο το 1820. Η μετάφραση των Ψαλμών του Δαβίδ, που συμπεριλαμβάνονται σ' εκείνη την έκδοση και συνιστούν το μόνο αξιόλογο μεταφραστικό έργο του στα ελληνικά, παρέμεινε σχετικά άγνωστη έως ότου ξανακυκλοφόρησε με εκτενή εισαγωγή του Γιάννη Δάλλα, ο οποίος τονίζει το σημαντικό ρόλο που έπαιξε η ανάγνωση της Βίβλου στην πρωτότυπη ποίησή του (*Οι Ψαλμοί του Δαβίδ*, εισαγωγή και σημειώσεις Γ. Δάλλας, Κείμενα, Αθήνα 1981). Για μια συζήτηση βλ. Νάσος Βαγενάς, *Ο Κάλβος και οι Ψαλμοί του Δαβίδ* (1981), στον τόμο του ίδιου, *Ποίηση και μετάφραση* (Στιγμή, Αθήνα 1989, σσ. 117-31). Αργότερα ο Κάλβος καταπιάστηκε ξανά με τη μετάφραση, αλλά αυτή τη φορά δεν επρόκειτο για ποίηση (βλ. τη δίγλωσση έκδοση των θρησκευτικών του μεταφράσεων από τα αγγλικά: Ανδρέας Κάλβος, *Συναπταί Επιστολαί και Ευαγγέλια*, επιμ. Γ. Ανδρειωμένος, Εξάντας, Αθήνα 1988).

κλασικής γλώσσας που δεν είναι εξοικειωμένος με τη νεοελληνική, και επιβεβαιώνει ότι οι *Ωδές* του Κάλβου, ακόμη περισσότερο και από τον *Ύμνο* του Σολωμού, απευθύνονταν σκόπιμα στους μορφωμένους Ευρωπαίους και στόχευαν στην προώθηση της υποστήριξης του ελληνικού ζητήματος στο εξωτερικό.¹⁵

Αυτά τα είκοσι αρχαιοπρεπή ποιήματα υψηλής σύνθεσης χρησιμοποιούν ένα μοναδικό στροφικό σύστημα, που επινόησε ο Κάλβος γι' αυτό το σκοπό, και έχουν ένα κοινό θέμα: τον Αγώνα της απελευθέρωσης. Οι *Ωδές* του Κάλβου υμνούν όχι μόνο την ελευθερία αλλά και πολλές άλλες αξίες, τις οποίες ο Ευρωπαϊκός Διαφωτισμός συνέδεσε με παραδείγματα από τον κλασικό πολιτισμό, και τις οποίες ο Κάλβος προσπάθησε επίμονα να αποδώσει στους επαναστατημένους συμπατριώτες της εποχής του: πατριωτισμός, αρετή, κουράγιο και η λατρεία μιας τέχνης ικανής να απαθανάτσει αυτές τις αξίες σε ποιητικό λόγο. Πλούσιες είναι οι αναφορές στο αρχαίο μουσικό όργανο, τη λύρα (ο πρώτος μάλιστα τόμος των *Ωδών* έχει τον τίτλο *Λύρα*), καθώς και οι μνείες στα απλά στέφανα από δάφνη που δίδονταν ως βραβεία στους αρχαίους αθλητικούς αγώνες. Αυτές και πολλές άλλες κλασικές μνείες (η Ιταλία λέγεται «Αυσονία», η Αγγλία «Αλδιών», το Παρίσι «η ιερή πόλη των Κελτών»), καθώς και η τάση για τη χρήση αφηρημένων εννοιών, εύκολα αναγνωρίζονται ως τα διακοσμητικά του Ευρωπαϊκού νεοκλασικισμού και στάθηκαν επανειλημμένα εμπόδιο στους αναγνώστες του εικοστού αιώνα.¹⁶

15. Η έγκυρη κριτική έκδοση δημοσιεύτηκε από τον F. M. Pontani (*Κάλβου Ωδαί, Ίκαρος*, Αθήνα 1988, 1η έκδοση 1970). Η ερμηνευτική έκδοση του Μ. Γ. Μερακλή (*Κάλβου Ωδαί [1-20]*, Εστία, Αθήνα χ.χ.), περιλαμβάνει λεπτομερείς σημειώσεις χρήσιμες για φοιτητές, ενώ η έκδοση των *Ωδών* με επιμ. του Σ. Διαληγά (Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1988) είναι επιμελημένη και συνοδεύεται από ανανεωμένη βιβλιογραφία. Μερικές από τις πιο σημαντικές μελέτες για τον Κάλβο ξανακυκλοφόρησαν σε έναν τόμο από τον Ν. Βαγενά (*Οι Ωδές του Κάλβου. Επιλογή κριτικών κειμένων*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1992), ενώ μία συλλογή άρθρων του Mario Vitti, που εκτός των άλλων άσκησαν επίδραση κατά τη δεκαετία του εξήντα και τόνισαν τη σημασία των ποιητικών έργων του Κάλβου στα ιταλικά, κυκλοφόρησαν σε τόμο το 1995 (Μάριο Βίτι, *Ο Κάλβος και η εποχή του*, Στιγμή, Αθήνα). Η διακοσμοστή επέτειος από τη γέννηση του ποιητή (1992) εορτάστηκε με το έτος Κάλβου, γεγονός που προβλήθηκε εξαιρετικά και είχε ως αποτέλεσμα σειρά συνεδρίων και ειδικών τευχών σε περιοδικά. Για μια πλήρη βιβλιογραφία βλ. Γ. Ανδρειωμένος, *Βιβλιογραφία Ανδρέα Κάλβου*, ΕΛΙΑ, Αθήνα 1993.

16. Για μια σύγχρονη προοπτική στο σχετικό φαινόμενο βλ. Δ. Τζιόβας, «Νεοκλα-

Η απότιση φόρου τιμής στο θάνατο του Μπάιρον εκ μέρους του Κάλβου, που βρίσκεται στην αρχή του τόμου των Λυρικών του 1826, υποκαθιστά τον αυθορμητισμό τού ανάλογου ποιήματος του Σολωμού με έναν αυστηρό διάκοσμο:

*Ω Βύρων' ω θεσπέσιον
πνεύμα των Βρεττανίδων,
τέκνον μουσών και φίλε
άμοιρε της Ελλάδος
καλλιστεφάνου.*

*Χθες τον ουράνιον έτρεχε
δρόμον ο ήλιος χύνων
τας πλέον λαμπράς ακτίνας
το μέτωπόν σου αντέστραπτεν
ως αθανάτου.*

*Σήμερον κείσαι, ως εύφορος
πολύκλωνος ελαία
από το βίαιον φύσημα
σκληρών ανέμων κείται
εκριζωμένη.¹⁷*

Παρ' όλο που η αρχαιοπρέπεια του Κάλβου βρίσκεται στους αντίποδες του ομόθεμου Σολωμικού ποιήματος, και οι δύο μεταχειρίζονται την υπερβολή, στοιχείο που κατά παράδοξο τρόπο τους φέρνει κοντά. Ο Κάλβος ισχυρίστηκε, σε εκτενή «επισημείωση» που μπήκε ως παράρτημα στον τόμο αυτό, ότι σκοπός του στην ποίηση ήταν να απομνησθεί «τα κινήματα της ψυχής». Ως προς αυτό το σημείο βρίσκεται κοντά στον Σολωμό, ο οποίος στον *Ύμνο εις την Ελευθερίαν* δήλωσε ότι «η αρμονία του στίχου» ισοβαμεί με το «ξεχειλίσμα της ψυχής». Κανένας από τους δύο ποιητές δεν φαίνεται να είχε υπόψη του την άποψη του Άγγλου Ρομαντικού ποιητή William Wordsworth, κατά την οποία η

σιές απηχήσεις και μετωνυμική δομή στις *Ωδές του Κάλβου*», στον τόμο του ίδιου, *Μετά την αισθητική* (Γνώση, Αθήνα 1987, σσ. 151-93).

17. *Η Βρεττανική Μούσα*, η', ι'-ια' (έκδ. Pontani, σ. 97).

ποίηση εξισώνεται με το «αυθόρμητο ξεχείλισμα ισχυρών αισθημάτων». Οι διατυπώσεις μάλιστα αυτές του Σολωμού και του Κάλβου αποκαλύπτουν πόσο στενά συνδεδεμένη είναι η ποιητική και των δύο με τον ευρωπαϊκό Ρομαντισμό.¹⁸

Οι αυστηρές τεχνικές του νεοκλασικισμού υπηρετούν, σύμφωνα με άλλες ακόμη ενδείξεις, ένα σοβαρότερο σκοπό στην ποίηση του Κάλβου απ' ό,τι στο μεγαλύτερο μέρος της ποίησης του δέκατου όγδοου αιώνα στην Ευρώπη, απ' όπου τις είχε αντλήσει. Ο στόχος αυτός τον τοποθετεί, παράλληλα με τον νεανικό Σολωμό, στην αφετηρία του Ρομαντικού κινήματος. Αυτό φαίνεται αμέσως από τον τίτλο *Ωδές*. Ο Κάλβος χρησιμοποιεί πολύ ακριβέστερα και ευρύτερα τον όρο, με βαθύτερες προεκτάσεις και διαφορετικό τρόπο σε σύγκριση με τους δυτικούς συγχρόνους του, για τους οποίους συνήθως σήμαινε απλά ένα συγκινησιακά φορτισμένο κομμάτι, συχνά με περίτεχνη στιχουργική μορφή. Ο Κάλβος, από την άλλη μεριά, χρησιμοποιεί ως πρόλογο στη *Λύρα* ένα επίγραμμα του αρχαίου λυρικού ποιητή Πινδάρου, το οποίο μας θυμίζει ότι η ωδή στην Ελλάδα κατά τον έκτο αιώνα π.Χ. ήταν ένας ειδικός τύπος εξαιρετικά επεξεργασμένου άσματος, μια σύνθεση ειδικά προς τιμήν των νικητών στους Ολυμπιακούς και άλλους αγώνες. Οι ωδές του Πινδάρου χρησιμοποιούν τη μυθολογία για να τονίσουν τις ανθρωπίνες αρετές που οι αρχαίοι Έλληνες επιδίωξαν να προωθήσουν με τους αγώνες, και που αρχικά άδονταν με τη συνοδεία λύρας κατά τη διάρκεια της τελετής όπου απέειμαν στους νικητές το δάφνινο στεφάνι.¹⁹

Μπορούμε έτσι να αντιληφθούμε γιατί οι ωδές του Κάλβου είναι

18. Βλ. αντίστοιχα: «Επισημείωσις», στον τόμο *Ωδαί* (έκδ. Pontani, σ. 173), Σολωμός: «η αρμονία του στίχου δεν είναι πράγμα όλο μηχανικό, αλλά είναι ξεχείλισμα της ψυχής» («Σημείωσις του ποιητή», *Ύμνος εις την Ελευθερίαν*, έκδ. Αλεξίου, σ. 121-έκδ. Πολίτη, τόμ. Α', σ. 99), William Wordsworth, «Preface» στον πρόλογο της δεύτερης έκδοσης των *Lyrical Ballads* (1800). Το περιεχόμενο των σχολίων και των δύο ποιητών αφορά στην εξήγηση/υπεράσπιση των μετρικών τύπων που διαλέγουν, ενώ ο πρόλογος του Wordsworth είναι, σ' ένα μεγάλο μέρος, μια υπεράσπιση της μορφής και της θεματολογίας των ποιημάτων του ίδιου και του Coleridge.

19. Πολλά έχουν γραφτεί για τα λεγόμενα ρομαντικά ή κλασικά στοιχεία στην ποίηση του Κάλβου. Για μία λεπτομερέστερη ανάλυση του πώς ο Κάλβος χρησιμοποιεί σε μία ωδή του κλασικές μνείες και δομικές αρχές που προέρχονται από την αρχαία ποίηση βλ. Ι. Ν. Περισυνάκης, «Η ωδή *Εις Μούσας* του Α. Κάλβου», *Δωδώνη, Φιλολογία* 14 (1985), 1-37.

πλούσιες σε αναφορές στη λύρα και το δάφνινο στεφάνι, και γιατί οι μυθολογικές και οι υπόλοιπες κλασικές μνείες είναι τόσο έκδηλες αλλά και γιατί εγκωμιάζονται οι αφηρημένες έννοιες. Αν ο Πίνδαρος έψαλλε για να υμνήσει τη νίκη των αθλητών στους αγώνες και για να εγκωμιάσει τα ηθικά και φυσικά χαρακτηριστικά του νικητή, ο Κάλβος επιχειρήσε να κάνει το ίδιο πράγμα με τους νικητές στον Αγώνα για την απελευθέρωση του τόπου του (γιατί πίστευε με πάθος στη μελλοντική νίκη των αγωνιστών), εγκωμιάζοντας κατά παρόμοιο τρόπο τις αρχαίες αρετές και συνδέοντάς τις με το παρόν.

Ως 'νικητήριες ωδές' διαφορετικού τύπου, αφιερωμένες σε μια υπόθεση σοβαρότερη από την αθλητική διάκριση, τα ποιήματα του Κάλβου επικαλούνται ένα αρχαίο μοντέλο για έναν υψηλότερο στόχο από αυτόν που ήταν ο νεοκλασικός διάκοσμος. Παρ' όλο που οι διάφορες προσπάθειες του εικοστού αιώνα για την αποκατάσταση του Κάλβου επιδίωξαν να διαχωρίσουν τις λυρικές αναλαμπές και τις τολμηρές μεταφορές από το υποτιθέμενο βάρος της νεοκλασικής ρητορικής,²⁰ το επίτευγμα των Ωδών πράγματι βασίζεται εξίσου και στις δύο πλευρές. Η όλη σύλληψη της αξιοποίησης ενός κλασικού μοντέλου κατά τέτοιο εξαιρετικά πρωτότυπο τρόπο δεν είναι λιγότερο τολμηρή πράξη από τις λυρικές στιγμές τις οποίες απομόνωσαν μεταγενέστεροι ποιητές και ενίοτε ενέπνευσαν και τους ίδιους. Με τη δομή και τις αναφορές τους ενσωματώνουν έμμεσα τον εθνικό Αγώνα, συγκρίνουν και αντιπαραβάλλουν τον πόλεμο στην Ελλάδα με τους αθλητικούς αγώνες, για τους οποίους οι αρχαίοι Έλληνες θαυμάστηκαν τόσο πολύ στην εποχή που έγραψε ο Κάλβος, και με αυτόν τον τρόπο υποβάλλεται από τον ίδιο τον Κάλβο όχι μόνο η ελευθερία αλλά και η ίδια η ποίηση ανασταίνεται, ή με τα λόγια του Σολωμού «απ' τα κόκαλα βγαλμένη των Ελλήνων τα ιερά».

Τα πρώτα βήματα για τη δημιουργία μιας καθαρά ευδιάκριτης 'εθνικής λογοτεχνίας' για το νεοσύστατο κράτος έγιναν, όπως είδαμε, έξω από τα

20. Πιο αξιοσημείωτα είναι τα δοκίμια του Σεφέρη («Πρόλογος για μια έκδοση των Ωδών», *Δοκίμες*, 4η έκδ., τόμ. Α', Ίκαρος, Αθήνα 1981, σσ. 179-210) και του Ελύτη («Η αληθινή φυσιογνωμία και η λυρική τόλμη του Ανδρέα Κάλβου», *Ανοιχτά Χαρτιά*, 2η έκδ., Ίκαρος, Αθήνα 1987, σσ. 47-112), τα οποία γράφτηκαν ανεξάρτητα το ένα από το άλλο, κατά τη διάρκεια μιας άλλης περιόδου εθνικών περιπετειών (1941-2).

σύνορα του κράτους αυτού. Στην πραγματικότητα ο Σολωμός ποτέ δεν ταξίδεψε στην ελεύθερη Ελλάδα, ενώ η λύση που επέλεξε ο Κάλβος και που περιγράφεται κατά συγκινητικό τρόπο στο γράμμα του στον Lafayette, που προλογίζει το δεύτερο τόμο των *Ωδών* (1826), ήταν να μεταβεί και να ενώσει τις δυνάμεις του με τους μαχόμενους συμπατριώτες του,²¹ αλλά αυτό κράτησε μόνο μερικούς μήνες μετά την άφιξή του στο Ναύπλιο εκείνη τη χρονιά. Ποιες ήταν οι εμπειρίες του Κάλβου τους λίγους αυτούς μήνες που έζησε στην ελεύθερη Ελλάδα δεν μπορούμε να το ξέρουμε, εφόσον δεν υπάρχει σχετική μαρτυρία. Ποτέ όμως δεν ξαναγύρισε στην απελευθερωμένη Ελλάδα και από τότε δεν ξανάγραψε ποίηση.

Με την επιλογή ωστόσο του Ναυπλίου ως πρώτης πρωτεύουσας του έθνους, κατά τη διάρκεια του Αγώνα, και την εξάπλωση σχετικής ειρήνης και σταθερότητας μετά τη ναυμαχία στο Ναυαρίνο (1827), ένα 'πολιτισμικό κενό' δημιουργείται αναπόφευκτα, καθώς κανένα από τα κέντρα της παιδείας που αναπτύχθηκαν πριν από το '21 δεν βρισκόταν εντός των ορίων του νέου κράτους. Το κενό αυτό καλύφθηκε, και μάλιστα εξαιρετικά γρήγορα, με μία μόνο από τις ομάδες που αναφέραμε προηγουμένως – τους Φαναριώτες της Κωνσταντινούπολης και των Παραδουνάβιων ηγεμονιών. Αυτό συνέβη για πολλούς λόγους. Μετά το ξέσπασμα των εχθροπραξιών το 1821 και την εκτέλεση του Πατριάρχη Γρηγορίου Ε', ανήμερα το Πάσχα του 1822, φάνηκε ότι τα προνόμια της ελληνικής πνευματικής ελίτ στην Οθωμανική αυτοκρατορία δεν επρόκειτο να εξακολουθήσουν έτσι όπως ήταν. Στην πραγματικότητα, πολλοί Φαναριώτες συνέχισαν να υπηρετούν την Αυτοκρατορία κατά τη διάρκεια του δέκατου ένατου αιώνα, και πολλοί από αυτούς που ζούσαν και έγραφαν στο ελληνικό βασίλειο συνήθιζαν να πηγαиноέρχονται στην Κωνσταντινούπολη. Εντούτοις, οι νέοι κυρίως Φαναριώτες που ήρθαν στο Ναύπλιο και κατόπιν στην Αθήνα για να καλύψουν το πολιτισμικό κενό, το οποίο μόλις περιγράψαμε, έπαιξαν τόσο σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη των ελληνικών γραμμάτων κατά τη διάρκεια του δέκατου ένατου αιώνα, έτσι ώστε ο όρος 'Φαναριώτης' να παίρνει μια νέα και διαφορετική σημασία όταν χρησιμοποιείται σε αυτόν τον αιώνα. Στην Ελλάδα του δέκατου ένατου αιώνα, ο όρος ισχύει σχεδόν πάντοτε για τους απογόνους

21. «Je quitte la France avec regret; mon devoir m' appelle dans ma patrie, pour exposer un coeur de plus au fer des Musulmans...» («Au Général Lafayette», έκδ. Pontani, σ. 174).

της ελίτ της Κωνσταντινούπολης του δέκατου όγδοου αιώνα και των Παραδουνάβιων ηγεμονιών, που κατέληξαν να συγκροτήσουν την πνευματική ελίτ του ελληνικού βασιλείου. Όπως είναι γενικά παραδεκτό, η άνοδος των Φαναριωτών αυτών έγινε κατά την περίοδο 1830-1880, και οι ποιητές που έγραψαν και δημοσίευσαν στην Αθήνα αυτή την περίοδο συγκρότησαν την Παλαιά Αθηναϊκή ή Φαναριώτικη Σχολή.

Τα θεμέλια αυτής της Σχολής (και επίσης, όπως θα δούμε, της πεζογραφίας της ίδιας περιόδου) ετέθησαν από τρεις νέους άνδρες που γεννήθηκαν στην Κωνσταντινούπολη και ήσαν όλοι κάτω από εικοσιπέντε ετών τον καιρό που έγινε η ναυμαχία του Ναυαρίνου. Πρόκειται για τον Αλέξανδρο Σούτσο (1803-1863), τον αδελφό του Παναγιώτη (1806-1868) και τον Αλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβή (1809-1892). Όπως οι ποιητές των Επτανήσων κατά την προηγούμενη δεκαετία, Σολωμός και Κάλβος, οι τρεις νέοι είχαν αποπερατώσει τις σπουδές τους στο εξωτερικό (οι αδελφοί Σούτσοι στο Παρίσι, ο Ραγκαβής στο Μόναχο). Το έτος 1831 στο Ναύπλιο δημοσιεύτηκαν δύο μακροσκελή ποιήματα τα οποία εγκαινιάζουν την έμπρακτη φάση του Ρομαντισμού στην Ελλάδα: *Ο Οδοιπόρος* του Παναγιώτη Σούτσου που γράφτηκε το 1827, και το έργο *Δήμος x' Ελένη* του Ραγκαβή.²² Και τα δύο είναι μελοδραματικά έργα, στα οποία ένας Βυρωνικός ήρωας με ανήσυχο πνεύμα τα βάζει εναντίον των δυνάμεων της φύσης και της κοινωνίας για να διακηρύξει την αφοσιωμένη αγάπη του σε μια ιδανική γυναίκα, την οποία χάνει μέσα από διαδοχικές απίθανες ατυχίες και παρανοήσεις. Η πλοκή παρουσιάζει Βυρωνικά πρότυπα, βλασφημία στην περίπτωση του *Οδοιπόρου*, αιμομιξία στην περίπτωση του *Δήμου x' Ελένης* – και τα δύο τελειώνουν με το θάνατο των κεντρικών προσώπων από αυτοκτονία ή θλίψη. Στα δύο αυτά ποιήματα αναγνωρίζουμε μία εισαγόμενη πλοκή εξωτερικής προέλευσης, η οποία στηρίζεται γερά στον ελληνικό κόσμο. Η δράση του *Οδοιπόρου*, που είναι ένα έμμετρο δράμα, εκτυλίσσεται στο Άγιον Όρος, ενώ οι χαρακτήρες του *Δήμου x' Ελένης* αντλούνται από τον κόσμο των πασάδων και των κλεφτών της προεπαναστατικής Ελλάδας.

Στο *Δήμος x' Ελένη* βρίσκονται προανακρούσματα του λίγο μετα-

22. Το τελευταίο ποίημα φέρει τον ενδεικτικό υπότιτλο «Αποσπάσματα δημοτικού τραγουδιού» και προεξαγγέλλει τον αποσπασματικό *Λάμπρο* και άλλα μεταγενέστερα ποιήματα του Σολωμού.

γενέστερου ποιήματος του Σολωμού, *Ο Κρητικός*. Η εικόνα της καταγιγίδας στο παράθεμα που ακολουθεί συνδυάζεται αφενός με την καταδίωξη που επιχειρούν οι Τούρκοι και αφετέρου με την τρυφερή προστασία που επιδεικνύει ο ήρωας προς την αγαπημένη του:

*Πλην τ' είν' αυτός ο θρόντος που ο βοριάς μας φέρνει;
Ταις πέτραις των φαράγκων αστροπελέκι δέρνει;...
Αγάπη μου, ταράττεσαι; ο κρότος σε τρομάζει;
Αυξάνει, πλησιάζει,
κ' από το δάσος που δεξιά εκτείνεται' απλωμένον,
εν άλογον τινάζεται χρυσοχαλινωμένον,
οπού ανεμοστρόβιλος πώς μαστιγώνει μοιάζει.
'Σ ταις πέτραις δεν πατεί, πετά' κ' ο κτύπος των πετάλων
σπίθαις σκορπά και πάταγον αποτελεί μεγάλον.²³*

Τα έργα *Ο Οδοιπόρος* και *Δήμος κ' Ελένη* φαίνεται πως εκτιμήθηκαν πολύ κατά το μεγαλύτερο διάστημα του δέκατου ένατου αιώνα. Πράγματι, ο Π. Σούτσος αναθεώρησε το ποίημά του τουλάχιστον τρεις φορές προκειμένου να το προσαρμόσει στις τρέχουσες αντιλήψεις του Γλωσσικού ζητήματος.²⁴ Κανένα από αυτά δεν διαβάζεται σήμερα, εκτός από τα αποσπάσματα που πέρασαν στις ανθολογίες. Αλλά η ιστορική σημασία αυτών των ποιημάτων βρίσκεται όχι μόνο στο γεγονός ότι σε μεγάλο βαθμό καθόρισαν και καθιέρωσαν ό,τι συμβατικά ονομάζεται 'ελληνικός Ρομαντισμός' (η ποίηση της Αθηναϊκής Σχολής από το 1830 μέχρι το 1880) αλλά, επίσης, και στη σχέση τους με τον Σολωμό, στον οποίο επιστρέφουμε.

23. Επανέκδοση των ποιημάτων του Ραγκαβή, όπως και του Σούτσου ύστερα από το 1915, δεν έχουμε προς το παρόν. Το κείμενο βρίσκεται στα *Άπαντα τα Φιλολογικά* (σειρά από 19 τόμους δημοσιευμένη από το 1874 ως το 1889, τόμ. Β', σσ. 109-47· το παράθεμα βρίσκεται στη σ. 118). Πρβλ. τους πρώτους στίχους του *Κρητικού* του Σολωμού.

24. Το ποίημα το γνωρίζουμε σήμερα στη μεταγενέστερη μορφή που πήρε στα *Ποιήματα* του 1915 (σσ. 83-127). Επανεκδόσεις, με σημαντικές αλλαγές, έκανε ο ποιητής στα 1842, 1851, και 1864. Εκτός από αποσπάσματα (βλ. Α. Πολίτης, *Ανθολογία*, τόμ. Δ', σσ. 72-83), το κείμενο της πρώτης έκδοσης, του οποίου η γλώσσα βρίσκεται πλησιέστερα στην ομιλούμενη ελληνική, είναι εξαιρετικά δυσέυρετο. Σχετικά με το ρόλο του Π. Σούτσου στο Γλωσσικό Ζήτημα βλ. στο 6ο κεφάλαιο.

Είδαμε πως ο Σολωμός είχε δημόσια διακηρύξει το θαυμασμό του για τον Μπαίρον, με την ευκαιρία του θανάτου του τελευταίου. Κατά τη διάρκεια των περισσότερων από τα επόμενα δέκα χρόνια, φαίνεται πως συνέχισε να εργάζεται πάνω σε ένα περισσότερο φιλόδοξο σχέδιο, ένα επικό - δραματικό ποίημα με φανερό τον Βυρωνικό τρόπο ποιητικής σύνθεσης, με τίτλο *Ο Λάμπρος*. Όπως όλα τα σχέδια του Σολωμού για μεγάλες συνθέσεις, το ποίημα αυτό ποτέ δεν ολοκληρώθηκε και υπάρχει σήμερα μόνο με τη μορφή των αποσπασμάτων (τμήμα του δημοσιεύτηκε ανώνυμα το 1834 στο περιοδικό *Ίόνιος Ανθολογία* και το 1859, μετά το θάνατο του ποιητή, το σύνολο σχεδόν των παραλλαγών και δοκιμών στην έκδοση του Πολυλά).

Παρ' όλο που *Ο Λάμπρος* παρέμεινε ατελείωτος και όσο ζούσε ο ποιητής μόνο ένα μικρό τμήμα του δημοσιεύτηκε, το αποσπασματικό αυτό ποίημα είναι σήμερα περισσότερο γνωστό από τα δύο ποιήματα του Σούτσου και του Ραγκαβή για τα οποία μιλήσαμε. Αλλά σαν κι αυτά, *Ο Λάμπρος* σχεδιάστηκε ως εκτενές έργο και οι συνάφειές του με το ρεύμα του Ρομαντισμού, ιδιαίτερα της βόρειας Ευρώπης, είναι εμφανείς αφού και τα πιο εντυπωσιακά συστατικά του ταυτίζονται με εκείνα των εκπροσώπων του Ρομαντισμού: αιμομιξία, υπερφυσικό στοιχείο, ιδανικός έρωτας και αυτοκτονία. Πάλι, όπως τα ποιήματα του Σούτσου και του Ραγκαβή, *Ο Λάμπρος* αναμιγνύει αυτά τα συστατικά σε ένα συγκεκριμένο ελληνικό ιστορικό πλαίσιο περιστάσεων: ο πρωταγωνιστής είναι ένας ήρωας από τους πρόσφατους αγώνες εναντίον των Τούρκων.

Οι ομοιότητες ανάμεσα σ' αυτά τα τρία ποιήματα μας επιτρέπουν να διαμορφώσουμε το πρίσμα μέσα από το οποίο θα εξετάσουμε την εξέλιξη του Σολωμού μετά τη δεκαετία του 1820. Ο στόχος και των τριών ποιητών φαίνεται πως ήταν κοινός: Να δημιουργήσουν μια 'εθνική' ελληνική ποίηση αντίστοιχη με τα πιο αξιοθαύμαστα επιτεύγματα της Ευρώπης του πρώιμου δέκατου ένατου αιώνα. Είναι μάλιστα ενδιαφέρον να προσέξει κανείς ότι κατά τη διάρκεια του τέλους της δεκαετίας του 1820, τρεις ποιητές, που επρόκειτο να ασκήσουν αποφασιστική επιρροή στη μεταγενέστερη ανάπτυξη της ελληνικής ποίησης, συγκλίνουν με παρόμοια μέσα για να πετύχουν το σκοπό τους. Ο Σολωμός εγκατέλειψε τον *Λάμπρο* γύρω στο 1834, αναγνωρίζοντας ίσως πως ο στόχος αυτός ξεπερνούσε τις δυνάμεις του. Κατά τη διάρκεια όμως των δεκαετιών του 1830 και του 1840, μετά τη μετακίνησή του από τη Ζάκυνθο στην

πρωτεύουσα των Επτανήσων, την Κέρκυρα, επιδίωξε ακάματα να πραγματοποιήσει μια εκτενή επικολυρική σύνθεση η οποία θα προχωρούσε πέρα από το 'Βυρωνικό' μελόδραμα του θνησιγενούς Λάμπρου και των πιο επιτυχημένων συνθέσεων που δημοσιεύτηκαν στο Ναύπλιο. Τελικά, η κατεύθυνση που ακολούθησε ο Σολωμός στα ανολοκλήρωτα ποιήματά του των δεκαετιών του 1830 και του 1840, στα οποία εδράζεται και η σημερινή του φήμη, ήταν μάλλον διαφορετική από αυτήν που ακολούθησαν οι σύγχρονοι νεότεροί του στην Αθήνα, κατά το διάστημα της ίδιας περιόδου. Ωστόσο, στις αρχές της δεκαετίας του 1830, τα κοινά στοιχεία που υπήρχαν ανάμεσα στον εθνικό ποιητή στην Κέρκυρα και τους νεότερους Φαναριώτες της ανεξάρτητης Ελλάδας ήταν κατά πολύ περισσότερα απ' όσο άφησε να φανεί η πορεία της μεταγενέστερης Ιστορίας της λογοτεχνίας.

Μετά την άφιξή του στην Κέρκυρα το 1828, ο Σολωμός άρχισε τη συστηματική μελέτη της ποίησης και των ιδεών του γερμανικού Ρομαντισμού.²⁵ Έτσι στα ποιητικά σχεδιάσματα που επανειλημμένα επιχείρησε στο διάστημα των επόμενων δύο δεκαετιών, ο Σολωμός καταπιάνεται κατευθείαν και ουσιαστικά με τους προβληματισμούς της σύγχρονης αισθητικής και της φιλοσοφικής σκέψης, όπως κανένας άλλος ποιητής πριν από τον Παλαμά. Τα τρία ποιήματα της ωριμότητας του Σολωμού, *Ο Κρητικός*, *Οι Ελεύθεροι Πολιορκημένοι* και *Ο Πόρφυρας*, έχουν προκαλέσει την παραγωγή μιας μεγάλης βιβλιογραφίας και αναγνωρίστηκαν ήδη από το τέλος του περασμένου αιώνα ως αριστουργήματα.²⁶

Και τα τρία είναι σε αφηγηματική μορφή, και η κατάσταση των χειρογράφων, που βρέθηκαν μετά το θάνατο του Σολωμού, έχει καταστήσει σχεδόν ανυπέβλητα τα προβλήματα συγκρότησης των κειμένων. Άρχισε πρώτα τους *Ελεύθερους Πολιορκημένους*. Όπως προκύπτει από το πρώτο σχεδιάσμα, ο Σολωμός είχε αρχικά συλλάβει το έργο ως έπος

25. Βλ. ιδιαίτερα Γ. Βελουδής, *Δ. Σολωμός: Ρομαντική ποίηση και ποιητική, Οι Γερμανικές πηγές*, Γνώση, Αθήνα 1989, και Λίνος Πολίτης, *Γύρω στον Σολωμό. Μελέτες και άρθρα (1938-1982)*, δεύτερη έκδοση επαυξημένη, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1985.

26. Βλ. Δ. Σολωμός, *Ποιήματα και Πεζά*, έκδ. Αλεξίου, σσ. 203-229, 231-275, 279-308. Τα δοκίμια του Κ. Παλαμά για τον Σολωμό άσκησαν μεγάλη επίδραση στο ζήτημα και έχουν ξανακυκλοφορήσει με εισαγωγή του Μ. Κ. Χατζηγιακουμή το 1970 (Ερμής, Αθήνα).

της εξόδου του Μεσολογγίου, τον Απρίλιο του 1826, και ακολουθούσε περίπου το ίδιο ύφος με τα προηγούμενα πατριωτικά ποιήματά του. Όμως, από το 1833 το ιστορικό αυτό γεγονός είχε ενταχθεί σε ένα δεύτερο πολύ διαφορετικό σχεδιάσμα του ποιήματος, σε μια λυρική διερεύνηση της παραδοξότητας του τίτλου του. Απηχώντας φανερά τον Σίλλερ, οι πολιορκούμενοι κάτοικοι του Μεσολογγίου υποβάλλονται σε μια τελική δοκιμασία απέναντι στις ομορφίες της φύσης που τους περιβάλλουν, για να καταφέρουν οι ψυχές τους να επιτύχουν την πραγματική ελευθερία, απαρνούμενες όλα τα γήινα πράγματα:

*Μάγεμα η φύσις κι όνειρο στην ομορφιά και χάρη
η μαύρη πέτρα ολόχρυση και το ξερό χορτάρι.
Με χίλιες βρύσες χύνεται, με χίλιες γλώσσες κραίνει:
«Όποιος πεθάνει σήμερα χίλιες φορές πεθαίνει».²⁷*

Αλλά ο Σολωμός, όπως και πολλοί άλλοι Έλληνες συγγραφείς μετά απ' αυτόν, ανθίσταται, και έτσι τροποποιεί τον αφηρημένο διαχωρισμό μεταξύ ψυχής και σώματος που βρήκε στον Σίλλερ και στους Γερμανούς Ρομαντικούς. Παρ' όλο που ούτε στο σχεδιάσμα αυτό αλλά ούτε και στο επόμενο μετά από δέκα χρόνια ο Σολωμός διέγραψε με καθαρότητα το τέλος του ποιήματός του, δεν θα ήταν άστοχο να δεχτούμε πως με βάση τα αποσπάσματα που έχουμε στη διάθεσή μας δεν υπάρχει 'άλλος' κόσμος. Στους *Ελεύθερους Πολιορκημένους* το ιδανικό της απόλυτης ελευθερίας επιτυγχάνεται μόνο στον υπαρκτό κόσμο. Σαν μετέωροι ανάμεσα σε δύο πόλους, αντιμέτωποι με την ομορφιά και τη ζωντάνια της ανοιξιάτικης φύσης αφενός και με τις καταστρεπτικές δυνάμεις του εχθρού αφετέρου, οι πολιορκημένοι καταλήγουν να θυσιάσουν τη ζωή τους ως πράξη ηρωικής αντίστασης.

Ανάλογο πλέγμα θεμάτων παρατηρείται στον *Κρητικό* (που χρονολογείται στα 1833) και στον *Πόρφυρα* (1849). Στο πρώτο, ο ήρωας του τίτλου παρουσιάζεται να κολυμπά ύστερα από ναυάγιο μια τριχυμυώδη νύχτα, βαστώντας στα χέρια του την αρραβωνιαστικιά του. Προτού καταφέρει να σώσει την 'χορασιά' αυτή, βλέπει ένα όραμα, ενώ η τρι-

27. Σχεδιάσμα Β', ενότητα II, στίχοι 10-13 (έκδ. Αλεξίου, σ. 259, έκδ. Πολίτης, τόμ. 1, σ. 217).

κυμιά γαληνεύει και μια αιθέρια γυναικεία μορφή αναδύεται από τον αντικατοπτρισμό του φεγγαριού στα νερά. Περιγράφεται ως 'θεά', 'διαβάζει' στην καρδιά του την ιστορία των ηρωικών και τελικά μάταιων αγώνων του εναντίον των Τούρκων στην πατρίδα του την Κρήτη. Προτού εξαφανιστεί, αφήνει πίσω της έναν απερίγραπτα όμορφο ήχο που τον γοητεύει και τον ωθεί έξω από το θνητό κορμί του για να την ακολουθήσει. Το ποίημα τελειώνει με την επιστροφή στον πραγματικό κόσμο της καταιγίδας και του ναυαγίου, καθώς ο Κρητικός ακουμπά την κόρη στην ακτή, για να διαπιστώσει, στον τελευταίο στίχο του ποιήματος, ότι είναι νεκρή:

*Λαλούμενο, πουλί, φωνή, δεν είναι να ταιριάζει
ίσως δε σώζεται στη γη ήχος που να του μοιάζει
δεν είναι λόγια· ήχος λεπτός.*

.....
μόλις είν' έτσι δυνατός ο Έρωτας και ο Χάρος.
.....

*Με άδραχνε, και μ' έκανε συχνά ν' αναζητήσω
τη σάρκα μου να χωριστώ για να τον ακλουθήσω.
Έπαψε τέλος, κι άδειασεν η φύσις κι η ψυχή μου,
που εστέναξε κι εγιόμισεν ευθύς οχ την καλή μου·
και τέλος φθάνω στο γιαλό την αρραβωνιασμένη,
την απιθώνω με χαρά, κι ήτανε πεθαμένη.²⁸*

Στο ποίημα αυτό και στον Πόρφυρα, όπου παρουσιάζεται ο βίαιος θάνατος ενός Άγγλου στρατιώτη καθώς κολυμπά στις ακτές της Κέρκυρας, ο Σολωμός επεξεργάζεται ξανά την παράδοξη σχέση των αντιθέτων: ζωή και θάνατος, σώμα και ψυχή, βία και ομορφιά. Κανένα από αυτά τα ζεύγη στην ποιητική σύλληψη του Σολωμού δεν είναι αυτοδύναμο χωρίς το άλλο, αλλά το τραγικό τίμημα της ολότητας, της υπέρβασης των διαχωρισμών όπου βασίζεται η καθημερινή ζωή είναι πάντα και αμετάκλητα ο θάνατος. Αυτό φαίνεται ότι είναι και η σημασία του

28. Ενότητα V, στ. 43-5, 50, 53-8 (έκδ. Αλεξίου, σ. 229), Απόσπασμα XXII, στ. 46-7, 52, 55-60 (έκδ. Πολίτη, τόμ. Α', σσ. 205-6).

κрупτικού και υποβλητικού τετράστιχου το οποίο στην έκδοση του Πολυλά, όπου βασίζεται η έκδοση του Πολίτη, διαβάζεται ως η αρχή του *Πόρφυρα*:

*Η Κόλαση πάντ' άγρυπνη σου στήθηκε τριγύρου
αλλά δεν έχει δύναμη πάρεξ μακριά και πέρα,
μακριά 'πό την Παράδεισο, και συ σ' εσέ 'χεις μέρος·
μέσα στα στήθια σου τ' ακούς, Καλέ, να λαχταρίζει;²⁹*

Όπως οι 'ελεύθεροι πολιορκημένοι' του ομώνυμου ποιήματος, έτσι και ο στρατιώτης-κολυμπητής περιβάλλεται από τις ομορφιές της Φύσης στην πιο ειρηνική και γοητευτική ώρα. Και όμως η ίδια η Φύση που του 'γλυκομιλάει' ώστε να ξυπνήσει μέσα του την έννοια του Παραδείσου, χωράει και τον 'τίγρη του πελάγου': τον καρχαρία που θα του επιτεθεί και θα τον εξοντώσει. Και μόνον αφού ο ήρωας συνειδητοποιήσει, με την επίθεση του καρχαρία, και τις δύο αντίθετες πλευρές που παρουσιάζει η Φύση, Παράδεισος και Κόλαση μαζί:

Άστραψε φως κι ε γνώρισεν ο νιος τον εαυτό του.³⁰

29. Οι στίχοι αυτοί στην έκδοση Αλεξίου ενδεχομένως συνιστούν την πιο ριζική διαφοροποίησή του από την παράδοση που δημιούργησε ο Πολυλάς, καθώς μπαίνουν όχι στην αρχή του *Πόρφυρα* αλλά σε ένα ανολοκλήρωτο ποίημα με τον τίτλο «Ιταλία 1848» (πρβλ. Πολίτης, τόμ. 1, σ. 251). Τα επιχειρήματα του Αλεξίου είναι πειστικά: α) όσον αφορά τις καθαρά λογικές δυσκολίες που προκύπτουν από την ενσωμάτωσή τους στον *Πόρφυρα*, και β) σχετικά με την (άσχετη με την αρχική σύλληψη του *Πόρφυρα*) ιστορική περίπτωση που προκάλεσε αυτούς τους στίχους (έκδ. Αλεξίου, σσ. 280-3, 291-4). Από την άλλη μεριά, το γεγονός ότι ο Σολωμός (προφανώς) και όλοι οι αναγνώστες (ασφαλώς), από τον καιρό της έκδοσης του Πολυλά μέχρι την έκδοση Αλεξίου που δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1986 (*Παλίμψηστον* 3, σσ. 11-34), συνήθιζαν να διαβάζουν το ποίημα αρχίζοντας από τους τέσσερεις αυτούς στίχους, μας εμποδίζει να τους αποσπάσουμε εντελώς (βλ. επίσης R. Beaton, «Ο Σολωμός ρομαντικός: οι διακειμενικές σχέσεις του *Κρητικού* και του *Πόρφυρα*», *Ελληνικά* 40 (1989), 133-47, βλ. σ. 144 και υποσημ.). Αξίζει να προσέξει κανείς εδώ το θέμα του παράδοξου ισοζυγίου των αντιθέτων, πράγμα που συνιστά επίσης θεμελιακό στοιχείο του *Πόρφυρα*.

30. Ο *Πόρφυρας*, στ. 31 (έκδ. Αλεξίου, σ. 308), Απόσπασμα VII, στ. 2 (έκδ. Πολίτη, τόμ. Α', σ. 255). Η εκδοχή του ποιήματος που επιχειρείται εδώ ενισχύεται ακόμη από το ιταλικό προσχεδιάσμα του ποιήματος, με τον τίτλο *Coro (Χορικό)*, το οποίο δημοσιεύει ο Αλεξίου μαζί με τον *Πόρφυρα*. Εκεί η κρίσιμη στιγμή του ποιήματος τροποποιείται ως εξής (μετάφραση Σ. Αλεξίου): «Το θάρρος έπαψε μόνο μαζί με τη ζωή... Ένας παράδεισος

Λαμβάνοντας υπόψη αυτή την αίσθηση της ολότητας, η οποία πλέον βασίζεται στο φευγαλέο συμφυρμό των αντιθέτων δυνάμεων, δεν μας εκπλήσσει τόσο το ότι διέφευγε του Σολωμού η μορφική πληρότητα σε καθένα από αυτά τα κορυφαία ποιήματα της ωριμότητας.

Πώς θα ήταν άραγε η πορεία της Ιστορίας της ελληνικής λογοτεχνίας, αν ο Σολωμός είχε ολοκληρώσει με επιτυχία τουλάχιστον ένα από αυτά τα ποιήματα, ή αν το είχε δημοσιεύσει ακόμη και σε αποσπασματική μορφή, όσο βρισκόταν εν ζωή; Μάταια ερώτηση. Όπως όμως έχουν τα πράγματα, η ηθελημένη απουσία του από τη δημοσιότητα καθώς και η απόλυτη σιωπή του Κάλβου μετά το 1826 είχαν ως αποτέλεσμα να χάσει όλο και περισσότερο το πολιτισμικό κενό το οποίο είχαν έρθει να καλύψουν οι Φαναριώτες στην ανεξάρτητη Ελλάδα. Τα ποιήματα της ωριμότητας του Σολωμού δεν δημοσιεύτηκαν πριν από το 1859, οπότε και τα ενδιαφέροντα των ποιητών, που είχαν ως έδρα τους την Αθήνα, αλλά και των αναγνωστών τους είχαν διαμορφωθεί διαφορετικά.

Αποτελεί κοινό τόπο στην Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας ο διαχωρισμός της ποίησης της περιόδου μέχρι το 1880 περίπου σε παράλληλες 'σχολές': τη Φαναριώτικη ή Παλαιά Αθηναϊκή Σχολή, την οποία ήδη αναφέραμε, και την Επτανησιακή.³¹ Μια πρόσφατη εξέταση των σχετικών στοιχείων δείχνει ότι υπήρχε ελάχιστη συνείδηση όσον αφορά τη διαφορά ανάμεσα στους αναγνώστες και τους συγγραφείς της κάθε ομάδας, με εξαίρεση το ζήτημα της γλώσσας, το οποίο θα συζητηθεί στο 6ο κεφάλαιο.³² Εντούτοις, ο Ρομαντισμός που συνιστά το διακριτικό

ευτυχίας διαφυλάχτηκε γι' αυτόν πριν πεθάνει. Τη στιγμή που μέσα στην ορμή της μάχης ένωσε, όπως μέσα σε όνειρο, να του κόβεται το μπράτσο, γρήγορος σαν αστραπή γύρισε στον εαυτό του και τον γνώρισε» (έκδ. Αλεξίου, σ. 306· η έμφαση δική μου). Η λύτρωση και η ολοκλήρωση πραγματώνεται μέσα στα όρια του υπαρκτού, όχι του μεταφυσικού κόσμου, τη στιγμή που τα αντίθετα αυτοσυμπληρώνονται.

31. Η *Ανθολογία* του Πολίτη αφιερώνει ξεχωριστούς τόμους σε κάθε μία από αυτές τις Σχολές. Για μια χρήσιμη χρονολογική βιβλιογραφία της περιόδου αυτής βλ. Γ. Π. Σαββίδης, «Ελληνικός Ρομαντισμός, 1830-1880. Σχεδιάγραμμα για ένα χρονολόγιο», *Νέα Εστία*, τόμ. 110, αρ. 1307 (1981), 279-329, και χωριστό τομίδιο.

32. Βλ. Βενετία Αποστολίδου, «Η επτανησιακή σχολή στις ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας», στον τόμο *Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής Θεσσαλονίκης*, Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 1988, σσ. 197-208, όπου ορισμένες από τις παλαιότερες διαμάχες του θέματος συζητούνται και παρουσιάζονται σε περίληψη.

γνώρισμα και των δύο ομάδων ή Σχολών ποτέ ξανά δεν έδωσε άλλα έργα με το υψηλό ηθικό και αισθητικό επίπεδο των ποιημάτων του Σολωμού, από τις δεκαετίες του 1830 και του 1840. Αντίθετα, ο Παναγιώτης Σούτσος στη νεανική συλλογή του *Η Κιθάρα* επιλέγει να ακολουθήσει την άδολη τεχνική των Gray και Lamartine, μια τεχνική που εύκολα πέρασε στη στιχουργική ρευστότητα, την ευρεία γκάμα μέτρων και ρυθμικών σχημάτων, την απουσία θεματικής πρωτοτυπίας ή σοβαρότητας, που χαρακτηρίζουν τη Φαναριώτικη ποίηση του δέκατου όγδοου αιώνα. Η λυρική ποίηση της περιόδου, τόσο στην Αθήνα όσο και στα Επτάνησα, κυριαρχείται από ερωτική ποίηση και ελεγείες καθώς και από ποιήματα αφιερωμένα στις εποχές, ιδιαίτερα την άνοιξη, ενώ μακροσκελέστερα ποιήματα, με πατριωτικά θέματα κυρίως, είτε αφηγηματικά είτε δραματικά, εμφανίζονται και στα δύο πολιτισμικά κέντρα.³³

Αν η λυρική ποίηση των μέσων του δέκατου ένατου αιώνα φαίνεται ότι άκαιρα αναδρομεί προς τη νεοκλασική μορφική αυστηρότητα του στίχου και την περιορισμένη θεματολογία, στον εικοστό αιώνα οι κριτικοί έχουν προσάψει σε πολλά από τα μακροσκελέστερα ποιήματα της εποχής την κατηγορία για προσποίηση και ψυχρότητα, στοιχεία που βρίσκονται βέβαια σε συμφωνία περισσότερο με την ποιητική του νεοκλασικισμού του δέκατου όγδοου αιώνα παρά με τα Ρομαντικά γνωρίσματα που διαπιστώσαμε στην ελληνική ποίηση τα πρώτα χρόνια μετά την απελευθέρωση. Κάποτε έχουν παραλληλιστεί με την ελληνική αρχιτεκτονική της ίδιας

33. Οι σύγχρονες ανθολογίες τείνουν να αντιπροσωπεύουν την πρώτη κατηγορία εις βάρος της δεύτερης. Παραδείγματα της δεύτερης κατηγορίας συνιστούν οι 'επικοί' χειρισμοί του Αγώνα από τον Αλέξανδρο Σούτσο, *Η Τουρκομάχος Ελλάς* (1850), *Μεσολόγγιον* του Ζαλοκώστα, το οποίο κέρδισε το πρώτο βραβείο στον ετήσιο διαγωνισμό ποίησης του 1851, *Ο Άγιος Μηνάς του Ορφανίδη* (1861), και *Διονύσου πλους* του Ραγκαβή (1863). Το τελευταίο είναι πιο ανάλαφρο και πρόκειται για μια παιγνιώδη αναδημιουργία αρχαίου μύθου. Για μια σύγχρονη άποψη σχετικά με αυτά τα ποιήματα βλ. Δημαράς, *Ιστορία*, σσ. 204-20. Για το ποίημα του Ραγκαβή βλ. M. Vitti, «Σημείωμα στο Διονύσου πλους του Ραγκαβή», *Επίμετρο Β'*, στον τόμο του ίδιου, *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, 2η έκδ., Κέδρος, Αθήνα 1980, σσ. 141-52 (παραλείπεται από την 3η έκδ. 1991) και την επανεκτίμηση του D. Ricks: «A. R. Rangavis: *The Voyage of Dionysus*», *Ελληνικά* 38 (1987), 89-97. Σχετικά με τη σημασία των ετήσιων ποιητικών διαγωνισμών, που συνιστούσαν σημαντικό εθνικό γεγονός ανάμεσα στα έτη 1851 και 1877, βλ. Vitti, *Ιστορία*, σσ. 220-1, P. Moullas, *Les concours poétiques d' Université d' Athènes, 1851-1877*, Archives Historiques de la Jeunesse Greque, Athens 1989.

περιόδου, η οποία παρήγαγε τις ποικίλες και μερικές φορές ενθουσιώδεις αναδημιουργίες κλασικών σχημάτων και κλασικής έμπνευσης στυλ που παρατηρούνται στα λεγόμενα νεοκλασικά της Αθήνας της ίδιας εποχής. Αξίζει όμως να θυμηθούμε ότι οι Βαυαροί αρχιτέκτονες, οι οποίοι συντέλεσαν στη διαμόρφωση αυτού του στυλ και εκπαίδευσαν τους περισσότερους από τους Έλληνες αρχιτέκτονες που συμμετείχαν σ' αυτή την κίνηση, ήταν συγγενών αντιλήψεων με τους ομολόγους τους που έχτισαν τα περίφημα γοτθικά κάστρα στη Βαυαρία. Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι η κινητήρια δύναμη του ελληνικού 'νεοκλασικισμού' των μέσων του δέκατου ένατου αιώνα έχει ελάχιστη σχέση με τον ορθολογισμό του Διαφωτισμού του προηγούμενου αιώνα και, ενδεχομένως, προέρχεται από τη συγκεκριμένη ροπή που την ίδια περίοδο οδήγησε στην απομίμηση του γοτθικού μεσαίωνα στη Γερμανία και στην Αγγλία – συγκεκριμένα μια 'Ρομαντική' παρόρμηση να ανακαλύψουν ξανά τις ρίζες του έθνους (τις 'παραδόσεις' του κατά την διαδεδομένη τότε έκφραση του Χέρντερ). Στην περίπτωση της Ελλάδας, οι 'λαϊκές παραδόσεις' ταυτίστηκαν εκείνη την περίοδο αποκλειστικά με τον κλασικό πολιτισμό που είχε τελειώσει δυό χιλιάδες χρόνια πριν. Το αποτέλεσμα τόσο στην ποίηση όσο και στην αρχιτεκτονική ήταν οι τύποι κλασικής απομίμησης να λειτουργούν πολύ διαφορετικά σε σύγκριση με το νεοκλασικισμό της Δύσης κατά τη διάρκεια του προηγούμενου αιώνα, τον οποίο φαινομενικά απομιμούνται. Κατά παράδοξο τρόπο, στον ελληνικό χώρο ο 'νεοκλασικισμός' θα πρέπει να εννοείται ως τοπική εκδήλωση της Ρομαντικής παρόρμησης που σε άλλα μέρη της Ευρώπης ανέδειξε τη γοτθική Αναγέννηση.

Στην Αθήνα τα χαρακτηριστικά αυτά διακρίνονται στα τελευταία έργα του Παναγιώτη Σούτσου και του Ραγκαβή και σε εκείνα των επιγόνων τους, μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1880.³⁴ Στα Επτάνησα το ίδιο μπορεί να ειπωθεί για τα έργα όσων διαδέχτηκαν τον Σολωμό.³⁵ Η μόνη

34. Πρόκειται για τον Γεώργιο Ζαλοκώστα (1805-1858), τον Θεόδωρο Ορφανίδη (1817-1886), τον Ιωάννη Καρασούτσα (1824-1873), τον Σπυρίδωνα Βασιλειάδη (1844-1874) και τον Αχιλλέα Παράσχο (1833-1895).

35. Αυτό ισχύει ιδιαίτερα για αυτούς που ανήκαν στον 'προσωπικό' κύκλο του Σολωμού, τον Γεώργιο Τερτσέτη (1800-1874), τον Ιούλιο Τυπάλδο (1814-1883), τον Ιάκωβο Πολυλά (1825-1896), τον Γεράσιμο Μαρκορά (1826-1911) στα μικρότερα ποιήματά του, τον Αντώνιο Μανούσο (1828-1903), καθώς επίσης και τον Αριστοτέλη Βαλαωρίτη (1824-1879) στα ολιγόστιχα ποιήματά του.

συστηματική διάκριση που μπορεί να γίνει μεταξύ της ποιητικής των δύο ομάδων είναι στην επιλογή της γλώσσας τους, που θα συζητηθεί διεξοδικότερα στο 6ο κεφάλαιο. Στην Αθήνα, η 'αρχαιοπληξία' της εποχής επεκτείνεται και στην ποιητική γλώσσα, ενώ οι ποιητές των Επτανήσων καλλιεργούν συστηματικά ένα ιδίωμα που βασίζεται στην ομιλούμενη της περιόδου και η οποία, όπως και στην περίπτωση του Σολωμού, περιλαμβάνει στοιχεία της τοπικής διαλέκτου.

Τα επιτεύγματα και οι περιορισμοί της ελληνικής ποίησης αυτής της περιόδου δεν στερούνται ενδιαφέροντος. Μόνο το έργο δύο ποιητών, από τα μέσα του αιώνα, αναδημοσιεύτηκε με σύγχρονες κριτικές επανεκδόσεις: του Μαρκορά και του Βαλαωρίτη.³⁶ Ο πρώτος αξίζει να αναφερθεί για το μεγάλο αφηγηματικό ποίημά του, *Ο Όρκος*, το οποίο δημοσιεύτηκε πρώτη φορά στην Κέρκυρα το 1875, και που το θέμα του το αντλεί σε μεγάλο βαθμό από την αποτυχία της Κρητικής επανάστασης εναντίον των Τούρκων (1866) και το οποίο κατά κάποιον τρόπο 'ολοκληρώνει' τον *Κρητικό* του Σολωμού.³⁷ Ο Βαλαωρίτης είναι ο μοναδικός ποιητής των μέσων του δέκατου ένατου αιώνα του οποίου η φήμη ποτέ δεν επισκιάστηκε, και αυτό οφείλεται ασφαλώς στον ενθουσιώδη ρίστρο των μεγάλων συνθέσεών του με πατριωτικά θέματα: *Κυρά Φροσύνη* (1859), *Αθανάσιος Διάκος* (1867), και *Φωτεινός* (1879).³⁸ Τα δύο πρώτα δραματοποιούν τους ξακουστούς θανάτους των ηρώων τους κατά τη διάρκεια της αντίστασης στην τουρκική δουλεία και το τρίτο παρουσιάζει ένα ελάχιστα γνωστό επεισόδιο από την ιστορία της Φραγκοκρατίας του δέκατου τέταρτου αιώνα στη Λευκάδα, που ήταν και η πατρίδα του Βαλαωρίτη. Ο αδιάπτωτος πατριωτισμός του Βαλαωρίτη δεν έπαιξε μικρότερο ρόλο στη ζωή του απ' ό,τι στην τέχνη του. Πριν από την εκχώρηση των Επτανήσων είχε εκλεγεί αντιπρόσωπος στο τοπικό Κοινοβούλιο απ' όπου και αγωνίστηκε για την ένωση με την Ελλάδα, και μετά την πραγματοποίησή

36. Σε αυτά πρέπει να προσθέσουμε και τα *Ποιήματα* του Ανδρέα Λασκαράτου (1981), ο οποίος είναι εντούτοις γνωστός για τις σάτιρες που έγραψε σε πεζό λόγο (βλ. παρακάτω).

37. Γεράσιμος Μαρκοράς, *Ποιήματα*, επιμ. Π. Δ. Μαστροδημήτρης, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1988, σσ. 53-105.

38. Βλ. Αριστοτέλης Βαλαωρίτης, *Ποιήματα και Πεζά*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης και Ε. Τσαντσάνογλου, Ίκαρος, Αθήνα 1981. *Ο Φωτεινός* υπάρχει επίσης ως αυτόνομη έκδοση, με εισαγωγή, γλωσσάρι, κτλ., επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Ερμής (NEB), Αθήνα 1970.

της (1864) συνέχισε τη βουλευτική του καριέρα ως αντιπρόσωπος της Λευκάδας στη Βουλή της Αθήνας. Η σταδιοδρομία του Βαλαωρίτη και το γεγονός ότι τα μεταγενέστερα έργα του δημοσιεύτηκαν στην Αθήνα γεφυρώνουν το πολιτισμικό κενό ανάμεσα στην πρωτεύουσα και τα Επτάνησα, ενώ η φλογερή μεγαλορρημοσύνη του εγκαινιάζει την τελική φάση του ελληνικού Ρομαντισμού πριν από τη δεκαετία του 1880.

Ο άλλος αντιπρόσωπος της τελικής αυτής στομφώδους φάσεως ήταν ο Αχιλλεύς Παράσχος, του οποίου το τρίτομο συγκεντρωτικό έργο κυκλοφόρησε το 1881, έτος με το οποίο τελειώνει το παρόν κεφάλαιο. Ο Παράσχος προσέχτηκε και τιμήθηκε περισσότερο και από τον Βαλαωρίτη ενόσω ζούσε, θεωρήθηκε ως η ενσάρκωση του ρόλου του ποιητή, και ασφαλώς η δημόσια παρουσία του και η υπέροχη φωνή με την οποία απήγγελλε συνέβαλαν στη φήμη του. Εντούτοις, σε αντίθεση με τον Βαλαωρίτη, ο Παράσχος γρήγορα επισκιάστηκε από την πιο αξιόλογη περίπτωση του Κωστή Παλαμά, ο οποίος θα κυριαρχήσει στην ελληνική ποίηση για τρεις τουλάχιστον δεκαετίες (από το 1890), και με μια σειρά διαλέξεων και άρθρων του κατά τη δεκαετία του 1890 θα αναθεωρήσει εκ βάθρων τον κανόνα της ελληνικής ποίησης που ίσχυε μέχρι τη στιγμή εκείνη. Και είναι ακριβώς οι εκτιμήσεις του Παλαμά που συνέχισαν να γίνονται αποδεκτές με ελάχιστες τροποποιήσεις μέχρι σήμερα. Αξίζει, ωστόσο, να σημειώσουμε ότι ένας από τους πιο ευαίσθητους (και αυστηρούς) κριτικούς πριν από τον Παλαμά ήταν ο Εμμανουήλ Ροΐδης, ο οποίος, το 1877, ξεχώρισε δύο μόνο ζωντανούς ποιητές που άξιζαν τον έπαινο: τον Βαλαωρίτη και τον Παράσχο.³⁹

Υπάρχει αναμφίβολα χώρος για κάποιες επανεκτιμήσεις και νέες ερμηνείες γι' αυτήν την περίοδο της ελληνικής ποίησης, τόσο από κριτική όσο και από ιστορική άποψη. Στα Επτάνησα ο Πολυλάς, αν και ποτέ δεν δημοσίευσε τα ποιήματά του σε συλλογή, επισκιάστηκε άδικα από την επιτυχία που είχε η επιμέλεια με την οποία τακτοποίησε και εξέδωσε τα χειρόγραφα του Σολωμού μετά το θάνατο του τελευταίου, σε μια μορφή της οποίας τα κριτικά εργαλεία και η γνωστική επάρκεια ουδέποτε ξεπεράστηκαν. Το μέγεθος του επιτεύγματος του Πολυλά εκτιμήθηκε αρχούντως μόνο μετά το 1964, όταν δημοσιοποιήθηκε το υλικό με το

39. «Περί συγχρόνου Ελληνικής ποιήσεως», επανέκδ. στον τόμο, Εμμανουήλ Ροΐδης, *Σκαλαθύρματα*, επιμ. Α. Αγγέλου, Ερμής (ΝΕΒ), Αθήνα 1986, σσ. 160-92.

οποίο εργάστηκε. Παρ' όλο που ο Πολυλάς δεν πρόσθεσε κανένα δικό του στίχο και αποσιώπησε μόνο ορισμένες διαφορετικές γραφές, σε μεγάλο βαθμό 'η ζωή και το έργο' του Σολωμού, που ήδη από τη δεκαετία του 1890 είχε τιμητική θέση στον κανόνα της νεοελληνικής λογοτεχνίας, αξίζει να θεωρηθούν ως φιλολογική δημιουργία του κληρονόμου του. Ο Πολυλάς ήταν επίσης ο πρώτος που μετέφρασε τον Όμηρο στα νέα ελληνικά και υπήρξε από τους πιο επιτυχημένους μεταφραστές του Σαίξπηρ. Επιπροσθέτως, ήταν ένας από τους λίγους συγγραφείς της γενιάς του στα Επτάνησα που έγραψε πεζογραφία.⁴⁰

Η άλλη λογοτεχνική σταδιοδρομία που αξίζει να διερευνηθεί είναι εκείνη του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή. Ο λόγος της συνεχούς επισκίασής του οφείλεται αναμφίβολα στην αρχαϊζουσα γλώσσα που χρησιμοποίησε στα τελευταία έργα του. Αλλά οι πρόσφατες επανεκτιμήσεις και το ανανεωμένο ενδιαφέρον που υπάρχει σήμερα για την πεζογραφία της περιόδου του δείχνει πως ήρθε η ώρα να εξετάσουμε εκ νέου την ποίηση —και την ποιητική— εκείνων οι οποίοι επέλεξαν μια γλωσσική πορεία αντίθετη από αυτήν που είχαν χαράξει ο Βηλαράς και ο Σολωμός. Παρ' όλο που δεν υπάρχει φιλολογική έκδοση των ποιημάτων του Ραγκαβή, και ελάχιστα έχουν γραφτεί σχετικά με το θέμα, εκτός από κάποιες ανθολογίες και αναφορές σε Ιστορίες της λογοτεχνίας, είναι σαφές ότι ο Ραγκαβής ήταν ένας πολυσχιδής ποιητής με μεγάλο εύρος θεμάτων και μορφών, του οποίου η μακρόχρονη σταδιοδρομία πέρασε από πολλά διαφορετικά στάδια εξέλιξης, που ουδέποτε εξετάστηκαν πλήρως από την κριτική. Επιπροσθέτως, όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο, ο Ραγκαβής διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στη δημιουργία της σύγχρονης ελληνικής πεζογραφίας. Έκανε αρκετές μεταφράσεις από τα ιταλικά και τα γερμανικά (μετέφρασε την *Κόλαση* του Δάντη και την *Απελευθερωμένη Ιερουσαλήμ* του Τάσσο) και η *Ιστορία* του της νεοελληνικής λογοτεχνίας, στην οποία αναφερθήκαμε στην εισαγωγή, συνιστά μια έγκυρη συμβολή στη σύλληψη του λογοτεχνικού κανόνα κατά το δεύτερο μισό του δέκατου ένατου αιώνα.

Τέλος, προτού αφήσουμε την ποίηση, πρέπει να γίνει μια σύντομη αναφορά για τη σάτιρα, είδος που άνθησε τόσο στα Επτάνησα όσο και στην Αθήνα παράλληλα με τον κυρίαρχο Ρομαντισμό, που λόγω της φύσης

40. *Οδύσσεια* 1875, *Ιλιάδα* 1890· *Τρικυμία* 1855 και *Άμλετ* 1890. Σχετικά με τα διηγήματα που έγραψε αργότερα, βλ. παρακάτω.

της δεν ήταν δυνατόν να γίνει απόλυτα αποδεκτή. Η σάτιρα ήταν ένα από τα κυρίαρχα λογοτεχνικά είδη του δέκατου όγδοου αιώνα στη δυτική και βόρεια Ευρώπη, και ως εκ τούτου επιδίδονταν σ' αυτή και οι Φαναριώτες και η αριστοκρατία των Επτανήσων στις αρχές του δέκατου ένατου αιώνα. Είδαμε προηγουμένως ότι μερικά από τα πρώτα ποιήματα του Σολωμού εμπίπτουν σ' αυτό το είδος, ενώ ταυτόχρονα με τον Λάμπρο ο ποιητής εργαζόταν επίσης πάνω σ' ένα σατιρικό έργο αποκαλυπτικού χαρακτήρα σε πεζό λόγο, τη *Γυναίκα της Ζάκυθος*. Τα διασωθέντα μέρη αυτού του έργου θεωρήθηκαν από τον Πολυλά ακατάλληλα για το αναγνωστικό κοινό της εποχής του, στο οποίο απευθυνόταν η πρώτη συγκεντρωτική έκδοση του έργου του ποιητή (κυκλοφόρησε το 1859), και έτσι η *Η Γυναίκα της Ζάκυθος* παρέμεινε αδημοσίευτη μέχρι το 1927. Η σατιρική παράδοση, πάντως, παρέμεινε ισχυρή στα Επτάνησα τόσο στην έμμετρη μορφή της όσο και σε πεζό λόγο. Ο Ανδρέας Λασκαράτος (1811-1901) αφορίστηκε μετά τη δημοσίευση της πεζής σάτιρας *Τα μυστήρια της Κεφαλονιάς* (1856). Το 1886 δημοσίευσε ένα ακόμη εκτενές έργο σε πεζό, με τίτλο *Ιδού ο άνθρωπος*. Τα έργα αυτά κυκλοφόρησαν και προσφάτως σε χρηστικές εκδόσεις.⁴¹ Οι κυριότεροι σατιρικοί συγγραφείς του ελληνικού βασιλείου κατά τη διάρκεια της ίδιας περιόδου ήταν ο Αλέξανδρος Σούτσος και ο αδελφός του Παναγιώτης, οι οποίοι άσκησαν το είδος σε έμμετρο λόγο, και ο Εμμανουήλ Ροΐδης, ο οποίος άσκησε το είδος σε πεζό λόγο, και όπως ο Λασκαράτος ήρθε και αυτός σε ρήξη με την εκκλησία (θα τον ξανασυναντήσουμε παρακάτω ως συγγραφέα της *Πάπισσας Ιωάννας*).

Η ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΤΗΣ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑΣ

Αν τα προβλήματα που αντιμετώπιζαν συγγραφείς όπως ο Σολωμός, ο Κάλβος και ο Ραγκαβής για τη δημιουργία ενός 'εθνικού ιδιώματος' στην ποίηση ήταν αρκετά δύσκολα, όσα αντιμετώπισαν οι συγγραφείς, που είχαν τη φιλοδοξία να γράψουν πεζογραφία κατά τα πρώτα χρόνια του

41. Ανδρέας Λασκαράτος, *Τα μυστήρια της Κεφαλονιάς*, επιμ. Β. Μάκης, *Επικαιρότητα*, Αθήνα 1982, *Ιδού ο άνθρωπος*, επιμ. Γ. Γ. Αλισανδράτος, *Ερμής*, Αθήνα 1987. Ο ποιητής Παναγιώτης Πανάς (1832-96), επίσης από την Κεφαλονιά, δημοσίευσε έναν αριθμό μικρών σατιρικών διηγημάτων στα Επτάνησα μεταξύ του 1868 και της δεκαετίας του 1880. Βλ. Ερασμία-Λουΐζα Σταυροπούλου, *Παναγιώτης Πανάς (1832-1896)*. Ένας ριζοσπάστης ρομαντικός, *Επικαιρότητα*, Αθήνα 1987, σσ. 244-58.

ελληνικού κράτους, ήταν ακόμη πιο περίπλοκα. Πολλοί από τους μελετητές των απαρχών της πεζογραφίας στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος θεωρούν ότι η νεοελληνική πεζογραφία αρχίζει με το ιστορικό μυθιστόρημα, καθώς το νέο είδος έφτασε από τη δυτική Ευρώπη στα φτερά του ίδιου Ρομαντισμού, ο οποίος λέγεται ότι είχε 'αναθρέψει' την 'Παλαιά Αθηναϊκή Σχολή' της ποίησης. Σύμφωνα με αυτήν την άποψη, η οποία επικράτησε πολλά χρόνια, οι προηγούμενες δοκιμές του είδους που είχαν στη διάθεσή τους οι συγγραφείς του μυθιστορήματος κατά τα πρώτα χρόνια του δέκατου ένατου αιώνα ήταν ακόμη λιγότερες από ό,τι στην έντεχνη ποίηση, και η 'επίδραση' που κυρίως ασκήθηκε πάνω στο νέο ελληνικό είδος της πεζογραφίας προήλθε από το ρομαντικό ιστορικό μυθιστόρημα του Ουώλτερ Σκωτ.⁴²

Ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1980 η συμβατική αυτή εικόνα άρχισε να επανεκτιμάται ριζικά, και αυτό οδήγησε σε δύο σημαντικά αποτελέσματα: Πρώτον, περισσότερα στοιχεία είναι σήμερα γνωστά για τα πεζογραφικά είδη που κυκλοφόρησαν στα ελληνικά ανάμεσα στο δέκατο έβδομο αιώνα και στις αρχές του δέκατου ένατου, για τα οποία αποδείχτηκε ανεπαρκής ο παλαιότερος χαρακτηρισμός ως 'λαϊκά αναγνώσματα'. Δεύτερον, ανανεώθηκε το ενδιαφέρον για τα ίδια τα κείμενα των μυθιστορημάτων που δημοσιεύτηκαν ανάμεσα στα 1835 και στα 1850, και η σχετική έρευνα ασχολήθηκε με ένα μεγαλύτερο θεματικό εύρος σε σύγκριση με ό,τι είχε επισημανθεί μέχρι τότε.⁴³

42. Η άποψη αυτή υποστηρίζεται στις έγκυρες Ιστορίες της λογοτεχνίας και σε ειδικές μελέτες για το μυθιστόρημα, όπως του Απόστολου Σαχίνη, *Το ιστορικό μυθιστόρημα*, Αθήνα 1957 (επανεκδόση το 1981): *Παλαιότεροι Πεζογράφοι*, Αθήνα 1973 (επανεκδόση, Εστία 1982). Ο Vitti (*Ιστορία*, σσ. 259-67) αποδίδει εξέχουσα σημασία στον *Θάνο Βλέκα* του Π. Καλλιγά αλλά, εκτός από αυτό το στοιχείο, δεν έχει διαφορετική άποψη από την κρατούσα αντίληψη.

43. Καταλύτης για όλες αυτές τις εξελίξεις φαίνεται πως ήταν η έκδοση των μυθιστορημάτων του Γρηγορίου Παλαιολόγου (βλ. παρακάτω). Και τα δύο ζητήματα αναλύονται εκτενώς από τον Άλκη Αγγέλου στην εισαγωγή του στο Γρηγόριος Παλαιολόγος, *Ο Πολυπαθής*, επιμ. Ά. Αγγέλου, Ερμής (NEB), Αθήνα 1989 (βλ. επίσης Γρηγόριος Παλαιολόγος, *Ο Ζωγράφος*, εισαγωγή Ά. Αγγέλου, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1989). Σχετικά με τα λεγόμενα λαϊκά αναγνώσματα βλ. Άλκης Αγγέλου, *Εισαγωγή*, Giulio Cesare dalla Croce: *Ο Μπερτόλδος και ο Μπερτολδίνος*, Ερμής (NEB), Αθήνα 1988, ορισμένα μελετήματα του Γιώργου Κεχαγιόγλου, τα οποία τονίζουν τα προηγούμενα της πεζογραφίας του δέκατου ένατου αιώνα και ειδικότερα τις ελληνικές μεταφράσεις αραβικής και περσικής μυθοπλασίας, καθώς επίσης και νεότερες

Το πρώτο μυθιστόρημα που εμφανίστηκε στην ανεξάρτητη Ελλάδα ήταν *Ο Λεάνδρος* του Παναγιώτη Σούτσου, τον οποίο ήδη συναντήσαμε ως ποιητή (δημοσιεύτηκε στο Ναύπλιο το 1834).⁴⁴ Αυτό λοιπόν το ρομαντικό επιστολικό μυθιστόρημα, το οποίο χρωστάει πολλά στον Γκαίτε και στον Foscolo, αντιπροσωπεύει μία από τις πολλές ταυτόχρονες αφετηρίες της ελληνικής μυθιστοριογραφίας. Το πρωιμότερο και γνωστότερο πρωτότυπο αφήγημα σε πεζό λόγο είναι η συλλογή τριών διηγημάτων που δημοσιεύτηκαν με τα αρχικά Ι. Κ. στη Βιέννη το 1792 με τον τίτλο *Έρωτος Αποτελέσματα*.⁴⁵ Και τα τρία οργανώνονται ως μια σειρά αντιθέσεων. Ο έρωτας είναι, όπως υπονοεί και ο τίτλος, το μοναδικό θέμα που τα ενώνει. Ως παραδειγματικές ιστορίες, καθεμιά από αυτές διερευνά και από ένα διαφορετικό 'αποτέλεσμα' που μπορεί να έχει η πορεία του έρωτα: δηλ. τον γάμο, την αυτοκτονία και την ανάρρωση,

αναδημιουργίες παλαιότερου ελληνικού υλικού, όπως είναι ο *Διγενής Ακρίτης* σε πεζό λόγο (βλ. Γ. Κεχαγιόγλου, «1790-1800: γέννηση, αναβίωση, ανατροφοδότηση ή επανεκτίμηση της ελληνικής ερωτικής πλασματικής πεζογραφίας», *Σύγκριση/Comparaison*, τόμ. 2-3 (1991), σσ. 53-62· του ίδιου, «Νεοελληνικά λογοτεχνικά λαϊκά βιβλία: προκαταρκτικά γραμματολογικά-ειδολογικά και βιβλιογραφικά ζητήματα», *Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης* (Τμήμα Φιλολογίας), τόμ. 1 (1991). Μια χρήσιμη ανθολογία παρέχεται από τον Γιάννη Μότσιο, *Ελληνική πεζογραφία, 1600-1821*, Γρηγόρης, Αθήνα 1990. Η παράλληλη ανανέωση του ενδιαφέροντος για τα ίδια τα κείμενα των μυθιστορημάτων των αρχών του δέκατου ένατου αιώνα και η απόρριψη του παλαιότερου χαρακτηρισμού τους ως «ιστορικά μυθιστορήματα» χρονολογείται από την ανακάλυψη του *Πολυπαθή*, με ένα άρθρο του Νάσου Βαγενά, το οποίο εμφανίστηκε στην «Καθημερινή» το 1988: «Οι αρχές της πεζογραφίας μας», τώρα στον τόμο του ίδιου, *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία* (Στιγμή, Αθήνα 1994), σσ. 187-98. Βλ. επίσης: την εισαγωγή του Ά. Αγγέλου στον *Πολυπαθή*, ό.π.: Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, ««Ελληνικός Ζιλδλάσιος»: Ο *Πολυπαθής* του Γρ. Παλαιολόγου», στον τόμο *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης*, 1991, τόμ. 1, σσ. 297-324· τα δύο άρθρα της Σοφίας Ντενίση: «Για τις αρχές της πεζογραφίας μας», *Ο Πολίτης* 109 (1990), 55-63· «Οι αρχές του ελληνικού ιστορικού μυθιστορήματος», *Διαβάζω* 291 (1992), 28-34, και ιδιαίτερα το βιβλίο της ίδιας, *Το ελληνικό ιστορικό μυθιστόρημα και ο Sir Walter Scott (1830-1880)*, Καστανιώτης, Αθήνα 1994.

44. Δεν υπάρχει σύγχρονη έκδοση αυτού του έργου, εκτός από τον πρόλογο του Π. Δ. Μαστροδημήτρη, *Πρόλογοι νεοελληνικών μυθιστορημάτων (1830-1930)*, Κωνσταντινίδης, Θεσσαλονίκη 1975, σσ. 89-92).

45. Ι.Κ., *Έρωτος Αποτελέσματα. Ιστορίες ηθικοερωτικάί*, επιμ. Μ. Vitti, Οδυσσεάς, Αθήνα 1989.

αντίστοιχα. Οι ιστορίες εκφέρονται στην απλή γλώσσα, όσο είναι σε θέση να κρίνει κανείς, του καλλιεργημένου αστικού λόγου της περιόδου, και είναι αξιοσημείωτη η απουσία εξωτερικών αφηγηματικών λεπτομερειών (απουσία που επιτείνεται με τη σκιαγράφηση των χαρακτήρων και την περιγραφή του περιβάλλοντος, πράγματα που στο δέκατο ένατο αιώνα θεωρούνταν απαραίτητα). Πράγματι, η χάρη αυτών των διηγημάτων συνίσταται στην αφηγηματική τους συγκρότηση, στην αποκλειστική συγκέντρωση στο θέμα του έρωτα και στη μελετημένη καθημερινότητα των βιοτικών καταστάσεων της ζωής που αναπαριστούν. Ένα προηγούμενο που είχε στη διάθεσή του ο ανώνυμος συγγραφέας ήταν η ελεύθερη μετάφραση από τον Ρήγα των τριών ερωτικών ιστοριών του Restif de la Bretonne, που δημοσιεύτηκαν στη Βιέννη με τον τίτλο *Σχολείο των Ντελικάτων Εραστών* (1790).⁴⁶

Η εμφάνιση των δύο αυτών δημοσιεύσεων συμπίπτει με την επανέκδοση τεσσάρων αρχαίων και μεσαιωνικών ελληνικών μυθιστορημάτων σε πεζό λόγο, και δεν είναι ασφαλώς καθόλου τυχαία. Οι εκδόσεις αυτές τυπώθηκαν μεταξύ του 1790 και του 1793 από Έλληνες εκδότες. Προορίζονταν για ένα ελληνικό αναγνωστικό κοινό και όχι ως κλασικά κείμενα για σχολικές ανάγκες. Δεν θα έπρεπε μάλιστα να ξεχνάμε ότι η γραπτή γλώσσα με την οποία ήταν εξοικειωμένοι οι Φαναριώτες της περιόδου αυτής ήταν η αρχαία. Πριν από τη δημοσίευση του *Έρωτος Αποτελέσματα*, τα *Αιθιοπικά* του Ηλιόδωρου (του τέταρτου αιώνα μ.Χ.) και το έργο του δωδέκατου αιώνα *Υσμήνη και Υσμηνίας* του Ευστάθιου Μακρεμβολίτη είχαν ήδη δημοσιευτεί και διαβάζονταν από το ίδιο ακριβώς Φαναριώτικο αναγνωστικό κοινό, στο οποίο απευθύνονταν οι νέες ιστορίες.⁴⁷ Παρ' όλο που οι νέες ιστορίες ήταν πολύ διαφορετικές από εκείνες που προηγήθηκαν, η αφοσίωση του ανώνυμου συγγραφέα στο θέμα του έρωτα και η μελετημένη απουσία εξωτερικών δρώντων ενδεχομένως εκφράζει τα αισθητικά αποτελέσματα μιας 'ανάγνωσης', και

46. Ρήγας, *Σχολείον των Ντελικάτων Εραστών*, επιμ. Π. Σ. Πίστας, Ερμής (NEB), Αθήνα 1971.

47. Τα τέσσερα αυτά αντιστοιχούν στις αρχαίες μυθιστορίες, Ηλιόδωρος (1790), Λόγγος (1792) και Ξενοφών ο Εφέσιος (1793) μαζί με το έργο του δωδέκατου αιώνα *Υσμήνη και Υσμηνίας* του Ευστάθιου Μακρεμβολίτη (1791). Βλ. Α. Αγγέλου 1989: 33, ο οποίος προτείνει τη σύνδεση με το έργο του Ρήγα και τα *Έρωτος Αποτελέσματα*, χωρίς όμως και να προχωρεί σε συστηματική ανάπτυξη της πρότασής του.

πιο συγκεκριμένα της μυθιστορίας *Υσμίνη και Υσμηνιάς*⁴⁸ του δωδέκατου αιώνα.

Αν η ανανέωση του ενδιαφέροντος για το αρχαίο μυθιστόρημα (μαζί με το μοναδικό βυζαντινό διάδοχό του σε πεζό λόγο) συνέβαλε στην αναζωογόνηση της ελληνικής πεζογραφίας κατά τη δεκαετία του 1790, ο πατριώτης και παιδαγωγός Αδαμάντιος Κοραής την επόμενη δεκαετία με περηφάνια ανήγγειλε το είδος ως επινόηση της ελληνιστικής αρχαιότητας – και το βάπτισε! Ο πρώτος τόμος της εκδοτικής σειράς «Ελληνική Βιβλιοθήκη» των αρχαίων Ελλήνων συγγραφέων είχε δηλωμένο στόχο: την άνοδο του πνευματικού επιπέδου των υποδουλωμένων Ελλήνων. Ήταν αφιερωμένος στα *Αιθιοπικά* του Ηλιοδώρου και δημοσιεύτηκε με εκτενή πρόλογο του Κοραή το 1804. Στην εισαγωγή αυτή ο Κοραής σημειώνει ότι, παρ' όλο που το είδος, το οποίο ήταν γνωστό στη Γαλλία της εποχής του ως roman, ήταν δημιούργημα των αρχαίων Ελλήνων, κανένας ειδολογικός όρος δεν είχε ποτέ υπάρξει στα ελληνικά. Ο όρος που πρότεινε ο Κοραής για πρώτη φορά ήταν *μυθιστορία*. Ο όρος αυτός είχε μεγάλη διάδοση σε όλη τη διάρκεια του πρώτου μισού του δέκατου ένατου αιώνα, προτού γενικευτεί ο τωρινός όρος *μυθιστόρημα*⁴⁹ ως παραλλαγή του προηγούμενου.

Επιπλέον, ο Κοραής προχώρησε ορίζοντας το είδος το οποίο αποδίδεται με τον όρο αυτό, και ο ορισμός του βασίζεται στενά στην άποψη του Pierre Daniel Huet, του οποίου το έργο *Traité de l'origine des romans* (1670) ήταν από τις πρώτες ευρωπαϊκές προσπάθειες να διερευνηθούν οι αρχές του σύγχρονου μυθιστορήματος στον αρχαίο ελληνικό κόσμο. Σύμ-

48. Βλ. σχετικά R. Beaton, *Το ερωτικό μυθιστόρημα του ελληνικού μεσαίωνα*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1996, κεφ. 5 και Επίμετρο.

49. Α. Κοραής, *Άπαντα*, τόμ. Α2, σσ. 832-9· 1964: Α 832-9. Ο τωρινός καθιερωμένος όρος *μυθιστόρημα* άρχισε να γενικεύεται μόνο μετά το 1865, όταν χρησιμοποιήθηκε από τον Παναγιώτη Σούτσο (βλ. Στέφανος Κουμανούδης, *Συναγωγή νέων λέξεων*, εισαγωγή Κ. Θ. Δημαράς, Ερμής, Αθήνα 1980, δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1900). Τόσο ο όρος *μυθιστορία* όσο και ο όρος *μυθιστόρημα* χρησιμοποιούνται από τον Νερουλό το 1827 (Ιάκωβος Ρίζος Νερουλός, *Ιστορία των γραμμάτων παρά τους νεωτέρους Έλληνσι*, ανατύπωση του 1870: 167). Ο παλαιότερος όρος έχει κατά καιρούς, και σχετικά πρόσφατα, ξαναχρησιμοποιηθεί, π.χ. από τον Πρεβελάκη στον υπότιτλο του πρώτου του μυθιστορήματος *Το Χρονικό μιας Πολιτείας* (1938) και στην τριλογία του *Ο Κρητικός* (1948-50), καθώς επίσης και από τον Εμπειρίκο, ως τίτλος μιας ενότητας μέσα στον τόμο του *Γραπτά* (1960) και στον *Μέγα Ανατολικό* (1990-2).

φωνα λοιπόν με τον Κοραή, αν τροποποιηθούν ελαφρά οι όροι του Huet, ο όρος μυθιστορία νοείται ως:

«πλαστήν, αλλά πιθανήν ιστορίαν ερωτικών παθημάτων, γραμμένην εντέχνως και δραματικώς, ως επί το πλείστον εις πεζόν λόγον».⁵⁰

Μολονότι ελληνικό μυθιστόρημα το 1804 δεν υπήρχε, αξίζει να σημειωθεί ότι ο όρος που χρησιμοποίησε ο Κοραής για τον ελληνιστικό πρόδρομο γενικεύτηκε ανάμεσα στους Έλληνες μυθιστοριογράφους στις δεκαετίες που ακολούθησαν. Επιπλέον, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι εκείνοι που άρχισαν να χρησιμοποιούν τον όρο το πρώτο μισό του δέκατου ένατου αιώνα, ανεξάρτητα από το αν ήταν εξοικειωμένοι ή όχι με την Εισαγωγή του Κοραή στα *Αιθιοπικά*, αν και ήταν ευρέως διαδεδομένη, πρέπει επίσης να αντιλήφθηκαν αυτόν τον ορισμό, ο οποίος διατυπώθηκε αρχικά για να περιγράψει το αρχαίο ελληνικό μυθιστόρημα.⁵¹

Πάντως, όπως και να 'χουν τα πράγματα, τα σχόλια του Κοραή για τον Ηλιόδωρο αντιπροσωπεύουν μια πιο σημαντική συμβολή στην εξέλιξη του ελληνικού μυθιστορήματος από ό,τι το έργο του Παπατρέχας, το οποίο ενίοτε έχει χαρακτηριστεί ως το πρώτο νεοελληνικό μυθιστόρημα. Το έργο αυτό αποτελείται από μια σειρά μυθοπλαστικών επιστολών, οι οποίες δημοσιεύτηκαν ως Προλεγόμενα στις τέσσερις πρώτες ραψωδίες της *Γλιάδας*, και κυκλοφόρησαν στο Παρίσι (1811, 1817, 1818, 1820). Οι τέσσερις επιστολές, οι οποίες περιγράφουν τη γνωριμία του αφηγητή με έναν ευφυή αλλά απαίδευτο παπά ενός χωριού στη Χίο, έχουν καθαρά διδακτικό σκοπό, και δεν υπάρχουν ενδείξεις που να πιστοποιούν ότι ο ίδιος ο Κοραής τις εξελάμβανε ως άσκηση στο είδος που είχε σχολιάσει

50. Πρόλογος στην έκδοση των *Αιθιοπικών* του Ηλιόδωρου, Αδ. Κοραής, *Άπαντα*, επιμ. Γ. Βαλέτας, τόμ. Α', σ. 833. Βλ. συγκριτικά την άποψη του Pierre Daniel Huet, *Traité de l'origine des romans* (Stuttgart: J. B. Metzler 1966: 4: «...ce que l'on appelle proprement Romans sont de fictions d'aventures amoureuses, écrites en Prose avec art, pour le plaisir & l'instruction des Lecteurs»).

51. Ο Ι. Πιτζιπίος πράγματι παραπέμπει στον Κοραή στην προκήρυξη (1834) του μυθιστορήματός του (*Η Ορφανή της Χίου*), το οποίο εμφανίστηκε το 1839 (Α. Αγγέλου 1989: 25). Οι αδελφοί Σούτσοι, ενόσω ήσαν φοιτητές είχαν παρουσιάσει στον Κοραή με επίσημη συστατική επιστολή, το 1820 στο Παρίσι. Ο Παλαιολόγος σπούδασε επίσης στο Παρίσι και είναι πολύ πιθανόν ότι ήρθε σε επαφή με τον κύκλο του Κοραή (αυτ., 1989: 25-6).

νωρίτερα ο ίδιος. (Ας σημειώσουμε ότι το 'ερωτικό στοιχείο', το οποίο ο ίδιος ο Κοραής, ακολουθώντας τον Huei, συμπεριέλαβε στον ορισμό τού μυθιστορήματος, απουσιάζει εντελώς από αυτά τα διδακτικά κείμενα). Παρ' όλα αυτά, οι τέσσερεις πρόλογοι δημοσιεύτηκαν μαζί ως τόμος μόνο μετά το θάνατο του Κοραή και τότε έλαβαν τον τίτλο *Παπατρέχας* (από τον πρωταγωνιστή του έργου).⁵²

Ας επιστρέψουμε όμως στο Ναύπλιο του 1834 και τον Λεάνδρο, έργο που, παρεμπιπτόντως, ταιριάζει περίφημα στον ορισμό του Κοραή για το μυθιστόρημα. Φαίνεται επίσης καθαρά, από τον πρόλογο του Σούτσου, ότι ο ίδιος θεωρούσε τον εαυτό του καινοτόμο στην εκπλήρωση μιας ανάγκης που αργά ή γρήγορα το νέο έθνος επρόκειτο να νιώσει:

«Εις την αναγεννωμένην Ελλάδα τολμών ημείς πρώτοι να δώσωμεν εις τον κοινόν τον Λεάνδρον. Ευτυχείς, αν εις την οδόν, την οποίαν ενεχαράξαμεν, ιδώμεν μετ' ολίγον άλλους δοκιμωτέρους συγγραφείς μυθιστοριών».⁵³

Τον Λεάνδρο ακολούθησε, ένα χρόνο αργότερα (1835), το έργο *Ο Εξόριστος του 1831*, γραμμένο από τον Αλέξανδρο Σούτσο, αδελφό του Παναγιώτη, και δημοσιευμένο στη νέα πρωτεύουσα, την Αθήνα. Κατά την περίοδο που μεσολαβεί μέχρι το 1850 εμφανίστηκαν το λιγότερο δέκα άλλα μυθιστορήματα, πολλά από τα οποία δημοσιεύτηκαν σε συνέχειες και δεν σώζονται όλα.⁵⁴

Το πιο αξιοσημείωτο, όσον αφορά αυτά τα πρώτα μυθιστορήματα της Νεότερης Ελλάδας, είναι η μεγάλη ποικιλία τους. Ο Παναγιώτης Σούτσος τοποθετεί το μυθιστόρημά του στην ενδοχώρα του Ρομαντικού

52. Α. Κοραής, *Ο Παπατρέχας*, επιμ. Α. Αγγέλου, Ερμής (NEB), Αθήνα 1978· δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά με αυτόν τον τίτλο το 1842. Οι γνώμες είναι ακόμη διχασμένες σχετικά με τη φύση και τη σημασία του *Παπατρέχα*. Ο πιο πρόσφατος επιμελητής του έργου υποστηρίζει θερμά την άποψη ότι πρόκειται για μυθιστόρημα, ενώ αργότερα διατυπώθηκαν πιο διστακτικές απόψεις (Α. Αγγέλου, *Εισαγωγή στον Πολυπαθή*, ό.π., σσ. 30-1· πρβλ. Μιχάλης Μόσχος, «Δομή και ύφος στον *Παπατρέχα*» στον τόμ. *Πρακτικά Συνεδρίου: «Κοραής και Χίος*», Ομήρειον Πνευματικόν Κέντρον, Αθήνα 1984, τόμ. 1, σσ. 169-86). Για μια αντίθετη άποψη βλ. Vittì (*Εισαγωγή στο Έρωτος Αποτελέσματα*, ό.π., σ. 11).

53. Μαστροδημήτρης, *Πρόλογοι* 1975: 89.

54. Αλέξανδρος Σούτσος, *Ο Εξόριστος του 1831*, εισαγωγή Λουκία Δρούλια, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1994.

συναισθηματισμού, και η ρητή άρνηση επίδρασης από τον Γκαίτε και τον Foscolo, που εκφράζεται στον πρόλογό του, προδίδουν καθαρά τις πηγές του. Το μυθιστόρημα του αδελφού του *Ο Εξόριστος του 1831*, όπως φαίνεται και από τον τίτλο, αντλεί το πλαίσιο δράσης του από την παραχώδη πολιτική ζωή των πρώτων χρόνων του ελεύθερου ελληνικού κράτους. Δύο άλλα μυθιστορήματα της ίδιας δεκαετίας επικεντρώνουν το ενδιαφέρον τους σε επεισόδια του πολέμου, που είχε τελειώσει λίγα χρόνια πριν: το περίεργο και ελάχιστα γνωστό έργο *Το Παλληκάριον*, που δημοσιεύτηκε ανώνυμα στη Μάλτα για λογαριασμό της Αποστολικής Εταιρίας του Λονδίνου το 1835, και μόνο τελευταία ταυτίστηκε ως έργο του Άγγλου Samuel Sheridan Wilson, και *Η Ορφανή της Χίου* του Ιάκωβου Πιτζιπίου (Αθήνα 1839).⁵⁵ Επίσης, το 1839 κυκλοφορεί *Ο Πολυπαθής* του Γρηγορίου Παλαιολόγου. Πρόκειται για ένα απολαυστικό στο είδος του picaresque tour de force, το οποίο μεταφέρει τον αναγνώστη από την Οθωμανική Κωνσταντινούπολη της δεκαετίας του 1770 στην Ελλάδα του βασιλιά Όθωνα (όπου και δημοσιεύτηκε), και τελειώνει με τον πολυβασανισμένο ήρωά του να ξαναβρίσκει στα εξήντα του τη χαμένη αγάπη του και να καταλήγει, όπως ο Candide του Βολταίρου, να καλλιεργεί τον κήπο του.⁵⁶ Το μυθιστόρημα αυτό, που φαίνεται ότι διαβάστηκε ευρέως κατά το δέκατο ένατο αιώνα, θεωρούνταν εντελώς χαμένο εδώ και πολλά χρόνια. Ανακαλύφθηκε εκ νέου στα τέλη της δεκαετίας του '80 και αποτελεί ένα από τα λίγα ελληνικά μυθιστορήματα αυτής της περιόδου που αναδημοσιεύτηκε σε σύγχρονη κριτική έκδοση. Ο Παλαιολόγος περιέγραψε το έργο του ως τον ελληνικό Gil Blas. Ακολουθώντας διαφορετική τακτική, ο ίδιος συγγραφέας δημοσίευσε τον *Ζωγράφο* τρία χρόνια αργότερα στην Κωνσταντινούπολη, ένα κείμενο το οποίο είναι εν μέρει ερωτική μυθιστορία και εν μέρει κοινωνική σάτιρα.⁵⁷ Η σάτιρα γίνεται

55. Και τα δύο αυτά μυθιστορήματα ξανατυπώθηκαν με σημαντική, κατατοπιστική για τον αναγνώστη, εισαγωγή, στη σειρά επανεκδόσεων του Ιδρύματος Κώστα και Ελένης Ουράνη: *Το παλληκάριον*, με επιμέλεια του Δ. Πολέμη το 1990 (όπου παρουσιάζονται στοιχεία για την αναπάντεχη πατρότητα του κειμένου), *Η Ορφανή της Χίου*, με επιμέλεια του Δημήτρη Τζιόβα το 1995, μαζί με το δεύτερο μυθιστόρημα του Πιτζιπίου, *Ο Πίθηκος Ξουθ*, που κι αυτό στάθηκε 'εύρημα' στα τέλη της περασμένης δεκαετίας, οπότε είδε ξαφνικά το φως της ημέρας ύστερα από ενάμιση αιώνα.

56. Α. Αγγέλου (επιμ.), Ερμής (NEB), Αθήνα 1989. Βλ. ειδικά σσ. 242-4.

57. Γρηγόριος Παλαιολόγος, *Ο Ζωγράφος*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1989. Σχετικά με το πρώιμο μυθιστόρημα, βλ. σ. 255.

ακόμη πιο φανερή στο δεύτερο μυθιστόρημα του Πιτζιπίου *Ο Πίθηκος Ξουθ ή Τα ήθη του αιώνας*, που δημοσιεύτηκε το 1848, το οποίο σατιρίζει τόσο τις στάσεις των Ευρωπαίων περιηγητών ως προς την Ελλάδα, όσο και τις αξιώσεις της νεοσύστατης αστικής τάξης της Αθήνας, με αποτέλεσμα και οι δύο ομάδες να φαίνεται ότι πιθηκίζουν.⁵⁸

Όπως θα περίμενε κανείς, οι περισσότεροι από τους συγγραφείς αυτούς, οι οποίοι πάνω απ' όλα πειραματίζονταν με ένα είδος χωρίς προηγούμενο στη νεότερη γλώσσα, άντλησαν κατά πολλούς τρόπους από το παράδειγμα των ευρωπαϊκών μυθιστορημάτων που δημοσιεύτηκαν κατά τη διάρκεια του δέκατου όγδου αιώνα και παλαιότερα. Το μοναδικό κοινό νήμα που διατρέχει τα έργα αυτά είναι η διακαής επιθυμία των συγγραφέων τους να πειραματιστούν και πιθανώς να αξιοποιήσουν τα θεμέλια που πρόσφερε το αρχαίο και το μεσαιωνικό ελληνικό μυθιστόρημα, απηχήσεις των οποίων ανιχνεύονται σε όλα σχεδόν τα μυθιστορήματα που σημειώσαμε.

Η εισαγωγή του ιστορικού μυθιστορήματος έγινε στην Ελλάδα κατά τον ίδιο τρόπο και ως μέρος των ίδιων πειραματισμών. Ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, ο τρίτος από τους Φαναριώτες ποιητές τον οποίο αναφέραμε παραπάνω, στράφηκε κάπως καθυστερημένα στο μυθιστόρημα.⁵⁹ Η φήμη του Ραγκαβή ως μυθιστοριογράφου εδραιώθηκε το 1850 με τον *Αυθέντη του Μορέως*. Αντλώντας την πλοκή του από το γραμμένο σε δημώδη γλώσσα έμμετρο *Χρονικόν του Μορέως* του δέκατου τέταρτου αιώνα και,

58. Δύο αναδημοσιεύσεις αυτού του έργου εμφανίστηκαν κατά τη διάρκεια του 1995. Η πρώτη περιλαμβάνει εκτενή εισαγωγή του Δημήτρη Τζιόβα, βλ. σημ. 55. Το κείμενο παρουσιάζεται επίσης και σε άλλη έκδοση, με συνοπτική εισαγωγή του Νάσου Βαγενά, από τις εκδόσεις Νεφέλη. Βλ. επίσης Νάσος Βαγενάς, «Ο Πίθηκος Ξουθ», στον τόμο *Η ειρωνική γλώσσα*, ό.π., σσ. 199-225.

59. Περισσότερα από είκοσι διηγήματα και μυθιστορήματα του Ραγκαβή χρονολογούνται κατά την περίοδο 1847-53, μολοντί ένα μικρό διήγημα, που δημοσιεύτηκε το 1836 ή το 1837 (η έκδοση λανθάνει), τοποθετεί τον Ραγκαβή ανάμεσα στους πρώτους συγγραφείς που αποπειράθηκαν δοκιμαστικά να αρχίσουν να γράφουν το είδος αυτό πριν από τη δεκαετία του 1840 (βλ. π.χ. Σαχίνης 1982: 30-1, Βαλέτας 1983). Τέσσερα διηγηματά του της περιόδου αναδημοσιεύτηκαν χωρίς επαρκή εισαγωγή και χωρίς ούτε καν χρονολογίες (Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, *Διηγήματα*, επιμ. Κ. Καφαντάρης, Οδυσσεάς, Αθήνα 1988) και το μικρό μυθιστόρημα, που διαδραματίζεται στη Βικτωριανή Αγγλία, εκδόθηκε μαζί με ένα εκτενές δοκίμιο με επιμέλεια του Τ. Καγιαλή (*"Γλουμουμάουθ": ο δικτωριανός Α. Ρ. Ραγκαβής*, Νεφέλη, Αθήνα 1991). Βλ. Α. Χατζοπούλου, «Η κριτική για την αφηγηματική πεζογραφία του Α. Ρ. Ραγκαβή (1860-1916)», *Μαντατοφόρος* 37-38 (1993-4), 71-93, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

όπως ομολογεί ο ίδιος, εμπνευσμένος στη χρήση του ιστορικού υλικού από το παράδειγμα του Ουώλτερ Σκωτ, ο Ραγκαβής στο μυθιστόρημα αυτό εγκαινίασε ένα υπο-είδος, το οποίο παρέμεινε εξαιρετικά δημοφιλές μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1880.⁶⁰ Κατά τη διάρκεια της περιόδου αυτής ιστορικά μυθιστορήματα, τα οποία εκτυλίσσονται στην περίοδο της Οθωμανικής κυριαρχίας, γράφτηκαν από τους Κωνσταντίνο Ράμφο, Στέφανο Ξένο και από τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη (τα πρώτα έργα του), τον οποίο θα συναντήσουμε ξανά, αυτή τη φορά με διαφορετική ιδιότητα, στο επόμενο κεφάλαιο. Ενδιαφέρον προκαλεί το γεγονός ότι το πρώτο μυθιστόρημα του Ξένου, *Ο Διάβολος εν Τουρκία* (1851), δημοσιεύτηκε πρώτα στα αγγλικά (Λονδίνο) και αργότερα στα ελληνικά.

Παρά την επίδραση και την επιτυχία που είχε *Ο Αυθένης του Μορέως*, ο Ραγκαβής διέθετε πολύπλευρο ταλέντο για να περιοριστεί σε ένα μόνο είδος. Ένα χρόνο αργότερα (1851), δημοσίευσε τον *Συμβολαιογράφο*, μια ρεαλιστική ιστορία δολοπλοκίας, αγωνίας και ρομάντζου, που μολονότι φαίνεται ότι άσκησε λιγότερη επίδραση σε σχέση με τον *Αυθένη του Μορέως*, αξίζει να συγκαταλεχθεί στη χορεία των συναφών μυθιστορημάτων του Collins και του Poe, και μεταξύ των πρώτων 'αστυνομικών' μυθιστορημάτων που γράφτηκαν ποτέ.⁶¹

Ο Παύλος Καλλιγιάς (1814-1896) καταγόταν από τη Σμύρνη, αλλά όπως οι περισσότεροι Αθηναίοι λόγιοι του καιρού του είχε σπουδάσει στη δυτική Ευρώπη, και συγκεκριμένα στη Γερμανία. Ο *Θάνος Βλέκας* είναι το μοναδικό του μυθιστόρημα.⁶² Ο ομώνυμος ήρωας είναι ένας από δύο αδελφούς, ο οποίος στην αρχή της ιστορίας είναι μικροκαλλιεργητής καλοκάγαθος και χωρίς φιλοδοξίες. Ο αδελφός του, ο Τάσος, συγκεντρώνει

60. *Ο Αυθένης του Μορέως*, εισαγωγή Α. Σαχίνης, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1989. Για ρητούς υπαινιγμούς στον Scott μέσα στο κείμενο και για τη γενική σύλληψη του μυθιστορήματος, βλ. Σαχίνης, *Παλαιότεροι πεζογράφοι*, σσ. 42-47. Δεν είναι αλήθεια πάντως ότι το ιστορικό μυθιστόρημα κυριαρχεί στην ελληνική πεζογραφία, ακόμη και κατά τη δεκαετία του 1860, που η παραγωγή του είδους ήταν μεγάλη, παρ' όλο που αυτή η άποψη θεωρείται κοινός τόπος στις Ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Η άποψη αυτή θα πρέπει να αναθεωρηθεί μετά την ενδελεχή έρευνα της Ντενίση (*Το ελληνικό ιστορικό μυθιστόρημα*, βλ. σημ. 43).

61. Ανατυπώθηκε πάμπολλες φορές τα τελευταία χρόνια χωρίς επιμέλεια, εισαγωγή, σχόλια κτλ., σε πρόχειρες εκδόσεις.

62. Ανάμεσα στις υπάρχουσες επανεκδόσεις συνιστάται αυτή του Ιδρύματος Κώστα και Ελένης Ουράνη, με εισαγωγή του Ε. Ν. Χωραφά.

όλα τα κοινωνικά και ορισμένα από τα πολιτικά κακά της εποχής, καθώς αλλάζει ρόλους προκειμένου να αποκομίσει προσωπικά οφέλη: από ληστής γίνεται θεσιθήρας και επιδιώκει εκδραστικά να αποκτήσει χωράφια και εκμεταλλεύσιμη γη. Στην πορεία των πραγμάτων, ο αθώς Θάνος 'πληρώνει' για τα παραπτώματα του αδελφού του, χάνοντας πρώτα τη γη του, κατόπιν την ελευθερία του και τελικά (μελοδραματικά) ακόμα και τη ζωή του. Στην πορεία των αναγκαστικών περιπλανήσεων συναντά την όμορφη Ευφροσύνη, ο πατέρας της οποίας τον παίρνει υπό την προστασία του και ο οποίος αντιπροσωπεύει στο βιβλίο τον μόνο επιτυχημένο μεσολαβητή (και το ενδιάμεσο σημείο) ανάμεσα στο καλό και το κακό. Προτού όμως οι δύο τους καταφέρουν να παντρευτούν, ο Θάνος σκοτώνεται σε μια προσπάθεια να αποτρέψει έναν τοπικό ξεσηκωμό εναντίον της τυραννικής κατάχρησης εξουσίας του αδελφού του, και η κοπέλα, αφού φτάνει με τον πατέρα της λίγα μόνο λεπτά αργότερα, δεν κατορθώνει να αποτρέψει το κακό και πέφτει άψυχη πάνω στο πτώμα του.

Η αφήγηση είναι έντεχνη, αλλά με υψιπετές ρητορικό ύφος και πάμπολλες παρεκβάσεις, οι οποίες θυμίζουν τα αρχαία ελληνιστικά μυθιστορήματα. Ο Καλλιγιάς επαινέθηκε για την ευθύτητα με την οποία αποτυπώνει τις κοινωνικές αδικίες καθώς και για την έλλειψη Ρομαντικής υπερβολής.⁶³ Εντούτοις, η περιγραφή του πρωταγωνιστή, για παράδειγμα, δείχνει ότι το έργο αντλεί περισσότερο από τις λογοτεχνικές συμβάσεις παρά από τη ζωή, και η εξιδανίκευση των κλασικών ή νεοκλασικών προτύπων της υγείας, της ευγενικής καταγωγής και της καθαριότητας, απηχεί τον ίδιο τύπο ρομαντισμού που διαπιστώσαμε στην ποίηση και την αρχιτεκτονική της περιόδου, με την αναβίωση των κλασικών τύπων, ως μέρος της ρομαντικής αναζήτησης των παραδόσεων του λαού:

«Ο Θάνος ήτο νέος ευειδής, περίπου εικοσιτεσσάρων ετών του σώματός του η ανάπτυξις ήτον εύρυθμος και ευπρεπής, το πρόσωπόν του ευγενές και

63. Για το θέμα του κοινωνικού ρεαλισμού μέσα στον Θάνο Βλέπα βλ. Vitti, *Ιστορία*, ό.π., σσ. 261-3, *Εισαγωγή στο Έρωτος Αποτελέσματα*, ό.π., σσ. 29-36, καθώς και την εισαγωγή του Χωραφά. Ο Λίνος Πολίτης σχολιάζει τη σχέση του μυθιστορήματος με το Ρομαντισμό διατυπώνοντας έναν περίεργο ισχυρισμό σχετικά με τη ρεαλιστική του ακρίβεια: «πάνω απ' όλα... διαγράφονται, χωρίς ρομαντική αλλοίωση, οι έξοχοι χαρακτήρες του Θάνου και της Ευφροσύνης, που είναι σαν ένα κομμάτι μάλαμα μέσα σ' αυτόν τον κόσμο της κακορίζικιάς και της κακίας» (*Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2η έκδ., Αθήνα 1979, σ. 181).

σεμνόν και οι χαρακτήρες του εν γένει εύγραμμοι, απεικονίζοντες υπό την γλυκύτητα του ήθους φιλότιμόν τι και αξιοπρεπές. Καθ' όλα είχε τι ανώτερον των ανθρώπων της τάξεώς του και ηγάπα πολύ την καθαριότητα, ώστε δεν εφαινετο ότι είναι γεωργός». ⁶⁴

Με το έργο αυτό, ο Καλλιγιάς χωρίς αμφιβολία προσπάθησε να ελκύσει την προσοχή του κοινού στις πραγματικές κοινωνικές αδικίες που παρουσιάζονται στο μυθιστόρημα, ελπίζοντας ότι έτσι θα κατάφερνε να τις μετριάσει. Ο στόχος αυτός, όπως και μερικές άλλες πτυχές του μυθιστορήματος, μας επιτρέπουν να συγκρίνουμε τον Καλλιγά με τον Ντίκενς. Αλλά στην Ελλάδα πριν από τη δεκαετία του 1880 δεν υπήρχε βέβαια κανένας επαγγελματίας συγγραφέας όπως ήταν στην Αγγλία ο Ντίκενς, και παρ' όλο τον πλούτο των περιστατικών και τη γοργότητα της αφήγησης του *Θάνου Βλέκα*, το εσκεμμένα περίτεχνο ύφος μαζί με την αρχαϊζουσα γλώσσα, που τη χρησιμοποιούσαν ευρέως κατά την περίοδο αυτή, στάθηκαν εμπόδια στη μαζική πρόσληψη χάρη στην οποία ο Ντίκενς πολλές φορές κατόρθωσε να μετριάσει τα κοινωνικά δεινά που παρουσίαζε στα βιβλία του.

Η Πάπισσα Ιωάννα του Εμμανουήλ Ροΐδη (1836-1904) είναι το μόνο ελληνικό μυθιστόρημα του δέκατου ένατου αιώνα που βρήκε μια έστω και μέτρια θέση στον ευρωπαϊκό λογοτεχνικό κανόνα. ⁶⁵ Το έργο, που δύσκολα εντάσσεται σε ειδολογικές κατηγορίες, εκτυλίσσεται χωροχρονικά μακριά από τη σύγχρονη Ελλάδα και είναι γραμμένο με πλήρη αδιαφορία απέναντι στις περισσότερες αφηγηματικές συμβάσεις της εποχής. *Η Πάπισσα Ιωάννα* αποτελεί ένα από τα λίγα κωμικά αριστουργήματα της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Ο ίδιος ο Ροΐδης ταξίδεψε πολύ στη δυτική Ευρώπη, όπου, όπως ο Καλλιγιάς, τελείωσε τις σπουδές του, και έγραψε μόνο ένα μυθιστόρημα, ενώ έγραψε κριτική και πολύ αργότερα μερικά διηγήματα. ⁶⁶ Ο Ροΐδης από την αρχή ξεκινά με περιπαιχτική

64. *Θάνος Βλέκας* (επιμ. Χωραφά), σ. 68.

65. Η αρχική έκδοση έχει αναπαραχθεί φωτογραφικά, με πρόλογο του Τ. Βουρνά και με τον πρόλογο του Ροΐδη, καθώς και αποσπάσματα από τη διαμάχη που ακολούθησε (Ροΐδης 1971). Μια νεότερη έκδοση, με μακρά εισαγωγή του Α. Αγγέλου και με συμπληρωματικό υλικό, δημιουργεί δυσκολίες στην ανάγνωση λόγω της τυπογραφικής της εμφάνισης! Ερμής (NEB), Αθήνα 1988. Βλ. επίσης Αθηνά Γεωργαντά, *Εμμανουήλ Ροΐδης: η πορεία προς την «Πάπισσα Ιωάννα»*, Ιστός, Αθήνα 1993.

66. Τα *Άπαντα* του Ροΐδη, σε 5 τόμους, επιμελήθηκε ο Α. Αγγέλου (Ερμής, Αθήνα

διάθεση απέναντι στον αναγνώστη και, ακολουθώντας τον Bygon, δηλώνει ότι δεν είχε προγραμματίσει τίποτα εκτός από μια διασκέδαση της στιγμής. Το θέμα της Πάπισσας Ιωάννας αντλείται από την απόκρυφη βωμολοχία της μεσαιωνικής ιστορίας (ο Ροΐδης παραθέτει πολλά σχετικά στοιχεία σε εκτενή πρόλογο που αποτελεί μέρος του πειραχτικού παιχνιδιού του μυθιστορήματος), σύμφωνα με την οποία ο Πάπας του ένατου αιώνα, Ιωάννης Η΄, ήταν στην πραγματικότητα γυναίκα. Γύρω από αυτό το μοναδικό γεγονός, ο Ροΐδης πλέκει την απίθανη ιστορία του: την ως εκ θαύματος γέννηση της ηρωίδας (η μητέρα της είχε βιαστεί από δύο Γότθους μισθοφόρους στις όχθες του Ρήνου, ενώ ο 'πατέρας' της είχε ήδη ευνουχιστεί), τα πρώτα της θαύματα, τη ρομαντική ερωτική σχέση της με ένα νεαρό μοναχό με τον οποίο θα ζήσει πολλές περιπέτειες προτού τον εγκαταλείψει για υψηλότερες ασχολίες, τα ταξίδια της στη Βυζαντινή Ελλάδα και, τέλος, την άφιξή της στη Ρώμη, τη σχέση της με τον αρχιθαλαμηπόλο της και το θάνατό της (κατά τον τοκετό!), που φέρνει ένα θαυματοργό τέλος στις συμφορές οι οποίες είχαν πλήξει την πόλη.

Όλα αυτά λέγονται με αυθάδεια, μ' ένα κομψό και περίτεχνο ρητορικό ύφος το οποίο δεν έχει το όμοιό του στα ελληνικά. Διανθίζεται μάλιστα με έξυπνες, πλάγιες παρατηρήσεις προς τον αναγνώστη, που καταρρίπτουν τη σύμβαση της αληθοφάνειας στην οποία βασίζεται ολόκληρο το ρεαλιστικό μυθιστόρημα του 19ου αιώνα. Οι κριτικοί δεν είναι όλοι σύμφωνοι ως προς τη φύση και το σκοπό αυτού του μυθιστορήματος, ακόμη και αν μπορεί να θεωρείται μυθιστόρημα. Οι αρχές όμως της ελληνικής Εκκλησίας δεν άργησαν να το καταδικάσουν και να απαιτήσουν από το κράτος να επιβάλει κυρώσεις στο συγγραφέα του.⁶⁷ Η αντίδραση αυτή και η επακόλουθη ευρείας δημοσιότητας διαμάχη, που ξέσπασε στις αθηναϊκές εφημερίδες, βέβαια εξασφάλισαν για τον Ροΐδη το μεγάλο αναγνωστικό κοινό που διέφυγε του Καλλιγά.

Ο Ροΐδης μπορεί βέβαια να χρησιμοποιεί την ιστορία του ως πρόφαση, δεν χωρά όμως αμφιβολία ότι στην πραγματικότητα στόχος του

1978). Για μια συναγωγή ορισμένων από τα πιο σημαντικά του κριτικά σύντομα άρθρα βλ. *Σκαλαθύρματα*, επιμ. Α. Αγγέλου, Ερμής (NEB), Αθήνα 1986. Τα *Αφηγήματα του Ροΐδη* ανατυπώθηκαν χωρίς εισαγωγή στη σειρά «Η πεζογραφική μας παράδοση», Νεφέλη, Αθήνα 1988.

67. Το κείμενο της Συνοδικής Εγκυκλίου της 31ης Μαρτίου 1866 αναδημοσιεύεται στην εισαγωγή του Α. Αγγέλου στην έκδοση του Ερμή: 44-5.

συγγραφέα ήταν εν μέρει η ελληνική Εκκλησία, όπως επίσης και η υποκριτική ευσέβεια του καιρού του. Η σπουδαιότητα όμως του μυθιστορήματος αυτού υπερβαίνει αυτούς τους στόχους. Πρώτα από όλα η επιλογή ενός ιστορικού θέματος με πρόθεση να δείξει, όπως διακήρυξε ο ίδιος, πως και το παρελθόν ήταν, εξίσου με το παρόν, εντελώς άθλιο και διεφθαρμένο, και ενδεχομένως και περισσότερο, επιδιώκει να μετριάσει τον ενθουσιασμό που υπήρχε τότε απέναντι στο υπο-είδος του ιστορικού μυθιστορήματος που βρισκόταν στο απόγειο της δόξας του. Επιπροσθέτως, στα επεισόδια στη μέση του μυθιστορήματος, που διαδραματίζουν τη ρομαντική σχέση της Ιωάννας με το νεαρό μοναχό Φρουμέντιο, παίζει με τις προσδοκίες του αναγνώστη, βασισμένες ήδη, από το *Έρωτος Αποτελέσματα* (1792), στις συμβάσεις του ρομάντζου. Και, τέλος, όπως επισημάνθηκε πρόσφατα, όλο το παιχνίδι με τους ευφείς υπαινιγμούς, που απευθύνονται στον αναγνώστη, υποσκάπτοντας τις συμβάσεις της ρεαλιστικής αφήγησης, προαναγγέλλει κατά έναν σχεδόν αιώνα νωρίτερα την περίτεχνη αυτοαναφορικότητα και την παρωδία στο ελληνικό και παγκόσμιο μυθιστόρημα κατά τον εικοστό αιώνα.⁶⁸ Τα χαρακτηριστικά αυτά της *Πάπισσας Ιωάννας* είναι εμφανή στο σύντομο αποχαιρετισμό του Φρουμέντιου, όταν η Ιωάννα έχει ήδη φύγει για να γίνει Πάπας. Μετά από μερικές μέρες πικρού αυτοοικτιριμού και θρήνου, ο Φρουμέντιος ξυπνά ένα πρωί και βλέπει μια όμορφη βοσκοπούλα να περνά:

«θεωρών αυτήν ο Φρουμέντιος τότε κατά πρώτον ησθάνθη ότι πλην της Ιωάννας υπήρχον και άλλαι εις τον κόσμον γυναίκες. Η θεραπεία αυτού ηδύνατο ήδη να θεωρηθή ως ριζική. Ούτω δια του θαύματος του Αγίου γυμνωθείς του ανοήτου πάθους του και άχρηστος ήδη ων ημίν ως ήρωσ μυθιστορήματος καθίστατο από της στιγμής εκείνης χρησιμώτατον της κοινωνίας μέλος, λίαν κατάλληλος, αν έζη σήμερα, να εξασκήση οιοδήποτε έντιμον επάγγελμα, να γείνη γραμματοκομιστής, κατάσκοπος, βουλευτής, προικοθήρας ή θεσοδιώκτης, να κρατή τα κατάστιχα Χίου εμπόρου ή τους πόδας αγχονιζομένου καταδίκου. Αλλά κατά την εποχήν εκείνην τα Κύριε ελέησον ήσαν η καλλιτέρα τέχνη, και καλώς ποιών έμεινε καλόγερος ως πρότερον ο Φρουμέντιος».⁶⁹

68. Βλ. ειδικότερα Δ. Τζιόβας, «Η Πάπισσα Ιωάννα και ο ρόλος του αναγνώστη», στον τόμο *Μετά την αισθητική*, Γνώση, Αθήνα 1987, σσ. 259-82.

69. Η *Πάπισσα Ιωάννα* (επιμ. Τ. Βουρνάς), ό.π., σσ. 224-5.

Θα έπρεπε επίσης να αναφέρουμε δύο άλλα μυθιστορήματα της περιόδου, τα οποία θεωρείται ότι άνοιξαν το δρόμο για τις εξελίξεις με ευρύτερο αντίκτυπο στο ελληνικό μυθιστόρημα από τη δεκαετία του 1880 και εφεξής. Το πρώτο είναι *Η στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι*, που δημοσιεύτηκε στη Ρουμανία το 1870-1. Η διορατική και αυτοβιογραφική αυτή αφήγηση άσκησε ελάχιστη επίδραση στον καιρό της και ανασύρθηκε από την αφάνεια μόνο μετά το Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο.⁷⁰ *Η στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι* και ο *Λουκής Λάρας* (1879)⁷¹ του Δημητρίου Βικέλα (1835-1908) διηγούνται αληθινές ιστορίες, και ως εκ τούτου θα μπορούσε κανείς να διατυπώσει κάποιες αντιρρήσεις αν και κατά πόσο ανήκουν στο είδος του μυθιστορήματος. Και τα δύο έχουν θεωρηθεί, από τις Ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας των τελευταίων πενήντα χρόνων, ως μοναδικοί σχεδόν πρόδρομοι ενός λιγότερο ρητορικού ύφους και μιας γλώσσας πλησιέστερης στην ομιλούμενη της εποχής. Ο *Λουκής Λάρας*, του οποίου η δράση εκτυλίσσεται κατά τη διάρκεια του απελευθερωτικού Αγώνα (όμως πριν να γεννηθεί ο συγγραφέας), μπορεί να θεωρηθεί ένα από τα τελευταία 'ιστορικά μυθιστορήματα' του δέκατου ένατου αιώνα, στα οποία ο αληθινός ηρωισμός δεν φαίνεται να έγκειται στις ηρωικές πράξεις αλλά στη σύνεση, την προνοητικότητα και το κουράγιο που θέτουν τα θεμέλια για το μελλοντικό εμπόριο.

Καθώς μάλιστα ορισμένα από τα χαρακτηριστικά για τα οποία διακρίνονται τα δύο αυτά έργα εντοπίζονται και σε πρωιμότερες μυθοπλασίες, όπως στο *Έρωτος Αποτελέσματα* και στα δύο μυθιστορήματα του Γρηγορίου Παλαιολόγου, η ιστορική σημασία της *Στρατιωτικής ζωής εν Ελλάδι* και του *Λουκή Λάρα* αξιολογείται διαφορετικά. Πρόκειται για τα πρώτα μυθιστορήματα στα ελληνικά όπου η εσκεμμένη απλοποίηση της γλώσσας και του ύφους αντανακλά τον καινούργιο στόχο του ντοκουμανταίρ. Το νεοελληνικό μυθιστόρημα στα πρώτα του στάδια (ακολουθώντας ίσως τις απόψεις του Κοραή) είχε πλήρη επίγνωση των ορίων μεταξύ γεγονότων και μυθοπλασίας. Η απομνημονευματογραφία άνθησε στα χρόνια που ακολούθησαν την Επανάσταση, καθώς οι περισσότεροι από τους σημαντικότερους συγγραφείς του είδους έγραφαν απομνημονεύ-

70. Φιλολογική έκδοση, επιμέλεια Μ. Vittι, Ερμής (NEB), Αθήνα 1977. Πρβλ. και Vittι, *Ηθογραφία* (3η έκδ.), σσ. 46-9.

71. Φιλολογική έκδοση, επιμέλεια Μ. Δίτσα, Ερμής (NEB), Αθήνα 1991.

ματα, μολονότι πολλά απο αυτά δημοσιεύτηκαν πολύ αργότερα. Το πιο γνωστό παράδειγμα αυτού του τύπου αφήγησης είναι *Τα Απομνημονεύματα του Μακρυγιάννη*, τα οποία άσκησαν επίδραση στη λογοτεχνία μόνο μετά τη δημοσίευσή τους το 1907. Για πρώτη φορά στη δεκαετία του 1870 τα όρια μεταξύ γεγονότος και μυθοπλασίας σκοπίμως συγχέονται, καθώς ο ανώνυμος συγγραφέας της *Στρατιωτικής ζωής εν Ελλάδι* και ο Βικέλας υιοθετούν μερικές από τις τεχνικές της μυθοπλασίας προκειμένου να αφηγηθούν μια αληθινή ιστορία. Τέτοιου είδους μυθιστόρημα ήταν άγνωστο πριν, αλλά, όπως θα δούμε, έπαιξε σημαντικό ρόλο στο ελληνικό μυθιστόρημα του εικοστού αιώνα.

Προτού κλείσουμε αυτό το κεφάλαιο, θα πρέπει να αναφερθούμε στο μυθιστόρημα των Επτανήσων, ή καλύτερα στην έλλειψή του.⁷² Όλα τα μυθιστορήματα τα οποία συζητήθηκαν έως τώρα δημοσιεύτηκαν στην πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους (πρώτα στο Ναύπλιο, μετά στην Αθήνα), και οι προσπάθειες που έγιναν να εγκαθιδρυθεί μια παράδοση στο είδος δεν βρήκαν παρά ελάχιστη απήχηση στα άλλα πολιτισμικά κέντρα της εποχής, την Κέρκυρα και τα Επτάνησα. Εκεί η πεζογραφία περιορίστηκε στη σάτιρα αλλά, αντίθετα από τη σάτιρα του Ροϊδη, η σάτιρα των Επτανήσων ποτέ δεν έλαβε τη μορφή μυθιστορήματος ή διηγήματος. Η ατελής εφιαλτική σάτιρα του Διονυσίου Σολωμού, *Η Γυναίκα της Ζάκυθος*, σαφώς αντιπροσωπεύει μια προσπάθεια μυθοπλαστικής πεζογραφίας, ωστόσο δεν είναι ευκρινές από τα διασωζόμενα αποσπάσματα και τις διαδοχικές επεξεργασίες ποια θα ήταν η τελική της μορφή και το εύρος της. Ο Ανδρέας Λασκαράτος και άλλοι που έγραψαν σάτιρα σε πεζό λόγο, έγραφαν σ' ένα είδος παλαιότερο από το μυθιστόρημα και φαίνεται πως ποτέ δεν δοκίμασαν να πειραματιστούν προς αυτή την κατεύθυνση. Η αποσπασματική αυτοβιογραφία της Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου (1801-1832) γράφτηκε λίγο πριν από το θάνατό της αλλά δημοσιεύτηκε μισό αιώνα αργότερα, και μερικές φορές αναφέρεται ως ένα πρώιμο (και σπάνιο) δείγμα γυναικείου μυθιστορήματος αυτή την περίοδο.⁷³ Μόνο ο Σπυρίδων Ζαμπέλιος (1815-1881), που είναι περισσότερο

72. Βλ. διεξοδικότερα για το θέμα αυτό: Δ. Τζιόβας, *A telling absence: the novel in the Ionian Islands*. *Journal of Mediterranean Studies*, τόμ. 4, τεύχ. 1 (1994), 73-82.

73. Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου, *Αυτοβιογραφία*, επιμ. Κ. Πορφύρης, Αθήνα 1956 (πρώτη έκδοση 1881).

γνωστός ως ιστορικός και λαογράφος, έγραψε ένα μυθιστόρημα. Εντούτοις, το έργο του *Οι κρητικοί γάμοι*, ένα ιστορικό μυθιστόρημα που εκτυλίσσεται στην Κρήτη του δέκατου έκτου αιώνα (δημοσιεύτηκε στο Τορίνο), δε φαίνεται να επαινέθηκε παρά μόνο για το πατριωτικό του πνεύμα.⁷⁴

Το ότι οι συγγραφείς των Επτανήσων ήταν ικανοί να στηρίξουν τη λογοτεχνική έκφραση στην πεζογραφία αποδεικνύεται ωστόσο από το μοναδικό παράδειγμα που ήταν *Ο Βασιλικός* του Αντωνίου Μάτεση. Πρόκειται για θεατρικό έργο, και από αυτήν την άποψη emπίπτει έξω από τα όρια αυτής της μελέτης. Γράφτηκε στο διάστημα 1829-1830 για να παρασταθεί σε ένα αριστοκρατικό περιβάλλον στη Ζάκυνθο, που ήταν και ο τόπος καταγωγής του συγγραφέα. Η σημασία του *Βασιλικού* για την ιστορία του ελληνικού μυθιστορήματος έγκειται στο γεγονός ότι, όταν αργότερα ο Μάτεσης το δημοσίευσε, πρόσθεσε έναν πρόλογο στην επίσημη γλώσσα της εποχής, που δεν είναι η γλώσσα του κειμένου, και περιγράφει το έργο σημειώνοντας:

«Το παρόν όθεν δύναται μάλλον να ονομασθή ιστορική μυθιστοριογραφία δραματικώς παριστανομένη ή κωμωδία».⁷⁵

Το έργο είναι στην πραγματικότητα μια κοινωνική κωμωδία που οφείλει πολλά στα διδάγματα των Beaumarchais και Schiller, και δραματοποιεί τη σύγκρουση των ιδεών μεταξύ της παλιάς γενιάς της τοπικής αριστοκρατίας και των αξιών του Διαφωτισμού, που για λόγους ευγένειας ο Μάτεσης τοποθετεί έναν αιώνα νωρίτερα. *Ο Βασιλικός* δεν μπορεί καθόλου να θεωρηθεί 'ιστορικό μυθιστόρημα', αλλά προφανώς ο συγγραφέας του σκέφτηκε ότι έπρεπε να του προσθέσει αυτή την ονομασία αν ήθελε να δώσει τη δυνατότητα στο έργο αυτό να διαβαστεί ως βιβλίο στη

74. Σπυρίδων Ζαμπέλιος, *Οι κρητικοί γάμοι*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1989. Μερικά διηγήματα του Πολυλά, δημοσιευμένα στη δύση της ζωής του στην *Εστία* μεταξύ του 1891-92, καταλαμβάνουν μικρό μέρος του 'ηθογραφικού' ή λαογραφικού διηγήματος που εμφανίζεται αυτή την εποχή και ως εκ τούτου ανήκουν στο θέμα του επόμενου κεφαλαίου (αναδημοσιεύτηκαν στον Πολυλά 1988).

75. Αντώνιος Μάτεσης, *Ο Βασιλικός*, εισαγωγή Ά. Τερζάκης, Ερμής (NEB), Αθήνα 1974. Ο πρόλογος αυτός του Μάτεση χρονολογείται από το 1860, ενώ η έκδοση στην οποία εμφανίζεται είναι του 1859 (το παράθεμα στη σελ. 1).

δεκαετία του 1860. Όπως έγινε και με τα ποιητικά αποσπάσματα του Σολωμού, τα οποία δημοσιεύτηκαν πολύ καιρό αφότου γράφτηκαν, μια σημαντική πρωτοβουλία ενός συγγραφέα των Επτανήσων έμεινε χωρίς συνέχεια, και έτσι μπαίνει κανείς στον πειρασμό, για μια ακόμη φορά, να αναρωτηθεί πόσο διαφορετική θα ήταν η πορεία του ελληνικού μυθιστορηματος αν η επιμελημένη κωμωδία του Μάτεση, βασισμένη στενά στο ζακυνθινό ιδίωμα της εποχής και σε πεζό λόγο, γινόταν ανάγνωσμα στην Αθήνα τον καιρό που γράφτηκε αντί να εντάσσεται οπωσδήποτε και χωρίς ιδιαίτερη πειστικότητα στο υπο-είδος του ιστορικού μυθιστορηματος, το οποίο άρχιζε να ανθεί στην Αθήνα.

Όπως και να έχουν τα πράγματα, μόνο κατά τα τελευταία χρόνια του αιώνα τα Επτάνησα παρουσίασαν δύο μυθιστοριογράφους ολκής: τον Γρηγόριο Ξενόπουλο και τον Κωνσταντίνο Θεοτόκη. Ο πρώτος, όπως θα δούμε, ήταν αρχικά επιτυχημένος θεατρικός συγγραφέας, και δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι τα μυθιστορήματα του δεύτερου έχουν ως θέμα τους την οριστική παρακμή της παλαιάς αριστοκρατίας του νησιού και την καθυστερημένη άνοδο μιας επιχειρηματικής αστικής τάξης.

2. Η Εθνική επέκταση και τα όριά της: Από τη 'Μεγάλη Ιδέα' στην επαύριο της Καταστροφής 1881-1928

ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

Η προσάρτηση της εύφορης και πλούσιας επαρχίας της Θεσσαλίας το 1881, μολονότι ήταν αποτέλεσμα περισσότερο της διπλωματίας των Μεγάλων Δυνάμεων παρά αποτέλεσμα στρατιωτικής επιτυχίας, φάνηκε στους Έλληνες εκείνης της εποχής ως η πρώτη απτή απόδειξη ότι η εδαφική επέκταση ήταν εφικτός στόχος. Η ανάγκη της επέκτασης των γεωγραφικών ορίων του νέου κράτους υπέφωσκε σχεδόν από την αρχή της ιδρύσεώς του.¹ Κατά τη διάρκεια μάλιστα των διαβουλεύσεων για το πρώτο Σύνταγμα το 1844, διατυπώθηκε το αίτημα του ελληνικού αλυτρωτισμού. 'Ελλάδα', σύμφωνα με τη σχετική διατύπωση, δεν ήταν μόνο το βασίλειο που έφερε αυτό το όνομα, αλλά περιελάμβανε επίσης και όλες τις ελληνόφωνες κοινότητες της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Σκοπός της εθνικής πολιτικής ήταν επομένως να 'λυτρώσει' τους Έλληνες που ζούσαν έξω από τα όρια του κράτους και, πιο συγκεκριμένα, να ανακηρύξει την Κωνσταντινούπολη, Έδρα του Οικουμενικού Πατριαρχείου, παράλληλα με την Αθήνα, ως το δίδυμο κέντρο του ευρύτερου Ελληνισμού. Έτσι γεννήθηκε η 'Μεγάλη Ιδέα'.²

1. Ήδη από το 1830 ο Κοραής σημείωνε: «νέοι αγώνες προσμένουν τους γενναίους μαχητάς· χρεωστούν να εξαπλώσωσι τα όρια της ελευθερίας εις όλην την Ελλάδα και τους νήσους αυτής, κατά την παλαιάν αυτής γεωγραφίαν» (*Καποδιστριακοί διάλογοι Δ', Άπαντα τα πρωτότυπα έργα*, τόμ. Αε, σ. 791. Ο Κοραής άφησε όμως κάποια ασάφεια ως προς το σημείο το οποίο υποτίθεται ότι έπρεπε να εκτεινούνται τα όρια αυτά.

2. Το σχετικό απόσπασμα της ομιλίας στη Βουλή του μετέπειτα πρωθυπουργού Ιωάννη Κωλέττη έχει ως εξής: «Διά την γεωγραφικήν της θέσιν η Ελλάς είναι το κέντρον της Ευρώπης· ισταμένη, και έχουσα εκ μεν δεξιών την Ανατολήν, εξ αριστερών δε την Δύσιν, προώριστα, ώστε δια μεν της πτώσεως αυτής να φωτίση την Δύσιν, δια δε της αναγεννήσεως την Ανατολήν. Το μεν πρώτον εξεπλήρωσαν οι προπάτορες ημών, το δε δεύτερον είναι εις ημάς ανατεθειμένον· εν τω πνεύματι του όρκου τούτου και της μεγάλης ταύτης ιδέας είδον πάντοτε τους πληρεξουσίους του έθνους να συνέρχονται διά να αποφασίσωσιν ουχί πλέον περί της τύχης της Ελλάδος, αλλά της ελληνικής φυλής». Το παράθεμα προέρχεται από τη μελέτη του Κ. Θ. Δημαρά, «Της μεγάλης ταύτης

Η εντυπωσιακά ομόφωνη υποστήριξη της 'Μεγάλης Ιδέας' κυριάρχησε σε όλο το φάσμα της ελληνικής πολιτισμικής ζωής του δέκατου ένατου αιώνα και κράτησε μέχρι την παραμονή της ολέθριας ήττας της ελληνικής εκστρατευτικής δύναμης στη Μικρά Ασία το 1922. Το γεγονός αυτό δεν πρέπει να μας εκπλήσσει. Ο δέκατος ένατος αιώνας στην Ευρώπη ήταν η εποχή του κράτους-έθνους και η εδαφική επέκταση, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, θεωρούνταν δεδομένη, ως νόμιμος στόχος των εθνών-κρατών. Αυτό το γενικότερο κλίμα της εποχής στην Ευρώπη το συνοψίζει αρκετά πιστά ο Ψυχάρης, όταν γράφει το 1888 από το Παρίσι:

«Ένα έθνος, για να γίνη έθνος, θέλει δυο πράματα: να μεγαλώσουν τα σύνορά του και να κάμη φιλολογία δική του».³

Η 'Μεγάλη Ιδέα' δεν εμφανίστηκε λοιπόν για πρώτη φορά κατά τη δεκαετία του 1880. Απλώς ενισχύθηκε περισσότερο, και οι υποστηρικτές της απέκτησαν μεγαλύτερη αυτοπεποίθηση. Ιδιαίτερα μάλιστα μετά την προσάρτηση της Θεσσαλίας, η επίγνωση των στόχων του ελληνικού αλυτρωτισμού άρχισε να γίνεται περισσότερο αισθητή στην ελληνική πολιτισμική και πολιτική ζωή. Η νέα αυτή διάθεση φαίνεται πως διατηρήθηκε παρά τα εμπόδια που παρουσιάστηκαν και που δεν ήταν λιγότερο ταπεινωτικά σε σύγκριση μ' εκείνα της προηγούμενης περιόδου: το ελληνικό κράτος αντιμετώπισε τις Μεγάλες Δυνάμεις το 1886, υπέστη εθνική χρεοκοπία το 1893, ήττα από την Τουρκία το 1897 και προστριβές με τη Βουλγαρία για το Μακεδονικό από τη δεκαετία του 1890 μέχρι το 1913. Παρ' όλες όμως τις στρατιωτικές αποτυχίες, το ελληνικό κράτος μέχρι το 1920 συνέχισε να επεκτείνεται, και παρά την οικονομική κατάρρευση του 1893 και τον έλεγχο που επέβαλαν οι Μεγάλες Δυνάμεις για το χρέος στους ξένους το 1897, η οικονομία κατάφερε να αναπτυχθεί κατά την ίδια περίοδο.

Η πολιτική ζωή διασαλεύτηκε σοβαρά από την επέμβαση των στρατιωτικών το 1909 (κίνημα στο Γουδί), μια 'αστική επανάσταση', όπως

ιδέας» (1970), επανέκδοση στον τόμο του ίδιου, *Ελληνικός Ρωμαντισμός*, Ερμής, Αθήνα 1982, σσ. 405-18 (το παράθεμα στις σσ. 405-6) (δική μου έμφαση).

3. Γ. Ψυχάρης, *Το Ταξίδι μου*, επιμ. Α. Αγγέλου, Ερμής (NEB), Αθήνα 1971, σ. 37 (1η έκδ. 1888).

θεωρήθηκε από μερικούς εκ των υστέρων, η οποία είχε ως επακόλουθο να ανέλθει στην εξουσία ο Ελευθέριος Βενιζέλος. Υπό την πρωθυπουργία του Βενιζέλου, οι Βαλκανικοί πόλεμοι (1912-13) είχαν ως αποτέλεσμα την επέκταση των βορείων συνόρων της Ελλάδας λίγο πολύ ως εκεί που βρίσκονται και σήμερα, και ταυτόχρονα διασφάλισαν την Κρήτη (που ήταν επισήμως ανεξάρτητη από το 1897) και τα περισσότερα από τα νησιά του Αιγαίου. Κατά το ξέσπασμα του Πρώτου παγκόσμιου πολέμου, η ελληνική επικράτεια είχε σχεδόν διπλασιαστεί από τη δεκαετία του 1870 και, όπως το διατύπωσε ο Κωλέττης, το «όνειρο και η ελπίδα» της ανάκτησης της Κωνσταντινούπολης φαινόταν περισσότερο από ποτέ πραγματοποιήσιμο.

Η πολιτική που ακολούθησε ο Βενιζέλος επέφερε ως αρνητική συνέπεια τον εθνικό διχασμό (1915-17). Ύστερα από δέκα χρόνια σχεδόν συνεχών πολέμων, η Μικρασιατική Καταστροφή σφραγίζει το τέλος ενός κεφαλαίου της ελληνικής ιστορίας, που άρχισε με την επεκτατική αισιοδοξία των αρχών της δεκαετίας του 1880, και ταυτόχρονα διαμόρφωσε το πλαίσιο για την πολιτική, κοινωνική και πολιτισμική ζωή της Ελλάδας για ένα μεγάλο μέρος του εικοστού αιώνα. Η χαοτική περίοδος αμέσως μετά την Καταστροφή επιπίπτει εντούτοις στο παρόν κεφάλαιο, καθώς επρόκειτο να περάσει ένα χρονικό διάστημα προτού οι νέες κοινωνικές και πολιτικές πραγματικότητες και η απώλεια του υπερβατικού ιδανικού, που είχαν ενώσει τους περισσότερους Έλληνες για πάνω από μισό αιώνα, έφταναν στο σημείο να αφομοιωθούν και να προκαλέσουν νέες εξελίξεις στη λογοτεχνία και τον πολιτισμό.

Το κεφάλαιο αυτό τελειώνει με την επαναφορά στην εξουσία του Βενιζέλου τον Αύγουστο του 1928, ένα μήνα μετά από την αυτοκτονία του Καρυωτάκη. Μέχρι τότε η Ελλάδα είχε αποκτήσει σύνορα, τα οποία ήταν περίπου αυτά που είναι και σήμερα (με εξαίρεση τα Δωδεκάνησα, που προστέθηκαν το 1947). Η ανταλλαγή των πληθυσμών μεταξύ Ελλάδας και Τουρκίας ολοκληρώθηκε αυτή την περίοδο. Κατά συνέπεια, το νέο ελληνικό κράτος που προέκυψε κατά τη δεκαετία του 1920 περιέλαβε σχεδόν όλους τους Έλληνες της τέως Οθωμανικής αυτοκρατορίας, όπως το ονειρεύονταν οι υποστηρικτές του αλυτρωτισμού του περασμένου αιώνα. Οι συγκυρίες όμως που διαμορφώθηκαν μετά την Καταστροφή, τα κοινωνικά και οικονομικά προβλήματα που προέκυψαν από την αφομοίωση ενός τόσο μεγάλου αριθμού προσφύγων, είχαν ως συνέ-

πεια την πλήρη αναθεώρηση της εθνικής αυτογνωσίας. Η μακρά πορεία της προσαρμογής στη νέα πραγματικότητα θα είναι και το αντικείμενο του τρίτου και του τέταρτου κεφαλαίου.

ΝΕΟΙ ΟΡΙΖΟΝΤΕΣ ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΤΗΝ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

Η νέα αυτοπεποίθηση των αρχών της δεκαετίας του 1880 βρήκε τρόπους λογοτεχνικής έκφρασης που εκ πρώτης όψεως φαίνονται αντιφατικοί. Από τη μία πλευρά, συγγραφείς, μεταφραστές και κριτικοί στράφηκαν στην Ευρώπη και ειδικότερα στη Γαλλία, απ' όπου και προέρχεται το υλικό που παρουσίασαν στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό. Από την άλλη μεριά, το ενδιαφέρον άρχισε να κατευθύνεται με νέα ένταση και αποφασιστικότητα προς τον εντοπισμό, τον ορισμό και την περιγραφή εκείνων των πτυχών της ελληνικής ζωής που παρέμεναν αμόλυντες από την ευρωπαϊκή επίδραση. Δηλωτικοί της πρώτης τάξης είναι και οι πειραματισμοί στην αντι-ρομαντική ποιητική του γαλλικού Παρνασσικού κινήματος (ονομάστηκε έτσι από μια ανθολογία του 1866) με εκπροσώπους στην Ελλάδα τους Νίκο Καμπά (1857-1932), Γεώργιο Δροσίνη (1859-1951) και Κωστή Παλαμά (1859-1943), καθώς και τη μετάφραση στα ελληνικά του μυθιστορήματος *Νανά* (1879) του Εμίλ Ζολά. Η μετάφραση αυτή (του Δ. Καμπούρογλου) προκάλεσε έντονες αντιδράσεις, όπως και η εκτενής και παθιασμένη εισαγωγή που πρόσθεσε ο Αγησίλαος Γιαννιώτης στην ολοκληρωμένη έκδοση του 1880, η οποία συνιστούσε επίμονα την ωμή ρεαλιστική απεικόνιση της ζωής, στην οποία ο Ζολά είχε δώσει το όνομα 'νατουραλισμός'.⁴

Δηλωτική της δεύτερης τάξης είναι η αναφορά στον παραδοσιακό τρόπο ζωής της ελληνικής υπαίθρου, που πέρασε επίσης και στην ποίηση του Δροσίνη, ως ένα ορισμένο βαθμό και στην ποίηση του Παλαμά, και είναι πιο φανερό στο έργο του Κώστα Κρυστάλλη (1868-1894). Πολλά από τα ποιήματα του τελευταίου είναι μιμήσεις του παραδοσιακού δημοτικού τραγουδιού. Η ίδια αυτή στροφή προς την παραδοσιακή ελληνική ζωή και τα έθιμα είναι ακόμη πιο φανερό στην πρωτοεμφανιζόμενη επιστήμη της Λαογραφίας, που αρχίζει με τον

4. Αναδημοσιεύεται στον τόμο Π. Δ. Μαστροδημήτρης, «Ο Ζητιάνος» του Καρκαβίτσα, εισαγωγή-κείμενο-γλωσσάριο, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1980, σσ. 239-263.

πρωτοπόρο λαογράφο Νικόλαο Πολίτη (1852-1921) στη δεκαετία του 1870 και που με τη σειρά της άσκησε καθοριστική επίδραση στους πεζογράφους, ώς το τέλος του αιώνα, όσον αφορά στην επιλογή της θεματολογίας τους.

Μολονότι και οι δύο αυτές τάσεις φαίνεται να είναι αντιφατικές μεταξύ τους, αν κοιτάξει κανείς από μια αυστηρά λογική οπτική γωνία, θα ήταν σοβαρό λάθος για τον ιστορικό της λογοτεχνίας να προσπαθήσει να διαλέξει ανάμεσά τους. Πράγματι, οι συγγραφείς που έκαναν κάτι τέτοιο, είτε στρεφόμενοι αποκλειστικά προς το εξωτερικό, είτε αποκλειστικά στις 'ρίζες' τους, είναι εκείνοι που σήμερα θεωρούνται ελάσσονες ή καθαρά 'ιστορικού' ενδιαφέροντος: ο ποιητής Νίκος Καμπάς⁵ ή οι συγγραφείς των 'ειδυλλιακών' διηγημάτων της ελληνικής υπαίθρου, όπως ο Γ. Δροσίνης (στα διηγήματα της δεκαετίας του 1880), ο Χρ. Χρηστοβασίλης και ο Α. Εφταλιώτης.⁶ Τα πιο σημαντικά λογοτεχνικά επιτεύγματα των δεκαετιών του 1880 και του 1890 συντελούνται μέσα από τα διασταυρούμενα ρεύματα των δύο αντίθετων αυτών τάσεων: τα διηγήματα του Βιζυηνού, του Παπαδιαμάντη και του Καρκαβίτσα, και λίγο αργότερα την ώριμη ποίηση του Παλαμά. Όλοι τους αξιοποιούν τις δυνατότητες που προσφέρουν οι πρόσφατοι νεοτερισμοί από το εξωτερικό,

5. Η σημασία του Καμπά είναι καθαρά 'ιστορική' γιατί εισήγαγε τον Παρνασσισμό, (Parnasse) στην Ελλάδα και άσκησε ομολογημένη επίδραση στον Παλαμά. Ο Γιώργος Θέμελης, γράφοντας το 1963, τοποθετεί κατά ενδιαφέροντα τρόπο τον Καμπά, παράλληλα με τον Ντόρρο και τον Ράντο (1978: 11-12), των οποίων οι νεοτερισμοί στις αρχές της δεκαετίας του 1930 καρποφόρησαν στα έργα άλλων ποιητών. (Γιώργος Θέμελης, *Η νεώτερη ποίησή μας*, τόμ. 1, Κωνσταντινίδης, Θεσσαλονίκη 1978: 1η δημοσίευση 1963: 11-12).

6. Τα ονόματα λαμβάνονται από μια λίστα συγγραφέων, τους οποίους η Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, στην κριτική της για το βιβλίο του Γιάννη Παπακώστα, *Το περιοδικό «Εστία» και το Διήγημα*, Εκπαιδευτήρια Κωστή-Γεϊτόνα, Αθήνα 1982, θεωρεί ως κυρίως ηθογράφους σε αντιδιαστολή προς τους νατουραλιστές ή ρεαλιστές συγγραφείς της περιόδου, στη χορεία των οποίων περιλαμβάνονται όλα τα μεγάλα ονόματα (*Παρουσία*, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή 3 [1985]: 123-52, σημ. 147). Η διάκριση αυτή ασφαλώς ισχύει αλλά, κατά τη γνώμη μου, μέχρι ενός βαθμού. Είτε ο όρος (ηθογραφία) θα πρέπει να εγκαταλειφθεί εντελώς (όπως προτάθηκε, για παράδειγμα, από τον Χριστόφορο Μηλιώνη: «Παπαδιαμάντης και ηθογραφία ή ηθογραφίας αναιρέσεις», *Γράμματα και Τέχνες*, Ιανουάριος 1992: 5-22), ή θα πρέπει να περιλαμβάνει όλους τους ρεαλιστές συγγραφείς αυτής της περιόδου. Η δική μου προτίμηση είναι για τη δεύτερη λύση, όπως θα φανεί παρακάτω.

προκειμένου να ανιχνεύσουν, ο καθένας τους με πολύ διαφορετικό τρόπο, τη φύση του δικού τους ιθαγενούς πολιτισμού.

ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ ΣΤΗΝ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ (1880-1904)

Μεγάλο μέρος των πολιτισμικών ζυμώσεων γύρω στα 1880 πέρασε στον περιοδικό τύπο και ειδικά στις στήλες της *Εστίας* (1876-95) και στον *Ραμπαγά* (1878-89). Η *Εστία* ήταν ένα σοβαρό περιοδικό, το οποίο απευθυνόταν σ' ένα συντηρητικό αναγνωστικό κοινό και υπήρξε πάντοτε θερμός θιασώτης των λαογραφικών σπουδών.⁷ Ο *Ραμπαγάς*, από την άλλη πλευρά, χαρακτηριζόταν γενικώς ως πολιτικο-σατιρική εφημερίδα και από τις στήλες του εμφανίστηκαν οι πρώτες ποιητικές απόπειρες του Καμπά, του Δροσίνη και του Παλαμά.⁸ Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό, για τα γενικότερα ενδιαφέροντα της εποχής, ότι στο περιοδικό αυτό για πρώτη φορά δημοσιεύτηκε σε συνέχειες η επίμαχη μετάφραση της *Νανάς* του Ζολά, προτού διακοπεί η δημοσίευσή της λόγω δημόσιας αποδοκιμασίας, ενώ από τις στήλες της *Εστίας* εκτοξεύτηκε η σχετική διαμαρτυρία από τον Άγγελο Βλάχο.⁹ Και τα δύο περιοδικά κατά τη διάρκεια της κυκλοφορίας τους συνέχισαν να δημοσιεύουν μεταφράσεις από μια ευρύτατη γκάμα σύγχρονης ξένης λογοτεχνίας.

Μια πιο θετική συμβολή της *Εστίας* στις λογοτεχνικές εξελίξεις της εποχής ήταν η εξαγγελία, το 1883, ενός διαγωνισμού διηγήματος, του οποίου «Η υπόθεση... είναι ελληνική, τουτέστι θα συνίσταται εις περιγραφήν σκηνών του βίου του ελληνικού λαού εν οιαδήποτε των περιόδων της ιστορίας αυτού ή εις εξιστόρησιν επεισοδίου τινός της ελληνικής

7. Το περιεχόμενο αυτού του περιοδικού και η δραστηριότητα των διαδοχικών εκδοτών του συζητούνται διεξοδικά από τον Γιάννη Παπακώστα, *Το περιοδικό «Εστία» και το Διήγημα*, ό.π., Αθήνα 1982. Για μια κριτική αυτού του έργου και μερικές προτάσεις για τη φύση της ελληνικής ρεαλιστικής πεζογραφίας της περιόδου, βλ. Πολίτου-Μαρμαρινού, ό.π., σσ. 123-52.

8. Βλ. Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, «Η εφημερίδα *Ραμπαγάς* (1878-89) και η συμβολή της στην ανανέωση της νεοελληνικής λογοτεχνίας», *Παρνασσός* 21/2 (1979): 235-57.

9. Πολίτου-Μαρμαρινού (κριτική στον Παπακώστα), ό.π., σ. 145.

ιστορίας». ¹⁰ Βλέποντας αναδρομικά τους όρους του διαγωνισμού, παρατηρούμε πως δεν ήταν και τόσο ρηξικέλευθοι όπως συνήθως υποστηρίζεται. Δεν είναι ξεκάθαρο από την προκήρυξη τι είδους έργο ακριβώς εννοείται με το 'διήγημα': το μόνο που καθορίζεται είναι ένα μίνιμουμ της έκτασης. Η αλληλογραφία μάλιστα που ακολούθησε στην *Εστία* αποκαλύπτει κάποια απορία, αν πραγματικά με το "διήγημα" εννοείται διαφορετικό είδος από το μυθιστόρημα. ¹¹ Στην πράξη, οι περισσότερες συμμετοχές στο διαγωνισμό ήταν σύντομες και από τότε ο όρος διήγημα που χρησιμοποιήθηκε στην προκήρυξη έλαβε την έννοια που έχει σήμερα. Επιπλέον, η έμφαση που δόθηκε στην προκήρυξη για θέματα και σκηνικά παρμένα από την «αρχαία, τη μεσαιωνική ή τη σύγχρονη περίοδο» συνάδει καλύτερα με το ήδη καθιερωμένο είδος του ιστορικού μυθιστορήματος παρά με το σύγχρονο ρεαλισμό, που συνιστά το κύριο χαρακτηριστικό της πεζογραφίας στις δεκαετίες του 1880 και του 1890.

Αν και ο διαγωνισμός της *Εστίας* δεν έθεσε στην πραγματικότητα τους κανόνες συγγραφής για το νέο είδος πεζογραφίας, το πρακτικό αποτέλεσμά του φαίνεται πως ήταν να προωθήσει το είδος και να δικαιολογήσει δύο νεοτερισμούς που είχαν ήδη αρχίσει να έρχονται στο προσκήνιο πριν από την εξαγγελία του διαγωνισμού: ο πρώτος αφορά στο διήγημα ως νέα φόρμα, και ο δεύτερος στην επιλογή ενός παραδοσιακού, αγροτικού πλαισίου για τη δράση. ¹² Η μετατόπιση που παρατηρείται αυτή την περίοδο από το μυθιστόρημα (που συνήθως δημοσιευόταν σε συνέχειες) στο διήγημα δεν μπορεί πράγματι να εξηγηθεί, αλλά είναι ασφαλώς δεδομένο το γεγονός ότι το διήγημα ως είδος ελάχιστα καλλιεργήθηκε στην Ελλάδα πριν από τη δεκαετία του 1880, ενώ για είκοσι χρόνια μετά ξεπερνά κατά πολύ σε αριθμό τα μυθιστορήματα στο σύνολο της μυθολογικής παραγωγής της περιόδου. Ωστόσο, το λογογραφικό περιεχόμενο, το οποίο από

10. Το κείμενο της προκήρυξης, από το τεύχος της 15ης Μαΐου 1883, αναδημοσιεύεται στο Μαστροδημήτρης, «*Ο Ζητιάνος*», όπου και είναι ευκολότερα προσιτό, σσ. 269-70.

11. Βλ. Π. Μουλλάς, «Το νεοελληνικό διήγημα και ο Γ. Μ. Βιζυηνός», εισαγωγή στο Γ. Μ. Βιζυηνός, *Νεοελληνικά διηγήματα*, Ερμής (NEB), Αθήνα 1980, σσ. μστ'-μζ'.

12. Δύο 'ηθογραφικά' διηγήματα του Βικέλα δημοσιεύτηκαν στην *Εστία* ήδη από το 1877 (Μουλλάς, «Το νεοελληνικό διήγημα», ό.π., 1980: λδ'-λε'), και το πρώτο διήγημα του Βιζυηνού, το οποίο εκτυλίσσεται στον τόπο καταγωγής του συγγραφέα, τη Θράκη, *Το αμάρτημα της μητρός μου*, δημοσιεύτηκε στο ίδιο περιοδικό τον Απρίλιο του 1883, ένα μήνα πριν από την εξαγγελία του διαγωνισμού.

το 1883 ουσιαστικά κυριάρχησε στην πεζογραφία για είκοσι χρόνια και, όπως είδαμε παραπάνω, έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην ποίηση κατά τη διάρκεια της ίδιας περιόδου, χρειάζεται να μας απασχολήσει περισσότερο.

Η ανακάλυψη και η προσήλωση στις εγχώριες παραδόσεις ενός λαού συνιστά μία από τις βασικές αρχές του εθνικισμού του δέκατου ένατου αιώνα στην Ευρώπη, και εκπορεύεται τελικά από το έργο του Χέρντερ και των άλλων Γερμανών στοχαστών του τέλους του δέκατου όγδοου αιώνα. Μέχρι τη δεκαετία του 1870, όπως σημειώσαμε και παραπάνω, οι εγχώριες παραδόσεις του ελληνικού λαού, που αφορούν στην ελληνική αρχαιότητα και τον παραδοσιακό τρόπο ζωής (στοιχεία για τα οποία οι λαογράφοι σε άλλες χώρες συγκέντρωναν συστηματικά πληροφορίες), πέρασαν σχεδόν απαρατήρητες από τους ίδιους τους Έλληνες. Όντως, οι ποιητές Ραγκαβής, Σολωμός και Βαλαωρίτης είχαν αναγνωρίσει τη σημασία του δημοτικού τραγουδιού ως βάση για νέους εκφραστικούς τρόπους στην ποίηση, αλλά ενδιαφέρθηκαν ελάχιστα για τον τρόπο ζωής, τις δοξασίες, τα ήθη και τα έθιμα των ανθρώπων που τα τραγουδούσαν.¹³

Μέχρι τη δεκαετία του 1870, η πλειοψηφία των δημοσιευμάτων για την ελληνική Λαογραφία ήταν πράγματι έργο ξένων μελετητών. Η σημασία των παραδοσιακών προφορικών πηγών ως συνδετικού κρίκου της αρχαιότητας με τη σύγχρονη Ελλάδα αναγνωρίστηκε πρώτα κατά τη δεκαετία του 1850 από τον Σπυρίδωνα Ζαμπέλιο, νεότερο μέλος του κύκλου του Σολωμού. Αυτός και ο ιστορικός που άσκησε τεράστια επίδραση, ο Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος (του οποίου η πεντάτομη *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* ολοκληρώθηκε το 1876), ήταν οι πρώτοι που άρχισαν να αποκαθιστούν τη μακρά ενδιάμεση περίοδο της Βυζαντινής ιστορίας. Αλλά, παρ' όλα αυτά, μόνο μετά τη δεκαετία του 1870 οι Έλληνες λόγιοι, και ανάμεσα σ' αυτούς ο επιφανής ιδρυτής της ελληνικής Λαογραφίας Νικόλαος Πολίτης, άρχισαν να αναγνωρίζουν ότι τα προϊόντα του παραδοσιακού τρόπου ζωής σχημάτιζαν έναν αναγκαίο κρίκο στην αλυσίδα της πολιτισμικής συνέχειας που έφτανε αναδρομικά μέχρι την αρχαιότητα. Δεν είναι δύσκολο να καταλάβει κανείς πώς το ενδιαφέρον αυτού του είδους εντάσσεται στο κλίμα της νέας αυτοπεποίθησης που χαρακτηρίζει την Ελλάδα του 1880, παράλληλα με τα ιδανικά του αλυτρωτισμού, τα οποία συνέχισαν την πορεία τους μέχρι την Κα-

13. Πρβλ. Μουλλάς, «Το νεοελληνικό διήγημα», ό.π., 1980: λε'.

ταστροφή του 1922. Επιπλέον, μια ματιά στις σελίδες της *Εστίας* δείχνει ότι οι επιφανείς συγγραφείς κατέγραφαν επίσης, ως ερασιτέχνες λαογράφοι, πρώτη ύλη λαογραφικού χαρακτήρα και παρόμοια με εκείνη που χρησιμοποιούσαν στα δικά τους πεζογραφήματα.¹⁴

Ο κοινός παρονομαστής όλης σχεδόν της ελληνικής πεζογραφίας που δημοσιεύεται κατά τη διάρκεια των τελευταίων δύο δεκαετιών του δέκατου ένατου αιώνα είναι η λεπτομερής αναπαράσταση μιας μικρής, λίγο ως πολύ σύγχρονης παραδοσιακής κοινότητας στο φυσικό περιβάλλον της. Με την έννοια αυτή χρησιμοποιούνται οι όροι 'ηθογραφία' και 'ηθογραφικός' στο βιβλίο αυτό. Ο ορισμός αυτός του κοινού παρονομαστή τείνει στη συμπερίληψη όχι στον περιορισμό. Περιγράφει ένα χαρακτηριστικό το οποίο αποτελεί κοινό γνώρισμα της πεζογραφίας της περιόδου, αλλά δεν υπονοεί ομοιογένεια, είτε στον τρόπο που προσεγγίζεται μια κοινή θεματολογία, είτε στα αποτελέσματα που επιτυγχάνονται.¹⁵

14. Η περιγραφή από τον Καρκαβίτσα (γράφτηκε και δημοσιεύτηκε στην *Εστία* του 1890) του πραγματικού χωριού, το οποίο αποτέλεσε τη βάση για τη μυθοπλαστική απόδοση ενός χωριού ζητιάνων στο μυθιστόρημά του *Ο Ζητιάνος* (1896), είναι γνωστή (και ένα μέρος ανατυπώνεται στο *Μαστροδημήτρης, Ο Ζητιάνος*: 42-3). Ακόμη και ο Βιζυηνός, που ο συσχετισμός του με την ηθογραφία είναι ακόμη συζητήσιμος, συμμετείχε για ένα διάστημα σε κυβερνητικό πρόγραμμα για τη συγκέντρωση λαογραφικού υλικού από τον ελληνικό πληθυσμό της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. (Βλ. Μουλλάς, «Το νεοελληνικό διήγημα», ό.π., 1980: νζ'-νθ').

15. Για τη σημασία του όρου ηθογραφία και την περίπλοκη συζήτηση που προκάλεσε βλ. ιδιαίτερα Vitti, *Ιστορία* 1987: 290-303, και του ίδιου επίσης *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, 3η έκδ., Κέδρος, Αθήνα 1991 (1η έκδ. 1974), ιδιαίτερα σσ. 143-80. Πολίτου-Μαρμαρινού, «Το περιοδικό *Εστία*», σσ. 146-148, σημ. 42. Ε. Μπαλούμης, *Ηθογραφικό διήγημα: Κοινωνικοϊστορική προσέγγιση*, Μπούρας, Αθήνα [1990]. Χ. Μηλιώνης, «Παπαδιαμάντης και ηθογραφία», 1992. Peter Mackridge, «The textualization of Place in Greek Fiction, 1883-1903», *Journal of Mediterranean Studies* (Malta) 2/2 (1992): 148-68. Σύμφωνα με την ερμηνεία της ηθογραφίας που προτείνεται εδώ, ο όρος περιλαμβάνει, εκτός από τα παραδείγματα που σημειώθηκαν, τα τέσσερα διηγήματα του Βιζυηνού που εκτυλίσσονται στη Θράκη, όλα τα διηγήματα του Παπαδιαμάντη και τα μυθιστορήματα από το 1887 και πέρα (συμπεριλαμβανομένων και εκείνων που διαδραματίζονται στην Αθήνα) και όλα τα διηγήματα και τα μυθιστορήματα του Καρκαβίτσα. Το διήγημα του Βιζυηνού, *Μεταξύ Πειραιώς και Νεαπόλεως*, ίσως το πρώτο που γράφτηκε (δημ. 1883), και η νουβέλα του Παπαδιαμάντη *Χρήστος Μηλιώνης* (1885) μπορούν σχηματικά να θεωρηθούν 'μεταβατικά'. Αι συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας (1884) του Βιζυηνού δεν είναι, όπως συχνά νομίζεται, ξένο στις συμβάσεις της ηθογραφίας, όπως αυτή ορίζεται εδώ.

Τα διηγήματα και τα μυθιστορήματα τα οποία μοιράζονται αυτόν τον κοινό παρονομαστή έχουν συχνά οριστεί ως ρεαλιστικά, σε αντιδιαστολή με την προηγούμενη 'Ρομαντική' περίοδο της ελληνικής πεζογραφίας. Εντούτοις, με μοναδική εξαίρεση την *Πάπισσα Ιωάννα*, το ελληνικό μυθιστόρημα στη φάση εμφάνισής του ήταν πάντοτε εν γένει ρεαλιστικό ως προς τις κατευθύνσεις του. Το καινούριο στοιχείο που φέρνει η δεκαετία του 1880 δεν είναι η αναπαράσταση της 'πραγματικότητας' στην πεζογραφία (πράγμα που λαμβανόταν ως δεδομένο τουλάχιστον από τον ορισμό του Κοραή στα 1804), αλλά η ειδική 'πραγματικότητα', που επιλέχτηκε προς περιγραφή από τους συγγραφείς με αξιοσημείωτο βαθμό ομοφωνίας. Ούτε υπαγορεύεται η λογοτεχνική απόδοση των αγροτικών κοινοτήτων αυτή την περίοδο από την αναζήτηση της αληθοφάνειας. Μερικοί συγγραφείς, όπως ο Δροσίνης, συναισθηματοποιούν το υλικό τους· άλλοι, οι οποίοι θεωρούνται οι πιο σοβαροί (και μόνο γι' αυτό το λόγο συχνά αποσυνδέονται από την κατηγορία της λαογραφίας), τονίζουν τις πιο ωμές και σκληρές πλευρές της ζωής που αναπαριστάνουν. Όπως θα δούμε, η κοινή βάση της λαογραφίας μπορούσε να γίνει, για μερικούς συγγραφείς, το εφαλτήριο για διερευνήσεις πέρα από τα όρια της λαογραφίας αλλά και του ρεαλισμού υπό στενή έννοια.

Είναι πιθανόν η συναίνεση αυτή να ήταν τόσο το αποτέλεσμα της εκδοτικής πολιτικής της *Εστίας* και των προσδοκιών του αναγνωστικού κοινού αυτού αλλά και άλλων περιοδικών, όσο και των προτιμήσεων των ίδιων των συγγραφέων. Υπάρχει άλλωστε μια ευρύτατη ποικιλία στους τρόπους με τους οποίους οι συγγραφείς αξιοποίησαν στην πράξη το κοινό αυτό έδαφος για να πετύχουν τους καλλιτεχνικούς τους στόχους. Στα έργα αυτού του τύπου περιλαμβάνονται: Το βουκολικό ειδύλλιο του Δροσίνη *Χρυσούλα* (το οποίο απέσπασε το βραβείο του διαγωνισμού της *Εστίας* το 1883), η απογύμνωση των συμβάσεων του παραμυθιού από τον Βιζυητό στο *Το μόνον της ζωής του ταξείδιον*, ο σκληρός νατουραλισμός του πρώτου διηγήματος του Παπαδιαμάντη, *Το Χριστόψωμο* (1887), και του μυθιστορήματος του Καρκαβίτσα *Ο Ζητιάνος*, η εξίσωση της παραδοσιακής ανδρικής φιλοτιμίας από τον ποιητή Κωστή Παλαμά με το δικό του αισθητικό ιδανικό της ομορφιάς στο μοναδικό σημαντικό του εγχείρημα στο είδος αυτό με το έργο *Θάνατος παλληκαριού* (1891),¹⁶

16. «Ο Μήτρος ο Ρουμελιώτης, χωρίς καλά-καλά να το νιώθη, μονάχα έναν θεόν

η ελαφρά διακωμώδηση ενός ηρωικού ηλίθιου στον *Πατούχα* (1892) του Ιωάννη Κονδυλάκη, για να δώσουμε μερικά μόνο παραδείγματα. Πράγματι, όπως θα δούμε, οι τρεις μεγάλοι συγγραφείς που αξιοποίησαν την τάση αυτή, ο Βιζυηνός, ο Παπαδιαμάντης και ο Καρκαβίτσας, όχι μόνο δεν είναι οι πραγματικοί εισηγητές του Ρεαλισμού στα νεοελληνικά γράμματα, αλλά πειραματίζονται με τόλμη (όπως προηγουμένως ο Ροΐδης), ώστε να αμφισβητήσουν τις ίδιες τις συμβάσεις στις οποίες βασίζεται η ρεαλιστική αφήγηση.

Βιζυηνός. Η αμφισβήτηση αυτή υπάρχει στο έπακρο στα έξι διηγήματα του Γ. Μ. Βιζυηνού (1849-1896). Όλα τους, εκτός από ένα, δημοσιεύτηκαν στην *Εστία* από τον Απρίλιο του 1883 μέχρι τον Δεκέμβριο του 1884.¹⁷ Ο Βιζυηνός, όπως και οι περισσότεροι Έλληνες πεζογράφοι πριν απ' αυτόν, είχε ταξιδέψει στο εξωτερικό· συγκεκριμένα είχε σπουδάσει φιλοσοφία και ψυχολογία στη Γερμανία. Δύο από τα διηγήματά του, κατά τρόπο διαφορετικό απ' ό,τι συνηθιζόταν την περίοδο αυτή, διαδραματίζονται έξω από την Ελλάδα· τα υπόλοιπα τοποθετούνται στην πατρίδα του συγγραφέα, την τουρκοκρατούμενη Θράκη.¹⁸

Τα διηγήματα του Βιζυηνού βασίζονται εν μέρει στην αινιγματική αφήγηση, πρωτοπόρος της οποίας στην Ελλάδα ήταν ο Ραγκαβής με τον

ελάτρευε: την Εμορφιά, την άγια την Εμορφιά της λεβεντιάς και της υγείας, πόχει εκκλησιά της το κορμί», Παλαμάς, *Άπαντα*, τόμ. 4, σσ. 11-39. (Το παράθεμα στη σ. 19).

17. Το έκτο διήγημα, ο *Μοσκόβ Σελήμ*, δημοσιεύτηκε στην *Εστία* το 1895 αλλά είχε ολοκληρωθεί πριν ο Βιζυηνός κλειστεί στο Δρομοκαΐτειο το 1892.

18. Υπάρχουν τουλάχιστον τέσσερις εκδόσεις των διηγημάτων του Βιζυηνού ήδη από τη δεκαετία του 1960, γεγονός που πιστοποιεί την επανεκτίμηση και το θετικό κλίμα που δημιουργήθηκε για το συγγραφέα, που άλλοτε φαίνεται ότι είχε απορριφθεί μαζί με τη γλώσσα του, την καθαρεύουσα. Εκτενείς εισαγωγές μπορεί κανείς να βρει στα: Γ. Μ. Βιζυηνός, *Νεοελληνικά διηγήματα*, επιμ. Π. Μουλλάς, Ερμής (NEB), Αθήνα 1980, και Γ. Μ. Βιζυηνός, *Τα διηγήματα*, εισαγωγή Βαγγέλης Αθανασόπουλος, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1992. Βλ. επίσης Μ. Χρυσανθόπουλος, *Γεώργιος Βιζυηνός: μεταξύ φαντασίας και μνήμης*, *Εστία* (σειρά: Αναγνώσεις 3), Αθήνα 1994· Massimo Peri, «Το πρόβλημα της αφηγηματικής προοπτικής στα *Διηγήματα του Βιζυηνού*», *Ελληνικά* 36 (1985): 286-316, τώρα στον τόμο του ίδιου, *Δοκίμια αφηγηματολογίας* (επιμ. Σ. Ν. Φιλιππίδης), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1994, σσ. 1-44· M. Alexiou, «Writing against silence: antithesis and ekphrasis in the prose fiction of Georgios Vizyenos», *Dumbarton Oaks Papers* 47 (1993): 263-86· Γ. Βιζυηνός: *Αφιέρωμα*, επιμ. Β. Αθανασόπουλος-Γ. Γαλάντης, *Διαβάζω* 278 (8.1.1992), 11-62.

Συμβολαιογράφος, καθώς επίσης και στα ξένα αναγνώσματα του συγγραφέα. Με την εξαίρεση του πρώτου διηγήματος (στη σειρά δημοσίευσης), *Μεταξύ Πειραιώς και Νεαπόλεως*, οι ίδιοι οι τίτλοι του Βιζυηνού υπονοούν κάποιο μυστήριο: *Το αμάρτημα της μητρός μου*, *Ποίος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου*, *Αι συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας*, *Το μόνον της ζωής του ταξείδιον*, *Μοσκόβ Σελήμ* (το όνομα του πρωταγωνιστή, εν μέρει ρωσικό εν μέρει τουρκικό, το οποίο φαίνεται να είναι εξ ορισμού αντιφατικό). Και στα έξι διηγήματα η αφήγηση γίνεται στο πρώτο πρόσωπο και οι ιστορίες καταλήγουν όχι τόσο στην επίλυση του μυστηρίου όσο στην ανατροπή των προσδοκιών του ήρωα-αφηγητή, μέσα στις οποίες παγιδεύεται και ο ίδιος ο αναγνώστης.

Η χρήση όμως του σασπένς, όπως και οι έντονες αναφορές που γίνονται, στα τέσσερα από τα διηγήματα, στην πατρίδα της παιδικής ηλικίας του Βιζυηνού, αποτελεί απλά και μόνο το μέσο για το στόχο του. Με τις ανορθόδοξες μεταστροφές της πλοκής, αλλά και με τον άμεσο, εκλεπτυσμένο τρόπο της αφήγησης, τα διηγήματα αυτά οδηγούν τον αναγνώστη μέσα από λαβύρινθους, όπου τίποτα δεν είναι αυτό που φαίνεται. Σε δύο διηγήματα, ένα αγόρι μεγαλώνει σαν κορίτσι, σε ένα άλλο η άφραστη ηρώιδα περιγράφεται με δεδομένα τόσο ενός αγοριού όσο και ενός κοριτσιού, το προπύργιο της εθνικότητας αμφισβητείται από την ιστορία του Μοσκόβ Σελήμ, του Τούρκου που θα προτιμούσε να είναι Ρώσος, γιατί η μεταχείρισή του από τον εκ παραδόσεως εχθρό της χώρας του ήταν πολύ ευγενέστερη από αυτήν που του έλαχε στα χέρια των συμπατριωτών του. Η φύση της ενοχής διερευνάται σε τρία διηγήματα. Στο *Αμάρτημα της μητρός μου*, το αμάρτημα της μητέρας έγκειται στον τυχαίο θάνατο του παιδιού της ή στη συνειδητή ευχή της να εξιλεωθεί για το συμβάν με το θάνατο ενός από τα υπόλοιπα παιδιά της; Στο *Ποίος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου* αναρωτιέται κανείς σχετικά με το δολοφόνο, αν πρόκειται για αυτόν που τράβηξε τη σκανδάλη εν αγνοία του ή για αυτόν που γλίτωσε το τομάρι του, έχοντας επίγνωση ότι έστειλε κάποιον άλλον στη θέση του. Και στην περίπτωση ενός άλλου διηγήματος, η ενοχή που μεταφέρεται από την *Παλαιά ιστορία* (ο έρωτας για μια πλύστρα) είναι τόσο απεχθής όσο οι *Συνέπειαι της* (ο ήρωας δεν μπορεί να ολοκληρώσει τον έρωτά του με τη γυναίκα που αγαπά και αυτή τρελαίνεται). Πρόκειται για ψυχολογικές αινιγματικές ιστορίες, όχι μόνο ως προς το τι αποκαλύπτουν στον αναγνώστη για τους ήρωες, αλλά ως

προς το τι αποκαλύπτουν οι ίδιοι οι ήρωες μέσα στο διήγημα. Ο συνταρακτικός επίσης τρόπος με τον οποίο ο αναγνώστης απορροφάται στο λαβύρινθο των αμφιλογιών οφείλεται στην άρτια τεχνική ικανότητα του Βιζυηνού να παίζει με τις συμβάσεις της ρεαλιστικής αφήγησης.

Παπαδιαμάντης. Οι συμβάσεις του Ρεαλισμού αμφισβητούνται επίσης και στα διηγήματα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη (1851-1911). Γιός παπά από τή Σκιάθο, ο Παπαδιαμάντης δεν είχε στη διάθεσή του καμιά από τις κοσμοπολίτικες δυνατότητες που είχαν οι προηγούμενοι πεζογράφοι. Άφησε το Πανεπιστήμιο Αθηνών χωρίς να πάρει πτυχίο και έβγαζε το ψωμί του μεταφράζοντας μυθιστορήματα σε εφημερίδες και περιοδικά και γράφοντας επίσης και δικά του διηγήματα. Ο Παπαδιαμάντης είναι ο πρώτος αποκλειστικά επαγγελματίας συγγραφέας στην Ελλάδα, με την έννοια ότι έγραφε για βιοπορισμό.¹⁹

Δεν αποτελεί επομένως έκπληξη το γεγονός ότι το έργο του δείχνει μια αξιοσημείωτη ευαισθησία στις απαιτήσεις των περιοδικών και των αναγνωστών τους. Ανάμεσα στα 1879 και στα 1884 ο Παπαδιαμάντης δημοσίευσε τρία ιστορικά μυθιστορήματα, ακολουθώντας τα ίχνη του κάποτε δημοφιλούς αυτού είδους, που καθιερώθηκε από τον Ραγκαβή το 1850. Και τα τρία παρουσιάστηκαν σε συνέχειες σε περιοδικά, αλλά κανένα δεν κυκλοφόρησε υπό τη μορφή βιβλίου κατά τη διάρκεια της ζωής του Παπαδιαμάντη.²⁰ Στη συνέχεια, ο συγγραφέας φαίνεται πως

19. Τα Άπαντα του Παπαδιαμάντη εξεδόθησαν με φιλολογική και κριτική επιμέλεια του Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλου (5 τόμοι, Δόμος, Αθήνα 1981-88). Ανάμεσα στις πολλές διαθέσιμες ανθολογίες των διηγημάτων βλ. Α. Παπαδιαμάντης αυτοβιογραφούμενος, επιμ.-εισ. Π. Μουλλάς, Ερμής (NEB), Αθήνα 1974 (περιλαμβάνει εκτενή και σημαντική εισαγωγή). Αρκετά από τα διηγήματα του Παπαδιαμάντη κυκλοφορούν σε διάφορες εκδόσεις, τις περισσότερες φορές χωρίς επιμέλεια και εισαγωγή. Για κριτικές μελέτες, βλ. Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη (1877-1910)*, Κέδρος, Αθήνα 1987· *Η αδιάπτωτη μαγεία. Παπαδιαμάντης 1991 – ένα Αφιέρωμα*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1992 (μελετήματα των: Λ. Αγγελόπουλου, Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλου κ.ά.)· Ζ. Λορεντζάτος, *Δίπτυχο, Δόμος*, Αθήνα 1986· David Ricks, «Papadiamandis, Paganism and the Sanctity of Place», *Journal of Mediterranean Studies* (Malta) 2/2 (1992): *Φώτα ολόφωτα. Αφιέρωμα στον Παπαδιαμάντη και τον κόσμο του*, επιμ. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, ΕΛΙΑ, Αθήνα 1981, και το Αφιέρωμα του περιοδικού *Διαβάζω*, αρ. 165 (8.4.1987).

20. *Η Μετανάστις, Οι Έμποροι των Εθνών, Η Γυφτοπούλα*, τα οποία συμπεριλαμβάνονται στον πρώτο τόμο των *Απάντων* (επιμ. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος).

έκανε ευσυνείδητη προσπάθεια να ακολουθήσει τις οδηγίες του διαγωνισμού της *Εστίας* του 1883, και έγραψε τη νουβέλα *Χρήστος Μηλιόνης*, η οποία αντλεί το θέμα της από το γνωστό κλέφτικο τραγούδι των μέσων του δέκατου όγδοου αιώνα. Αργότερα, ο Παπαδιαμάντης φαίνεται πως αποκήρυξε αυτό το έργο.²¹ Εκ των υστέρων όμως μπορεί να διαβαστεί και ως ένα αποκαλυπτικό, αν και κάπως επιτηδευμένο υβρίδιο, όπου οι συμβάσεις του ρομαντικού ιστορικού μυθιστορήματος διασταυρώνονται με τις συμβάσεις του εμφανιζόμενου ηθογραφικού διηγήματος.

Η συγγραφική σταδιοδρομία του Παπαδιαμάντη, ως ενός από τους εξέχοντες Έλληνες συγγραφείς, αρχίζει το 1887 με το λιτό μικρό διήγημα *Το Χριστόψωμο*, στο οποίο μια μητέρα κατά λάθος δηλητηριάζει το παιδί της, αντί για τη νύφη της. Όπως πολλά από τα διηγήματα τα οποία ακολούθησαν, πρόκειται για μια Χριστουγεννιάτικη ιστορία, ένα είδος το οποίο απαιτούσαν τότε οι εκδότες των περιοδικών,²² και εκτυλίσσεται στην ιδιαίτερη πατρίδα του Παπαδιαμάντη, τη Σκιάθο. Μετά το *Χριστόψωμο* ακολούθησαν περισσότερα από διακόσια μικρά και μεγάλα διηγήματα, τα μεγαλύτερα από τα οποία, *Βαρδιάνος στα Σπύρκα* (1893), *Η Φόνισσα* (1903) και τα *Ρόδινα ακρογιάλια* (1907), χαρακτηρίστηκαν μυθιστορήματα κατά την πρώτη τους δημοσίευση (σε συνέχειες).

Από αυτά το πιο επιτυχημένο, χωρίς αμφιβολία, είναι *Η Φόνισσα*, το οποίο ο ίδιος ο Παπαδιαμάντης είχε χαρακτηρίσει «κοινωνικόν μυθιστόρημα».²³ Η φόνισσα του τίτλου είναι μια ηλικιωμένη γυναίκα, της οποίας οι σχέψεις για την τύχη των γυναικών στην παραδοσιακή νησιωτική κοινωνία, σε συνδυασμό με την ταραχώδη (και γεμάτη προβλήματα) ιστορία της οικογένειάς της, την οδηγούν σε σειρά δολοφονιών μικρών κοριτσιών, πράξη που βλέπει ως εκδήλωση ελέους. Η ηρωίδα, η Φραγκο-

21. Άπαντα, ό.π., τόμ. 2, σσ. 11-76. Εκτός από αυτό το έργο, ο Παπαδιαμάντης αποκήρυξε και το πρώιμο μυθιστόρημα *Η Γυφτοπούλα* (βλ. Μουλλάς, *Αυτοβιογραφούμενος*, σσ. λα'-λε'). Για τη θέση του *Χρήστου Μηλιόνη* στο έργο του Παπαδιαμάντη βλ. και R. Beaton, «Realism and Folklore in Nineteenth-Century Greek Fiction», *Byzantine and Modern Greek Studies* 8 (1982-3): 103-22, συγκεκριμένα βλ. σσ. 117-9.

22. Ένα παρόμοιο φαινόμενο μπορεί κανείς να δει στη Βρετανία, ορισμένα χρόνια πριν, βλ. π.χ. τις *Χριστουγεννιάτικες ιστορίες* του Καρόλου Ντίκενς.

23. Ανάμεσα στις πολυάριθμες αυτοτελείς εκδόσεις διακρίνεται ο σχετικός τόμος της σειράς «Η πεζογραφική μας παράδοση», από τις εκδόσεις Νεφέλη, η οποία ακολουθεί πιστά το κείμενο της κριτικής έκδοσης στα Άπαντα (επιμ. Τριανταφυλλόπουλος), τόμ. 3, σσ. 417-520.

γιαννού, τελικά αποκαλύπτεται και καταδιώκεται για να συλληφθεί πνίγεται όμως στη θάλασσα, καθώς πηγαίνει σ' ένα ερημητήριο για να εξομολογηθεί τα αμαρτήματά της – και όπως το θέτει ο αφηγητής στο κείμενο, «...εις το ήμισυ του δρόμου μεταξύ της θείας και της ανθρωπίνης δικαιοσύνης». Η αφήγηση γίνεται με τεχνική αρτιότητα, ιδιαίτερα στο πρώτο μέρος, το οποίο αποτελείται από μια μακρά σειρά από ονειροπολήσεις και διαλογισμούς, όπου η αίσθηση της πραγματικότητας εκ μέρους της Φραγκογιαννού μεταστρέφεται προοδευτικά και αδυσώπητα, έως ότου φτάνει στο σημείο να απηχεί τον *Μάχβεθ*: «Τίποτα δεν είναι παρά μόνο ό,τι δεν είναι». Αναλογιζόμενη τις κηδείες των νηπίων κοριτσιών που είχε παρακολουθήσει στο παρελθόν, αναπολεί:

«Όταν επέστρεφεν εις την νεκρώσιμον οικίαν η γραία Χαδούλα, δια να παρευρεθῆ την εσπέραν εις την παρηγορίαν, – παρηγορίαν καμμίαν δεν εύρισκε να εἶπη, μόνον ἦτο χαρωπὴ ὅλη κι εμακάριζεν το αθῶν δρέφος και τους γονεῖς του. Και η λύπη ἦτο χαρά, και η θανὴ ἦτο ζωὴ, και ὅλα ἦσαν ἄλλα ἐξ ἄλλων

– Α! ιδού... Κανέν πράγμα δεν είναι ακριβῶς ὅ,τι φαίνεται, ἀλλὰ παν ἄλλο – μάλλον το ἐναντίον».²⁴

Ο τρόπος του Παπαδιαμάντη να χειρίζεται τα ζητήματα του εγκλήματος και της τιμωρίας, του ατόμου και της κοινωνίας, της ανθρωπίνης και της θεϊκής τάξης, είναι τόσο προσεκτικά συγκροτημένος, ώστε το μυθιστόρημα να μπορεί να διαβαστεί ταυτόχρονα και ως απαγγελία κατηγορίας για τα κοινωνικά και οικονομικά βάρη, τα οποία επωμίζονταν οι γυναίκες στην παραδοσιακή ελληνική κοινωνία, ως μια Ντοστογιεφσκή διερεύνηση της ψυχολογίας του δολοφόνου,²⁵ αλλά και ως μια Μιλτωνική προσπάθεια να «δικαιωθούν οι τρόποι του Θεού στους ανθρώπους».²⁶

Τα διηγήματα του Παπαδιαμάντη είναι 'ρεαλιστικά', με την έννοια ὅτι η ρομαντικός έρωτας και τα ηρωικά ιδανικά προσγειώνονται συνεχῶς

24. Παπαδιαμάντης, *Άπαντα*, ὁ.π., τόμ. 3, σ. 446.

25. Ο Παπαδιαμάντης μετέφρασε τὸ *Έγκλημα και Τιμωρία* του Ντοστογιέφσκι, που δημοσιεύτηκε, σε συνέχειες, στην εφημερίδα του Κορομηλά «Εφημερίς», 14 Απριλίου 1889 - 1 Αυγούστου 1889. Κυκλοφόρησε σε βιβλίο το 1992 (Θ. Δοστογιέφσκη, *Το έγκλημα και η τιμωρία*, Ιδεόγραμμα, Αθήνα).

26. John Milton, *Paradise Lost*. Το ποίημα αυτό απηχεί την ιστορία της Βιβλικής Γένεσης.

στη σκληρή πραγματικότητα. Για παράδειγμα, στο διήγημα *Έρωσ - Ήρωσ* (1897) ο νεαρός άντρας που ανακαλύπτει ότι πάντρεψαν με άλλον την ερωμένη του, αναγνωρίζει, στην πορεία μιας αλυσίδας περίπλοκων και γρήγορων συλλογισμών, ότι ο αληθινός ηρωισμός δεν έγκειται στην εκδίκηση που κατ' ευκαιρία του προσφέρεται αλλά στην παραδοχή της μοίρας του.²⁷ Σε πολλά διηγήματα, μάλιστα, όπου παρουσιάζεται η ζωή της μικρής παραδοσιακής κοινωνίας του νησιού του, ο Παπαδιαμάντης αφιερώνει μεγάλο μέρος στη λεπτομερή περιγραφή της φτώχειας, της απομόνωσης και της σκληρότητας του σκιαθίτικου χειμώνα. Από την άλλη μεριά, ο συγγραφέας, τουλάχιστον στα διηγήματα τα οποία εκτιμώνται ιδιαίτερα στις μέρες μας, υπερβαίνει τα όρια της ρεαλιστικής απεικόνισης της κοινωνίας. Πολλά από τα διηγήματα δεν αφηγούνται τα γεγονότα με την αλληλουχία αιτίας και αποτελέσματος, αλλά συμπαραθέτουν ήρωες, σκηές, και φαινομενικά ασύνδετα μεταξύ τους περιστατικά, τη σύνδεση των οποίων ο αναγνώστης καλείται να πραγματοποιήσει μόνος του. Οι κριτικοί έχουν συχνά επισημάνει μια 'ποιητικότητα' ή 'λυρικήτητα' στην πεζογραφία του Παπαδιαμάντη (έχει μάλιστα κερδίσει πολλούς επαίνους ιδιαίτερα από τους ποιητές),²⁸ γνωρίσματα που συχνά αποδίδονται στα θέματα της ανεκπλήρωτης επιθυμίας και στην πιστή προσήλωση του συγγραφέα στις δοξασίες και τις τελετουργίες της Ορθόδοξης Εκκλησίας.

Αυτό που ο Παπαδιαμάντης κατάφερε να πετύχει με τα διηγήματά του, και ιδίως αυτά που φτάνουν τις ρεαλιστικές συμβάσεις του δέκατου ένατου αιώνα στα όριά τους,²⁹ είναι να παρουσιάσει έναν αυτόνομο κόσμο που είναι ταυτόχρονα και ατελής. Ενδείξεις μιας ανεξιχνίαστης Πρόνοιας, η οποία βρίσκεται υπεράνω των πάντων, συνιστούν ο μεγάλος αριθμός των

27. Παπαδιαμάντης, *Άπαντα*, ό.π., τόμ. 3, σσ. 165-82.

28. Ο Σεφέρης παραδέχτηκε (φαινομενικά απρόθυμα, επειδή ο Παπαδιαμάντης χρησιμοποιούσε την καθαρεύουσα), ότι ήταν ο μεγαλύτερος Νεοέλληνας πεζογράφος (*Δοκίμες*, 3η έκδ., Ίκαρος, Αθήνα 1981, τόμ. 1, σσ. 253-4). Βλ. επίσης το εκτενές δοκίμιο που αφιερώνει ο Ελύτης στον Παπαδιαμάντη, *Η μαγεία του Παπαδιαμάντη*, 4η έκδ., Γνώση, Αθήνα 1989 (1η έκδ. 1977).

29. Κλασικά παραδείγματα, και πολύ διαφορετικά μεταξύ τους, είναι: *Η Μαυρομαντηλού* (1891), *Ολόγυρα στη λίμνη* (1892) και *Η Γλυκοφιλούσα* (1894), βλ. αντίστοιχα, *Άπαντα*, τόμ. 2, σσ. 153-168, τόμ. 2, σσ. 379-400, τόμ. 3, σσ. 71-88. Και τα τρία αναλύονται από τη Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές*, ό.π., βλ. επίσης Mackridge, «The textualization», ό.π., 1992, 160-5, και R. Beaton «The Seas Metaphorical Space in Modern Greek Literature», *Journal of Modern Greek Studies*, vol. 7, no. 2 (1989): 258-9.

εκκλησιών, καθώς και οι εικόνες και οι τελετουργίες, που παίζουν πολύ σημαντικό ρόλο τόσο στην κοινωνική ζωή όσο και στα διηγήματα. Στην ίδια επίσης χορεία εντάσσονται το πάθος για τον ανεκπλήρωτο έρωτα και η νοσταλγία για τη χαμένη αθωότητα που απαντούν σε όλα τα διηγήματα. Ο Παπαδιαμάντης εκμεταλλεύεται τις τεχνικές της ρεαλιστικής αφήγησης ώστε να ερμηνεύσει την καθημερινή 'πραγματικότητα' ως οικτρά ατελή, ως κόσμον εκπεπτωκότα, όπου νοσταλγία και στέρηση, βάσανα και πίστη σηματοδοτούν μια πολύ διαφορετική 'πραγματικότητα', η οποία δεν θα μπορούσε ποτέ να αναπαρασταθεί 'ρεαλιστικά'.³⁰

Καρκαβίτσας. Η ηθογραφία ήταν περισσότερο μέσον παρά σκοπός στο έργο του Ανδρέα Καρκαβίτσα (1866-1922). Στρατιωτικός γιατρός το επάγγελμα, ο Καρκαβίτσας είχε την ευκαιρία να παρατηρήσει εκ του σύνεγγυς πολλές διαφορετικές παραδοσιακές κοινότητες. Μεταξύ του 1886 και του 1904 δημοσίευσε μεγάλο αριθμό διηγημάτων, πολλά από τα οποία εξέδωσε αμέσως μετά σε συλλογές, και τρία μυθιστορήματα: *Η Λυγερή* (1890), *Ο Ζητιάνος* (1896) και *Ο Αρχαιολόγος* (1904).³¹

Η Λυγερή, το μόνο από τα τρία μυθιστορήματα που αντλεί το θέμα του κυρίως από την παιδική ηλικία του ίδιου του Καρκαβίτσα, στα Λεχαινά της Ηλείας, θεωρήθηκε «μια γραφική, σωστή και με ακρίβεια δοσμένη εικόνα της ζωής στην ελληνική επαρχία, όπου ο συγγραφέας παρουσιάζει απλώς ήθη, συνήθειες και παραδόσεις, χωρίς να αποβλέπει σε τίποτα άλλο».³² Τα πράγματα όμως δεν είναι τόσο απλά σε αυτή την ιστορία της ρομαντικής ερωτικής προσήλωσης ενός νεαρού κοριτσιού σε έναν ζωηρό «καρολόγο», και του γάμου, παρά τη θέλησή της, με έναν τσιγγούνη, μεσήλικα και συμφεροντολόγο μπακάλη. Μια ρίζοσπαστική

30. Ένα κείμενο-κλειδί, που υποστηρίζει αυτή την ανάγνωση των μεταγενέστερων έργων του Παπαδιαμάντη συνολικά, είναι το διήγημα *Όνειρο στο Κύμα* (1900), *Απαντα*, ό.π., τόμ. 3, σσ. 261-73. Βλ. τη συζήτηση από τον R. Beaton, «The Sea as Metaphorical», ό.π., σσ. 253-72, και D. Tziouvas, «Dialogism and Interpretation: Reading Papadiamantis. A Dream Among the Waters», *Byzantine and Modern Greek Studies* 17 (1993): 141-60.

31. Συλλογές διηγημάτων του Καρκαβίτσα εξεδόθησαν το 1892, το 1899 και το 1900 και έχουν έκτοτε συχνά επανεκδοθεί. Για τα μυθιστορήματα βλ. Π. Δ. Μαστροδημήτρης, «Ο Ζητιάνος» του Καρκαβίτσα, ό.π.: Ανδρέας Καρκαβίτσας, *Η Λυγερή*, εισαγωγή-επιμέλεια Π. Δ. Μαστροδημήτρης, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1994. Δεν υπάρχει φιλολογική έκδοση του *Αρχαιολόγου*.

32. Απόστολος Σαχίνης, *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα*, 4η έκδ., Αθήνα 1975, σ. 159.

μελέτη του μυθιστορήματος έχει δείξει, κατά τρόπο πολύ πειστικό, πως η αμείλικτη πορεία με την οποία η λυγερή Ανθή μεταμορφώνεται και γίνεται «η θετική σύζυγος, η γυναίκα του Νικολού Πικοπούλου»,³³ αντιγράφει, σε μικρογραφία, τη σύγχρονη παρακμή του παραδοσιακού τρόπου ζωής, χρησιμοποιώντας ως παραδείγματα τη Λυγερή και τους καρολόγους, πριν από την εξάπλωση του εμπορίου και την εμφάνιση του σιδηροδρόμου.³⁴ Σύμφωνα με αυτή την ανάγνωση, η τρυφερή και αποστασιοποιημένη κατανόηση που επιδεικνύει ο τρίτοπρόσωπος αφηγητής του μυθιστορήματος κρύβει ένα καυστικό κατηγορητήριο των νέων κοινωνικών και οικονομικών αξιών, που όχι μόνο επιβάλλονται θριαμβευτικά πάνω στο ρομαντικό αυθορμητισμό της Ανθής και του νεαρού καρολόγου, αλλά μεταμορφώνουν ενεργητικά την ηρωίδα σε ένα διαφορετικό πρόσωπο, όπως καταντά, παρά τη θέλησή της, αφομοιωμένη τελείως από το νέο της ρόλο. Αυτή η υποτυπώδης αλληγορική διάσταση στη Λυγερή προαναγγέλλει αυτήν του Αρχαιολόγου, ενώ το έμμεσο κατηγορητήριο κατά των σύγχρονων κοινωνικών αλλαγών παραπέμπει στο Ζητιάνο, όπως συμβαίνει και με το συγκεκριμένο *tour de force* με το οποίο τελειώνει η Λυγερή. Δεν είναι μόνο η αδηφάγος δύναμη της κοινωνικής και οικονομικής αλλαγής που καταρρακώνει τα ρομαντικά ένστικτα της ηρωίδας και έχει ως αποτέλεσμα την πλήρη αλλαγή της προσωπικότητάς της· όταν μένει έγκυος στο πρώτο της παιδί, είναι η Φύση (με κεφαλαίο Φ), περιγραφόμενη ως «παντοδύναμος» και «θεά», που ανεπαίσθητα αλλά και ανελέητα προκαλεί τη μεταμόρφωσή της.

«Η αφομοίωσις επήλθε πλήρης. Ό,τι δεν κατώρθωσαν αι θερμαί συμβουλαί της κυράς Παναγιώταινας και αι αδιάκοποι προσπάθειαι της Φρόσως, κατώρθωσε μόνη της η Φύσις. Η Φύσις, η παντοδύναμος θεά, η οποία μικρόν κατά μικρόν παρήλλαξε το σώμα και προδιέθεσε την ψυχήν της Ανθής εις πλήρησ συνενόησιν μετά της ψυχής του Διδριώτου».³⁵

33. Η Λυγερή (επιμ. Μαστροδημήτρης), ό.π., σ. 183. Π. Δ. Μαστροδημήτρης, «Ο Ζητιάνος» του Καρκαβίτσα, ό.π., Ανδρέας Καρκαβίτσας, Η Λυγερή, εισαγωγή-επιμέλεια Π. Δ. Μαστροδημήτρης, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1994.

34. Βλ. Τζίνα Πολίτη, «Η μυθιστορηματική κατεργασία της ιδεολογίας: Ανάλυση της Λυγερής του Ανδρέα Καρκαβίτσα», *Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής* 20, Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1981, σσ. 317-51.

35. Η Λυγερή (επιμ. Μαστροδημήτρης), ό.π., σσ. 182-3. Πρβλ. σ. 171: «...ήτο όμως σημείον ότι η Φύσις η παντοδύναμος, ειργάζετο να κατορθώση αυτήν εις το μέλλον».

«Αφομοίωσις» είναι και ο ειρωνικός τίτλος του τελικού κεφαλαίου. Ο Καρκαβίτσας με τον τρόπο αυτόν υπαινίσσεται ότι όπως ακριβώς η Φύση καθορίζει τα αισθήματα και τις σκέψεις της Ανθής ως συζύγου και μητέρας, έτσι και τα ρομαντικά όνειρα της Λυγερής, που μας τα παρουσίασε με τόση κατανόηση ο αφηγητής, πρέπει εξίσου να έχουν προκαθοριστεί από τη Φύση.

Μια τέτοια ανάγνωση της Λυγερής μας φέρνει πλησιέστερα στο 'νατουραλισμό' του Ζολά, μια μέθοδο συγγραφής που βασίζεται στην πεποίθηση ότι οι ανθρώπινες πράξεις καθορίζονται από τις φυσικές δυνάμεις χωρίς τον έλεγχο του ανθρώπου. Αυτό το θεώρημα γίνεται πιο φανερό στο δεύτερο και πιο επιτυχημένο μυθιστόρημα του Καρκαβίτσα, τον Ζητιάνο. Ο κόσμος αυτού του μυθιστορήματος είναι αισθητά πιο απάνθρωπος απ' ό,τι εκείνος της Λυγερής. Ο συγγραφέας μάλιστα επιτυγχάνει μεγαλύτερη αμεσότητα χρησιμοποιώντας την ομιλούμενη γλώσσα με έντονο αγροτικό λεξιλόγιο. Η οργάνωση της υπόθεσης σε πέντε μεγάλα κεφάλαια παρουσιάζει μια στεγανή δομή που ενισχύει την αίσθηση της αδιαφιλονίκητης πορείας από τα αίτια στα αποτελέσματά τους, τα οποία καμία εκδήλωση ανθρώπινης θέλησης ή σπίθα ανθρώπινης αξιοπρέπειας (παρ' όλο που κάτι τέτοιο δεν υπάρχει στο μυθιστόρημα) δεν θα είχε τη δύναμη να μεταβάλλει. Ο Ζητιάνος του τίτλου, ο Κώστας Τζιρίτης ή Τζιριτόκωστας, είναι επαγγελματίας, ο οποίος διακατέχεται από μια σχεδόν υπερφυσική πανουργία και δύναμη. Αλλά παρ' όλο που είναι ικανός με τα μέσα αυτά να εκμεταλλεύεται τους άλλους για τους δικούς του στόχους, ο ίδιος δεν έχει τη δύναμη να διαλέξει το επάγγελμά του ή να αναπτύξει τα φυσικά ταλέντα του προς κάποια άλλη κατεύθυνση. Ο Τζιριτόκωστας κατάγεται από ένα βορεινό χωριό, τόσο φτωχό που οι κάτοικοι έχουν προ πολλού στραφεί στην επαιτεία και την απάτη ως τρόπο ζωής, μαθαίνοντας τα παιδιά τους από μικρά να προσποιούνται τις πιο φρικιαστικές παραμορφώσεις και να αναπτύσσουν την πανουργία τους και την αντοχή τους στο έπακρο. Ο Ζητιάνος, παρ' όλες τις τρομακτικές του ιδιότητες, είναι ταυτόχρονα θύμα και της Φύσης και της κοινωνίας.

Τα άλλα πρόσωπα του μυθιστορήματος, όπως παρουσιάζονται, δεν έχουν σχεδόν καθόλου δύναμη γι' αυτόβουλη δράση. Η δράση εκτυλίσσεται σ' ένα χωριό στους πρόποδες του Ολύμπου της Θεσσαλίας, κοντά στα τότε σύνορα με την Οθωμανική αυτοκρατορία. Η δυσχερής θέση των ντόπιων χωρικών, που είναι ακτήμονες δουλοπάροικοι, με συνθήκες διαβίωσης κατά

παράδοξο τρόπο χειρότερες μετά την προσάρτηση στην Ελλάδα, απ' ό,τι ήταν προηγουμένως, παρουσιάζεται πολύ ζωντανά. Παρ' όλο που είναι εντελώς άποροι, ο Τζιριτόκωστας εκμεταλλεύεται την αδρανή, άπληστη και δεισιδαίμονα φύση τους για να τους κλέψει και τα ελάχιστα που τους έμειναν στην κατοχή τους. Υπαίτιος της καταστροφής (με την Αριστοτελική έννοια) είναι ο τελωνειακός Βαλαχάς, ο οποίος βρίσκεται στο χωριό και παρουσιάζεται ως άτυχο, αλλά καθόλου άξιο συμπάθειας, θύμα του διεφθαρμένου πελατειακού συστήματος που επικρατεί στη δημόσια υπηρεσία. Ο αξιωματούχος αυτός, ο οποίος είναι φυσικά τόσο διεφθαρμένος όσο και οι ανώτεροί του, επιτίθεται χωρίς λόγο στο ζητιάνο και η θεαματική εκδίκηση του τελευταίου φθάνει στο αποκορύφωμά της όταν καταστρέφεται από πυρκαγιά τό «κονάκι», αφού απουσιάζει ο μπέης, ο οποίος θα τιμωρήσει τους χωρικούς, που θεωρούνται τελικά υπεύθυνοι, με έξωση από τα σπίτια τους. Το τελευταίο κεφάλαιο έχει τον ειρωνικό τίτλο «Δικαιοσύνη» και τελειώνει μετά το θρίαμβο του Τζιριτόκωστα, με μια δυσοίωνα ηχώ στις καταληκτικές σελίδες της Λυγερής:

«Η κοιλάδα πρόθυμη εδέχθηκε τον ζητιάνο στους υγρούς και μαλθακούς κρυψώνες της, όπως δέχεται τόσα κακούργα ερπετά και παράσιτα.

Ο άνθρωπος πολλές φορές δεν βρίσκει της υπάρξεώς τους τον σκοπό. Και όμως τα κρατεί στους κόρφους της η Φύσις, θεότης αδιάφορη, ανεπηρέαστη, ίση δείχνοντας αγάπη και στου Κήη τους καρπούς και στα πρωτοτόκια του Άβελ».³⁶

Είναι σαφές ότι στο μυθιστόρημα αυτό ο Καρκαβίτσας αξιοποίησε το κοινό ενδιαφέρον των συγγραφέων και των αναγνωστών προς τη λογογραφία για σκοπούς που υπερβαίνουν τη ρεαλιστική περιγραφή. Πρώτα απ' όλα, θέλοντας να τραβήξει την προσοχή της κοινής γνώμης στην ύπαρξη του χωριού των ζητιάνων αλλά και στη δυσχερή θέση των δουλοπαροίκων της Θεσσαλίας, τότε που βρισκόταν υπό ελληνικό έλεγχο, καθώς και στις συνέπειες της διαφθοράς που επικρατούσε στις δημόσιες υπηρεσίες, το μυθιστόρημα εκδηλώνει έναν υπερβάλλοντα ζήλο για την αναγκαιότητα της κοινωνικής μεταρρύθμισης, και για την πραγματοποίηση αυτού του στόχου δανείζεται από τη σάτιρα το στοιχείο της υπερβολής. Δεύτερον, προσαρμόζει τις ιδέες του Ζολά στα

36. *Ο Ζητιάνος* (επιμ. Μαστροδημήτρης), ό.π., σ. 224.

ελληνικά δεδομένα και ανιχνεύει τις συνέπειες της πρακτικής αυτής — μια από τις οποίες είναι ότι τελικά δεν δημιουργεί μια εικόνα αλλά μια ερμηνεία της πραγματικότητας. Και τρίτον, ο 'νατουραλισμός' του μυθιστορήματος πηγαίνει πέρα από τον Ζολά, υψώνοντας τη Φύση σε Ολύμπια θεότητα, η οποία συχνά περιγράφεται ως απίστευτα όμορφη, παραμένοντας όμως αδιάφορη στα ανθρώπινα προβλήματα παρά το μεγαλείο της και την ομορφιά της. Έχει επίσης υποστηριχθεί ότι, υπό αυτή την έννοια, ο Καρκαβίτσας παραπέμπει όχι τόσο στον Ζολά, όσο στον ηθικό κόσμο της *Ιλιάδας*.³⁷

Το τελευταίο μυθιστόρημα του Καρκαβίτσα, *Ο Αρχαιολόγος*, αναγνωρίζεται γενικά ως αποτυχημένο. Το μυθιστόρημα αυτό ακολουθεί τα λαογραφικά αξιώματα της εποχής, αλλά κατορθώνει με τόλμη να απαλλαγεί από τις συμβάσεις του Ρεαλισμού. Στην αλληγορία αυτή, της σχέσης της Ελλάδας με το παρελθόν της και με τους ξένους γείτονές της, που διατυπώνεται με τη μορφή του λαϊκού παραμυθιού, η ισοροπία μεταξύ των ρεαλιστικών συμβάσεων και της επιθυμίας υπέρβασής τους χάνεται τελικά. Ωστόσο, το μυθιστόρημα παραμένει μια σημαντική μαρτυρία των καλλιτεχνικών στόχων της γενιάς των συγγραφέων που συχνά εντάσσονται στους ρεαλιστές. *Ο Αρχαιολόγος* οδηγεί στη λογική (και αστήριχτη) κατάληξή της την ενδιάθετη ροπή όλης της κίνησης του ελληνικού μυθιστορήματος που συζητήθηκε σε αυτή την ενότητα. Αντλεί λοιπόν από τις πηγές της εγχώριας λαογραφίας με σκοπό να ενισχύσει την αναδυόμενη εθνική ταυτότητα και να καθιερώσει μια λογοτεχνική παράδοση, που να βασίζεται αναμφισβήτητα πάνω στην ταυτότητα αυτή. Η αποτυχία του *Αρχαιολόγου* ίσως να μην οφείλεται τόσο στις τεχνικές ατέλειές του (τη δυσκολία να γεφυρώσει κανείς το χάσμα ανάμεσα στις προσδοκίες που επενδύονται στο λαϊκό παραμύθι και στην πραγματική θεματολογία του) όσο στο γεγονός ότι ξεσκέπασε τη λανθάνουσα αυτή αλήθεια για ολόκληρη σχεδόν την ελληνική ηθογραφία.³⁸

37. William Wyatt F., Jr. «Nature and Point of View in A. Karkavitsas' *The Beggar*», στο R. Beaton, *The Greek Novel: A. D. 1-1985*, Croom Helm, London 1988, σσ. 31-41.

38. Διαφορετικές πλευρές αυτού του μυθιστορήματος εξετάζονται από τον Wyatt, «Andreas Karkavitsas's *The Beggar* and *The Archaeologist*», *Modern Greek Studies Yearbook* 1 (1985): 115-130, και βλ. (επίσης στα αγγλικά) Τζίνα Πολίτη, «The Tongue and the Pen: A Reading of Karkavitsas', *O Arheológos*», στον τόμο του Beaton που μόλις αναφέρθηκε, σσ. 42-53.

ΠΑΛΑΜΑΣ

Απ' όλους τους συγγραφείς του τέλους του περασμένου αιώνα, που έβαλαν στόχο τη σύνδεση της εγχώριας παράδοσης με τις σύγχρονες καλλιτεχνικές εξελίξεις που συνέβαιναν σε άλλα μέρη της Ευρώπης, ο πιο σημαντικός, ως προς την επίδραση που άσκησε, ήταν βέβαια ο Παλαμάς (1859-1943). Εμφανίστηκε για πρώτη φορά με την ομάδα των ποιητών, οι οποίοι, όπως είδαμε, στις αρχές της δεκαετίας του 1880 ασπάστηκαν την αυστηρή μορφική τελειότητα του γαλλικού Παρνασσικού κινήματος. Αλλά ο Παλαμάς, κατά τη διάρκεια της μακράς συγγραφικής σταδιοδρομίας του, δεν λειτούργησε ως οπαδός καμιάς σχολής και κανενός κινήματος.³⁹

Από τους Γάλλους παρνασσιστές διδάχτηκε τη σημασία της μορφής. Όπως φαίνεται από τα πρώτα του σονέτα και από τους *Ίαμβους και Ανάπαιστους* (1897) μέχρι τις τελευταίες συλλογές με τους τόσο ασυμβίβαστους τίτλους, όπως *Οι Πεντασύλλαβοι*, *Τα Δεκατετράστιχα*, *Ο Κύκλος των Τετράστιχων*, η ενασχόλησή του με τη μορφή ποτέ δεν τον εγκατέλειψε. Έχουμε όμως δει τον Παλαμά, παράλληλα με τον Δροσίνη, να στρέφεται στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι. Αυτό φαίνεται από τις πρώτες συλλογές, *Τα Τραγούδια της πατρίδος μου* (1886), και το πρώτο

39. Η καθιερωμένη σειρά των *Απάντων* σε 16 τόμους (χ.χ.) κυκλοφορεί από το Ίδρυμα Κωστή Παλαμά. Ο 17ος τόμος, τα ευρητήρια (επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδη και Γ. Κεχαγιόγλου), προστέθηκε το 1984. Τα Άπαντα αυτά (με εξαίρεση τον τελευταίο τόμο) δεν εκπληρούν τις απαιτήσεις μιας σύγχρονης φιλολογικής έκδοσης. Τα σχέδια για μια πραγματικά πλήρη φιλολογική έκδοση του Παλαμά, που ανακοινώθηκαν από το ομώνυμο Ίδρυμα σε συνέδριο που έγινε στην Αθήνα το 1993 για τη συμπλήρωση των πενήντα χρόνων από το θάνατο του ποιητή, προβλέπεται να περιλαμβάνουν περίπου πενήντα τόμους και η ολοκλήρωση του σχεδίου αυτού δεν πρόκειται να πραγματοποιηθεί στο άμεσο μέλλον. Παραμένει λοιπόν η ανάγκη για την επιμελημένη έκδοση, με κοινό σχήμα, των σημαντικότερων έργων του Παλαμά, που θα πρέπει να περιλαμβάνει κριτική εισαγωγή, βιβλιογραφία, στιχαριθμηση και γλωσσάριο. Ανάμεσα στις κριτικές μελέτες δλ. Κ. Θ. Δημαράς, *Κωστής Παλαμάς - η πορεία του προς την τέχνη* (3η έκδ.), Νεφέλη, Αθήνα 1989· B. L. Eklund, *The Ideal and the Real: A Study of the Ideas in Kostis Palamas*, University of Gothenburg, Classical Institute, 1972· R. A. Fletcher, *Kostas Palamas: A Great Modern Greek Poet. His Life, his Work and his Struggle for Demoticism*, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα 1984· Γ. Κ. Κατσιμπαλής, *Βιβλιογραφία Κωστή Παλαμά*, Αθήνα 1943, Συμπληρώσεις: 1943-1953, Αθήνα 1953, 1959-1963, Αθήνα 1964· Ε. Πολίτου-Μαρμαρινού, *Ο Κωστής Παλαμάς και ο γαλλικός Παρνασσισμός: συγκριτική φιλολογική μελέτη*, Αθήνα 1976.

εκτενές ποίημα του Παλαμά, το οποίο αντλεί από την προφορική παράδοση για να δώσει μορφή σ' ένα σαφώς εθνικό μήνυμα, *Οι χαιρετισμοί της Ηλιογέννητης* (1900), μαζί με το ηθογραφικό διήγημα *Θάνατος παλληκαριού*. Πράγματι, κατά τη διάρκεια της ίδιας διαμορφωτικής περιόδου (περίπου τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια του αιώνα), ο Παλαμάς ξεκίνησε με μια σειρά κριτικών άρθρων και διαλέξεων, σχετικά με τους προκατόχους του, που ήταν αποφασιστικής σημασίας, καθώς διαμόρφωσαν ολόκληρο τον κανόνα της ελληνικής λογοτεχνίας από το δέκατο ένατο αιώνα μέχρι τις μέρες μας.⁴⁰ Προτού να ξεκινήσει τις εκτενείς ποιητικές συνθέσεις της πρώτης δεκαετίας του νέου αιώνα, ο Παλαμάς, περισσότερο από όλους τους συγχρόνους του, φρόντισε να μελετήσει και να απομοιώσει συνειδητά όλες τις διαφόρων ειδών 'παραδόσεις' που διέθετε η χώρα του.

Στο μεταξύ, στη Γαλλία, κατά τις τελευταίες δύο δεκαετίες του δέκατου ένατου αιώνα, το προβάδισμα είχε μια ομάδα ποιητών που ήταν γνωστοί ως Συμβολιστές. Ο γαλλικός Συμβολισμός της περιόδου αυτής είναι ένα πολυσχιδές φαινόμενο. Οι Έλληνες ποιητές των πρώτων χρόνων του εικοστού αιώνα οικειοποιήθηκαν δύο από τις θεμελιώδεις αρχές του: α) ο σκοπός της ποίησης δεν είναι να δηλώνει αλλά να υποβάλλει, δηλαδή να στρέψει το νου και τα αισθήματα του αναγνώστη, υπαινικτικά, με έμμεση υπόδειξη, προς μια υψηλότερη σφαίρα υπερβατικών Ιδεών, και β) ότι ο ίδιος ο ποιητής, αφού διαλάμψει μέσα του το φευγαλέο αυτό όραμα, θεωρεί την ταπεινή πραγματικότητα ως τόπο μελαγχολίας και απελπισίας. Οι αρχές αυτές, και ιδιαίτερα η δεύτερη, εμφανίζονται έντονα στην ελληνική ποίηση, ακριδώς στα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα και κυρίως στο έργο των: Λορέντζου Μαβίλη (1860-1912), Κωνσταντίνου Χατζόπουλου (1868-1920), Ιωάννη Γρυπάρη (1870-1942) και Λάμπρου Πορφύρα (1879-1932), αν και δε θα μπορούσαν όλοι αυτοί οι συγγραφείς να ονομαστούν απλώς «Συμβολιστές». Η αυστηρή επεξεργασία και η απέρριπτη μορφή των σονέτων του Μαβίλη οφείλονται κατά μεγάλο μέρος

40. Η σημασία του Παλαμά ως κριτικού έχει από χρόνια αναγνωριστεί, όπως έχει και η συμβολή του στην «εκ νέου ανακάλυψη» του Σολωμού και του Κάλβου. Το ζήτημα όμως του δημοτικιστικού κανόνα και η κυρίαρχη πρόσληψη της νεοελληνικής Ιστορίας της λογοτεχνίας κατά τη διάρκεια του μεγαλύτερου μέρους του εικοστού αιώνα μπορεί επίσης να θεωρηθεί ότι οφείλεται, σε μεγάλο βαθμό, στον Παλαμά, όπως έδειξε και η Βενετία Αποστολίδου, *Ο Κωστής Παλαμάς ιστορικός της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Θεμέλιο, Αθήνα 1992.

στον Παρνασσισμό. Αλλά και στη σύντομη ποιητική σταδιοδρομία του Γρυπάρη διαπιστώνεται κάποια εξέλιξη: από τὰ παρνασσικά σονέτα της συλλογής *Σκαραβαίοι και Τερακότες* στα εμφανώς συμβολικά *Ελεγεία*,⁴¹ που παρουσιάζουν μεγάλες ομοιότητες με κάποια από τα πρώτα ποιήματα του Καβάφη. «Ο κισσός» θα μπορούσε να συγκριθεί με τα καθαφικά «Τείχη» και οι «Εστιάδες» με το «Περιμένοντας τους βαρβάρους».

Παρ' όλο που ο Παλαμάς δήλωσε πως ποτέ δεν ανήκε σε αυτό το κίνημα, η σχέση του με αυτό φαίνεται καθαρά από την ποίησή του και συγκεκριμένα από τη συλλογή *Η ασάλευτη ζωή*, όπου διακρίνονται οι συμβολιστικές έννοιες της υπερβατικής Ιδέας και της ποίησης ως μέσου υποβολής των Ιδεών αυτών, παράλληλα με τα άλλα καλλιτεχνικά και αισθητικά του ενδιαφέροντα. Άλλες ιδέες από το εξωτερικό έπαιξαν ασφαλώς το ρόλο τους στη διαμόρφωση του Παλαμά ως ποιητή. Η πρώτη παρουσίαση της φιλοσοφίας του Νίτσε στα ελληνικά δημοσιεύτηκε το 1898 και έχουμε τη μαρτυρία του ίδιου του Παλαμά ότι σ' αυτή περίπου την περίοδο ο ίδιος και ορισμένοι άλλοι συζητούσαν έντονα για τη φιλοσοφία του Νίτσε.⁴² Η άμεση γνώση του Παλαμά για τον Νίτσε ήταν αρκετά περιορισμένη, αλλά οι έννοιες του Υπεράνθρωπου και του Θανάτου των Ειδώλων παίζουν κεντρικό ρόλο στο εκτενές ποίημά του *Ο Δωδεκάλογος του Γύφτου*. Ένα άλλο συστατικό του πλέγματος των ιδεών από τις οποίες ο Παλαμάς δημιούργησε την ποίησή του είναι ο Σοσιαλισμός. Χαρακτηριστικό της πρόθυμης δεκτικότητας που είχε ο ποιητής απέναντι στις νέες ιδέες είναι ο υπαινιγμός, που προκύπτει από διάφορα γραπτά του, ότι η ελπίδα για το μέλλον δεν έγκειται στον Υπεράνθρωπο του Νίτσε αλλά στην αδάμαστη δύναμη του προλεταριάτου. Παρά τις ρητές μαρξιστικές προσεγγίσεις του *Δωδεκάλογου*, μια πιο νηφάλια ανάγνωση όλων των διάσπαρτων αναφορών του Παλαμά στο θέμα δείχνει ότι ο ποιητής δεν ενδιαφερόταν να ακολουθήσει κατ' αποκλειστικότητα κανένα κόμμα και κανένα κίνημα.⁴³

41. Βλ. αντίστοιχα Ιωάννης Γρυπάρης, *Άπαντα τα πρωτότυπα με τα μικρά μεταφράσματα*, επιμ. Γ. Βαλέτας, 2η έκδ., Δωρικός, Αθήνα 1967· Λορέντζος Μαβίλης, *Τα ποιήματα*, επιμ. Γ. Γ. Αλισανδράτος, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1990.

42. *Άπαντα* 10, ό.π., σσ. 452-3, αναφέρεται και σχολιάζεται από τον Eklund (*The Ideal and the Real*: 21).

43. Τα σχετικά στοιχεία παρουσιάζονται με επάρκεια και συζητούνται από τον Eklund (*The Ideal and the Real*, ό.π., σσ. 39-51): τοποθετούνται επίσης στο πλαίσιο αυτής

Ο ίδιος ο Παλαμάς, παρ' όλα τα κοσμοπολίτικα ενδιαφέροντά του ταξίδεψε ελάχιστα και ποτέ εκτός Ελλάδος. Γιός μικροαστικής οικογένειας, γεννήθηκε στην Πάτρα αλλά έμεινε ορφανός σε μικρή ηλικία και τον μεγάλωσαν συγγενείς του στο Μεσολόγγι. Οι κριτικοί έχουν αποδώσει μεγάλη σημασία στην τραυματική εμπειρία των πρώτων χρόνων του ποιητή, και συχνά την επικαλούνται για να δικαιολογήσουν τη νοσηρή μεμψιμοιρία που διατρέχει μεγάλο μέρος της ποίησής του και έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την ενέργεια, τη ζωντάνια και την αισιοδοξία που επίσης συνιστούν ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του έργου της δεύτερης περιόδου του Παλαμά. Η ζωή του ήταν εξωτερικά χωρίς σημαντικά γεγονότα. Μετά από μια αβέβαιη σταδιοδρομία στη δημοσιογραφία, υπηρέτησε ως Γραμματέας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, από το 1897 μέχρι τη σύνταξή του το 1928. Στα τελευταία του χρόνια ήταν τουλάχιστον δύο φορές υποψήφιος για το βραβείο Νομπέλ της λογοτεχνίας, αλλά χωρίς επιτυχία. Πέθανε στην Αθήνα, κατά τη διάρκεια της πείνας του δεύτερου χειμώνα της Κατοχής, το 1943.

Παρά το γεγονός ότι ο Παλαμάς συνέχισε να γράφει και να δημοσιεύει μέχρι τα ογδόντα του, η επικράτησή του στα ελληνικά γράμματα βασίζεται κυρίως στους τρεις τόμους ποίησης που δημοσιεύτηκαν κατά τη διάρκεια της πρώτης δεκαετίας του εικοστού αιώνα. Η ασάλευτη ζωή (1904) περιλαμβάνει μεγάλο μέρος από την ποίηση που είχε ήδη δημοσιεύσει, αλλά ο πυρήνας της είναι η «τριλογία» (όπως την αποκάλεσε ο ίδιος εκ των υστέρων), που αποτελείται από τα ποιήματα *Φοινικιά*, *Εκστό Φωνές*, *Ασκραίος*, τα οποία γράφτηκαν κατά τη διάρκεια της περιόδου 1900-4.⁴⁴ Ακολούθησε το πιο σύνθετο έργο του, *Ο Δωδεκάλογος του Γύφτου*, που δημοσιεύτηκε ολόκληρο το 1907, παρ' όλο που είναι γνωστό ότι το μεγαλύτερο μέρος είχε γραφτεί τον ίδιο καιρό με τα νέα ποιήματα της *Ασάλευτης ζωής*.⁴⁵ Ο τρίτος και μεγαλύτερος από αυτούς τους

της περιόδου από τον Χ. Δ. Γουνελά, *Η σοσιαλιστική συνείδηση στην ελληνική λογοτεχνία, 1897-1912*, Κέδρος, Αθήνα 1984, σσ. 209-18. Πρβλ. τη γνωστή μαρξιστική ανάλυση του Νίκου Ζαχαριάδη (τότε ηγέτης του Κομμουνιστικού Κόμματος), *Ο αληθινός Παλαμάς*, Αθήνα 1945 και 1949.

44. Άπαντα 3, ό.π., σσ. 127-76, 203-22. Η ιδέα ότι τα τρία αυτά ποιήματα συνθέταν μία τριλογία διατυπώθηκε από τον ίδιο τον Παλαμά μερικά χρόνια αργότερα στο *Η ποιητική μου* (βλ. Άπαντα 10, σ. 523).

45. Άπαντα 3, ό.π., σσ. 285-450, και χωριστές εκδόσεις.

τόμους, *Η Φλογέρα του Βασιλιά*, με επικό χαρακτήρα όπως και *Ο Δωδεκάλογος*, δημοσιεύτηκε το 1910, παρ' όλο που και στην περίπτωση αυτή μεγάλο μέρος του ποιήματος είχε γραφτεί νωρίτερα.⁴⁶

Όλα αυτά τα ποιήματα πρέπει να γράφτηκαν την ίδια χρονική περίοδο και έτσι θα ήταν ανόητο να αναζητούμε σ' αυτά ενδείξεις πρόο-
δου.⁴⁷ Μάλλον πρέπει να διαβαστούν ως συμπληρωματικές εκφράσεις μιας πολύπλευρης ποιητικής προσωπικότητας. Τα αρχικά συστατικά στοιχεία αυτής της ποιητικής προσωπικότητας διαγράφονται ήδη, και το σημαντικότερο επίτευγμα γι' αυτή την ομάδα των ποιημάτων της ωριμότητας του Παλαμά είναι ότι το καθένα αναζητεί κατά διαφορετικό τρόπο να δημιουργήσει μια σύνθεση από αυτά τα ποικίλα και συχνά αταίριαστα μεταξύ τους στοιχεία.⁴⁸

Η ποίηση του Παλαμά προχωρεί με τον τρόπο της αντιπαράθεσης. Στην *Ασάλευτη ζωή* (στη *Φοινικιά*) αντιπαράθετεί τη 'φωνή' μιας ομάδας μικρών λουλουδιών που μεγαλώνουν στη ρίζα μιας γιγαντιαίας φοινικιάς, έχοντας από πάνω τους, σε ικανή απόσταση, το στέμμα με τα φύλλα της φοινικιάς που τα σκιάζει· μέσα από αυτή την ασυμφιλίωτη αντιπαράθεση υπαινίσσεται άλλες πιο μεταφυσικές αντιπαράθεσεις: ανάμεσα στον άνθρωπο και το θείο, ανάμεσα στον ποιητή και την τέχνη του. Από τις αμφιβολίες και τα άγχη που προκαλούνται από αυτή την ασυμβίβαστη και αντιφατική αντιπαράθεση και την ανικανότητα των τρομαγμένων λουλουδιών να κατανοήσουν τη φύση της, γεννιέται:

*Νέο τραγούδι αφάνταστο που δεν ειπώθη,
ήχος που τίποτ' από μέσα του δε λείπει.*⁴⁹

Πρόκειται φυσικά για το ίδιο ποίημα, και οι στίχοι αυτοί υπαινίσσονται τη φιλοδοξία του Παλαμά για την τέχνη γενικότερα. Τα λουλούδια,

46. Άπαντα 5, ό.π., σσ. 11-147, και χωριστές εκδόσεις.

47. Μόνο η «τριλογία», που κατέχει το μεγαλύτερο από το νέο μέρος της *Ασάλευτης ζωής*, φέρει χρονολογίες, και σε αυτά τα τρία ποιήματα υπάρχει μια προοδευτική αλληλουχία. Φαίνεται πως ο Παλαμάς εργαζόταν ταυτόχρονα και για τα τρία μεγάλα του έργα, μεταξύ του 1899 και του 1907.

48. Σχετικά με αυτή την πλευρά του Παλαμά βλ. ιδιαίτερα Κ. Θ. Δημαράς, *Κ. Παλαμάς. Η πορεία του προς την τέχνη* (3η έκδοση), Νεφέλη, Αθήνα 1989 (1η έκδοση 1943).

49. Άπαντα 3, ό.π., σ. 137.

στο τέλος του ποιήματος, παραδέχονται ότι θα πεθάνουν άσημα αλλά θα αφήσουν πίσω τους μια λάμψη που θα ντύνει και θα στολίζει την υπερβατική, μυστηριώδη φοινικιά:

Και θα είναι η σκέψη μας κι ο λόγος μας και η ρίμα.⁵⁰

Τα εκατό μικρά ποιήματα στις *Εκατό Φωνές*, γραμμένα δυο χρόνια μετά, συγκεντρώνονται σε ενότητες που φέρουν τον τίτλο «Νύχτες» και είναι εύκολο να εννοήσει κανείς ότι αναπαριστούν τη «σκοτεινή νύχτα της ψυχής». Αντιστάθμισμα στην αθεράπευτη θλίψη των ποιημάτων δίδεται με τη μορφική ποικιλία και το επιγραμματικό ύφος τους. Το τελευταίο ποίημα έχει πιο σαφείς αντιστοιχίες με την προσέγγιση της *Φοινικιάς* που αναφέρεται εδώ: ο ποιητής πεθαίνει στο τέλος μιας ζωής κατά την οποία υπέφερε, αλλά όταν έρχεται ο Χάρος να τον πάρει:

*πύρινα γράμματ' άσθηστα θα ιδή γραμμένα απάνου μου:
«Ω Μούσα Ιδέα, σ' αγάπησα!»⁵¹*

Τέλος, στην *Ασάλευτη ζωή*, ο *Ασκραίος* είναι ο «δραματικός μονόλογος» του φαντάσματος του Ησιόδου της *Άσκρας*, μια μοντέρνα εκδοχή των *Έργων και Ημερών*, που αρχίζει και τελειώνει με τον αρχαίο ποιητή να παραδίδει το πνεύμα του στον άξιο διάδοχό του, τον *Παλαμά*.

Από τη συμπάρθεση ασυμβίβαστα ετερόκλητων στοιχείων προκύπτει η τέχνη που υπερβαίνει το διαχωρισμό, δημιουργώντας κάτι καινούριο και διαφορετικό, μια σύνθεση ικανή να περιέχει όλα τα στοιχεία. Αυτή είναι η σημασία του μόττο στον *Δωδεκάλογο του Γύφτου* από τον *Φαίδωνα* του Πλάτωνα: *Μουσικήν ποίει και εργάζου*. Ο ήρωας και αφηγητής του ποιήματος αυτού, ο ανώνυμος Γύφτος, είναι ο αντιπρόσωπος ενός λαού, εκ παραδόσεως αεικίνητου και πλάνητα, που απορρίπτει αυθόρμητα όλα 'τα είδωλα' του πολιτισμού τα οποία είχε καταρρίψει ο Νίτσε. Το πρόσωπο του Γύφτου, περισσότερο συμβολικό παρά πραγματικό (όπως ο *Παλαμάς* επίμονα προσπαθεί να μας πείσει στον πρόλογό του), συμπορεύεται στο ποίημα με τον ελληνικό πολιτισμό σε μια καμπή

50. *Άπαντα* 3, ό.π., σ. 139.

51. *Άπαντα* 3, ό.π., σ. 176.

της ιστορίας του, την παραμονή της άλωσης της Κωνσταντινούπολης από τους Τούρκους. Αποδίδοντάς του μάλιστα προφητικές δυνάμεις, ο Παλαμάς καταφέρνει να αντιτάξει τον αυθόρμητο ζήλο του Γύφτου του εναντίον όλων διαδοχικά των ειδώλων του ελληνικού πολιτισμού των ημερών του: της αγάπης, της θρησκείας, της πατρίδας και, ιδιαίτερα, των λειψάνων της αρχαιότητας.

Παρ' όλο όμως που η παρουσία του Νίτσε είναι διάχυτη στο ποίημα, ο ριζοσπαστισμός του Παλαμά παίρνει άλλη κατεύθυνση. Στις τελευταίες ενότητες του ποιήματος, ο Γύφτος βρίσκει ένα βιολί που ανήκε σε κάποιον άγιο ερημίτη και εμπνέεται από τη μουσική του βιολιού για να δημιουργήσει εκ νέου τα είδωλα, τα οποία είχε προηγουμένως καταρρίψει. Η προβληματική μορφή του Υπεράνθρωπου της νιτσεικής σκέψης, έντεχνα, διακριτικά αλλά αποφασιστικά μεταμορφώνεται στις δύο τελευταίες ενότητες σε Υπερκαλλιτέχνη, του οποίου η γέννηση προφητεύεται με ένα παραμύθι που εισάγεται στον ενδέκατο Λόγο. Εδώ ο καλλιτέχνης του μέλλοντος, ο οποίος είναι ικανός να δημιουργήσει την τελική σύνθεση, που (πιθανώς) διαφεύγει από τον Γύφτο/Παλαμά, παρουσιάζεται μεταφορικά ως το προϊόν της ένωσης ενός παραμυθένιου πρίγκιπα και μιας πριγκίπισσας· αυτός ονομάζεται Αδάκρυτος και εκείνη Αγέλαστη. Αντιπροσωπεύουν αντίστοιχα την Τέχνη και την Επιστήμη, η σύνθεση των οποίων υμνείται στην τελική ενότητα ως «Τρίτος Όλυμπος». Η ειδική θέση που το εκτενές αυτό ποίημα αποδίδει στην τέχνη, με την τεχνική της λυρικής υποβλητικότητας, οφείλει πολλά στο Συμβολισμό, παρ' όλο που συχνά ο στομφώδης τόνος του και οι φυσικές διαστάσεις του είναι διαμετρικά αντίθετα στην ποιητική του γαλλικού κινήματος. Οι δώδεκα Λόγοι και η παγκοσμιότητα του θέματος θυμίζουν το έπος, και αν το ποίημα αυτό το αποκαλούσαμε 'συμβολιστικό έπος' (αν και ο ίδιος ο Παλαμάς ποτέ δεν το αποκάλεσε έτσι), πιθανόν να μην πέφτουμε πολύ έξω.

Η Φλογέρα του Βασιλιά είναι επίσης γραμμένη σε επική κλίμακα. Παρά την έκτασή του στερείται την παγκοσμιότητα του προηγούμενου ποιήματος. Την παραμονή της επανάκτησης της Κωνσταντινούπολης από τους Φράγκους το 1261, ο βυζαντινός στρατός που έμελλε να νικήσει, στον πρώτο Λόγο του ποιήματος ανακαλύπτει τον τάφο του πεθαμένου από χρόνια αυτοκράτορα Βασίλειου Β' (βασίλεψε από 976-1025). Γνωστός ως Βουλγαροκτόνος για τις νίκες του στη Βουλγαρία, ο Βασίλειος

είχε επίσης επεκτείνει τα όρια της Βυζαντινής αυτοκρατορίας όσο δεν είχαν ποτέ φτάσει κατά τη διάρκεια του μεσαίωνα. Η αντιπαράθεση των δύο αυτών ιστορικών γεγονότων (η εποχή του Βουλγαροκτόνου και η επανάκτηση της Κωνσταντινούπολης από τους Φράγκους σταυροφόρους δύομιση αιώνες αργότερα), έχουν άμεση σχέση με τους φόβους και τις φιλοδοξίες των Ελλήνων κατά τη διάρκεια της πρώτης δεκαετίας του εικοστού αιώνα: οι σχέσεις με τη Βουλγαρία βρίσκονται σε ένταση, με αφορμή το Μακεδονικό, και η 'Μεγάλη Ιδέα' μιας ανακατάληψης της Κωνσταντινούπολης, αυτή τη φορά από τους Τούρκους, φαινόταν περισσότερο παρά ποτέ πραγματοποιήσιμη.

Το ποίημα όμως πηγαίνει πέρα από την απλή αντιπαράθεση ιστορικών αναμνήσεων. Ακολουθώντας μια ιστορική πηγή, ο Παλαμάς περιγράφει ότι ο σκελετός του Βασιλείου βρέθηκε, το δέκατο τρίτο αιώνα, με μια φλογέρα βοσκού χωμένη ανάμεσα στις μασέλες του. Ένα τέτοιο μουσικό όργανο στα χέρια του Παλαμά δεν μπορούσε παρά να μεγαλουργήσει. Γίνεται το φερέφωνο όλου του υπόλοιπου ποιήματος, καθώς το αταίριαστα ταπεινό αυτό όργανο κηρύττει στους κατάπληκτους θεατές το μεγαλείο του αυτοκράτορα, τον τάφο του οποίου τώρα κοσμεί. Και παρ' όλο που το ποίημα παρουσιάζει ολόκληρη τη σταδιοδρομία του Βασιλείου, δεν περιγράφει τα κατορθώματά του στη μάχη αλλά επικεντρώνεται σε ένα άλλο (πραγματικό) γεγονός: το προσκύνημα του Βασιλείου στην Αθήνα για να προσευχηθεί στην εκκλησία της Παναγίας που ήταν κάποτε ο Παρθενώνας.

Η πορεία του στρατού του αυτοκράτορα δια μέσου της Ελλάδας περιγράφεται λεπτομερώς, αλλά το κέντρο του ποιήματος είναι η μεγάλη προσευχή του Βασιλείου στην Παρθένο, που είναι τόσο η Αθηνά, στην οποία ήταν αφιερωμένος ο Παρθενώνας, όσο και η Αφροδίτη, η θεά της αγάπης. Η προσευχή αρχίζει στο Λόγο ΙΧ, και στο Λόγο ΧΙ μετατρέπεται σε ενθουσιώδη προφητεία του μέλλοντος. Μεγάλο μέρος του ποιήματος καλύπτεται από την αντιπαράθεση και την απόπειρα σύνδεσης των αρχαίων μνημείων με το ζωντανό παρόν, της ειδωλολατρικής πίστης με το Χριστιανισμό, της Αθήνας με την Κωνσταντινούπολη (των δύο κέντρων του Ελληνισμού του δέκατου ένατου αιώνα), της κλασικής με τη βυζαντινή κληρονομιά. Η σύνθεση στην οποία στοχεύει το ποίημα δεν είναι μόνο θεματική. Όλα αυτά εκφράζονται με 'επικό' ύφος, πότε λυρικό πότε ρητορικό, που αντλεί συνειδητά και από τη σύγχρονη προφορική ποίηση και από το ύφος της βυζαντινής ποίησης, ιδιαίτερα της ποίησης αυτής

που γράφεται στη δημώδη γλώσσα και στον ίδιο δεκαπεντασύλλαβο στίχο. Όσον αφορά τη μορφή, το ύφος και τη θεματική του, το ποίημα προσπαθεί να φέρει κοντά τα πιο σημαντικά ρεύματα, όπως τα αντιλαμβάνεται ο Παλαμάς, του Ελληνισμού δια μέσου των αιώνων: τον αρχαίο κόσμο (έπος), το Βυζάντιο (μέτρο, πολλά υφολογικά χαρακτηριστικά) και τη σύγχρονη προφορική παράδοση (μέτρο, γλώσσα, υφολογικά χαρακτηριστικά).

Αν για τους σημερινούς αναγνώστες η *Φλογέρα του Βασιλιά* μπορεί να φανεί φλύαρο έργο και παραφορτωμένο για να επιτύχει τη φανταστική σύνθεση των διαφορετικών εποχών του Ελληνισμού, πράγμα που ο Σικελιανός κατάφερε να πραγματοποιήσει με μεγαλύτερη οικονομία το 1935 στο ποίημα «Στου Οσίου Λουκά το μοναστήρι», το ίδιο και ο Σεφέρης το 1955 στην «Έγκωμη», αξίζει, παρ' όλα αυτά, να σημειωθεί ότι Η *Φλογέρα του Βασιλιά* είναι το πρώτο ποίημα της ελληνικής λογοτεχνίας που επιχειρήσει μια σύνθεση αυτού του τύπου.⁵² Επιπλέον, ο Παλαμάς προχώρησε στη σύνθεση αυτή με τρόπο χαρακτηριστικά δικό του. Ακριβώς όπως στο *Δωδεκάλογο*, η ανακάλυψη του βιολιού του νεκρού ερημίτη βοήθησε το Γύφτο να αναστήσει τα 'είδωλα' και να συνθέσει μια εντελώς καινούρια μουσική για το μέλλον, έτσι και εδώ ένα άλλο μουσικό όργανο αναλαμβάνει το ρόλο του αφηγητή. Τα λόγια της φλογέρας, όπως τα τραγούδια του Γύφτου, φιλοδοξούν να γίνουν μουσική, και 'μουσική' για τον Παλαμά, όπως και για τους αρχαίους, σήμαινε την 'υπηρεσία των Μουσών', δηλαδή Τέχνη με την πιο αφηρημένη και ιδανική έννοια.⁵³ Στο

52. Με διαφορετικό τρόπο κάτι παρόμοιο πέτυχε ο Παπαδιαμάντης σε ορισμένα διηγήματά του, όπου διαπιστώνει κανείς παράλληλο ενδιαφέρον, εκφρασμένο όμως με διαφορετικό τρόπο για τη σύνδεση του παρόντος με το παρελθόν: μια αρχαία τοποθεσία ή μια θεότητα συνδέονται με μια μεταγενέστερη εκκλησία και/ή με μια λαϊκή δοξασία ή δεισιδαιμονία. Βλ., για παράδειγμα, *Η Φαρμακολύτριά, Υπό την βασιλικήν δρυν*, αντίστοιχα στα *Άπαντα*, τόμ. 3, ό.π., σσ. 3, σσ. 304-14, 327-31. Βλ. επίσης τη διαπραγμάτευση του Ricks «Papadiamandis, Paganism», ό.π. Η σύνθεση του αρχαίου, του βυζαντινού και του ντόπιου λαϊκού πολιτισμού ήταν ο αρχικός στόχος για τη λαογραφία, πράγμα το οποίο, όπως είδαμε, έπαιξε σημαντικό ρόλο στις λογοτεχνικές εξελίξεις κατά τα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα.

53. Ο ισχυρισμός ότι «όλη η τέχνη προσβλέπει μονίμως στη μουσική» ανήκει στον Walter Pater (1839-1894), ενώ παρόμοιες δηλώσεις έγιναν από τους Γάλλους συμβολιστές ποιητές των δύο τελευταίων δεκαετιών του δέκατου ένατου αιώνα. Αργότερα ο Παλαμάς (το 1926) έδωσε τον ακόλουθο ορισμό της ποίησης: «είναι ο λόγος που πάει να γίνει τραγούδι» (*Άπαντα* 8, ό.π., σ. 171).

ποίηση αυτό η φωνή που συνυφαίνει τον αρχαίο, το βυζαντινό και τον παραδοσιακό λαϊκό πολιτισμό δεν παράγεται από άνθρωπο. Αυτό γίνεται μέσω μιας απλής φλογέρας, καμωμένης από βοσκούς πριν από πολλά χρόνια, που έμεινε στο στόμα ενός νεκρού αυτοκράτορα, και με αυτόν τον τρόπο οι συσσωρευμένες παραδόσεις του ελληνικού λαού 'μουσικήν ποιούσιν' για το μέλλον.

ΚΑΒΑΦΗΣ

Αν η πιο παραγωγική περίοδος της συγγραφικής σταδιοδρομίας του Παλαμά μπορεί να θεωρηθεί ότι τελείωσε το 1910 με τη δημοσίευση της *Φλογέρας του Βασιλιά*, το επόμενο ακριβώς έτος, το 1911, ο σύγχρονός του Κ. Π. Καβάφης έφθασε στην 'ωριμότητά' του ως ποιητής (κατά δική του παραδοχή και κατά τη γνώμη πολλών κριτικών). Αξίζει αυτή η επισήμανση, εφόσον ο Παλαμάς, κατά γενική ομολογία, ανήκει στην κοσμοθεωρία του δέκατου ένατου αιώνα, ενώ ο Καβάφης είναι ο σημαντικότερος, κατά τη γνώμη πολλών, Έλληνας ποιητής του εικοστού αιώνα. Η αλήθεια όμως είναι ότι μόνο τέσσερα χρόνια χώριζαν τον Καβάφη (1863-1933) από τον Παλαμά (1859-1943). Και παρ' όλο που το περιβάλλον στο οποίο μεγάλωσαν και οι δύο ποιητές ήταν πολύ διαφορετικό, το πνευματικό όμως κλίμα με το οποίο και οι δύο ποιητές έπρεπε να εξοικειωθούν τα πρώτα χρόνια της ζωής τους ήταν το ίδιο. Για να μπορέσουμε να εντάξουμε τον Καβάφη (του οποίου το έργο είναι περισσότερο γνωστό σήμερα απ' ό,τι του Παλαμά) στην ιστορική προοπτική της εποχής του, θα διερευνήσουμε περαιτέρω παραλληλίες και αντιθέσεις ανάμεσα στους δύο σχεδόν σύγχρονους ποιητές.

Και οι δύο ποιητές έχασαν τον πατέρα τους νωρίς, και αυτό είχε ως αποτέλεσμα να περάσουν μεγάλο μέρος της παιδικής τους ηλικίας σε ένα περιβάλλον πολύ διαφορετικό από αυτό του οικογενειακού τους σπιτιού: ο Παλαμάς με τους συγγενείς του στο Μεσολόγγι, ο Καβάφης στο Λίβερπουλ και στο Λονδίνο. Και οι δύο ήταν απρόθυμοι ταξιδευτές σε όλη τους τη ζωή: ο Παλαμάς σπάνια έφευγε από την Αθήνα, και ο Καβάφης παρέμενε στην Αλεξάνδρεια. Αλλά η μεγαλύτερη διαφορά τους έγκειται στο ότι ο Παλαμάς έζησε και εργάστηκε στην πρωτεύουσα της Ελλάδας σε μια περίοδο που το ελληνικό κράτος φιλοδοξούσε να επεκτείνει τα σύνορά του, ενώ ο Καβάφης βρέθηκε εκτός Ελλάδος, στην ελληνική και κοσμο-

πολιτική εμπορική κοινότητα της Αλεξάνδρειας, στην περιφέρεια δηλαδή ενός Ελληνισμού, που είχε επεκταθεί αιώνες πριν και δεν γνώριζε σύνορα.

Το έργο του Παλαμά δημοσιεύτηκε στην Αθήνα και άσκησε αμέσως επίδραση: οι σύγχρονοι αλλά και οι νεότεροι ποιητές δεν μπορούσαν να το αγνοήσουν. Η ποίηση του Καβάφη, αντίθετα, δημοσιεύτηκε ως επί το πλείστον ιδιωτικά στην Αλεξάνδρεια και, παρ' όλο που ο Ξενόπουλος είχε ήδη γράψει μια ευνοϊκή κριτική από το 1904, δεν έγινε γνωστή στην Αθήνα πριν από τη δεκαετία του 1920.⁵⁴ Η πρώτη συλλογή των ποιημάτων του δημοσιεύτηκε στην Αλεξάνδρεια το 1935, δύο χρόνια μετά το θάνατο του ποιητή. Έτσι η ανταπόκριση ποιητών και κριτικών στο έργο του Παλαμά ήταν άμεση. Αντίθετα, η ανταπόκριση στο έργο του Καβάφη καθυστέρησε μέχρι τις δεκαετίες του 1920 και του 1930, αφού πρώτα 'ανακαλύφθηκε' από τον Άγγλο μυθιστοριογράφο και διηγηματογράφο Ε. Μ. Φόρστερ, όταν ο τελευταίος επισκέφθηκε την Αλεξάνδρεια το 1917, και άρχισε ο Καβάφης να αποκτά τη διεθνή φήμη την οποία έκτοτε απολαμβάνει (πράγμα που δεν συνέβη ποτέ με τον Παλαμά). Και οι δύο ποιητές άντλησαν από την κληρονομιά της Αθηναϊκής σχολής του δέκατου ένατου αιώνα και του γαλλικού Συμβολισμού. Επίσης, και οι δύο κατάφεραν να εκμεταλλευτούν μια βαθειά φλέβα αυτοοικτιρμού που διαφαίνεται στα ποιήματά τους. Και οι δύο είχαν μαθητεύσει στο γαλλικό Παρνασσισμό, με αποτέλεσμα να βλέπουν το ποίημα ως ένα λεπτοφτιαγμένο απρόσωπο δημιούργημα, δίδοντας μεγάλη έμφαση στην τελειότητα της μορφής. Και για τους δύο ποιητές, οι αισθητικές ιδιότητες του έργου τέχνης είναι υπέρτατες: για τον Παλαμά ο στόχος και η δικαίωση του πάσχοντος ποιητή ήταν να δημιουργήσει 'μουσική', στην οποία θα υπαχθούν οι ατέλειες και οι αντιθέσεις της πραγματικής ζωής: στα ποιήματα του Καβάφη, η 'Τέχνη' αποκτά τη δύναμη να μεταμορφώσει τις ατέλειες της εμπειρίας σε τέλειο αισθητικό αντικείμενο.

Και ο Παλαμάς και ο Καβάφης, στη δύση της σταδιοδρομίας τους,

54. Κατά τη διάρκεια της ζωής του ο Καβάφης δημοσίευσε μόνο δύο ολιγοσέλιδα φυλλάδια, το 1904 και το 1910, καθώς και μία συλλογή το 1917. Τα περισσότερα από τα ποιήματα του Καβάφη κυκλοφόρησαν σε ιδιωτικά τυπωμένα και δεμένα φυλλάδια, τα οποία ο ίδιος μοίρασε σε φίλους και έτσι επιτηρούσε στενά την κυκλοφορία τους. Για μια ανάλυση των ιδιόμορφων εκδοτικών συνηθειών του Καβάφη, βλ. Γ. Π. Σαββίδης, *Οι Καβαφικές εκδόσεις (1891-1932)*, Ταχυδρόμος, Αθήνα 1966. Βλ. επίσης Α. Hirst, «Philosophical, Historical and Sensual: An Examination Cavafy's Thematic Collections», *Byzantine and Modern Greek Studies* 19 (1995), 33-93.

περιέγραψαν την ποίησή τους ως αποτελούμενη από τρία είδη. Ο Παλαμάς στην 'Ποιητική' του αναφέρεται σε τρεις 'λυρισμούς': του 'εμείς', του 'εγώ' και του 'όλοι', που αντιστοιχούν στο εθνικό, το προσωπικό και το παγκόσμιο.⁵⁵ Ο Καβάφης επίσης μοίρασε τα ποιήματά του σε τρία είδη: ερωτικά, ιστορικά και φιλοσοφικά.⁵⁶ Είναι τόσο δύσκολο να απομονώσει κανείς στην ποίηση του Καβάφη τα φιλοσοφικά ποιήματα όσο είναι και τα 'παγκόσμια' στην ποίηση του Παλαμά και οι δύο αυτές κατηγορίες είναι καλύτερα να θεωρηθούν ως τάσεις οι οποίες εμφανίζονται στα ποιήματά τους, που έχουν επίσης μια περισσότερο άμεση αναφορά είτε προσωπική είτε εθνική. Σημαντικότεροι παραλληλισμοί μπορεί να γίνουν αφενός ανάμεσα στα 'ερωτικά' ποιήματα του Καβάφη και στο «λυρισμό του 'εγώ'» του Παλαμά και αφετέρου ανάμεσα στα ιστορικά ποιήματα του Καβάφη και στο «λυρισμό του 'εμείς'» του Παλαμά. Η προσωπική και ενδοσκοπική φλέβα του Παλαμά δίδει έκφραση σε αισθήματα αόριστης ενοχής και προσωπικής ανεπάρκειας, και το στοιχείο αυτό μάς υπενθυμίζει το ρόλο του «καταραμένου ποιητή», που ήταν αρκετά κοινός μεταξύ των Γάλλων συμβολιστών. Τα ποιήματα του Καβάφη, τα οποία είναι εξίσου προσωπικά ως προς τη θεματική τους, πιστοποιούν παρεμφερή αισθήματα, τα οποία στην περίπτωσή του 'εξηγούνται' σε κάποιο βαθμό από την ομολογημένη ομοφυλοφιλία του. Επιπλέον, και οι δύο ποιητές παρουσιάζονται ως εξόριστοι από την κοινωνία, και οι δύο κατατράχονται (ιδιαίτερα στα πρώτα χρόνια της ζωής τους) από εικόνες της γεροντικής ηλικίας, ενώ και για τους δύο η διέξοδος βρίσκεται στην τέχνη τους. Ο «λυρισμός του 'εμείς'» του Παλαμά παραπέμπει αρκετά ευδιάκριτα στο στοιχείο του εθνισμού και στην προσπάθειά του να προσδιορίσει την ταυτότητα και να δημιουργήσει μια σύνθεση της ελληνικής παράδοσης, τόσο του παρελθόντος όσο και του παρόντος, που γίνεται ιδιαίτερα εμφανής στη *Φλογέρα του Βασιλιά*. Ο Καβάφης ποτέ δεν προσπάθησε να δημιουργήσει μια σύνθεση τέτοιων διαστάσεων, και οι υπαινιγμοί του

55. Παλαμάς, *Άπαντα* 10, ό.π., σσ. 498-534. Οι ενότητες με τους τρεις 'λυρισμούς' χρονολογούνται στα 1920. Η *ποιητική μου* του Παλαμά δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1933.

56. Η δήλωση αυτή, η οποία χρησιμοποιείται συχνά ως παράθεμα, προέρχεται από μία ανυπόγραφη σημείωση που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Αλεξανδρινή Τέχνη*. Για το κείμενο αυτό και για τα επιχειρήματα που επιτρέπουν να αποδοθεί το σημείωμα στον Καβάφη, βλ. Γ. Π. Σαββίδης, *Οι Καβαφικές εκδόσεις*, ό.π., σ. 209, πρβλ. σσ. 269-70.

στις σύγχρονες πολιτικές και στρατιωτικές πραγματικότητες ήταν συνήθως τόσο διακριτικές, που περνούσαν κυριολεκτικά απαρατήρητες.⁵⁷ Αλλά σε όλα τα ποιήματα του Καβάφη που διαδραματίζονται στον αρχαίο κόσμο, ο ποιητής επιχειρεί υποδόρια να προσδιορίσει και να ορίσει πίσω από τον τόπο και το χρόνο ένα 'ελληνικό' παρελθόν. Η προσπάθεια αυτή είναι διαφορετική από τη σύνθεση του Παλαμά, που ύφανε μαζί τις παραδόσεις του ελληνικού παρελθόντος και του παρόντος.

Το παρελθόν το οποίο αναδημιουργεί ο Καβάφης στα ιστορικά του ποιήματα αφορά στην περιοχή της ανατολικής Μεσογείου, στο διάστημα από τις κατακτήσεις του Μεγάλου Αλεξάνδρου μέχρι την άλωση της Κωνσταντινουπόλεως από τους Τούρκους το 1453. Ο Καβάφης ελάχιστα ενδιαφέρεται για τις προφορικές παραδόσεις του ελληνικού αγροτικού βίου και ακόμη λιγότερο για το ελληνικό τοπίο. Αναφέρεται ελάχιστα σε κατακτητές, όπως ο Βασίλειος Βουλγαροκτόνος –εκτός όταν πρόκειται για το χαμό τους, όπως στις περιπτώσεις του Νέρωνος («Τα Βήματα») ή του «Μανουήλ Κομνηνού». Οι Βυζαντινοί του αυτοκράτορες, για παράδειγμα, αναγκάζονται από φτώχεια να φορέσουν στέμματα με ψεύτικους πολύτιμους λίθους.⁵⁸ Γενικά, ο ποιητής προτιμά να παρουσιάζει

57. Μόνο το 1941, όταν ο Σεφέρης βρέθηκε στον κόσμο του Καβάφη στην Αίγυπτο, εξαιτίας της Κατοχής στην Ελλάδα, συνειδητοποίησε ότι μερικά ποιήματα του Καβάφη, που εκτυλίσσονται στα αρχαία χρόνια και που είχαν γραφτεί κατά την περίοδο της ελληνικής πανωλεθρίας στη Μ. Ασία, κάνουν έναν έμμεσο παραλληλισμό μεταξύ μιας αρχαίας και μιας σύγχρονης καταστροφής (*Δοκιμές*, Α': σσ. 324-63). Τα συμπεράσματα τα οποία έβγαλε ο Σεφέρης από την παρατήρηση αυτή για τη μέθοδο χειρισμού της Ιστορίας από τον Καβάφη, οδηγούν, πιστεύω, πέρα από την ποιητική του Καβάφη προς αυτήν του ίδιου του Σεφέρη και γι' αυτό το λόγο έχω εκφράσει σε άλλο δημοσίευμα αντίθετη άποψη σχετικά με αυτή την ανάγνωση (R. Beaton, «The history man», M. Alexiou, (ed.), *C. P. Cavafy: Special Double Issue, Journal of the Hellenic Diaspora*, 10, 1-2, Pella, New York 1983, σσ. 23-44). Εντούτοις, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ποιήματα όπως «Υπέρ της Αχαικής Συμπολιτείας πολεμήσαντες» (1922), «Ο Δαρείος» (1917) υπαινίσσονται έμμεσα τα μεγάλα γεγονότα της εποχής εκείνης. Επίσης, παρ' όλο που ο χαρακτηρισμός του Καβάφη από τον Τσίρκα ως κρυπτοσοσιαλιστή έχει ξεπεραστεί, δεν πρέπει κανείς να αποκλείει την πιθανότητα ορισμένα ποιήματα να υπαινίσσονται τα σύγχρονα γεγονότα και τις καταστάσεις που υποστηρίζει ο Τσίρκας. (*Στρατής Τσίρκας, Ο Καβάφης και η εποχή του*, Κέδρος, Αθήνα 1958· *Ο πολιτικός Καβάφης*, Κέδρος, Αθήνα 1971).

58. Το ποίημα «Από υαλί χρωματιστό» περιγράφει τη στέψη του οικονομικά εξασθενημένου αυτοκράτορα Ιωάννη Καντακουζηνού το 1347 (*Καβάφης, Ποιήματα*, τόμ. 2 [1991], σ. 50).

τα ιστορικά γεγονότα από την οπτική γωνία των ηττημένων. Οι ήρωες των ιστορικών ποιημάτων του Καβάφη πολύ σπάνια είναι Έλληνες εξ Ελλάδος· κατοικούν στις κοσμοπολίτικες πόλεις της ανατολικής Μεσογείου και συχνότατα περιγράφονται ως φυλετικό και πολιτιστικό 'κράμα'. Ο Ελληνισμός στο έργο του Καβάφη δεν ορίζεται με φυλετικούς και εδαφικούς όρους. Ο Ελληνισμός του Καβάφη συνίσταται στη γνώση της ελληνικής γλώσσας και στην υιοθέτηση ορισμένων αξιών, κυρίως αισθητικών, οι οποίες κατά την πορεία των αιώνων ξεπέρασαν τα φυσικά όρια της κλασικής ή της σύγχρονης Ελλάδας. Τα ιστορικά λοιπόν ποιήματα του Καβάφη είναι εκ διαμέτρου αντίθετα προς την 'εθνικιστική' τάση στην ποίηση του Παλαμά, όσον αφορά στην εκδοχή του ελληνικού παρελθόντος που παρουσιάζουν στον αναγνώστη. Ο Καβάφης, εντούτοις, συμμαρτίζει την προσπάθεια του Παλαμά να διερευνήσει μέσω της ποίησης το ιστορικό παρελθόν του πολιτισμού στον οποίο ανήκε και με τον τρόπο αυτό να ερμηνεύσει και τον ελληνικό πολιτισμό της εποχής του.⁵⁹

Αυτό που διαχωρίζει αποφασιστικά τον Καβάφη από τους ποιητές του δέκατου ένατου αιώνα, αλλά και από πολλούς σύγχρονους του των αρχών του εικοστού αιώνα, δεν είναι ούτε η θεματική του ούτε οι πεποιθήσεις του για την τέχνη αλλά η ειρωνική αποστασιοποίηση, η παραδοχή

59. Την έγκυρη φιλολογική έκδοση των 154 ποιημάτων, τα οποία ο Καβάφης πριν από το θάνατό του θεωρούσε τον 'ποιητικό' του κανόνα επιμελήθηκε ο Γ. Π. Σαββίδης το 1963 (Κ. Π. Καβάφης, *Ποιήματα* [2 τόμοι], Ίκαρος, Αθήνα 1963, που τώρα κυκλοφορεί σε νέα έκδοση, Ίκαρος, Αθήνα 1991, και στην οποία γίνονται οι παραπομπές μας). Εβδομήντα δύο ποιήματα που δεν είχαν απορριφθεί από τον ποιητή, αλλά σύμφωνα με τις ιδιόρρυθμες συνήθειές του δεν κρίθηκαν δημοσιεύσιμα, είδαν το φως της δημοσιότητας σε μια έκδοση που έγινε από τον Σαββίδη το 1968 με τον κάπως παραπλανητικό τίτλο *Ανέκδοτα Ποιήματα (1882-1923)*. Έκτοτε είναι γενικώς γνωστά με αυτόν τον τίτλο. Επανεκδόθηκαν με νέα επιμέλεια ως *Κρυμμένα Ποιήματα (1877-1923)*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης. *Τα Αποκρηγμένα: Ποιήματα και μεταφράσεις* δημοσιεύτηκαν το 1983 (επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Ίκαρος, Αθήνα). Επίσης δημοσιεύτηκαν τα αποτελέσματα πολύχρονης και επίπονης έρευνας πάνω στα σχέδια ποιημάτων που σώζονται στο αρχείο του ποιητή. Πρόκειται για μια εξαιρετικά φροντισμένη φιλολογική έκδοση της Renata Lavagnini, Κ. Π. Καβάφης, *Ατελή Ποιήματα (1918-1932)*, Ίκαρος, Αθήνα 1994. Ας σημειώσουμε ότι υπάρχει τεράστια βιβλιογραφία πάνω στο έργο του Καβάφη (σε πολλές γλώσσες). Οι κυριότερες δημοσιεύσεις που έγιναν στα ελληνικά και ορισμένες που έγιναν σε άλλες γλώσσες συγκαταλέγονται από τον Μιχάλη Πιερή, *Χώρος, φως και λόγος: η διαλεκτική του «μέσα-έξω» στην ποίηση του Καβάφη*, Καστανιώτης, Αθήνα 1992, σσ. 426-40.

ότι ο άνθρωπος δεν είναι ποτέ παντογνώστης και πως οι αξίες είναι πάντα σχετικές, ακόμη και όσες αυτός ο ίδιος θεωρεί πολύτιμες, αίσθηση που συνδυάζεται με μια ανατρεπτική χρήση του χιούμορ. Η διαφορούμενη άλλωστε περιγραφή της ποίησής του που έδωσε ο ίδιος ο Καβάφης σε έναν ανταποκριτή γαλλικής εφημερίδας, προς το τέλος της ζωής του, δεν ξεπεράστηκε ποτέ. Η οξυδέρκεια του παραθέματος ενισχύεται ιδιαίτερα από την έμμεση ειρωνική διάθεση του ομιλούντος, ο οποίος έτσι ελαφρά υπονομεύει τις συμβάσεις της λογοτεχνικής κριτικής (αφού επαινεί τον ίδιο του τον εαυτό):

«Ο Καβάφης, κατά τη γνώμη μου, είναι ένας υπερμοντέρνος ποιητής, ένας ποιητής των μελλοντικών γενιών. Εκτός από την ιστορική, ψυχολογική και φιλοσοφική αξία, το σχολαστικό του ύφος που κάποτε προσεγγίζει τη λακωνικότητα, ο μετρημένος ενθουσιασμός του, που προκαλεί πνευματική συγκίνηση, η σωστή του σύνταξη, προϊόντα μιας αριστοκρατικής προσωπικότητας, η λεπτή ειρωνεία του είναι στοιχεία που οι γενιές του μέλλοντος θα απολαύσουν περισσότερο».⁶⁰

Η ποίηση του Καβάφη, ιδιαίτερα μετά το 1911, γίνεται λιτή, κάθε λέξη ζυγίζεται προσεκτικά, δημιουργώντας την αφοπλιστική εντύπωση του πεζού λόγου μέχρις ότου προσέξει κανείς τα εξαιρετικώς ανεπαίσθητα αλλά πλούσια μετρικά σχήματα των ποιημάτων του. Είτε το θέμα είναι ιστορικό είτε αντλείται από τη λαϊκή ζωή της Αλεξάνδρειας, επικεντρώνεται σχεδόν πάντοτε σε ένα άτομο και στις αντιλήψεις του, αντιλήψεις οι οποίες στην πορεία του ποιήματος αποκαλύπτονται ως ευάλωτες και περιορισμένες. Ένας Σύριος φοιτητής με όνομα ελληνικό, ο οποίος έρχεται στην Αλεξάνδρεια για να σπουδάσει στα τέλη του τέταρτου αιώνα μ.Χ., τον καιρό που η αρχαία ελληνο-ρωμαϊκή θρησκεία ακόμη επιβίωνε, παράλληλα με τη νέα επίσημη θρησκεία του Χριστιανισμού, και ισχυρίζεται ότι μπορεί να ζήσει την πιο ειδωλολατρική πλευρά της ηδονής, χωρίς να φοβάται, γιατί κατά βάθος διαθέτει 'πνεύμα ασκητικό'.

60. «Cavafy selon mon avis est un poète ultra-moderne, un poète des générations futures. En complément de sa valeur historique, psychologique, et philosophique, la sobriété de son style impeccable, qui touche parfois au laconisme, son enthousiasme pondéré qui entraîne à l'émotion cérébrale, sa phrase correcte, résultat d'un naturel aristocratique, sa légère ironie, sont des éléments que goûteront encore plus les générations de l'avenir». (Κ. Π. Καβάφης, *Ανέκδοτα πεζά κείμενα*, επιμ. Μ. Περίδης. Αθήνα 1963, σσ. 82-4).

ΤΑ ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΑ

.....

Το σώμα μου στες ηδονές θα δώσω,
 στες απολαύσεις τες ονειρεμένες,
 στες τολμηρότερες ερωτικές επιθυμίες,
 στες λάγνες του αίματός μου ορμές, χωρίς
 κανέναν φόβο, γιατί όταν θέλω –
 και θά 'χω θέλησι, δυναμωμένος
 ως θά 'μαι με θεωρία και μελέτη –
 στες κρίσιμες στιγμές θα ξαναβρίσκω
 το πνεύμα μου, σαν πριν, ασκητικό.⁶¹

Το ποίημα δεν κάνει κανένα σχόλιο. Δεν μας λέει αν ο νέος αυτός άντρας αυταπατάται ή προσπαθεί με τόλμη να βρεθεί σε πλεονεκτική θέση, εκμεταλλευόμενος τη μικτή θρησκευτική και πολιτισμική του προέλευση, και ούτε μαθαίνουμε πώς καταλήγουν τα πράγματα. Εντούτοις, ο τίτλος «Τα Επικίνδυνα», μας παρέχει μια διαφορετική προοπτική, την οποία δεν περιμένει κανείς να τη συμμερίζεται ο ήρωας του ποιήματος. Σε ένα άλλο ποίημα, με τίτλο «Ο Δαρειός», που γράφτηκε το Μάιο του 1917, την παραμονή της εισόδου της Ελλάδας στον Πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, ένας αυλικός ποιητής, ο Φερνάζης, του οποίου το όνομα ηχεί περισσότερο περσικό παρά ελληνικό, γράφει ένα επικό ποίημα για το μακρινό πρόγονο του προστάτη του, τον Δαρείο το Μέγα της Περσίας, όταν ξαφνικά διακόπτουν το έργο του οι ειδήσεις πως ξέσπασε ο πόλεμος. Γνωρίζουμε από ορισμένες λεπτομέρειες, που εγγράφονται στο ποίημα, ότι δρισκόμαστε στο βασίλειο της Παρθίας στη Μικρά Ασία, την παραμονή της σαρωτικής της ήττας από τους Ρωμαίους, γύρω στο έτος 74 π.Χ. Ένας παραλληλισμός μπορεί να γίνει μεταξύ της κατάστασης που επικρατεί την εποχή που γράφεται το ποίημα και εκείνης στην οποία παραπέμπει το ποίημα, όπως επίσης και ανάμεσα στον Καβάφη, που γράφει ένα ποίημα αναφερόμενο στο απώτερο παρελθόν την ώρα που το έθνος του διατρέχει κίνδυνο, και στον Φερνάζη που γράφει το ποίημά του για τον Δαρείο, πάλι την παραμονή του πολέμου. Η κυριότερη εντύπωση στο ποίημα αυτό δημιουργείται από την προ-

61. Ποιήματα (1991), τόμ. 1, σ. 50.

σγειωμένη εκτίμηση της κατάστασης που επιχειρεί ο Φερνάζης καθώς πλησιάζει η καταστροφή: Η τύχη των βασιλείων δεν είχε και τόση σημασία· σημασία είχαν οι ελπίδες που έτρεφε για επαγγελματικό θρίαμβο με το νέο του ποίημα· αλλά μετά τα γεγονότα κανείς δεν θα είχε το χρόνο να ασχολείται μ' ελληνικά ποιήματα. Το ποίημα εκμεταλλεύεται το πάθος του Φερνάζη και τη μικρότητα της πολιτικής σκέψης του μέσα στη γενική ταραχή, αλλά στο τέλος η μερική, περιορισμένη οπτική γωνία του συγκεκριμένου προσώπου, που πρόκειται να παρασυρθεί από τα κύματα της Ιστορίας, φαίνεται να δικαιώνεται. Το ποίημα τελειώνει με τη σκέψη του Φερνάζη στραμμένη στο ποίημα το οποίο επεξεργάζεται:

*Όμως μες σ' όλη του την ταραχή και το κακό,
επίμονα κ' η ποιητική ιδέα πάει κ' έρχεται –
το πιθανότερο είναι, βέβαια, υπεροψίαν και μέθην·
υπεροψίαν και μέθην θα είχαν ο Δαρείος.⁶²*

Η ανθρώπινη, ωστόσο, αντίδραση του Φερνάζη δείχνει και κάτι άλλο. Αν και δεν θα μπορούσε να το φανταστεί το 74 π.Χ., όμως η 'ποιητική ιδέα' επιβίωσε της πτώσεως του Βασιλείου της Ανατολίας: δύο χιλιάδες χρόνια αργότερα οι άνθρωποι ασχολούνται ακόμη με ελληνικά ποιήματα, εφόσον εδώ (με έναν άλλο πόλεμο σε εξέλιξη) ο Καβάφης συμβαίνει να γράφει ένα!

Πρόκειται ασφαλώς για την καθαφική αίσθηση της σχετικότητας, για το αγεφύρωτο κενό που χωρίζει τις αντιλήψεις του ατόμου από την 'πραγματικότητα' του περιβάλλοντός του, καθώς και από εκείνες άλλων ατόμων. Και το στοιχείο αυτό συνιστά το κυριότερο χαρακτηριστικό της απήχησης που είχε ο ποιητής στην αισθαντικότητα του εικοστού αιώνα. Στο σημείο αυτό, διακινδυνεύοντας μια σχηματική διάκριση, μπορούμε να εντοπίσουμε την τελική αντίθεση ανάμεσα στον Καβάφη και τον Παλαμά. Ενώ ο Παλαμάς στην ποίησή του αντιπαρέθεσε ετερογενή στοιχεία, αναζητώντας την υπερβατική σύνθεση που θα μπορούσε να επιτευχθεί μέσα από την τέχνη, η τέχνη του Καβάφη μοιάζει με πρίσμα που διαθλά το φως της εμπειρίας σε αντιθετικά και

62. *Ποιήματα* (1991), τόμ. 2, σ. 24-5.

μάλλον αταίριαστα μεταξύ τους χρώματα και αποχρώσεις. Σε πολλά ποιήματα του Καβάφη, η πληρότητα την οποία μπορεί να προσφέρει η τέχνη στην ατελή εμπειρία είναι, αν συνεχίσουμε τη μεταφορά, η πληρότητα του φάσματος όπως διαθλάται από το πρίσμα, και όχι του καθαρού φωτός της μέρας.⁶³

ΑΣΤΙΚΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ: ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ, ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ, ΣΟΣΙΑΛΙΣΜΟΣ

Αν και η πεζογραφία κατά τη διάρκεια των πρώτων δεκαετιών του εικοστού αιώνα δεν ανέδειξε συγγραφείς του αναστήματος του Βίτσηνου, του Παπαδιαμάντη και του Καρακίτσα, ικανούς να συναγωνίζονται με τους μεγάλους ποιητές Παλαμά και Καβάφη, αυτό δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχει σημαντική παραγωγή στο είδος αυτό. Η παραγωγή αυτή χαρακτηρίζεται από μια νέα ποικιλία που συμβαδίζει με τα ποικίλα ενδιαφέροντα και τα επιτεύγματα των ποιητών της ίδιας περιόδου.

Κατά τη διάρκεια των δύο τελευταίων δεκαετιών του δέκατου ένατου αιώνα, η σύγκλιση του ενδιαφέροντος που έδειξαν διάφοροι συγγραφείς όσον αφορά στο λογογραφικό υπόβαθρο των μικρών ελληνικών κοινοτήτων στο φυσικό περιβάλλον τους, έδωσε, όπως είδαμε, ένα ξεχωριστό χαρακτήρα στα μυθιστορήματα και τα διηγήματα εκείνης της περιόδου. Η πεζογραφία τα πρώτα χρόνια του εικοστού αιώνα παρουσιάζει μια πιο ετερόκλητη εικόνα. Παρ' όλο που, όπως θα δούμε, ο ηθογραφικός ρεαλισμός της προγενέστερης περιόδου παρείχε μια θεματική βάση τόσο σε όλους τους συγγραφείς που θα συζητηθούν σε αυτήν την ενότητα όσο και σε σοβαρούς συγγραφείς πριν από το 1920, ωστόσο η μεγαλύτερη μεταβολή που συντελέστηκε και καθόρισε το μυθιστόρημα των αρχών του εικοστού

63. Η μεταφορά κρύβει μια μνεία στον Άγγλο ποιητή Robert Browning, ο οποίος έγραψε κάποτε: «Το μόνο που κατορθώνω είναι να κάνω τους άντρες και τις γυναίκες να μιλούν – σας δίδω την αλήθεια σε πρισματικές διαθλάσεις και φοβάμαι το καθαρό φως της μέρας» (*Letters*, ii. 182). Η μνεία δεν είναι περιττή. Ο Καβάφης ήξερε καλά την αγγλική ποίηση του δέκατου ένατου αιώνα και η ποιητική του μέθοδος παρουσιάζει πολλές συνάψεις με εκείνη του Browning – και το «φως της μέρας» εμφανίζεται πάλι στον τίτλο του μοναδικού του διηγήματος, «Εις το φως της ημέρας» (επανεκδόση στη σειρά *Τα φυλλάδια της Άγρας*, 1982).

αιώνα υπήρξε η απομάκρυνση από το αγροτικό περιβάλλον και η στροφή προς την πόλη.⁶⁴

Δεν πρόκειται όμως για ζήτημα σκηνοθεσίας. Το ενδιαφέρον για την αστική κοινωνία, το οποίο παρουσιάζεται σε έργα της περιόδου αυτής, αποτελεί ένδειξη διαφορετικής κατεύθυνσης που κατ' επέκταση τροφοδοτεί την ενασχόληση με τον τρόπο με τον οποίο αλλάζουν οι κοινωνικές σχέσεις. Έτσι το μυθιστόρημα που στρέφεται στην αστική ζωή εστιάζεται σε πιο περίπλοκες κοινωνικές σχέσεις από αυτές που συναντά κανείς στη ζωή του χωριού. Ο Παπαδιαμάντης είχε χαρακτηρίσει τη *Φόνισσα* ως «κοινωνικόν μυθιστόρημα», αλλά η κοινωνία την οποία απεικονίζει στο μυθιστόρημα αυτό παρουσιάζεται κατά μεγάλο βαθμό στατική και άχρονη. Πράγματι, παρά την τραχύτητα και συχνά τη σκληρότητα της ζωής του χωριού απ' όπου άντλησαν το θέμα τους, οι συγγραφείς της περιόδου αυτής είναι, χωρίς εξαίρεση, επιφυλακτικοί, για να μην πούμε ανταγωνιστικοί, απέναντι στην ανανέωση που προέρχεται από τους εξευρωπαϊσμένους αστικούς θεσμούς. Αντίθετα, στο έργο των διαδόχων του Παπαδιαμάντη, αυτό που κατέχει το κέντρο του ενδιαφέροντος τόσο των συγγραφέων όσο και του αναγνωστικού κοινού τους είναι το νέο και εξελισσόμενο πρόσωπο της ελληνικής κοινωνίας. Απομακρυνόμενος από τη λαογραφία του άχρονου παρελθόντος, ο μυθιστοριογράφος συμερίζεται την κοινωνική προοπτική ενός ιστορικού ή ακόμη και ενός πολιτικού, όσον αφορά στις μεταβαλλόμενες πραγματικότητες του παρόντος και συχνά στις ακόμη πιο δραστικές επερχόμενες αλλαγές.

Σε γενικές γραμμές, οι πεζογράφοι κατά τη διάρκεια των τριών πρώτων δεκαετιών του εικοστού αιώνα μπορούν να χωριστούν σε τρεις κυρίως κατηγορίες: σε εκείνους που παρουσιάζουν τη σύγχρονη αστική (κυρίως αθηναϊκή) ζωή σε ένα ευρύ φόντο χωρίς να εξαγγέλλουν κανένα μεταρρυθμιστικό πρόγραμμα· σε εκείνους που εστιάζονται στον εσωτερικό κόσμο του ατόμου και συνειδητά υιοθετούν την τεχνική της Συμβολιστικής ποίησης· και τέλος (κατά χρονολογική σειρά εμφάνισης) σε εκείνους που απεικονίζουν την κοινωνία κατά τρόπο που κατευθύνεται άμεσα ή

64. Το θέμα αυτό έχει αναθεωρηθεί ριζικά από δύο πρόσφατες εργασίες: Παντελής Βουτουρής, *Ως εις καθρέπτην... προτάσεις και υποθέσεις για την ελληνική πεζογραφία του 19ου αιώνα* (Νεφέλη, 1995) και Γεωργία Γκότση, *Experiencing the Urban: Athens in Greek Prose Fiction, 1880-1912* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Λονδίνου, 1996).

έμμεσα από ένα συγκεκριμένο όραμα για το μέλλον της κοινωνίας (το 'ιδεολογικό' μυθιστόρημα). Στην πράξη, οι τρεις αυτές κατηγορίες συγγενεύουν τόσο μεταξύ τους όσο και με τον ηθογραφικό ρεαλισμό της προηγούμενης περιόδου.

Αστικός ρεαλισμός. Το μυθιστόρημα που επιδιώκει την παρουσίαση της εμπειρίας της αστικής ζωής έδωσε περισσότερα δείγματα από ό,τι νομίζαμε στην Ελλάδα του δέκατου ένατου αιώνα: όμως τα έργα αυτά πολλές φορές δεν φαίνεται να απασχόλησαν τους μεταγενέστερους αναγνώστες και μελετητές. Όπως είδαμε, οι πρώτοι Έλληνες πεζογράφοι, από τον ανώνυμο συγγραφέα του έργου *Έρωτος Αποτελέσματα* (1792) και μετά δεν απέφυγαν να εκδηλώσουν στο έργο τους την οικειότητά τους με το αστικό περιβάλλον. Να σημειώσουμε μάλιστα ότι πολλοί από αυτούς κατάγονταν από τα μεγάλα αστικά κέντρα της εποχής (Κωνσταντινούπολη, Σμύρνη, Σύρα) και σπούδασαν σε πανεπιστήμια πόλεων του εξωτερικού. Παρ' όλο που κατά τη διάρκεια των δεκαετιών του 1880 και του 1890, όπως είπαμε και προηγουμένως, οι συγγραφείς, οι εκδότες αλλά και οι αναγνώστες προτιμούσαν έργα στα οποία η δράση εκτυλίσσεται στην αγροτική κοινωνότητα, η αστική ζωή δεν αγνοήθηκε εντελώς από τους συγγραφείς. Ειδικότερα, κείμενα όπως τα «Αθηναϊκά Διηγήματα» του Παπαδιαμάντη μόνο πρόσφατα άρχισαν να αξιολογούνται αυτόνομα ως προς την ιδιαιτερότητά τους και όχι απλώς σαν μια προσθήκη κατώτερης ποιότητας στο κυρίως έργο του συγγραφέα, το οποίο εκτυλίσσεται στο νησί του.⁶⁵ Επιπλέον, κατά το ίδιο χρονικό διάστημα, ορισμένοι συγγραφείς διηγημάτων και χρονογραφημάτων, όπως ο Εμμανουήλ Λυκούδης και ο Μιχαήλ Μητσάκης, εστίασαν το βλέμμα τους στις φτωχογειτονίες και τους δρόμους της Αθήνας, με τον τρόπο της φωτογραφικής αποτύπωσης. Τα έργα τους ανασύρθηκαν από τη μακρόχρονη αφάνεια, στην οποία είχαν περιπέσει επί σειρά ετών, και επιλογή τους κυκλοφόρησε σε νέες εκδόσεις.⁶⁶ Επίσης, ο Ιωάννης Κονδυλάκης (1861-1920) στρέφεται και αυτός στον αστικό ρεαλισμό. Το έργο του παρουσιάζει κοινά χαρακτηριστικά με τον

65. Βλ. Αλέξανδρος Κοτζιάς, «Τα Αθηναϊκά διηγήματα», στο συλλογικό τόμο *Η αδιάπτωτη μαγεία του Παπαδιαμάντη*, ό.π., σσ. 103-121.

66. Βλ. «Ασυνήθιστες Ιστορίες» (Διηγήματα), επιλογή-επιμέλεια Ε. Χ. Γονατάς, Στιγμή, Αθήνα 1987-1990. Βλ. επίσης Εμμ. Λυκούδης, *Διηγήματα*, Νεφέλη, Αθήνα 1990, Μ. Μητσάκης, *Πεζογραφήματα*, Νεφέλη, Αθήνα 1988.

κυρίαρχο ηθογραφικό ρεαλισμό της εποχής και, όπως και άλλοι σύγχρονοί του, προσανατολίζεται στο ηθογραφικό πλαίσιο της γενέτειράς του Κρήτης. Το 1894 δημοσίευσε όμως το πρώτο εκτενές μυθιστόρημα με θέμα τη ζωή στην ελληνική πρωτεύουσα. Ο τίτλος του μυθιστορήματος *Οι Άθλιοι των Αθηνών* παραπέμπει στο έργο του Ουγκώ και δηλώνει τον άμεσο φόρο τιμής στο Γάλλο λογοτέχνη.

Τα έργα αυτά, καθώς και τα πρώτα μυθιστορήματα του Ξενοπούλου, αντιπροσωπεύουν την 'αντίθεση' της μειοψηφίας στην κυρίαρχη ηθογραφία της εποχής. Πρόκειται για τους παραμελημένους προδρόμους του αστικού ρεαλισμού, που εμφανίστηκε ενισχυμένος και με τους δικούς του όρους ύπαρξης κατά την πρώτη δεκαετία του εικοστού αιώνα.⁶⁷ Από την άλλη μεριά, ο (δικαιολογημένος) ενθουσιασμός που προέκυψε από την ανακάλυψη και την επανεκτίμηση αυτών των παραμελημένων κειμένων δεν θα έπρεπε να συσκοτίζει την προσκόλληση των περισσότερων τους στο κυρίαρχο ηθογραφικό υπόδειγμα της περιόδου, όπως το ορίσαμε παραπάνω. Τα περισσότερα εστιάζονται σε μια κοινότητα παρά σε ένα άτομο, και οι περιγραφικές λεπτομέρειες του πλαισίου και της κοινωνικής συμπεριφοράς δεν είναι λιγότερο έκδηλες από ό,τι ισχύει στην αγροτική ηθογραφία της εποχής. Δεν θα ήταν λοιπόν άστοχο να ισχυριστούμε ότι το αστικό μυθιστόρημα των τελευταίων δύο δεκαετιών του δέκατου ένατου αιώνα αντιπροσωπεύει μια ιδιαίτερη παρέκκλιση από την ηθογραφία, χωρίς, παρ' όλα αυτά, να αμφισβητεί ριζικά την ενασχόληση με τις κοινωνικές ομάδες και με ήρωες, είτε πρόκειται για αντιπροσωπευτικές κατηγορίες, είτε για περιπτώσεις γραφικότητας, των οποίων τα πεπρωμένα παρουσιάζονται ως αναπόφευκτες συνέπειες του κοινωνικού και του φυσικού τους περιβάλλοντος. Με ορισμένες επιφυλάξεις η παρατήρηση αυτή θα μπορούσε επίσης να επεκταθεί και στο «συμβολικό» ρεαλισμό της *Κερένιας Κούκλας* (1911). Πρόκειται για το μεταθανάτια δημοσιευμένο έργο του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου, στο οποίο τα παραπάνω στοιχεία τονίζονται με τη χαρακτηριστική συναισθηματική και συμβολιστική δύναμη του συγγραφέα.

Μια λεπτή διαφορά χωρίζει τα αστικά μυθιστορήματα, που μόλις

67. Η δημιουργία και η σημασία αυτής της ομάδας συγγραφέων συζητείται με αναφορά στον Μητσάκη από τη Γεωργία Γκότση «Narratives in Pambulation: Poe's *The Man of the Crowd* and *Metsakes*' "Αυτόχειρ"», *Byzantine and Modern Greek Studies* 19 (1995).

συζητήθηκαν, από το είδος που καλλιέργησε ο Γρηγόριος Ξενόπουλος (1867-1951). Η σταδιοδρομία του Ξενόπουλου άρχισε το 1888 με το μυθιστόρημα *Άνθρωπος του κόσμου*. Το τέταρτο μυθιστόρημά του, *Μαργαρίτα Στέφα* (1893, το οποίο αναθεωρήθηκε το 1906), διαδραματίζεται στην πόλη της Ζακύνθου και έχει τον αποκαλυπτικό υπότιτλο «Ήθη επαρχιακά», παρ' όλο που υπάρχει η πιθανότητα ο τίτλος αυτός να είναι απλώς παιγνιώδης.⁶⁸ Κατά τη διάρκεια των επόμενων σαράντα χρόνων ο Ξενόπουλος συνέχισε να γράφει μυθιστορήματα (κυρίως σε συνέχειες, σ' εφημερίδες και περιοδικά – μονάχα είκοσι δημοσιεύτηκαν με τη μορφή βιβλίου όσο ζούσε) και κυριολεκτικά εκατοντάδες διηγήματα, καθώς και πλήθος θεατρικών έργων.

Ο Ξενόπουλος καταγόταν από τη Ζάκυνθο, και είναι αξιοσημείωτο ότι μόνο προς τα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα τα Επτάνησα, με την τοπική τους αριστοκρατία και τους μακροχρόνιους δεσμούς τους με τη δυτική Ευρώπη, κατάφεραν να παρουσιάσουν ένα συγγραφέα που αφιέρωσε τις προσπάθειές του στην πεζογραφία. Είναι επίσης σημαντικό να επιστημόνουμε πως ο Ξενόπουλος παρέμεινε αδιάφορος απέναντι στις ηθογραφικές ενασχολήσεις που κυριαρχούσαν στην αθηναϊκή πολιτισμική ζωή κατά τη δεκαετία του 1880. Βάσισε τα μυθιστορήματά του στη διερεύνηση μιας πιο περίπλοκης αστικής κοινωνίας, όπως αυτή που είχε αναπτυχθεί στην Αθήνα κατά τα προηγούμενα πενήντα χρόνια, αλλά και στη μακρόχρονη παράδοση της πατρίδας του.

Τα πρώτα μυθιστορήματα του Ξενόπουλου εκτυλίσσονται στην Αθήνα και γράφτηκαν πριν ο συγγραφέας κλείσει τα τριάντα, αντλώντας υλικό από τις εμπειρίες της φοιτητικής του ζωής στην πρωτεύουσα. Έκτοτε αντλούσε υλικό τόσο από την αστική ζωή της Αθήνας όσο και της Ζακύνθου για τα μυθιστορήματά του (καθώς επίσης και για τα θεατρικά του έργα), δημιουργώντας ήρωες όλων των κοινωνικών τάξεων και εξυφαίνοντας γύρω τους, άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο, ρομαντικές ή μελοδραματικές ιστορίες. Ο Ξενόπουλος αναγνώρισε τη μαθητεία που όφειλε στους Μπαλζάκ, Ντίκενς, Ζολά και Ντωντέ, αλλά η σημαντικότερη οφειλή του ήταν προς τον Μπαλζάκ.⁶⁹ Το πανόραμα της κοινωνικής

68. Πρβλ. Mackridge. «The textualization», ό.π., σσ. 156-7, ο οποίος παραθέτει και συζητεί τον αρχικό πρόλογο του μυθιστορήματος.

69. Βλ. Σαχίνης, *Το ελληνικό μυθιστόρημα*, ό.π., σ. 245.

ζωής και των ηθών, η αποκλειστική προσήλωση στο αστικό φόντο, καθώς και η τεχνική αρτιότητα στο χειρισμό των προσδοκιών του αναγνωστικού κοινού σε πλοκές που επινοούνταν με μαθηματική ακρίβεια, όλα συνεργούν ώστε να καθιστούν τον τεράστιο μυθοπλαστικό καμβά του Ξενόπουλου μια *comédie humaine* της Ελλάδας κατά τις αρχές του αιώνα.

Ο Ξενόπουλος, όπως και ο Παπαδιαμάντης, ήταν επαγγελματίας συγγραφέας, και ακριβώς όπως κι αυτός υπέστη κριτική για προχειρότητες και μονοτονικές επαναλήψεις. Ενώ όμως ο Παπαδιαμάντης έχει αποκατασταθεί από τη σύγχρονη κριτική και τη φιλολογική επιστήμη, και το καλύτερο μέρος του έργου του έχει απομακρυνθεί από τα νεανικά και επίκαιρα έργα του, στην περίπτωση του Ξενόπουλου το γεγονός ότι το έργο του παρέμεινε δημοφιλές επί πολλά χρόνια φαίνεται ότι εμπόδισε την κριτική επανεκτίμησή του.⁷⁰ Εντούτοις, ήδη από το 1984, τα μυθιστορήματά του άρχισαν να ξανακυκλοφορούν σε χαρτόδετους τόμους και αυτό αποτελεί ίσως το πρελούδιο για την ανανέωση του κριτικού ενδιαφέροντος. Θα μπορούσε μάλιστα να ισχυριστεί κανείς ότι η διερεύνηση των κοινωνικών ζητημάτων (στο αστικό περιβάλλον) που επιχειρεί ο Ξενόπουλος, ο αυστηρός επαγγελματισμός του, καθώς και η μετριοπαθής παραδοχή του ότι το μυθιστόρημα είναι το κατεξοχήν ψυχαγωγικό μέσον, τον τοποθετούν πλησιέστερα προς την ανάκαμψη του μυθιστορηματος, που σημειώθηκε στην Ελλάδα μετά τη δεκαετία του 1960, παρά στο μυθιστόρημα των ενδιάμεσων χρόνων.

Ο Συμβολισμός και ο εσωτερικός κόσμος του ατόμου. Ο εσωτερικός κόσμος του κεντρικού ήρωα δεν αποτελεί άγνωστο έδαφος στο ελληνικό μυθιστόρημα πριν από το τέλος του δέκατου ένατου αιώνα. Η δράση του Έρωτος *Αποτελέσματα* (1792) και του πρώτου νεοελληνικού μυθιστορηματος *Λεάνδρος* (1834), όπως είδαμε, είναι ως επί το πλείστον εσωτερική,

70. Εκτός από τα ευκαιριακά αφιερώματα σε περιοδικά, η μοναδική σύγχρονη μονογραφία στο έργο του Ξενόπουλου είναι του Διονύσιου Τροβά, *Ξενόπουλος. Η ζωή και το έργο του*, Ι. Γ. Βασιλείου, Αθήνα 1984. Για μια φιλολογική ανάλυση των προλόγων των μυθιστορημάτων βλ. Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Οι πρόλογοι των πεζών έργων του Γρ. Ξενόπουλου», *Φιλολόγος* 60 (1990), 190-200. Μετά το θάνατο του συγγραφέα τα *Απαντά* του κυκλοφόρησαν σε ενιαίο σχήμα μεταξύ του 1958 και του 1971. Τα περισσότερα μυθιστορήματα και θεατρικά έργα κυκλοφόρησαν χωριστά, σε νέα έκδοση, από τον Αθηναίο εκδότη Βλάσση.

ενώ μέρος της επιτυχίας του Παπαδιαμάντη έγκειται στη δεξιοτεχνία με την οποία μπορούσε να καταγράψει τις σκέψεις και την ψυχική κατάσταση των ηρώων του. Αλλά στα δύο πρώτα κείμενα που αναφέρθηκαν, οι ήρωες αντιπροσωπεύουν έναν τύπο και μια κοινωνική τάξη, παρά παρουσιάζουν την ιδιαιτερότητα ενός συγκεκριμένου ατόμου, ενώ οι ήρωες του Παπαδιαμάντη όταν ψυχογραφούνται είναι βέβαια άτομα, αλλά ταυτόχρονα θεωρούνται από το κάτοπτρο του κοινωνικού και φυσικού τους περιβάλλοντος.

Η προσπάθεια να διερευνηθεί το ψυχολογικό ή το πνευματικό πεδίο και η υποκειμενικότητα του ατόμου είναι, κατά γενική παραδοχή, χαρακτηριστικό του Μοντερνισμού, ενός κινήματος, που όπως θα δούμε, είχε τους οπαδούς του στην Ελλάδα από τη δεκαετία του 1930 και εντεύθεν. Σημαντικός πρόδρομος αυτής της πλευράς του Μοντερνισμού στο ελληνικό μυθιστόρημα είναι ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος (1868-1920), ο οποίος ήταν και ένας από τους σημαντικότερους υποστηρικτές της γαλλικής Συμβολιστικής ποίησης στην Ελλάδα.⁷¹

Ο Χατζόπουλος, όπως οι περισσότεροι από τους πεζογράφους της γενιάς του, άρχισε να δημοσιεύει διηγήματα ηθογραφικού χαρακτήρα, αλλά είναι περισσότερο γνωστός για δύο μυθιστορήματα, *Ο πύργος του Ακροπόταμου* (1909) και *Φθινόπωρο* (1917).⁷² Το πρώτο αφηγείται την ιστορία τριών ορφανών κοριτσιών, τα οποία μεγαλώνουν στον ερειπωμένο πύργο του πατέρα τους και είναι ανίκανα να επικοινωνήσουν με τον εξωτερικό κόσμο έως ότου φτάνουν στο σημείο να εξαθλιωθούν και τα ίδια σωματικά και συναισθηματικά. Το αγροτικό σκηνικό οφείλει ορισμένα στοιχεία του στον ηθογραφικό ρεαλισμό,⁷³ ενώ η καχυποψία και η έλλειψη εμπιστοσύνης ανάμεσα στα κοινωνικά στρώματα, που εμποδίζει το οποιοδήποτε ευτυχές τέλος της ιστορίας, προαναγγέλλει το σοσιαλιστικό

71. Βλ. Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, *Τα ποιήματα*, εισαγωγή Γ. Βελουδής, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1992.

72. Αντίστοιχα: επιμ. Γ. Βελουδής, *Οδυσσέας*, Αθήνα 1986· εισαγωγή Π. Χάρης, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1990. Ο Χατζόπουλος επίσης δημοσίευσε δύο εκτενή διηγήματα τα οποία αναφέρονται κάποτε ως μυθιστορήματα: *Αγάπη στο χωριό* (1910), όπου διαπιστώνει κανείς τον ιδίτυπο, σχεδόν τηλεγραφικό, τρόπο γραφής του συγγραφέα, εφαρμοσμένο στο ηθογραφικό περιβάλλον, το αγαπημένο θέμα της προηγούμενης γενιάς, και την αστική σάτιρα *Υπεράνθρωπος* (1911).

73. Πράγματι, ο ίδιος ο Χατζόπουλος χρησιμοποίησε ως υπότιτλο του *Ακροπόταμου* (ίσως ειρωνικά) τη λέξη *Ηθογραφία*.

μυθιστόρημα. Το πραγματικό όμως επίτευγμα του Χατζόπουλου εδώ, είναι να αποδώσει τις ρευστές διαθέσεις και αντιλήψεις των τριών κεντρικών προσώπων, παρουσιάζοντας αποτελεσματικά μια συνολική κατάσταση παθητικότητας και πλήξης.

Η αίσθηση της πλήξης είναι ακόμη πιο έκδηλη στο *Φθινόπωρο*, μια ερωτική ιστορία χωρίς αρχή και τέλος, που είναι τόσο ελλειπτική και τόσο υπαινικτική, ώστε να αφήνει στον αναγνώστη την αίσθηση ότι γνωρίζει περισσότερα για τον καιρό παρά για τις ζωές των ηρώων. Η ιστορία εκτυλίσσεται σε μια παραθαλάσσια πόλη κατά το φθινόπωρο, και ο αναγνώστης μένει με την εντύπωση μιας αδιασάφητης και μυστηριώδους ανεκπλήρωτης λαχτάρας των ηρώων, να εκφραστούν πλήρως και να ζήσουν ανάλογα. Η αναφορά της εποχής στον τίτλο υποδηλώνει έμμεσα την απώλεια και το βαθμιαίο ξόδεμα δυνάμεων, που υπονοείται με τη λέξη φθινόπωρο, όχι μόνο της ατομικής ζωής των ηρώων, αλλά επίσης και της μικροαστικής κοινωνίας στην οποία υποτίθεται ότι ανήκουν. Η συμβολική λειτουργία του φθινοπώρου είναι κοινό χαρακτηριστικό μεγάλου μέρους της ποιητικής παραγωγής αυτής της περιόδου. Πρόκειται για την ποίηση που έχει δεσμούς με το γαλλικό Συμβολισμό, συμπεριλαμβανομένης και της ποίησης του Χατζόπουλου.

Τα δύο αυτά μυθιστορήματα, και ιδιαίτερα το δεύτερο, προμηνύουν ριζοσπαστικότερους νεοτερισμούς στο είδος. Όμως όσον αφορά στην περίοδο κατά την οποία γράφτηκαν τα έργα αυτά, πρέπει να τονιστεί ότι άντλησαν εξωτερικά ερεθίσματα τόσο από τη Συμβολιστική ποίηση όσο και από το Σκανδιναβικό θέατρο και μυθιστόρημα.⁷⁴

Το 'Ιδεολογικό' μυθιστόρημα. Το γενικό ενδιαφέρον για τις κοινωνικές συνθήκες, τις συγκρούσεις και τις αλλαγές δεν υπονοεί αναγκαστικά ότι ο συγγραφέας έχει μια σαφή εικόνα για το πώς η κοινωνία θα μπορούσε ή θά 'πρεπε να αλλάξει. Το 'ιδεολογικό' μυθιστόρημα (και διήγημα) αντιπροσωπεύει μια κατηγορία του μυθιστορήματος, στο οποίο ο συγγραφέας, άμεσα ή έμμεσα, δίνει την εντύπωση ότι υποστηρίζει μια τέτοια άποψη, ανεξάρτητα από το αν τελικά η άποψη αυτή προβάλλε-

74. Θεατρικά έργα του Ίψεν ανέβηκαν στη Νέα Σκηνή, μεταξύ του 1901 και του 1905, και εντυπωσίασαν, μεταξύ άλλων, και τον Παλαμά. Το ενδιαφέρον του Χατζόπουλου για τα μυθιστορήματα του Knut Hamsun και του J. G. Geijerstam είναι εξακριβωμένο.

ται στα κείμενά του. 'Ιδεολογικά', με αυτήν την έννοια, είναι τα τρία μυθιστορήματα του Ίωνα Δραγούμη (1878-1920), που δημοσιεύτηκαν ανάμεσα στο 1907 και το 1911. Το πρώτο από αυτά, *Μαρτύρων και Ηρώων Αίμα*, αναφέρεται, με εξεγερτικές προθέσεις, στους αγώνες των Ελλήνων στη Μακεδονία. Το ίδιο ισχύει και για το πιο επιτυχημένο παιδικό μυθιστόρημα όλων των εποχών, *Τον καιρό του Βουλγαροκτόνου* (1911), της Πηνελόπης Δέλτα (1874-1941). Το μυθιστόρημα αυτό, που δημοσιεύτηκε ένα έτος μετά τη *Φλογέρα του Βασιλιά* του Παλαμά, αντλεί από το ίδιο υλικό με το ποίημα αλλά κατά εντελώς διαφορετικό τρόπο, συμμερίζεται όμως ξεκάθαρα το ενδιαφέρον για την ενίσχυση του ελληνικού φρονήματος στο συνεχιζόμενο αγώνα ενάντια στη Βουλγαρία για το μέλλον της Μακεδονίας. Αλλά η σημαντικότερη εξέλιξη προς την κατεύθυνση του 'ιδεολογικού' μυθιστορήματος αυτή την εποχή είναι η διείσδυση της σοσιαλιστικής συνείδησης στο μυθιστόρημα.

Οι σοσιαλιστικές ιδέες είχαν συζητηθεί στους ελληνικούς πνευματικούς κύκλους ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1880, παρ' όλο που μόλις το 1918 ιδρύθηκε το Σοσιαλιστικό Εργατικό Κόμμα (που σύντομα επρόκειτο να μετατραπεί σε Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδας). Έχουμε ήδη σημειώσει την επίδραση της σοσιαλιστικής σκέψης στον Παλαμά και το πρώιμο ενδιαφέρον για την αστική εξαθλίωση στο έργο του Κονδυλάκη *Οι Άθλιοι των Αθηνών* (1894), καθώς επίσης και σε πολλά από τα μυθιστορήματα και τα διηγήματα του Ξενόπουλου.⁷⁵ Η σοσιαλιστική αντίληψη των ατομικών και των ταξικών σχέσεων παίζει έναν θεμελιακό ρόλο, όπως είδαμε, σε δύο από τα μυθιστορήματα του Χατζόπουλου, αλλά στην πραγματικότητα εμφανίζεται στο ελληνικό μυθιστόρημα με τα τέσσερα μυθιστορήματα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη (1872-1923), ο οποίος ήταν φίλος του Χατζόπουλου και συμμεριζόταν πολλές από τις ιδέες του.

Γόνος λαμπρής αριστοκρατικής οικογένειας της Κέρκυρας, ο Θεοτόκης σπούδασε στη Γερμανία, και στο διάστημα που μεσολάβησε μεταξύ της επιστροφής του στην Ελλάδα, το 1896 (για να πολεμήσει στην Κρητική επανάσταση του ίδιου έτους), και της τελευταίας επίσκεψής του στο εξωτερικό, το 1908, έγινε ένθερμος σοσιαλιστής και έφτασε στο σημείο να αποποιηθεί την κτηματική του περιουσία στην Κέρκυρα. Η

75. Βλ. ιδιαιτέρως Γρ. Ξενόπουλος, *Πλούσιοι και Φτωχοί* (1η έκδοση 1919), *Απαντα*, τόμ. 3, Αθήνα 1958-71, σσ. 9-317.

λογοτεχνική του σταδιοδρομία, όπως αυτή των περισσότερων από τους συγχρόνους του, άρχισε με την ηθογραφική παράδοση (παρ' όλο που είχε προηγουμένως δημοσιεύσει ένα μυθιστόρημα στα γαλλικά), και τα πρώτα του διηγήματα χαρακτηρίζονται από τον ωμό ρεαλισμό και την καταγραφή της ανθρώπινης αθλιότητας. Οικοδομεί στα θεμέλια που έθεσε ο Καρκαβίτσας με τον *Ζητιάνο* και προαναγγέλλει τα μεταγενέστερα μυθιστορήματα του Μυριβήλη και του Καζαντζάκη. Τα τέσσερα μυθιστορήματα του Θεοτόκη είναι πολύ διαφορετικά μεταξύ τους, και, παρ' όλο που οι σοσιαλιστικές απόψεις του συγγραφέα είναι έκδηλες, ο υπαινιγμός που προκύπτει, ότι οι άνθρωποι θα μπορούσαν να διαρθρώσουν την κοινωνία τους διαφορετικά, έχει ως αποτέλεσμα να αποθούν ακόμα πιο τραγικές οι ζωές των ηρώων του, που ακολουθούν τη μοιραία τους πορεία, χωρίς καμιά επέμβαση του συγγραφέα, μέσα στο φυσικό πλαίσιο της κερκυραϊκής κοινωνίας, τα πρώτα χρόνια του αιώνα. Τα τέσσερα αυτά έργα γεφυρώνουν το χάσμα που χωρίζει το ηθογραφικό στοιχείο και την αγροτική παράδοση από το νέο αστικό μυθιστόρημα. Το δεύτερο και το τρίτο εκτυλίσσονται στον κόσμο του χωριού, ενώ το πρώτο και το τελευταίο στην πόλη.⁷⁶

Τα δύο μυθιστορήματα τα οποία αξιοποιούν το ηθογραφικό πλαίσιο που είχε κυριαρχήσει ήδη από τα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα, και με τα οποία η παράδοση αυτή θεωρείται ότι τελειώνει, είναι *Ο Κατάδικος* (1919) και *Η Ζωή και ο Θάνατος του Καραβέλα* (1920). Το καθένα συγκροτείται γύρω από έναν παραδειγματικό κεντρικό ήρωα, και αυτή η μάλλον ελάχιστη υποσχόμενη 'συνταγή' διασώζεται από τον πλούτο της ρεαλιστικής απεικόνισης με την οποία αναπαριστώνται οι πρωταγωνιστές και οι συνθήκες ζωής τους. Ο Τουρκόγιαννος στον *Κατάδικο* έγινε αντικείμενο ιδιαίτερου θαυμασμού από τους συγγραφείς του 1930, που αναγνώρισαν την ειδολογική του ομοιότητα με τον *Ηλίθιο* του Ντοστογιέφσκι. Αντίθετα, ο ηλικιωμένος άνδρας με το παρατσούκλι 'Καραβέλας', στο ομώνυμο μυθιστόρημα, εκφράζει ό,τι πιο σκληρό και διεστραμμένο μπορεί να εκδηλωθεί στην ανθρώπινη φύση. Το ισχυρότερο όμως

76. Και τα τέσσερα ανατυπώθηκαν με εισαγωγή του Γιάννη Δάλλα κατά το χρονικό διάστημα από το 1978 μέχρι το 1981 (Εκδόσεις Κείμενα), αλλά αυτές οι εκδόσεις έχουν εξαντληθεί. Αρκετές ανατυπώσεις έγιναν επίσης από διάφορους εκδότες και είναι ποικίλης ποιότητας.

στοιχείο αυτής της αποτρόπαιης ιστορίας είναι ο δεξιοτεχνικός τρόπος με τον οποίο η ενστικτώδης ροπή για το κακό, που διακρίνει τον πρωταγωνιστή, γίνεται αντικείμενο εκμετάλλευσης από τους συγχωριανούς του, και ιδιαίτερα από τους δύο σχετικά πλούσιους αδελφούς, που χειρίζονται με πονηριά τη φιλόργυρη φύση του, για να του στερήσουν την περιουσία του και τελικά και την ίδια τη ζωή του. Με την περιγραφή τόσο των δύο αδελφών όσο και των οικογενειών τους στα πρώτα κεφάλαια του βιβλίου, υπονοείται ότι ο βαρύς και ασθματικός Αργύρης, που είναι ο εξυπνότερος στην οικογένεια και δεν του απομένει να ζήσει για πολύ ακόμη, αντιπροσωπεύει τον καπιταλισμό, ενώ ο ξένοιαστος Γιάννης, που είναι πιο δυνατός απ' όσο ο ίδιος νομίζει, αντιπροσωπεύει το προλεταριάτο. Στο μυθιστόρημα, το μοντέλο της κοινωνίας που εκφράζουν οι αδελφοί καταφέρνει να καταστρέψει με επιτυχία το πρωτόγονο θύμα, τον λεγόμενο 'Καραβέλα' (μπόγια). Αλλά το μόνο πρόσωπο που ο 'Καραβέλας' εκτελεί είναι ο εαυτός του.

Το πρώτο αστικό μυθιστόρημα του Θεοτόκη *Η Τιμή και το Χρήμα* (1912), μια σφιχτοδεμένη ιστορία για τη σχέση ενός νεαρού ξεπεσμένου αριστοκράτη και μιας σκληρά εργαζόμενης κόρης προερχόμενης από την εργατική τάξη, είναι στην ουσία μια δοκιμή για το πολύ μεγαλύτερο μυθιστόρημα *Οι Σκλάβοι στα δεσμά τους*, το οποίο τον απασχόλησε επί μια δεκαετία πριν από τη δημοσίευσή του το 1922. Οι τίτλοι και των δύο αστικών μυθιστορημάτων του Θεοτόκη φαινομενικά αναγγέλλουν μια προκατειλημμένη «θέση» εκ μέρους του συγγραφέα. Αυτό όμως ισχύει μόνο για το πρώτο. Το μυθιστόρημα *Οι Σκλάβοι στα δεσμά τους* λειτουργεί, παράλληλα με τα ζακυνθινά μυθιστορήματα του Ξενόπουλου, ως η καθυστερημένη έκφραση, στον τομέα του μυθιστορήματος, μιας κοινωνίας η οποία είχε υποστεί αλλαγές από τότε που τα Επτάνησα ενώθηκαν με την Ελλάδα το 1864, και που ήδη το 1922 είχε αρχίσει να εξαφανίζεται γοργά. Δεν είναι τυχαίο ότι το μυθιστορηματικό είδος, του οποίου η εμφάνιση κανονικά αποδίδεται στην άνοδο της αστικής τάξης στην Ευρώπη, άργησε να εμφανιστεί στα Επτάνησα και έφθασε στην πιο αναπτυγμένη μορφή του στο έργο ενός αριστοκράτη, ο οποίος ενστερνίστηκε τα αιτήματα του σοσιαλισμού και ο οποίος χαρτογράφησε, από τη σοσιαλιστική οπτική γωνία, την παρακμή της παλαιάς άρχουσας αστικής τάξης, προς όφελος των αρπακτικών νεόπλουτων.

Πράγματι, παρ' όλη τη σοσιαλιστική στράτευση, *Οι Σκλάβοι στα*

δεσμά τους προσφέρουν ελάχιστη παρηγοριά στον ιδεαλιστή της Αριστεράς. Ο ήρωας της ιστορίας, που συμερίζεται τις γενικότερες αντιλήψεις του συγγραφέα, ο Άλκης Σωζόμενος, δεν σώζεται τελικά αλλά πεθαίνει από φυματίωση και από ερωτική απογοήτευση, όταν η αριστοκράτισσα που αγαπά εξαναγκάζεται να θυσιάσει την αγάπη της γι' αυτόν προκειμένου να βοηθήσει την οικογένειά της. Και η αδέξια και άτονη υπερηφάνεια των άλλων μελών της οικογένειας των Οφιομάχων παρουσιάζεται στο μυθιστόρημα με συμπάθεια και νοσταλγία. Η παρακμή της παλαιάς αριστοκρατίας χαρτογραφείται με οξυδέρχεια που επιμένει στις λεπτομέρειες, αλλά το μυθιστόρημα φανερώνει την αριστοκρατική περιφρόνηση για την ανερχόμενη μεσαία τάξη, η οποία αντιπροσωπεύεται από το μεμψιμοιρο τοκογλύφο και τον αυτοδημιούργητο γιατρό, ο οποίος κλέβει από τον οραματιστή σοσιαλιστή την αγαπημένη του, από τον αριστοκρατικό οίκο των Οφιομάχων τα κτήματα και τα πλούτη του, και τελικά κερδίζει πολιτική επιρροή με τη βοήθεια της διεφθαρμένης κομματικής μηχανής.

Το μυθιστόρημα αυτό είναι αξιοπρόσεκτο και για τη συνειδητή κομψότητα του ύφους (αριστοκρατικό στοιχείο;) και για τη δομή του. Παράλληλα με τον ευθύ λόγο και τις γοργές περιγραφές περιλαμβάνει πολλές περίπλοκες προτάσεις μεγέθους Προυστ και, για πρώτη φορά στα ελληνικά, αξιοποιεί την τεχνική του 'leitmotiv' ή της επαναλαμβανόμενης φράσης, που προκαλεί συγκεκριμένους συνειρμούς. Αυτό είναι ιδιαίτερα αποτελεσματικό σε μια σκηνή όπου ο ήρωας παίζει ένα κομμάτι στο πιάνο και κάποιος άλλος ακούει, ενώ ο αναγνώστης έχει στη διάθεσή του μονάχα τις σκέψεις του ακροατή. Λίγο παρακάτω, ο πιανίστας παίζει το κομμάτι ξανά και οι σκέψεις του ακροατή επαναλαμβάνονται κατά λέξη, όπως και οι νότες της μουσικής.⁷⁷ Η ίδια υφολογική τεχνική, σε μεγαλύτερη κλίμακα, βάζει τη σφραγίδα της στη δομή του μυθιστορήματος: όλα τα γεγονότα που εξιστορούνται λαμβάνουν χώρα κατά τη διάρκεια ενός έτους. Η πρώτη και η τελευταία σκηνή είναι σχεδόν ίδιες, περιγράφοντας την ασθένεια του Σωζόμενου, με τη διαφορά ότι στην πρώτη σκηνή αναρρώνει ενώ στην τελευταία πεθαίνει. Αλλά δεν είναι μόνο οι παράλληλες καταστάσεις, ακόμη και οι λέξεις της τελικής σκηνής είναι, πριν από το μοιραίο τέλος, απαράλλαχτες οι λέξεις της πρώτης.

77. Κ. Θεοτόκης, *Οι Σκλάβοι στα δεσμά τους* (επιμ. Γ. Δάλλας), Κείμενα, Αθήνα 1978, σσ. 242-5.

Και μόνο οι τεχνικές αυτές επινοήσεις θα έφταναν για να αποτελέσουν *Οι Σκλάβοι στα δεσμά τους* ένα από τα πιο διαμορφωτικά ελληνικά μυθιστορήματα του εικοστού αιώνα (οι ίδιες νεοτεριστικές επινοήσεις χρησιμοποιήθηκαν και αναπτύχθηκαν αργότερα, συγκεκριμένα από τον Κοσμά Πολίτη). Αλλά όσον αφορά στη σφαιρική άποψη της κοινωνίας σε περίοδο κοινωνικών ανακατάξεων και στο μεγάλο αριθμό ηρώων, το συγκεκριμένο κείμενο παραπέμπει στα αστικά μυθιστορήματα της δεκαετίας του 1930 (ιδιαίτερα στην *Αργώ του Θεοτοκά*) και σε άλλα μεταγενέστερα, ενώ ο χαρακτήρας και η τύχη του σοσιαλιστή ήρωα Άλκη Σωζόμενου μαζί με την παράλληλη περίπτωση του Πόπου Δαγατόρα, στο έργο του Ξενόπουλου *Πλούσιοι και Φτωχοί* (1919), καθιέρωσαν έναν χαρακτήρα-ρόλο, ο οποίος εμφανίζεται επανειλημμένα στο ελληνικό μυθιστόρημα του εικοστού αιώνα: πρόκειται για το νεαρό σοσιαλιστή, του οποίου οι πεποιθήσεις δεν βρίσκουν διέξοδο στην πράξη και καταντά τελικά το θύμα της κοινωνίας και της δικής του ανθρώπινης αδυναμίας. Ποικίλες εκδοχές αυτού του χαρακτήρα-ρόλου επανεμφανίζονται σε πολύ διαφορετικά μεταξύ τους κείμενα, όπως στο *Γυρί* του Κοσμά Πολίτη (1944), στις μεταπολεμικές ιστορίες και τα μυθιστορήματα του Δημήτρη Χατζή και του Μενέλαου Λουντέμη, στην Τριλογία του Στρατή Τσίρκα *Ακυβέρνητες Πολιτείες* (1960-5) και στην *Αρχαία Σκουριά* της Μάρως Δούκα (1979).

Με την ίδρυση του Σοσιαλιστικού Εργατικού Κόμματος το 1918 και με τη μετατροπή του σε Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδας το 1924, η σοσιαλιστική προοπτική εφαρμόζεται όλο και πιο συχνά στο μυθιστόρημα της δεκαετίας του 1920. Τούτο διαπιστώνεται σε πολλά από τα διηγήματα και τα μυθιστορήματα του Δημοσθένη Βουτυρά (1871-1958), ο οποίος τα πρώτα χρόνια του αιώνα επέκτεινε τα όρια του λαογραφικού διηγήματος προς την ίδια κατεύθυνση με τον Χατζόπουλο, δίδοντας έμφαση στην εσωτερική περιπέτεια ή στις διαθέσεις των ηρώων. Μεγάλο μέρος των μεταγενέστερων μυθιστορημάτων του Βουτυρά περιγράφει τις συνθήκες της αστικής φτώχειας με πεσιμισμό και αγανάκτηση. Παρ' όλο που ήταν πολυγραφότατος και το έργο του διαβαζόταν από το ευρύ αναγνωστικό κοινό, ο Βουτυράς είχε παραμεληθεί σε τέτοιο βαθμό που μονάχα το 1994 άρχισαν να κυκλοφορούν τα έργα του σε συγκεντρωτική έκδοση.⁷⁸

78. Άπαντα, επιμ. Βάσιας Τσοκόπουλος, Δελφίνι, τόμ. 1-3, Αθήνα 1994-6. Για μια επανεκτίμηση του έργου του Βουτυρά και της γενικότερης σημασίας του, βλ. Στυλιανός

Πιο εμφανώς σοσιαλιστικά είναι τα διηγήματα και τα μυθιστορήματα του Κώστα Παρορίτη (1878-1931) και του Πέτρου Πικρού (1900-1956). Ο τελευταίος χρησιμοποιεί το ψευδώνυμο Πικρός, μεταφράζοντας στα ελληνικά ένα άλλο λογοτεχνικό ψευδώνυμο, του Γκόρκυ. Ο Παρορίτης, όπως και ο Βουτυράς, άρχισε να δημοσιεύει σύντομες σκιαγραφήσεις της σκληρής ζωής μικρών κοινοτήτων στο περιοδικό *Νουμάς* από την αρχή της κυκλοφορίας του το 1903. Το 1910 δημοσίευσε το πρώτο του μυθιστόρημα, *Στο άλμπουρο*, στο οποίο εκδηλώνεται για πρώτη φορά η σοσιαλιστική στράτευση του συγγραφέα. Στη δεκαετία του 1920 ο Παρορίτης έγραφε τακτικά (με ψευδώνυμο) στο *Ριζοσπάστη*. Ταυτόχρονα δημοσίευσε δύο ακόμη μυθιστορήματα με σοσιαλιστική προοπτική. Η συλλογή του Πικρού *Χαμένα Κορμιά* (1922) και το μυθιστόρημα *Τουμπεκί* (1927) χρησιμοποιούν τις τεχνικές του ρεαλισμού για να απεικονίσουν, κατά μοναδικό τρόπο στην ελληνική πεζογραφία, την αστική υποκουλτούρα των χασισοπότηδων, των πορνείων και των φυλακών, απ' όπου αναδύθηκαν η μουσική και οι στίχοι του ρεμπέτικου τραγουδιού. Παρ' όλο που ήταν συνομήλικος του Σεφέρη (του οποίου η πρώτη παρουσία στα γράμματα το 1931 θεωρείται ορόσημο που εγκαινιάζει τη γενιά του '30), η συγγραφική παρουσία του Πικρού πέρα από τη δεκαετία του 1920 είναι σχετικά μικρή.⁷⁹

Η επισκόπηση αυτή του ελληνικού μυθιστορήματος μέχρι το 1928 δεν πρέπει να τελειώσει χωρίς να αναφερθούμε περιληπτικά σε δύο νέες αφετηρίες της δεκαετίας του 1920. Πρόκειται για έργα συγγραφέων που χαρακτηρίζονται από το στοιχείο της 'φυγής'. Και οι δύο παρουσίασαν αξιόλογο έργο τα επόμενα χρόνια. Πρόκειται για τον Φώτη Κόντογλου (1897-1965) και τον Θράσο Καστανάκη (1901-1967). Ο Κόντογλου

Αλεξίου, «Δημοσθένης Βουτυράς», στο συλλογικό τόμο, *Αφιέρωμα στον Ι. Μ. Παναγιωτόπουλο, Μαλλιάρης-Παιδεία, Θεσσαλονίκη 1990*, σσ. 25-33. Βλ. και το αφιέρωμα στο περιοδικό *Διαβάζω* 298 (11 Νοεμ. 1992).

79. Τα πρώτα διηγήματα του Παρορίτη ανατυπώθηκαν με κατατοπιστική εισαγωγή όσον αφορά στη σταδιοδρομία του συγγραφέα, και επιμέλεια του Στέλιου Φώκου (*Διηγήματα, Οδυσσέας, Αθήνα 1982*). Το μυθιστόρημα του Πικρού *Τουμπεκί* αναδημοσιεύτηκε με τον αρχικό πρόλογο, όπου εξηγείται η επιλογή του τίτλου (Κάκτος, Αθήνα 1979, σσ. 9-12). Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930 ο Πικρός δημοσίευσε ένα ιστορικό μυθιστόρημα και ένα διβλίο για παιδιά.

είναι ο πρώτος από τους πρόσφυγες συγγραφείς, τους ξεριζωμένους από τη Μικρασιατική Καταστροφή του 1922, που καθιερώθηκε ως λογοτέχνης στη νέα του πατρίδα. Το πρώτο του μυθιστόρημα *Pedro Cazas* (1923), μισόν αιώνα μετά την Πάπισσα Ιωάννα του Ροϊδη απομακρύνεται αποφασιστικά από την έμφαση στο ελληνικό περιβάλλον, που χαρακτηρίζει τις προτιμήσεις του μυθιστορήματος της περιόδου.⁸⁰ Ο *Pedro Cazas* είναι μια απόκοσμη ιστορία με κυνηγούς θησαυρών, πειρατές, και ήρωες που δεν είναι Έλληνες αλλά Ισπανοί και Πορτογάλοι. Εδώ επίσης ο Κόντογλου εκδηλώνει φανερά το θαυμασμό του για τον Ντεφέ και άλλους ξένους συγγραφείς περιπετειωδών μυθιστορημάτων.

Η 'φυγή' του Κόντογλου έχει ωστόσο και μια σοβαρή πλευρά, γιατί δεν απομακρύνεται και τόσο από την πραγματικότητα του καιρού και του τόπου του, όπως μπορεί να νομίζει κανείς εκ πρώτης όψεως. Ολόκληρη η παραγωγή του (κυρίως διηγήματα) αποτελείται από περιπετειώδεις ιστορίες ή από περιγραφές που εκτυλίσσονται σε μακρινές χώρες, ή από νοσταλγικές περιγραφές της απλής ζωής των χωρικών στον τόπο καταγωγής του, τη Μικρά Ασία, δοσμένες όχι τόσο ρεαλιστικά όσο με τις θρησκευτικές αποχρώσεις ενός επίγειου παράδεισου. Η θρησκεία παίζει σημαντικό ρόλο στο έργο του Κόντογλου (ήταν επίσης ένας εξαιρετικά καταξιωμένος ζωγράφος και με τη ζωγραφική συνέβαλε στην αναβίωση της παραδοσιακής τέχνης της αγιογραφίας), και ο ίδιος επέμενε συχνά στα θεμελιώδη ζητήματα της Ορθοδοξίας ως συστήματος πρακτικής πίστης και λατρείας, σύμφωνα με τις μνήμες της παιδικής του ηλικίας από τις αγροτικές κοινότητες. Παρ' όλο που συχνά παρομοιάζεται με τον Παπαδιαμάντη, με τον οποίο τους ενώνει το θρησκευτικό πνεύμα, ο Κόντογλου απογυμνώνει τον άνθρωπο αγγίζοντας την πρωτόγονη φύση του, είτε για καλό (όπως συμβαίνει στην περίπτωση των χωρικών της Μικράς Ασίας), είτε για κακό (όπως συμβαίνει με τους κουρσάρους και άλλους αντιπροσώπους της δυτικής κουλτούρας στις περιπετειώδεις του ιστορίες), και τούτο απέχει πολύ από το όραμα του Παπαδιαμάντη σχετικά με τις ιδιοτροπίες της ανθρώπινης φύσης και με μια ελεήμονα, αλλά απρόσιτη Πρόνοια.

Η 'φυγή' παίρνει μια διαφορετική κατεύθυνση στα μυθιστορήματα του Θράσου Καστανάκη. Γεννημένος στην Κωνσταντινούπολη, ο Κα-

80. Ανατύπωση στα Έργα του Φ. Κόντογλου, Αστήρ, Αθήνα 1967, τόμ. 5, σσ. 5-79.

στανάκης έζησε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στο Παρίσι. Το πρώτο του μυθιστόρημα *Οι πρίγκιπες* δημοσιεύτηκε το 1924, ένα χρόνο μετά τον *Pedro Casas*, ενώ αρκετά μυθιστορήματά του ακόμη ακολούθησαν κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου. Αν και έδωσε σε μια τριλογία τον τίτλο *Ελληνικά χώματα*, ο Καστανάκης απομάκρυνε το ελληνικό μυθιστόρημα από το αποκλειστικά ελληνικό σκηνικό, κοινό γνώρισμα τόσο του ηθογραφικού όσο και του αστικού μυθιστορήματος της προηγούμενης εποχής, μεταφέροντας τους αναγνώστες του σε σύγχρονους χώρους εκτός Ελλάδος. Ο Καστανάκης όσον αφορά στην τεχνική δεν ήταν νεοτερικός, αλλά με τους κοσμοπολίτικους χώρους των μυθιστορημάτων του υπενθύμιζε στους αναγνώστες του (συμπεριλαμβανομένων και των συγγραφέων της γενιάς του '30 αλλά και των μεταγενέστερων), ότι η Ελλάδα ήταν μέρος ενός μεγαλύτερου κοινωνικού και πολιτικού κόσμου, στον οποίο οι Έλληνες θα μπορούσαν να παίξουν κάποιο ρόλο. Ο διευρυμένος αυτός ορίζοντας έγινε εκ νέου αντικείμενο ενασχόλησης, σε περιορισμένο βαθμό κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '30, και σε μεγαλύτερο βαθμό από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 και κατόπιν.

ΟΙ ΔΙΑΔΟΧΟΙ ΤΟΥ ΠΑΛΑΜΑ

Η έκφραση «κάτω από τη βαρεία σκιά του Παλαμά», που ανήκει στον Κ. Θ. Δημαρά, κατάντησε με το πέρασμα του χρόνου κάπως τετριμμένη. Κάτω από τη σκιά αυτή, ο Δημαράς (γράφοντας κατά τη δεκαετία του '40) συγκέντρωσε όλους τους ποιητές και τους πεζογράφους της γενιάς του Παλαμά και των νεότερων. Ο χαρακτηρισμός όμως του Δημαρά είναι σαρωτικός, και υπονοεί μάλιστα ότι ο Παλαμάς συνέχισε να κατέχει την αρχηγική θέση στα γράμματα, την οποία απέκτησε στο διάστημα από το 1890 μέχρι το 1910, και πέρα από αυτή τη δεκαετία του αιώνα. Στην πραγματικότητα, οι εξελίξεις στο μυθιστόρημα, που σημειώσαμε προηγουμένως, ελάχιστα συνδέονται με την εξέχουσα θέση του Παλαμά. Επιπλέον, ο παραλληλισμός μεταξύ Παλαμά και Καβάφη, που μας απασχόλησε στην προηγούμενη ενότητα, μπορεί να γίνει καλύτερα αντιληπτός αν η στάση των δύο ποιητών θεωρηθεί ως παράλληλη αντίδραση σε ένα κοινό πνευματικό κλίμα παρά ως απευθείας ανταπόκριση του ενός ποιητή στο έργο του άλλου.

Όταν όμως περάσουμε στους ποιητές που άρχισαν να δημοσιεύουν κατά την πρώτη και τη δεύτερη δεκαετία του αιώνα μας, η κατάσταση είναι αρκετά διαφορετική. Η γενιά αυτή δεν πτοήθηκε ολόσωμη από την κυριαρχική παρουσία του Παλαμά, όπως υπονοεί η φράση του Δημαρά, αλλά ανέδειξε τουλάχιστον τέσσερις ποιητές υψηλού πνευματικού αναστήματος, που ο καθένας με τη σειρά του άντλησε από τη σύνθεση που κατόρθωσε ο Παλαμάς ένα διαφορετικό συστατικό του, το οποίο θα δοκιμάσει με τον τρόπο του. Για τον Σικελιανό, το στοιχείο αυτό ήταν η ενότητα του ελληνικού παρελθόντος με το παρόν για τον Βάρναλη, όπως (για ένα διάστημα) και για τον Καζαντζάκη, ήταν η πεποίθηση ότι οι δημιουργικές δυνάμεις του μέλλοντος βρίσκονται στο προλεταριάτο: για τον Καζαντζάκη ήταν η ιδέα του ποιήματος ως ολικής σύνθεσης, ενώ ο Καρυωτάκης άντλησε και από τη Συμβολιστική κληρονομιά του Παλαμά και των συγχρόνων του, αλλά και από τη φλέβα της εσωστρέφειας και απελπισίας, την οποία καλλιέργησε ο Παλαμάς, για να διαμορφώσει μια ποιητική πορεία που έφτασε στο απόγειό της με την αυτοκτονία. Οι τρεις πρώτοι — Σικελιανός, ο Βάρναλης και ο Καζαντζάκης — συμμερίζονταν, όπως και ο Παλαμάς, την πεποίθηση ότι ο ποιητής παίζει το ρόλο του προφήτη στην κοινωνία, ενώ οι σταδιοδρομίες του Σικελιανού και του Καρυωτάκη και, ως ένα βαθμό, και των άλλων δύο, εκφράζουν την αντίληψη του δέκατου ένατου αιώνα, την οποία επίσης συμμερίζονταν και ο Καβάφης, ότι η ίδια η ζωή του καλλιτέχνη αποτελεί και έργο τέχνης.⁸¹

Άγγελος Σικελιανός (1884-1951). Ο Σικελιανός γεννήθηκε και μεγάλωσε στη Λευκάδα και μπορεί να θεωρηθεί ως ο τελευταίος (και αρκετά μακρινός) απόγονος της ιδιαίτερης πνευματικής και καλλιτεχνικής πα-

81. Ο Vitti εντάσσει στην ίδια ομάδα τον Καβάφη, τον Σικελιανό, τον Καζαντζάκη και τον Βάρναλη, σαν τις ελληνικές εκφάνσεις της ευρωπαϊκής 'παρακμιακής' κίνησης, που τους χαρακτηρίζει το έμμεσο δόγμα: «Η ποίησή μου είμαι Εγώ» (Vitti 1987: 331). Αν και ο Καβάφης συμμερίζεται ασφαλώς αυτό το χαρακτηριστικό, ανήκει όμως σε μια παλαιότερη γενιά και είναι προτιμότερο, κατά τη γνώμη μου, να εξετάζεται χωριστά. Αντίθετα, δε βλέπω το λόγο γιατί να μη συμπεριλαμβάνεται ο Καρυωτάκης (και μάλιστα οι περισσότεροι από τους 'ελάσσονες' ποιητές της γενιάς του) στην ίδια ενότητα. Όπως θα δούμε, οι σταδιοδρομίες πολλών από αυτούς τους ποιητές, και ιδιαίτερα του ίδιου του Καρυωτάκη, αποκαλύπτουν μια ανησυχητική διασταύρωση ανάμεσα στη ζωή και την τέχνη, η οποία συνάδει με την 'παρακμή' λίγο νωρίτερα στη βόρεια Ευρώπη.

ράδοσης των Επτανήσων. Η οφειλή του σ' αυτή την παράδοση διατυπώνεται στους στίχους του προς τιμήν του Μαβίλη (ο οποίος σκοτώθηκε στον Πρώτο βαλκανικό πόλεμο του 1912) και του Βαλαωρίτη. Φαίνεται επίσης και σε ένα πρώιμο ποίημα, το οποίο τιμά ταυτόχρονα τον Σολωμό και την προφορική παράδοση.⁸² Ο υπερβατικός Ρομαντισμός του Σολωμού και ο τρόπος με τον οποίο ο ποιητής αυτός χρησιμοποίησε την προφορική παράδοση, έναν σχεδόν αιώνα πριν, αναγνωρίζονται καθαρά στον τίτλο του εκτενούς ποιήματος *Αλαφροϊσκιωτος* (1909), που περιλαμβάνεται στον πρώτο τόμο των *Λυρικού Βίου* του Σικελιανού. Αλλά περισσότερο από οτιδήποτε άλλο ο *Αλαφροϊσκιωτος* ανακαλεί τον Παλαμά, του οποίου *Ο Δωδεκάλογος του Γύφτου* δημοσιεύτηκε δύο χρόνια πριν, και όπως φαίνεται πρόκειται για μια ποιητική αντίδραση στο ποίημα αυτό.

Το ποίημα του Σικελιανού είναι γραμμένο στο πρώτο πρόσωπο, αλλά η φωνή του ποιητή εδώ έχει συνάφειες με τη φωνή του *Γύφτου* του Παλαμά, που επίσης είχε την ικανότητα να βλέπει οράματα, και σαν αυτόν υμνεί την ολοκλήρωση και την ελευθερία του εμπνευσμένου ατόμου. Στο μέγεθός του (καταλαμβάνει περίπου εκατό σελίδες στη φιλολογική έκδοση) και στη συναρπαστική ανεμελιά μιας στιχουργικής μορφής η οποία, μολονότι είναι εξαιρετικά ρυθμική, προαναγγέλλει τον ελεύθερο στίχο, με τη φαινομενική αδιαφορία που επιδεικνύει για τον αριθμό των συλλαβών που υπάρχουν σε ένα στίχο, το ποίημα ακολουθεί το δρόμο που είχε χαράξει ο Παλαμάς στο *Δωδεκάλογο*. Εδώ όμως τελειώνουν οι ομοιότητες. Ολόκληρη η πνευματική υποδομή που κυβερνά τη δομή και το μεγαλύτερο μέρος του περιεχομένου του *Δωδεκαλόγου* απουσιάζει από το ποίημα του Σικελιανού, και η απόσταση που χωρίζει τον Παλαμά από το φερέφωνό του, τον Γύφτο, δεν υπάρχει στο ποίημα του Σικελιανού. Ο τελευταίος δεν ενδιαφέρεται για τη σύνθεση διανοητικών ιδεών μέσα από τη λυρική έκφραση. Στον *Αλαφροϊσκιωτο* δηλώνει ότι η ίδια η λυρική έκφραση επαρκεί, και η καθαρή ζωντάνια του ποιήματος, όπου ο ποιητής ατάραχα υμνεί την ενστικτώδη αρμονία στην οποία βρίσκεται ο ίδιος με

82. Ο ίδιος ο Σικελιανός έδωσε στη συγκεντρωτική έκδοση των ποιημάτων του τον τίτλο *Λυρικός Βίος* (φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδη, Ίκαρος, Αθήνα 1965, τόμοι 7). Για τις οφειλές του Σικελιανού στον Μαβίλη βλ. τόμ. 2, σσ. 68-74. Το ποίημα «Ο Ξένος», που πρωτοδημοσιεύτηκε το 1904, συμπεριλήφθηκε στο *Λυρικό Βίο* μόνο μετά το θάνατο του ποιητή (τόμ. 6, σ. 55).

τον τόπο του, δείχνει επαρκώς πόσο ο Σικελιανός μπορούσε να κινηθεί προς αυτή την κατεύθυνση.

Μεταξύ του 1909 και του 1925 ο Σικελιανός δημοσίευσε πολλά μικρά ποιήματα σε ποικίλα, αλλά πάντα αυστηρά, μετρικά σχήματα (συμπεριλαμβανομένου και του σονέτου), και από αυτά τα πιο γνωστά είναι τα «Θαλερό», «Παν» και «Γιάννης Κητης», φόρος τιμής του Σικελιανού στον Άγγλο ποιητή του Ρομαντισμού John Keats.⁸³ Σε όλα αυτά τα ποιήματα τα ηχητικά σχήματα φτάνουν σε μια ποικιλία χωρίς προηγούμενο στην ελληνική ποίηση. Από την άποψη της θεματολογίας, τα ποιήματα αυτά αφιερώνονται πρωταρχικά στην απότιση φόρου τιμής στις λογοτεχνικές μορφές μιας προηγούμενης γενιάς, και ανακαλούν το πνεύμα της αρχαίας Ελλάδας μέσα από τη ζωντανή απεικόνιση του σύγχρονου τοπίου.

Ο αρχαίος κόσμος παίζει επίσης σημαντικό ρόλο στα εκτενή ποιήματα που δημοσίευσε ο Σικελιανός κατά τη διάρκεια της ίδιας περιόδου. Πρόκειται για τις τέσσερις 'Συνειδήσεις' (*Η Συνείδηση της Γης μου, της Φυλής μου, της Γυναίκας, της Πίστης*) που δημοσιεύτηκαν ανάμεσα στα 1915 και στα 1917 και είναι γνωστές συνολικά, μαζί με τη μεταγενέστερη *Συνείδηση της Προσωπικής Δημιουργίας*, ως *Πρόλογος στη Ζωή*.⁸⁴ Τα ποιήματα αυτά βασίζονται στη ζωντάνια, στη λατρεία της φύσης και στην ευλάβεια για την αρχαία Ελλάδα, την οποία επιδεικνύει και ο *Αλαφροίσκιωτος*. Δείχνουν επίσης πως οι μετρικές επινοήσεις του ποιητή φτάνουν μέχρι τον ελεύθερο στίχο. Χαρακτηριστικό του αισιόδοξου ενθουσιασμού του Σικελιανού στα ποιήματα αυτά είναι η εξαιρετικά περίπλοκη σύνταξη, ιδιαίτερα οι μεγάλες παρομοιώσεις, όπου μια πρόταση μπορεί να συνίσταται από πενήντα σχεδόν στίχους.⁸⁵

Κατά τη διάρκεια της ίδιας δεκαετίας, η οποία από την άποψη

83. Σχετικά με το ποίημα αυτό και για τη σχέση του Σικελιανού με την αγγλική ποίηση βλ. Γ. Π. Σαββίδης, «Ο Σικελιανός και οι Άγγλοι ποιητές», *Νέα Εστία* 110/1307 (1981), 92-108, και David Ricks, *Η σκιά του Ομήρου. Δοκίμιο για τη νεοελληνική ποίηση (1821-1940)*, μετάφρ. Α. Παρίση, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1993, σσ. 100-113.

84. Τα πέντε αυτά ποιήματα (ή ενότητες) αποτελούν τον εκτενή τρίτο τόμο του *Λυρικού Βίου*. Το πέμπτο ποίημα προστέθηκε το 1946 στην πρώτη έκδοση του *Λυρικού Βίου*.

85. Βλ. π.χ. Σικελιανός *Λυρικός Βίος*, ό.π., τόμ. 3, σσ. 21-2, 75-6 για τις εκτεταμένες παρομοιώσεις: βλ. σσ. 102-4 για μια πρόταση 49 στίχων και ένα μόνο κύριο ρήμα (που βρίσκεται στο στίχο 131 του ποιήματος!).

ποσότητας ήταν η πιο παραγωγική της σταδιοδρομίας του, ο Σικελιανός έγραψε άλλα δύο εκτενή ποιήματα: Το *Μήτηρ Θεού* (γράφτηκε το 1917) είναι ένας δαιδαλώδης και λυρικότατος θρήνος για την αδελφή του (που είχε παντρευτεί τον αδελφό της χορεύτριας, διεθνούς αίγλης, Isadora Duncan), ενώ το *Πάσχα των Ελλήνων* αντιπροσωπεύει την πρώτη και ανολοκλήρωτη προσπάθεια του Σικελιανού να δώσει μια σύνθεση του αρχαίου παγανισμού, του Χριστιανισμού και του Ρομαντικού Πανθεισμού.⁸⁶ Οι όροι αυτής της προσπάθειας για σύνθεση μας θυμίζουν τον Παλαμά, αλλά το *Πάσχα των Ελλήνων* δεν αποπνέει την ιστορική αίσθηση των διαφόρων περιόδων του Ελληνισμού που διακρίνει τα ποιήματα του Παλαμά πάνω σ' αυτό το θέμα. Η ενδιάθετη ενότητα και η μη ιστορική συγχρονικότητα διαφορετικών φαινομενικά θρησκευτικών εμπειριών είναι που ενδιέφεραν τον πιο μυστικιστή και διαισθητικό Σικελιανό. Στην ποίηση του Σικελιανού, «όλος ο χρόνος», κατά την έκφραση του Θ. Σ. Έλιοτ, «είναι αιώνια παρών».

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1920, οι ενέργειες του Σικελιανού μετατοπίστηκαν προσωρινά μακριά από την τέχνη του, στην προσπάθειά του να υλοποιήσει μερικά από τα ιδανικά του. Η *Δελφική Ιδέα* υμνείται σε ένα μεγάλο του ποίημα του 1927 και εξηγείται στον πρόλογο της συλλογής *Λυρικός Βίος*:

«η ιερή λαχτάρα για την ίδρυση μιας Κοσμικά συνθετικής πνευματικής Εστίας, από την οποία... από τό 'να μέρος ν' απορρέει η διαφώτιση των όρων για μια γενική εκπαιδευτική και ηθική ισορρόπηση των λαών, κι από το άλλο η εντατική καλλιέργεια ενός κλίματος πνευματικού, χάρις στο οποίο αυτοί οι ίδιοι λαοί να συμμετέχουνε αυθόρμητα και να συμπράττουνε στο θαύμα και το χάρμα της απύθμενης Πνευματικής Ενότητας».⁸⁷

Ο Σικελιανός έδωσε υλική μορφή στις παγκόσμιες ιδέες του, οργανώνοντας το 1927, και εκ νέου το 1930, μαζί με την Αμερικανίδα σύζυγό του Εύα Πάλμερ, τις εντυπωσιακές διεθνείς Δελφικές Εορτές στον ιερό χώρο των Δελφών. Οι εκδηλώσεις αυτές είχαν ευρύτερους στόχους σε σύγκριση με τα φεστιβάλ τέχνης που καθιερώθηκαν σε όλη την Ευρώπη, στη

86. Και τα δύο ποιήματα βρίσκονται στον τέταρτο τόμο του *Λυρικού Βίου* (αντίστοιχα σσ. 9-41, 45-141).

87. *Λυρικός Βίος*, ό.π., τόμ. 1, σ. 41.

μεταπολεμική περίοδο, ή με εκείνους ακόμη του Πολιτιστικού Κέντρου των Δελφών, που ιδρύθηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1980. Εκτός από το ανέβασμα αρχαίου δράματος στον αυθεντικό του χώρο, ο Σικελιανός και η σύζυγός του προσπάθησαν να αναβιώσουν όλη τη θρησκευτική ατμόσφαιρα και τα σχετικά θεάματα μιας αρχαίας ελληνικής γιορτής: οι αγώνες διεξάγονταν στο στάδιο (παρ' όλο που οι συμμετέχοντες δεν ήταν γυμνοί, όπως στην αρχαιότητα) και έγινε παράλληλη προσπάθεια για την αναβίωση του περιβάλλοντος, ως μέρους ενός θρησκευτικού τελετουργικού, το οποίο όμως αντλούσε, όσον αφορά στη μουσική, το χορό και τα κοστούμια, τόσο από την αρχαιότητα όσο και από τη βυζαντινή αλλά και από τη σύγχρονη λαϊκή παράδοση.⁸⁸

Η οικονομική αποτυχία των εορτών και ο επακόλουθος χωρισμός από τη σύζυγό του ανέστειλαν τις προσπάθειες του Σικελιανού να περάσει το όριο ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή και έθεσαν τέρμα στην πρώτη και τη μεγαλύτερη φάση της σταδιοδρομίας του ως ποιητή. Παρ' όλο που παρέμεινε πιστός στις μυστικές και τις οικουμενικές ιδέες του σε όλη του τη ζωή, ο Σικελιανός μετά το 1930 υιοθέτησε στην ποίησή του ένα νέο χαρακτηριστικό ύφος, που συστοιχίζεται, μολονότι παραμένει ιδιότυπο, με το έργο των νεότερων σύγχρονων ποιητών της ίδιας γενιάς. Για το λόγο αυτό η συζήτηση για την ύστερη ποίηση του Σικελιανού θα γίνει στο επόμενο κεφάλαιο.

Κώστας Βάρναλης (1884-1974). Ο Βάρναλης ήταν κατά τα πρώτα χρόνια της ποιητικής του σταδιοδρομίας ο πιο πιστός οπαδός του Παλαμά σε σύγκριση με οποιοδήποτε άλλο μέλος αυτής της ομάδας ποιητών. Γεννήθηκε στην Ανατολική Ρωμυλία (της σημερινής Βουλγαρίας). Σπούδασε φιλολογία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και υπηρέτησε ως καθηγητής της μέσης εκπαίδευσης. Κορύφωση των πρώτων χρόνων της σταδιοδρομίας του αποτελεί το μακροσκελές ποίημα *Προσκυνητής*, το οποίο έγραψε σε σύντομο χρονικό διάστημα, το 1919, κατά τη διάρκεια της εκπαιδευτικής του άδειας στη Γαλλία. Το έργο δημοσιεύτηκε την ίδια χρονιά. Στο ποίημα αυτό, ο προσωρινά εξόριστος ποιητής υμνεί την πατρίδα του, τον πολιτισμό της δια μέσου των αιώνων και τη ζωντανή

88. Η παράσταση του *Προμηθέα Δεσμώτη* στους Δελφούς το 1927 κινηματογραφήθηκε, γεγονός στο οποίο αναφέρεται έμμεσα το ποίημα του Καρυωτάκη «Δελφική Εορτή» (*Ποήματα και πεζά*, Ερμής, Αθήνα 1972, σ. 108).

της λαϊκή παράδοση. Η σύνθεση της αρχαίας, βυζαντινής και σύγχρονης λαϊκής παράδοσης, η οποία είχε πρωτεργάτη τον Παλαμά, μαζί με την ιδιαίτερη σύνθεση του παγανιστικού, χριστιανικού και λαϊκού θρησκευτικού πνεύματος, που ο Σικελιανός είχε αρχίσει να διαπλάθει δύο χρόνια πριν, φανερώνονται στους ακόλουθους στίχους του Βάρναλη:

*Πού πάμε; ακούω πάσ' άνοιξη τ' αηδόνι
όλβια ζήση στο πάθος του να βρίσκει.
Δεν έχει χτες και σήμερα. Η Δωδώνη
κι ο Άγιος Τάφος βαθιά μας όρθιος μνήσκει.⁸⁹*

Και η στροφή τελειώνει με μια διατύπωση (που μας υπενθυμίζει τον Παλαμά αλλά και τον Σικελιανό στον *Αλαφροΐσκιωτο*): *Όχι όντα, / είμαστε Ιδέες, που ζούνε πολεμώντα.*⁹⁰ Η ίδια επίσκεψη στη Γαλλία, αμέσως μετά τον Πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, επέφερε βαθιές αλλαγές στον Βάρναλη που σημάδεψαν την υπόλοιπη μακρόχρονη ζωή του. Επέστρεψε στην Ελλάδα στα τέλη του 1919, έχοντας ασπαστεί το Μαρξισμό, και έκτοτε έστρεψε τα νώτα στον κόσμο των αφηρημένων 'Ιδεών' και στην πολιτισμική συνέχεια του αρχαίου με το σύγχρονο Ελληνισμό, θέτοντας ως στόχο την προσαρμογή της ποιητικής του έκφρασης στις διακηρύξεις του υλισμού και της μελλοντικής δικτατορίας του προλεταριάτου. Η ανάγνωση του ποιήματος *Προσκυνητής* εκ των υστέρων μας επιτρέπει να διαπιστώσουμε την πορεία που ξεκινά με τον ορμητικό προφήτη ενός ιδεαλισμού, ο οποίος ενσαρκώνεται στη γη και στην αγροτιά της Ελλάδας, για να τελειώσει στο δύσθυμο χαριτολόγημα που εναλλάσσεται με την κραυγαλέα αισιοδοξία του μεταγενέστερου έργου του. Το προηγούμενο ποίημα είχε ήδη παρουσιάσει τον ποιητή να ανήκει στο λαό, με τη φωνή

89. Ενότητα X, στίχοι 57-60 (Κώστας Βάρναλης, *Προσκυνητής*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Κέδρος, Αθήνα 1988, σ. 59). Το αποτέλεσμα της σύνθεσης επιτείνεται περισσότερο με την εκλογή του λεξιλογίου: το *όλβιος* παραπέμπει στον Όμηρο, ενώ η γειννίαση του *πάθος* με το Άγιος Τάφος υποβάλλει ταυτόχρονα την έννοια 'Πάθη' (του Χριστού), με τρόπο ώστε η αρχαία γλώσσα και το χριστιανικό δόγμα της Ανάστασης να συνδέονται με την 'ανάσταση' της φύσης την άνοιξη.

90. Βάρναλης, *Προσκυνητής*, ό.π., X, στίχ. 63-4. Πρβλ. Σικελιανός, *Αλαφροΐσκιωτος* (ενότητα I, στίχ. 119): *Είδωλα είμαστε και ίσκιοι*, που μεταφράζεται κατευθείαν από τον *Αίαντα* του Σοφοκλή.

του οποίου αυτός διεκδικεί την εξουσία να μιλά.⁹¹ Ήδη από το 1919 είχε δώσει δείγματα της λυρικής και ρητορικής του δύναμης, την οποία επρόκειτο να αφιερώσει στο νέο σκοπό που έθετε στον εαυτό του.

Μόνο τρία χρόνια μετά τον *Προσκυνητή*, το 1922, ο Βάρναλης δημοσίευσε το εκτενές έργο του *Το φως που καίει*.⁹² Πρόκειται για επαναστατικό έργο ως προς τη μορφή και το περιεχόμενο: από τα τρία μέρη το πρώτο είναι γραμμένο σε πεζό, ενώ το δεύτερο και το τρίτο σε στίχους. Το πρώτο μέρος σε πεζό έχει τον τίτλο «Ο μονόλογος του Μώμου». Ο Μώμος, στην αρχαία μυθολογία, ήταν η προσωποποίηση του ψόγου και εδώ αντιπροσωπεύει το έμφυτο πνεύμα του κοινού ανθρώπου. Ο 'μόνολογος' στην πραγματικότητα παίρνει τη μορφή διαλόγου στο νου του Μώμου, καθώς μοιράζεται τη σκηνή με τον Προμηθέα, ο οποίος βρίσκεται δεμένος σ' ένα βράχο, τιμωρημένος από τον Δία γιατί δοήθησε την ανθρωπότητα, και με τον Χριστό καρφωμένο στο σταυρό. Ο διάλογος αξιοποιεί τις ομοιότητες ανάμεσα στην παγανιστική ιστορία του Προμηθέα και στη χριστιανική ιστορία του Ιησού, με τον τρόπο του Παλαμά και του Σικελιανού. Αλλά ενώ αυτοί, όπως πράγματι και ο πρωιμότερος Βάρναλης, απέβλεπαν σε μια σύνθεση του παγανιστικού και του χριστιανικού, του αρχαίου και του σύγχρονου, ο Βάρναλης, με μια έξυπνη επίδειξη της λογικής, κατά την οποία ο άλλος του εαυτός, το *alter ego* του, ο Μώμος, έχοντας στα χέρια του όλα τα χαρτιά, εκθέτει τους θεούς και των δύο θρησκειών, καθώς ισχυρίζεται πως οι θεοί δεν είναι τίποτε παραπάνω από πλάσματα της ανθρώπινης φαντασίας. Ούτε οι παγανιστικοί θεοί ούτε ο Θεός του Χριστιανισμού υπάρχουν πέρα από το νου του ανθρώπινου ομιλητή, δηλαδή του Μώμου. Με αυτόν τον τρόπο, η σύνθεση του παρελθόντος αποβαίνει ένας τρόπος απελευθέρωσης του παρόντος από τη διαβρωτική και (κατά τον Βάρναλη) ολέθρια κληρονομιά του

91. Βλ. ιδιαίτερα *Προσκυνητής*, ό.π., V, στίχ. 30-2 και XI, στίχ. 15-16.

92. Κέδρος, Αθήνα 1989 (17η έκδοση). Ακόμα κι αυτή η αναστροφή των στόχων του Παλαμά δεν αντιπροσωπεύει μια πλήρη διάσταση με την ποιητική και την κοσμοθεωρία της σκέψης του Παλαμά. Ο Γύφτος, στον *Δωδεκάλογο*, ακολούθησε μια ανάλογη με τον Μώμο πορεία για να ρίξει τα είδωλα, πάνω στα οποία βασιζόταν ο σύγχρονος ελληνικός πολιτισμός. Υπάρχουν έντονες ομοιότητες στο ήθος και την προοπτική μεταξύ του Γύφτου του Παλαμά και του Μώμου του Βάρναλη. Η ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στους δύο κόσμους βρίσκεται στο τελικό μέρος του κάθε έργου, όπου αντί για το Παλαμικό δράμα του τρίτου Ολύμπου, ο Βάρναλης βάζει τον ερχομό της νέας τάξης.

παρελθόντος. Ο άνθρωπος, με τη μορφή του Μώμου, αφήνεται, στο τέλος του πρώτου μέρους του ποιήματος *Το φως που καίει*, να αναζητήσει τη μοίρα του στα υπόλοιπα δύο μέρη του έργου.

Εντούτοις δεν προχωρεί αμέσως. Το δεύτερο μέρος από *Το φως που καίει*, αυτή τη φορά σε στίχους, είναι ένα λυρικό ιντερμέδιο στο οποίο ο ποιητής επιστρέφει σε ένα ιδίωμα που βρίσκεται πλησιέστερα σε εκείνο του πρώιμου έργου του. Πριν από το κραυγαλέο τρίτο μέρος, ο Βάρναλης βάζει «τέσσερεις θρήνους», όπως τους αποκαλεί: Πρόκειται για λυρικούς και σχεδόν νοσταλγικούς αποχαιρετισμούς στις δίδυμες πίστεις, του κλασικού μελετητή και του ορθόδοξου χριστιανού. Κατόπιν, στο τρίτο μέρος, βάζει την καυστική σάτιρα της «Αριστέας και της Μαϊμούς»· η πρώτη είναι πόρνη της υψηλής κοινωνίας, η οποία αντιπροσωπεύει κατά σειρά: την άρχουσα τάξη, την Εκκλησία, και το είδος της ιδεαλιστικής αντίληψης της 'Τέχνης', την οποία ο Βάρναλης είχε μοιραστεί με τους συγχρόνους του προηγουμένως, ενώ η δεύτερη αποτελεί μία κωμική αναπαράσταση των αστών διανοουμένων, που αποδέχονται θεσμούς αυτού του είδους. Ακολουθεί η ενότητα που έχει τον υπότιτλο «Ο Οδηγητής», ο οποίος παρουσιάζεται εντελώς διαφορετικά από τους παλιούς θεούς του πρώτου μέρους, με την έννοια ότι (όπως και ο ποιητής στον *Προσκυνητή*) δεν είναι ένας αλλά πολλοί, ενσαρκώνοντας έτσι τη φωνή των μαζών. 'Όπως οι άνθρωποι στον *Προσκυνητή*, ο «Οδηγητής» ζει για τον αγώνα, και αντί για την παραμυθητική ανακούφιση της θρησκείας, το μόνο που προσφέρει στους οπαδούς του είναι ένα μαχαίρι. Τελικά ο λαός απαντά στον Οδηγητή βαδίζοντας προς το μέλλον, υμνολογώντας αφηρημένες έννοιες, όπως Άνθρωπος, Λόγος, Τέχνη, Φαντασία, Γλώσσα, Ύπαρξη, σε ανταπόκριση στο κάλεσμα του Οδηγητή για τη 'Φιλία όλης της Ανθρωπότητας'.

Το φως που καίει είναι το πρώτο μαρξιστικό λογοτεχνικό έργο στα ελληνικά. Με τη μορφολογική και υφολογική ποικιλία του καθώς και με την ποικιλία των αντιδράσεων που επιθυμεί να προκαλέσει στον αναγνώστη, με τα διαφορετικά μέρη του, αντιπροσωπεύει μια εντελώς συνειδητή προσπάθεια του ποιητή να λύσει προβλήματα έκφρασης, τα οποία είχαν απασχολήσει πολιτικά στρατευμένους συγγραφείς κατά τη διάρκεια του μεγαλύτερου μέρους του εικοστού αιώνα. Δεδομένης μάλιστα μιας έντονης υλιστικής πίστης στην κοινωνική αλλαγή, τι ρόλο παίζει στο κομμουνιστικό κίνημα μια τέχνη με αστικά κυρίως προηγούμενα; Πού θα

βρεθεί η ισορροπία ανάμεσα στην υπονόμηση της παλαιάς τάξης με τη σάτιρα, και την εξαγγελία της νέας με τη βοήθεια της προπαγάνδας; Μέχρι ποιό σημείο η ποίηση μπορεί να προχωρήσει προς την κατεύθυνση της προπαγάνδας, ώστε να είναι ακόμη σε θέση να διεκδικεί τα προνόμια της τέχνης; Από την άλλη μεριά, κατά πόσο είναι νόμιμο για έναν μαρξιστή να θρηνεί τον ξεπεσμό της αστικής κουλτούρας, των αξιών και των πνευματικών οριζόντων, με τους οποίους έχει γαλουχηθεί; Και πάνω από όλα, πώς θα προσαρμοστεί η ποιητική τής μη κομμουνιστικής κουλτούρας στις ανάγκες της νέας κοινωνίας; Ο Βάρναλης ήταν ο πρώτος συγγραφέας που αντιμετώπισε πλήρως τα ζητήματα αυτά, και οι λύσεις που πρότεινε στο *Φως που καίει* καθιέρωσαν το πλαίσιο μέσα στο οποίο μεταγενέστεροι ποιητές, όπως ο Ρίτσος, ο Βρεττάκος και ο Αναγνωστάκης, αλλά και πεζογράφοι, όπως ο Χατζής, ο Χάκκας και ο Αλεξάνδρου, χρειάστηκε αργότερα να λειτουργήσουν για να βρουν τις δικές τους λύσεις.

Το *Φως που καίει* ακολούθησε η συλλογή ποιημάτων *Σκλάβοι Πολιορκημένοι* (1927), του οποίου ο τίτλος παραπέμπει επίτηδες στους *Ελεύθερους Πολιορκημένους* του Σολωμού (πιθανώς και στους *Σκλάβους στα δεσμά τους* του Θεοτόκη). Σε αυτές τις δύο συλλογές, αλλά και στο σατιρικό πεζογράφημα *Η αληθινή Απολογία του Σωκράτη* (1933), στηρίζεται κυρίως η σημερινή φήμη του Βάρναλη. Αν και συνέχισε να γράφει και μετά το 1927, ποτέ δεν εγκατέλειψε το παραδοσιακό μέτρο και, σε αντίθεση με το διάδοχό του Γιάννη Ρίτσο, δεν πειραματίστηκε με τη μοντερνιστική ποιητική της γενιάς που άρχισε να δημοσιεύει μετά το 1930. Υποστηρίζοντας (πάντα με πειραματική διάθεση) τις παραδοσιακές φόρμες και το ρόλο του ποιητή ως προφήτη που έχει κάποιο 'μήνυμα' να μεταβιβάσει, άρχισε να απομονώνεται όλο και περισσότερο από τις εξελίξεις της ελληνικής ποίησης που συνέβησαν μετά το 1930.

Νίκος Καζαντζάκης (1883-1957). Παρ' όλο που ήταν μεγαλύτερος (αν και μόνο κατά μερικούς μήνες) και από τον Σικελιανό και από τον Βάρναλη, ο Καζαντζάκης άργησε σχετικά να δώσει το έργο για το οποίο είναι κυρίως γνωστός, σε σύγκριση με την ομάδα συγγραφέων που μας απασχολεί. Ο Καζαντζάκης είναι σήμερα γνωστός κυρίως για τα επτά μυθιστορήματα που έγραψε αρκετά αργά στη σταδιοδρομία του, κατά τις δεκαετίες '40 και '50, τα οποία θα εξεταστούν στα επόμενα δύο κεφάλαια. Μέχρι τότε είχε περιοριστεί κυρίως στο δράμα και την ποίηση.

Ο Καζαντζάκης ήταν συγγραφέας με τεράστιες πραγματικά φιλοδοξίες. Κριτικοί με θετική και αρνητική διάθεση απέναντι στο έργο του συνηθίζουν να παίρνουν κατά γράμμα τις δηλώσεις του ίδιου και κατατάσσουν στη χορεία των μεγάλων δασκάλων του τον Όμηρο, τον Δάντη και τον Μπερξόν ή, όπου επικαλείται στο ρόλο αυτό, τον Χριστό, τον Βούδα, τον Λένιν, τον Νίτσε και έναν Έλληνα εργάτη ονόματι Γιώργο Ζορμπά. Οι πνευματικές οφειλές σε αυτούς και σε άλλους δασκάλους έχουν διερευνηθεί πλήρως από την κριτική. Λιγότερη όμως προσοχή έχει δοθεί στη θέση του Καζαντζάκη στην ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας, που είναι και ο χώρος στον οποίο τελικά ανήκει, παρ' όλη την αμοιβαία περιφρόνηση που, για το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του, τον κράτησε μακριά από τους λογοτέχνες του τόπου του.⁹³

Τα πρώτα κείμενα του Καζαντζάκη και τα πολλά σχόλια που άφησε σχετικά με την ποιητική του αποκαλύπτουν ένα μόνιμο πάθος για σύνθεση⁹⁴ που τον τοποθετεί στην ίδια χορεία με τον Παλαμά. Ευθυγραμμισμένος με τις απόψεις του Παλαμά είναι και ο ενθουσιασμός του Καζαντζάκη για τις 'κορυφές' της παγκόσμιας λογοτεχνίας, καθώς επίσης και η φιλοδοξία του να τους ανταγωνιστεί με το δικό του έργο. Η συνύπαρξη των ιδεών του Νίτσε, του αισθητικού ιδεαλισμού, μιας ισχυρής αίσθησης του σύγχρονου Ελληνισμού με τις ρίζες του στη λαϊκή παράδοση και ενός θαυμασμού για την εν δυνάμει ζωτικότητα του προλεταριάτου, ένας θαυμασμός που παραμένει ωστόσο ξεχωριστός από την πολιτική δέσμευση στο σοσιαλισμό, βρίσκονται από κοινού στα μεγαλύτερα ποιήματα του Παλαμά της πρώτης δεκαετίας του αιώνα και σε πολλά από τα κείμενα του Καζαντζάκη. Ο Καζαντζάκης φυσικά προ-

93. Βλ. Peter Bien, *Kazantzakis: Politics of the Spirit*, Princeton University Press, 1989, σ. 40. Συνέπεια της φήμης που απέκτησε ο Καζαντζάκης εκτός Ελλάδος ήταν η συγγραφή σημαντικών μελετημάτων, που αφορούν στο έργο του, σε ξένες γλώσσες. Από τις ελληνικές μελέτες, τη μεγαλύτερη εκτίμηση στο έργο του Καζαντζάκη παρατηρούμε στο *Ο ποιητής και το ποίημα της «Οδύσσειας»*, Αθήνα 1958, του Παντελή Πρεβελάκη. Για μια πρόσφατη μονογραφία που φέρνει στο θέμα τα εργαλεία της σύγχρονης λογοτεχνικής και πολιτισμικής θεωρίας, βλ. Βρασίδης Καραλής, *Ο Νίκος Καζαντζάκης και το παλίμψηστο της ιστορίας*, εκδ. Κανάκη, Αθήνα 1994.

94. Βλ. τα σχετικά στοιχεία στον Bien, *Politics*, ό.π. Βλ. ιδιαίτερα το ανέκδοτο γράμμα που χαρακτηρίζει το τέλος της *Οδύσσειας* ως «οργανική σύνθεση (...σύνθεση όχι διαγραφή) όλων των αντινομιών» (σ. 198), και τα γενικότερα πορίσματα του Bien για τη διανοητική μέθοδο του Καζαντζάκη (σσ. 48, 62).

σθέτει επιπλέον συστατικά: Βουδισμό, μπερζονικό Βιταλισμό, λενινιστικό Κομμουνισμό (για ένα διάστημα ερωτοτροπούσε ακόμη με το φασισμό του Μουσσολίνι και του Φράνκο) και το θρησκευτικό μυστικισμό του Σικελιανού. Όλα αυτά πλαταίνουν κατά μία έννοια την πορεία που είχε καθιερώσει ο Παλαμάς. Η σύνθεση του ακίνητου Καζαντζάκη επρόκειτο να είναι πιο φιλόδοξη, πιο παγκόσμια και λιγότερο ελληνοκεντρική από αυτήν του ακίνητου Παλαμά.

Οι δεσμοί ανάμεσα στον Καζαντζάκη και στο σύγχρονό του Σικελιανό είναι εμφανείς και υπάρχουν και σχετικές πληροφορίες. Κατά τη διάρκεια του 1914 και του 1915, οι δύο τους έγιναν στενοί φίλοι και έκαναν μαζί ταξίδια στο Άγιον Όρος και στην Πελοπόννησο. Φαίνεται πως από αυτήν την περίοδο ο Καζαντζάκης απέκτησε αυτό το έντονο και πάντοτε αμφιλεγόμενο ενδιαφέρον για την πνευματικότητα και τον ασκητισμό, που στις αρχές του 1920 τον οδήγησε να μελετήσει τον Βουδισμό. Δεν υπάρχει λόγος να αμφισβητεί κανείς τη συμβολή του ιδιότυπου και ενθουσιώδους μυστικισμού του Σικελιανού σ' αυτό το σημείο. Κατά τη διάρκεια της επίσκεψης στο Άγιον Όρος με τον Σικελιανό, ο Καζαντζάκης διαμόρφωσε για πρώτη φορά ένα αξίωμα, το οποίο επρόκειτο να διατυπώσει ξανά και ξανά στη διάρκεια της σταδιοδρομίας του: ότι σκοπός της ανθρώπινης ζωής είναι «η μετουσίωση της ύλης σε πνέμα».⁹⁵

Η διανοητική βάση αυτής της ιδέας θεωρείται ότι προέρχεται από τη θεωρία του *élan vital* του Μπερζόν. Και τούτο δεν υπάρχει λόγος να αμφισβητηθεί, εφόσον ο Καζαντζάκης σπούδασε κοντά στον Μπερζόν στο Παρίσι, το 1908, και υπήρξε μάλιστα ο εισηγητής των απόψεων του Γάλλου φιλοσόφου στην Ελλάδα, με μία διάλεξή του το 1912. Αλλά η πορεία από την ύλη στο πνεύμα δεν απέχει πολύ από την πορεία από τον ορατό κόσμο σε εκείνον της αθέατης ιδέας, που υπήρξε κεντρική

95. Βλ. Bien, *Politics*, ό.π., σσ. 40-41. Ο όρος αυτός που χρησιμοποιείται συχνά από τον Καζαντζάκη και αναφέρεται στη Λατινική Εκκλησία —το ψωμί και το κρασί κατά τη Θεία Κοινωνία λέγεται πως αλλάζουν ουσία και γίνονται το σώμα και το αίμα του Χριστού— δεν ήταν συνήθης στην Ορθόδοξη θεολογία πριν από το 17ο αιώνα. Όπως πολλές από τις εμμονές του Καζαντζάκη, αυτή μπορεί να προέρχεται από τα χρόνια που πέρασε σε νεαρή ηλικία στο Καθολικό Σχολείο της Νάξου, όπου τον είχε στείλει ο πατέρας του για να διαφύγει τους κινδύνους και τις ταραχές που οδήγησαν στο τέλος της την τουρκική διοίκηση της Κρήτης το 1897.

στην ποιητική των Γάλλων Συμβολιστών και έπαιξε κάποιο ρόλο, όπως είδαμε, και στην ποίηση του Παλαμά αλλά και στο έργο άλλων συγχρόνων του, όπως και στην ποίηση του Σικελιανού και του νεαρού Βάρναλη. Όχι λιγότερο σημαντικός από τον Μπερξόν, για τη διαμόρφωση των ιδεών του Καζαντζάκη, είναι ο Σικελιανός, ο οποίος ακριβώς την εποχή της φιλίας τους άρχισε να επεξεργάζεται το θέμα της σωτηρίας της ψυχής ή τη 'λύτρωση', μια αγαπημένη ήδη από τότε λέξη του Καζαντζάκη.⁹⁶

Η σταδιοδρομία του Καζαντζάκη μας επιτρέπει να την παραλληλίσουμε με εκείνη του Βάρναλη. Παρ' όλο που ο Καζαντζάκης δεν ήταν ποτέ ορθόδοξος μαρξιστής, η απότομη μεταστροφή του από το ένα ιδεολογικό άκρο στο άλλο προκαλεί τη σύγκριση με το σύγχρονό του μαρξιστή ποιητή. Η μεταστροφή του Βάρναλη από τον ασυμβίβαστο πατριωτικό ιδεαλισμό του Προσκυνητή συνέβη στη Γαλλία το 1919, και ο Καζαντζάκης, μετά από μια δεκαετία εθνικιστικής ζέσης, που έφτασε στο αποκορύφωμά της με τη συμμετοχή του στον επαναπατρισμό Ελλήνων θυμάτων του Μπολσεβικισμού από τον Καύκασο, φαίνεται πως σκέφτηκε να γίνει κομμουνιστής στο Παρίσι στα τέλη του 1920,⁹⁷ και έγραψε το 'μετακομμουνιστικό' του Πιστεύω, που είναι γνωστό ως *Ασκητική: Salvatores Dei*, μεταξύ 1922-3. Επιπλέον, η μορφή του Λένιν και η ρητορική τής λύτρωσης δια της βίας από έναν διεφθαρμένο κόσμο, τράβηξαν το ενδιαφέρον και των δύο αυτών ποιητών περισσότερο από την οικονομική φιλοσοφία του Μαρξ και του Ένγκελς. Στο έργο και των δύο μπορεί κανείς να δει τον επαναστατικό κομμουνισμό στο πλαίσιο άλλων, παράλληλων, λιγότερο ή περισσότερο δραστικών, εκφράσεων της απογοήτευσης από την κοινωνική και εθνική ζωή της εποχής.

Χαρακτηριστικά, στην *Ασκητική* ο Καζαντζάκης προβάλλει τη δική του εκδοχή της δικτατορίας του προλεταριάτου με όρους που οφείλουν

96. Βλ. ιδιαίτερα «Ηρακλής», στ. 103-11 (*Λυρικός Βίος*, τόμ. 3, σ. 49) που πρέπει να γράφτηκε περίπου αυτήν την περίοδο (δημ. 1915), και την λίγο μεταγενέστερη ενότητα του *Η Συνείδηση της Πίστης*, στ. 86-7, 103-6 (πρώτη δημ. 1917). Ένα κάπως μεταγενέστερο ποίημα, «Η αυτοκτονία του Ατζεσιβάνο (μαθητή του Βούδα)», *Λυρικός Βίος*, τόμ. 5, σ. 40, αναπτύσσει το ίδιο θέμα, παρ' όλο που είναι πιθανόν η βουδιστική αναφορά να χρωστά κάτι στο έντονο ενδιαφέρον του Καζαντζάκη για τον Βουδισμό από τις αρχές της δεκαετίας του 1920.

97. Bien, *Politics*, ό.π., σσ. xix, 55.

ελάχιστα στην οικονομική θεωρία του Μαρξ αλλά μοιράζονται πολλά με τη ρητορική και τα οράματα του Παλαμά και του Βάρναλη:

«Σήμερα ο Θεός είναι αργάτης, αγριεμένος από τον κάματο, από την οργή κι από την πείνα. Μυρίζει καπνό, κρασί κι ιδρώτα. Βλαστημάει, πεινάει, γεννάει παιδιά, δεν μπορεί να κοιμηθεί, φωνάζει στ' ανώγια και στα κατώγια της γης και φοβερίζει».⁹⁸

Η λογοτεχνική σταδιοδρομία του Καζαντζάκη άρχισε το 1906, με τη δημοσίευση του μυθιστορήματος *Όφης και Κρίνος* και τη συγγραφή του πρώτου από τα πολλά θεατρικά έργα του *Ξημερώνει* (η παράσταση έγινε το 1907). Το μυθιστόρημα αντλεί, σε μεγάλο βαθμό, από τις αισθητικές υπερβολές του τέλους του αιώνα, όπως έγιναν αισθητές στο μεγαλύτερο μέρος της Ευρώπης· απέτυχε όμως να βρει μια θέση στο ταχύτατα αναπτυσσόμενο μυθιστόρημα της εποχής. Το θεατρικό έργο οφείλει πολλά στον Ίψεν, του οποίου η επίδραση στην Αθήνα υπήρξε σημαντική κατά τα πρώτα χρόνια του αιώνα. Κατόπιν, στα 1909, ο Καζαντζάκης έγραψε ένα άλλο θεατρικό έργο, τον *Πρωτομάστορα*. Ο τίτλος του παραπέμπει όχι τόσο στο ομώνυμο έργο του Ίψεν όσο στο γνωστό δημοτικό τραγούδι, «Το γιοφύρι της Άρτας», όπου η σύζυγος του πρωτομάστορα θάβεται ζωντανή στα θεμέλια για να «στεριώσει» το έργο του άνδρα της. Στο έργο αυτό ο Καζαντζάκης έκανε το πρώτο βήμα προς την κατεύθυνση του ηθογραφικού ρεαλισμού, ο οποίος άρχιζε τότε να υποχωρεί ένα βήμα, που μετά από τριάντα χρόνια θα έβρισκε τη συνέχειά του στα μυθιστορήματά του της δεκαετίας του 1940. Όμως, το έργο αυτό δεν παραστάθηκε, και τα περισσότερα από τα επόμενα δραματικά έργα του Καζαντζάκη δεν γράφτηκαν για τη σκηνή.

Κατά τη διάρκεια του μεγαλύτερου μέρους της ζωής του ο Καζαντζάκης ζούσε από τη δημοσιογραφία, περιγράφοντας τα μακρινά ταξίδια του, και κυρίως από το εισόδημα που εξασφάλιζε μεταφράζοντας έργα της παγκόσμιας κλασικής λογοτεχνίας στα ελληνικά. Το 1920, μετά την ήττα του Βενιζέλου στις εκλογές του Νοεμβρίου, έφυγε από την Ελλάδα απογοητευμένος, και με την εξαίρεση μιας δεκαετίας περίπου, πριν και κατά τη διάρκεια του Δεύτερου παγκόσμιου πολέμου, πέρασε το μεγα-

98. Νίκος Καζαντζάκης, *Ασκητική (Salvatores Dei)*, 5η έκδ., Εκδόσεις Ελένης Καζαντζάκη, Αθήνα 1971 (1η δημ. 1927), σ. 76.

λύτερο μέρος της ζωής του στο εξωτερικό. Το Πιστεύω του, η *Ασκητική*, γράφτηκε στη Βιέννη και το Βερολίνο μεταξύ του 1922 και του 1923 με κάποια αναθεώρηση που έγινε το 1927. Αλλά το έργο που ο Καζαντζάκης και τότε αλλά και αργότερα θεωρούσε ως το *magnum opus* ήταν το επικό ποίημα που έφερε τον τίτλο, απλά και τολμηρά, *Οδύσεια*.⁹⁹ Το γράψιμο αυτού του τεράστιου έργου έγινε σε διαδοχικές φάσεις και κράτησε δεκατέσσερα χρόνια, από το 1925 μέχρι τη δημοσίευσή του το 1938. Παρ' όλο που η δημοσίευσή του τοποθετεί το έργο στη δεκαετία του 1930, η σύλληψη και η εκτέλεσή του ανήκουν στη δεκαετία του 1920, και από πολλές απόψεις το έργο αυτό στρέφει το βλέμμα του προς τα πίσω, στις 'επικές' συνθέσεις του Παλαμά, τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα, και όχι προς τα μπρος, προς οποιαδήποτε άλλη εξέλιξη της ελληνικής ποίησης μετά το 1930.

Το έργο εξαγγέλλεται στον Πρόλογο, σε γλώσσα και ύφος που απηχεί έντονα τη λαϊκή παράδοση, ως 'τραγούδι', και η *Οδύσεια* αυτή εκτείνεται σε είκοσι τέσσερα διβλία (όπως και η ομηρική). Με έναν προσεκτικά επιτηδευμένο (και δεδηλωμένο) συνολικό αριθμό 33.333 στίχων σε δεκαεπτασύλλαβο, η *Οδύσεια* του Καζαντζάκη, είναι πιθανώς το εκτενέστερο ποίημα που γράφτηκε ποτέ. Η γλώσσα της είναι ένας εξεζητημένος θησαυρός, τεκμήριο του προφορικού λόγου όλων των περιοχών του Ελληνισμού, με τέτοια περιεκτικότητα, ώστε πολλοί αναγνώστες να χρειάζονται γλωσσάρι ως βοήθημα. Το ασυνήθιστο μέτρο του έργου αντιπροσωπεύει ένα συμβιβασμό ανάμεσα στο δεκαπεντασύλλαβο της προφορικής παράδοσης και στις προσπάθειες του δέκατου ένατου αιώνα να προσαρμόσει το Ομηρικό εξάμετρο στη σύγχρονη μετρική.¹⁰⁰ (Ο Καζαντζάκης χρησιμοποίησε το ίδιο μέτρο στις μεταφράσεις του της *Ιλιάδας* και της *Οδύσειας*, σε συνεργασία με τον κλασικό φιλόλογο Ιωάννη Κακριδή). Το ποίημα είναι αφηγηματικό στη μορφή και διανθίζεται με εκτενείς λόγους και εσωτερικούς μονολόγους.

99. Δημοσιεύτηκε σε μεγάλο σχήμα με απλοποιημένη ορθογραφία και χωρίς τόνους και πνεύματα, το 1938. Η 3η έκδοση κυκλοφόρησε το 1960 από τις εκδόσεις Δωρικός. Σήμερα κυκλοφορεί από τις Εκδόσεις Ελένης Καζαντζάκη.

100. Για μια απομίμηση του εξαμέτρου, το οποίο καταλήγει να είναι ένα δεκαεπτασύλλαβο τονικό μέτρο (παρ' όλο που ακολουθεί διαφορετικό σύστημα τονισμού από το μέτρο του Καζαντζάκη), βλ. Θ. Ορφανίδης, *Χίος δούλη* (1858), απόσπασμα από την *Ανθολογία* του Λίνου Πολίτη (Δωδώνη, Αθήνα 1980, τόμ. 4, σσ. 126-7).

Η ιστορία αρχίζει εκεί που σταματά η *Οδύσσεια* του Ομήρου, με τον Οδυσσέα να βρίσκει την Ιθάκη πολύ μικρή για να τον κρατήσει μετά από όλες τις περιπέτειες τις οποίες βίωσε καθ' οδόν και, παρατώντας τις υποχρεώσεις του απέναντι στην οικογένεια και το λαό του, ρίχνεται εκ νέου σε καινούριες εξερευνήσεις. Τα ταξίδια του ξεκινούν μέσα στο ελληνικό τοπίο και έναν κοινωνικό κόσμο που εύκολα αναγνωρίζεται ως η Ύστερη Εποχή του Χαλκού, στο χώρο του Αιγαίου, όπως αναδημιουργείται στις σύγχρονες με τη σύνθεση του ποιήματος αναστηλώσεις του Παλατιού του Μίνωα στην Κνωσό. Στη Σπάρτη παραμένει γι' αρκετό διάστημα, ώστε να τα καταφέρει να κλεφτεί με την Ελένη, προτού αρχίσει μια πορεία προσκυνήματος προς το νότο, που θα τον φέρει, μέσω της αρχαιολογικά επιβεβαιωμένης καταστροφής της Κνωσού, στην Κρήτη. Πάντα παρέα με την Ελένη, θα συνεχίσει στην αρχαία Αίγυπτο και από κει στις πηγές του Νείλου. Στην Αφρική, οδηγεί τους ακολούθους του στον Ισημερινό για να χτίσουν την ιδανική πολιτεία, η οποία μόλις χτίζεται, γκρεμίζεται από σεισμό. Αλλά σε αυτό το σημείο του έπους, ο «Δυσσέας» του Καζαντζάκη αναγνωρίζει το άστοχο της δράσης, και στο υπόλοιπο ποίημα το σκηνικό μετατοπίζεται εσωτερικά, στη συνείδηση του ήρωα, καθώς συνεχίζει μια όλο και περισσότερο ονειρική πορεία προς τα νότια, για να πεθάνει, κάμποσα βιβλία παρακάτω, πάνω σε παγόβουνο, που το παρασέρνει το ρεύμα εν είδει ποιητικής γεωγραφικής αδείας προς το Νότιο Πόλο. Στο μονόλογο των τελευταίων βιβλίων, όλες του οι πράξεις, όλες του οι πεποιθήσεις και όλες οι αντίθετες δυνάμεις ενώνονται στο νου του ήρωα, ο οποίος έχει μέχρι τώρα βιώσει τα πάντα και είναι επιτέλους έτοιμος να αντιμετωπίσει το κενό. Με αυτόν τον τρόπο το ποίημα κατορθώνει να πετύχει την τελική, αμήχανη, ιλιγγιώδη σύνθεση στην οποία η ανθρώπινη εμπειρία τελικά επιτυγχάνει την επί μακρῶ επιδιωκόμενη ολοκλήρωση, τη στιγμή που καταναλώνεται στο αντίθετό της, το απόλυτο Τίποτα.

Μετά την ολοκλήρωση του οριακού αυτού έργου, της *Οδύσσειας*, ο Καζαντζάκης, ακριβώς όπως συνέβη και με τον Σικελιανό μετά τις Δελφικές Εορτές και με τον Βάρναλη μετά τους Σκλάβους Πολιορκημένους, άλλαξε πορεία. Δεν υπήρχε καμία πιθανότητα οι ποιητές αυτοί να προχωρήσουν περισσότερο προς την ίδια κατεύθυνση. Έτσι η κληρονομιά του Παλαμά τελείωσε με υπερτροφικό τρόπο.

Ο Καρυωτάκης και οι μεταγενέστεροι Συμβολιστές. Οι ποιητές που μας απασχόλησαν μέχρι στιγμής γεννήθηκαν όλοι τους, με διαφορά μερικών μηνών μεταξύ τους, στα μέσα της δεκαετίας του 1880, και το πιο εντυπωσιακό κοινό γνώρισμά τους είναι η αναντίρρητη αποδοχή του ρόλου του προφήτη. Ο καθένας με τον τρόπο του συνέλαβε την ποίηση ως μέσον με μήνυμα και γι' αυτό το λόγο όλοι τους (στα έργα που μας απασχολούν στο κεφάλαιο αυτό) απομονώθηκαν προοδευτικά από το κύριο ρεύμα της ποιητικής του εικοστού αιώνα, το οποίο στην Ελλάδα, όπως και αλλού, έτεινε να ακολουθεί τη γενικότερη Συμβολιστική γραμμή ότι «το ποίημα δεν λέει, το ποίημα είναι». Ο Παλαμάς είχε καταφέρει να υπερπηδήσει ακόμη κι αυτή τη διχοτόμηση, γιατί, εκτός από το ότι ήταν ποιητής-προφήτης με κάποιο μήνυμα, ήταν επίσης και Συμβολιστής. Οι διάδοχοι του Παλαμά που γεννήθηκαν την επόμενη δεκαετία, στα 1890, διαφοροποιούνται αποφασιστικά από τον προφητικό ρόλο και προσανατολίζονται πέρα από τον Παλαμά, στρεφόμενοι κατευθείαν στους Γάλλους συμβολιστές, από τους οποίους και ο ίδιος ο Παλαμάς, αλλά και οι άλλοι της γενιάς του, είχαν αντλήσει για την ποιητική τους.

Αυτή η γενιά των ποιητών συνδέεται, εκ παραδόσεως, με τον πεσιμισμό και τον αποπροσανατολισμό, που βίωσε ολόκληρη η χώρα μετά την αποτυχία της 'Μεγάλης Ιδέας'. Εντούτοις, οι περισσότεροι από αυτούς τους ποιητές είχαν ήδη διαμορφώσει τα ιδιαίτερα θέματα και την τεχνοτροπία τους πριν από το 1922. Αν όχι τίποτε άλλο, η νέα κατεύθυνση που παίρνει η ποίηση αυτής της γενιάς (καθώς επίσης κατά ενδιαφέροντα τρόπο και η ποίηση του ίδιου του Παλαμά μετά το 1910), προδίδει κάποια αδιαφορία για τη 'Μεγάλη Ιδέα', η οποία μπορεί να αναχθεί στην «αστική επανάσταση» στο Γουδί το 1909. Πριν ακόμα η στρατιωτική ήττα αποκλείσει την εδαφική επέκταση, είχε ήδη αρχίσει να χάνει την αίγλη της και δεν απασχολούσε πια τη φαντασία των ποιητών ως ιδανικό, άξιο των υψηλότερων στόχων.¹⁰¹ Αντίθετα, οι ποιητές αυτοί,

101. Οι εξαιρέσεις φυσικά είναι ο Σικελιανός, ο Βάρναλης και ο Καζαντζάκης. Αξίζει επίσης να σημειώσουμε πως οι δύο τελευταίοι επαναστάτησαν σε ακραίο βαθμό κατά των παλαιότερων τους πεποιθήσεων πριν ακόμη από την Καταστροφή του 1922: ο Βάρναλης το 1919 και ο Καζαντζάκης στα τέλη του 1920. Η θέση του Σικελιανού είναι πιο αμφιλεγόμενη, καθώς ποτέ δεν πέρασε από μια τέτοια ριζική αναθεώρηση, αλλά μετά το 1917 η εθνικιστική αισιοδοξία των τεσσάρων Συνειδήσεων διοχετεύεται ταυτόχρονα

όπως άλλωστε και οι μυθιστοριογράφοι της ίδιας περιόδου, οι οποίοι έστρεψαν την προσοχή τους στον εσωτερικό κόσμο και στην εμπειρία του ατόμου, στράφηκαν στην κληρονομιά του γαλλικού Συμβολισμού και στη μελαγχολική, ενδοσκοπική πλευρά του Παλαμά. Για όλους αυτούς, η ζωή που τους έλαχε να ζήσουν είχε απογυμνωθεί από ιδανικά και ο ρόλος του ποιητή ήταν να θρηνήσει αυτή την απώλεια. Με αυτόν τον τρόπο, είτε επιβεβαιώνουν την ύπαρξη τέτοιων ιδανικών σε μια άπιαστη υπερβατική σφαίρα, ή κατηγορούν περιφρονητικά την κοινωνία που τα κατέλυσε με την καταστροφική πεζότητά της.¹⁰² Η πρώτη κατεύθυνση είναι λίγο πολύ παρούσα στο έργο πολλών από τους ελάχιστους συγγραφείς της γενιάς αυτής, που οφείλουν πολύ περισσότερα στον Παλαμά. Ο Κώστας Ουράνης (1890-1953) ανακαλεί το ίδιο τοπίο —τη λιμνοθάλασσα του Μεσολογγίου—, όπως έκανε ο Παλαμάς στο έργο του *Οι Καημοί της λιμνοθάλασσας* (1912). Ο Ναπολέων Λαπαθιώτης (1889-1944) επαναλαμβάνει, στο ποίημα με τοῦ τίτλο «Ἐκ Βαθέων», που δημοσιεύτηκε το 1939, το ίδιο οντολογικό ἀγγχος, όπως συμβαίνει και στον Παλαμά με τα μικρά λουλούδια που βρίσκονται όλα μαζί κάτω από τη σκιά της φοινικιάς (στο ομώνυμο ποίημα *Φοινικιά* του 1900).

*Λυπήσου με, Θε μου, στο δρόμο που πήρα,
χωρίς ως το τέλος να ξέρω πώς,
χωρίς να 'χω μάθει, με μια τέτοια μοίρα,
ποιο κρίμα με δένει και ποιος σκοπός.¹⁰³*

Παρόμοια αισθήματα και μια παρόμοια έμφαση στην τεχνοτροπία, στο πλαίσιο της παραδοσιακής μετρικής και των ρυθμικών σχημάτων, μπορεί να συναντήσει κανείς στο έργο πολλών ποιητών από τη δεκαετία

εσωτερικά στη θρησκευτική εμπειρία και εξωτερικά στα θρησκευτικά ιδεώδη, που υπερβαίνουν τα εθνικά όρια.

102. Μια πρόσφατη ανθολογία της ποίησης αυτής της ομάδας από τον ποιητή Μανόλη Αναγνωστάκη φέρει τον ενδεικτικό τίτλο *Η χαμηλή φωνή. Τα λυρικά μιας περασμένης εποχής στους παλιούς ρυθμούς*, Νεφέλη, Αθήνα 1990. Για μια επανεκτίμηση του έργου αυτών των ποιητών και σχετικά με τη θέση τους στην Ιστορία της λογοτεχνίας, βλ. Elli Philokyprou, «Greek Post-Symbolist Poetics» (Unpublished D. Phil. thesis), University of Oxford, 1991.

103. Η παραπομπή στον τόμο του Τάσου Κόρφη, *Ναπολέον Λαπαθιώτης: Συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου του*, Πρόσπερος, Αθήνα 1985, σσ. 128-9.

του 1920 και του 1930,¹⁰⁴ συμπεριλαμβανομένου και του στοιχείου της «χαμηλής φωνής» κατά την έκφραση του Μανόλη Αναγνωστάκη. Χαρακτηριστική περίπτωση της στάσης αυτής αποτελεί η μελαγχολική αναγνώριση των ορίων του, εκ μέρους ενός από τους πιο εξωστρεφείς αυτής της ομάδας, του Ρώμου Φιλύρα (1888-1942), σ' ένα ποίημα των αρχών της δεκαετίας του 1930:

*ό,τι δεν είπα στη ζωή μου θα πασχίζω
σ' ένα μονότονο σκοπό ν' αθανατίζω.¹⁰⁵*

Η δεύτερη κατεύθυνση του δηκτικού σαρκασμού κατά της κοινωνίας που εξόρισε τα ιδανικά, των οποίων την απουσία ο ποιητής επίσης θρηνεί, συνιστά τον ιδιαίτερο χώρο του Κ. Γ. Καρυωτάκη (1896-1928). Κατά τη διάρκεια της σύντομης ζωής του, ο Καρυωτάκης δημοσίευσε τρεις συλλογές ποιημάτων· η τελευταία έχει τον χαρακτηριστικό τίτλο *Ελεγεία και Σάτιρες* (1927). Οι 'ελεγείες' του Καρυωτάκη εκφράζουν κάτι από το ίδιο υπαρξιακό άγχος που παρατηρήσαμε στο ποίημα *Φοινικιά* του Παλαμά και στο ποίημα του Λαπαθιώτη, που μόλις παραθέσαμε.

*Ποια θέληση θεού μάς κυβερνάει,
ποια μοίρα τραγική κρατάει το νήμα
των άδειων ημερών που τώρα ζούμε
σαν από μια κακή, παλιά συνήθεια,¹⁰⁶*

Ο συλλογικός πληθυντικός, καθώς και το ερώτημα που διατυπώνεται στους δύο πρώτους στίχους αυτού του αποσπάσματος, υπάρχουν

104. Για μια διεξοδική συζήτηση της δουλειάς αυτής της ομάδας ποιητών, η οποία περιλαμβάνει τους: Τέλλο Άγρα (1899-1944), Μήτσο Παπανικολάου (1900-1943), Ι. Μ. Παναγιωτόπουλο (1901-1982) και Μαρία Πολυδούρη (1902-1930), όσο και τους Φιλύρα, Λαπαθιώτη και Καρυωτάκη, βλ. Φιλοκύπρου, «Greek Post-Symbolist Poetics», ό.π.

105. Η παραπομπή στον τόμο του Τάσου Κόρφη, *Ρώμος Φιλύρας: Συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου του*, Πρόσπερος, Αθήνα 1992, σ. 43. Σημειώνουμε την επανάληψη του όρου σκοπός με τη διπλή ερμηνεία στόχος και μελωδία, που αναφέρεται ασφαλώς στην τέχνη του ποιητή, σε αυτό και στο προηγούμενο απόσπασμα. Τα ποιήματα των τελευταίων χρόνων του Φιλύρα, από τα οποία προέρχεται (το άτιτλο) ποίημα, παρέμειναν αθησαύριστα μέχρι το 1992.

106. Κ. Γ. Καρυωτάκης, *Ποιήματα και πεζά*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Ερμής, Αθήνα 1972, σ. 88 (το ποίημα δεν έχει τίτλο).

επίσης και στην ποίηση του Παλαμά. Εντούτοις, ο τρίτος και ο τέταρτος στίχος εισάγουν ένα καινούριο θέμα στην ελληνική ποίηση, την πλήξη, εναντίον της οποίας είδαμε να αγωνίζονται οι ήρωες του μυθιστορήματος *Φθινόπωρο* του Χατζόπουλου. Ο αγώνας εναντίον της μοίρας και της συνήθειας επανεμφανίζεται στην ποίηση της δεκαετίας του '30 και ιδιαίτερα σε εκείνη του Σεφέρη. Αλλά η αυτομαστίγωση με την οποία τελειώνει αυτό το ποίημα, και συγκεκριμένα η ιδέα ότι η πλήξη και η απελπισία δεν είναι απλώς συνέπειες της απώλειας των ιδανικών αλλά και τιμωρία για το 'πρωταρχικό αμάρτημα', μας κάνει να ανατρέξουμε στον Μπωντλαίρ. Στο τέλος του ποιήματος, ανακαλύπτουμε ότι αυτοί που μιλούν είναι στην πραγματικότητα οι νεκροί, οι οποίοι ούτε αισθάνονται σοφότεροι ούτε βρίσκονται σε καλύτερη θέση από τους ζωντανούς, αλλά σε χειρότερη μοίρα, αφού οι τελευταίοι τους αγνοούν.

*Είναι κάτι φριχτές ανταποδόσεις.
Είναι στον ουρανό μια σιδερένια,
μια μεγάλη πυγμή, που δεν συντρίβει,
μα τιμωρεί, κι αδιάκοπα πιέζει.*

Ο ομιλητής στο ποίημα αυτό μπορεί να ταυτιστεί με τον τύπο του 'καταραμένου ποιητή', τον οποίο συναντούμε στο γαλλικό Συμβολισμό από τον Μπωντλαίρ και μετά, καθώς και σε μερικά ποιήματα του Παλαμά. Η πιθανότητα να κυβερνάται ο κόσμος από ενεργά εχθρικές δυνάμεις είχε εξεταστεί στο ποίημα του Παλαμά *Φοινικιά*, στο οποίο αναφερθήκαμε προηγουμένως. Εκεί τα λουλούδια, που βρίσκονται στη σκιά του δέντρου, κάποια στιγμή βλέπουν τα κλαδιά σαν σπαθιά υψωμένα στον αέρα έτοιμα να τα καταστρέψουν. Ενώ όμως οι φόβοι των μικρών λουλουδιών του Παλαμά εξισοροπούνται στο πλαίσιο μιας μεγαλύτερης σύνθεσης, ο Καρυωτάκης σ' αυτό το ποίημα (και σε πολλά άλλα) είναι κατηγορηματικός. Απορρίπτοντας τη σύνθεση, οδηγεί ένα στοιχείο της κληρονομιάς του Παλαμά στη λογική του κατάληξη, που δεν είναι άλλη από την τελική αυτοκαταστροφή του ίδιου του ποιητή.

Αντίθετα από τα *Ελεγεία*, οι *Σάτιρες* φέρνουν τον Καρυωτάκη πλησιέστερα όχι στον Παλαμά αλλά στον Καβάφη, όσον αφορά τη σκεπτικιστική του στάση απέναντι στις καθιερωμένες αξίες και γνώμες. Αλλά αν η ειρωνική αποστασιοποίηση από τους πάντες γύρω τους, καθώς

και μια αυτοκοροϊδευτική-σαρκαστική στάση ως προς τις προσωπικές τους αξίες και βλέψεις, αποτελούν το κοινό στοιχείο του Καβάφη και του Καρυωτάκη, υπάρχει, παρ' όλα αυτά, και μια σημαντική διαφορά μεταξύ τους. Ενώ ο Καβάφης είναι χαρακτηριστικά ειρωνικός, με μια βαθειά κατανόηση για την ανθρώπινη αδυναμία, η ειρωνεία του Καρυωτάκη έχει έναν τέτοιο δριμύ σαρκασμό, που προδίδει περιφρόνηση για τον εαυτό του και για τους συνανθρώπους του. Μια 'ωδή' που παρωδεί θαυμάσια τη γλώσσα και τη στιχουργία του Ανδρέα Κάλβου, αντιμετωπίζει περιφρονητικά τα ιδανικά της ελευθερίας και της ανυστερόβουλης ευγένειας, τα οποία εξυμνούσε ο Κάλβος (στις δικές του ωδές) έναν αιώνα νωρίτερα, προς τιμήν του απελευθερωτικού Αγώνα.¹⁰⁷ Μία από τις πιο γνωστές σάτιρες του Καρυωτάκη έχει τον αποκαλυπτικό τίτλο «Ιδανικοί Αυτόχειρες», όπου μέσα από μια ουδέτερη συσσώρευση λεπτομερειών αποκαλύπτεται ότι οι προετοιμασίες των επίδοξων αυτόχειρων του τίτλου δεν είναι τίποτε άλλο παρά χειρονομίες κενές νοήματος, εφόσον την τελευταία στιγμή είναι πεπεισμένοι «πως θ' αναβάλουν βέβαια κατά βάθος».¹⁰⁸ Το ποίημα είναι διφορούμενο κατά τρόπο που να θυμίζει τον Καβάφη, καθώς δεν μας λέει αν η 'πεποίθηση' αυτή ακολουθείται από κάποια αλλαγή. Ο 'Ιδανικός αυτόχειρ' είναι ίσως τελικά αυτός που διαρκώς αναβάλλει την πράξη. Παρ' όλα αυτά, καθώς διαβάζουμε το ποίημα εκ των υστέρων, ίσως η παραδοχή ότι ακόμη κι ο δικός του θάνατος δεν θα είναι τίποτε παραπάνω από μια ψεύτικη χειρονομία αυταπάτης, να παρουσιάζεται ως το τεκμήριο, το πιο χαρακτηριστικό, της 'αληθινής' αυτοκτονίας.

Όπως συνέβη και με τον Καβάφη, ο Καρυωτάκης δεν αφήνει άτρωτη από τη σάτιρα ούτε τη δική του ποίηση. Με έναν σαφή υπαινιγμό στους ισχυρισμούς του Παλαμά για τη δύναμη της ποίησης, την οποία συχνά περιγράφει σαν 'τραγούδι' ή σαν 'μουσική', ο Καρυωτάκης ανταπαντά με ένα τετράστιχο ποίημα με τίτλο «Κριτική»:

*Δεν είναι πια τραγούδι αυτό, δεν είναι αχός
ανθρώπινος. Ακούγεται να φτάνει
σαν τελευταία κραυγή, στα βάθη της νυχτός,
κάποιου πόχει πεθάνει.¹⁰⁹*

107. «Εις Ανδρέαν Κάλβον», Καρυωτάκης, *Ποιήματα και πεζά*, ό.π., σσ. 99-101.

108. Βλ. Καρυωτάκης, *Ποιήματα και πεζά*, σ. 114, στ. 20.

109. Βλ. Καρυωτάκης, *Ποιήματα και πεζά*, σ. 77.

Ο Καρυωτάκης αυτοπυροβολήθηκε στην Πρέβεζα στις 21 Ιουλίου 1928. Η πράξη αυτή όχι μόνο επιστέγασε με θαυματικό τρόπο την ταύτιση του καλλιτέχνη με την τέχνη του, που ήταν και ο σκοπός των περισσότερων από τους μεγαλύτερους σε ηλικία συγχρόνους του, αλλά κατά έναν πιο σχηματικό τρόπο αντιπροσωπεύει μίαν ακραία εκδήλωση του ποιητικού αδιεξόδου, στο οποίο οδήγησε η κληρονομιά του Παλαμά τους διαδόχους του, στα τέλη της δεκαετίας του 1920.

3. Σε αναζήτηση μιας νέας εθνικής ταυτότητας 1929-1949

ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΠΡΟΔΕΓΜΕΝΑ

Η σύγχρονη πολιτική και πνευματική ζωή της Ελλάδας, από την ίδρυση ακόμη του ανεξάρτητου κράτους, φέρει έντονα τα σημάδια της πώλωσης και των εσωτερικών συγκρούσεων. Μέχρι το 1922, οπότε και το απολυτρωτικό όνειρο διαψεύσθηκε οριστικά, οι διαφωνίες αφορούσαν περισσότερο στα μέσα και λιγότερο στους στόχους. Οι συγκρουόμενες απόψεις του βασιλιά Κωνσταντίνου Α΄ και του πρωθυπουργού Ε. Βενιζέλου σχετικά με την είσοδο της Ελλάδας στον Πρώτο παγκόσμιο πόλεμο οδήγησαν στον Εθνικό Διχασμό του 1915-17, που υπήρξε μια βαθειά τραυματική εμπειρία. Επιπλέον, πυροδότησε νέες προστριβές και έφερε στην επιφάνεια παλαιότερες και βαθύτερες διχόνοιες, που ανάγονταν σε ζητήματα πολιτικής και διακυβέρνησης, δηλαδή τη μορφή του κράτους και το πολίτευμα της Ελλάδας. Ο κλονισμός που δέχθηκε το πολίτευμα της μοναρχίας στη διάρκεια της περιόδου που καλύπτει αυτό το κεφάλαιο, αποτελεί ένα μόνο σύμπτωμα της θεμελιώδους ιδεολογικής αντίθεσης, η οποία αυτή τη φορά περισσότερο αφορά στους στόχους και λιγότερο στα μέσα. Η αντιπαλότητα αυτή συνέχισε να τραυματίζει την ελληνική ζωή και μετά το τέλος του Δεύτερου παγκόσμιου πολέμου, έως τις αρχές της δεκαετίας του '70.

Στην περίοδο αυτή, η θεμελιώδης διάσπαση της ελληνικής κοινωνίας και της πνευματικής ζωής άλλαξε χαρακτήρα και ακολούθησε το παγκόσμιο ρεύμα της πολιτικής διάσπασης σε Αριστερά και Δεξιά. Τη μεταστροφή αυτή προκάλεσαν συνθήκες ενδογενείς της ελληνικής κοινωνίας και πολιτικής αλλά την επηρέασαν και οι διεθνείς εξελίξεις. Η κατάρρευση της 'Μεγάλης Ιδέας' κατέστησε αναγκαία τη ριζική επανεξέταση των εννοιών της ελληνικότητας και της εθνικής ταυτότητας. Συγχρόνως, αυτό το ιδεολογικό κενό επέφερε πολιτική αστάθεια και συσσώρευσε πρωτοφανή οικονομικά και κοινωνικά προβλήματα, ιδίως με την αφομίωση των προσφύγων. Παράλληλα, όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, οι σοσιαλιστικές ιδέες άρχισαν να κερδίζουν έδαφος στην Ελλάδα και το 1918 ιδρύθηκε το Σοσιαλιστικό Εργατικό Κόμμα Ελλάδος,

το οποίο δύο χρόνια μετά την καταστροφή του 1922 μετονομάστηκε σε Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδας (ΚΚΕ). Από εκείνη την εποχή και μετά, η ιδέα μιας κοινωνικής μεταρρύθμισης σύμφωνα με τα πρότυπα της ρωσικής επανάστασης του 1917 ορθωνόταν στον πολιτικό ορίζοντα, είτε ως στόχος είτε ως απειλή.

Πρόσφατες οικονομικές μελέτες αποδεικνύουν ότι η Ελλάδα, παρά την κατάρρευση των ισχυρών χρηματαγορών, κατάφερε να ανταπεξέλθει επιτυχώς στη διεθνή οικονομική κρίση των αρχών της δεκαετίας του '30 και η οικονομία της προσαρμόστηκε γρήγορα στις νέες συνθήκες, που απαιτούσαν αυτάρκεια. Στην ουσία η οικονομία άλλαξε κατεύθυνση, εγκατέλειψε το διεθνή προσανατολισμό και άρχισε να στηρίζεται στην εκμετάλλευση του εγχώριου εργατικού δυναμικού, επιδιώκοντας από τα μέσα της δεκαετίας του '30 κάποια αυτοδυναμία. Στο ίδιο πνεύμα κινήθηκαν και οι συγγραφείς. Στον πολιτικό τομέα όμως η διάσταση Αριστερών και Δεξιών, στην Ελλάδα όπως και στην υπόλοιπη Ευρώπη, ξεπέρασε κάθε μέτρο και οδήγησε σε ρήξη. Δεξιοί σχηματισμοί, καταρχήν το 1936 όπως και πάλι το 1967, επέβαλαν δικτατορικά καθεστώτα στο όνομα ενός κακώς εννοούμενου εθνικισμού και επικαλούμενοι τη σωτηρία του έθνους από τον κομμουνιστικό κίνδυνο. Από την άλλη πλευρά, το Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδας, τόσο στην εσωτερική του οργάνωση όσο και στο πολιτικό του πρόγραμμα, δεν ήταν λιγότερο αυταρχικό, ήταν όμως πάντα συνεπές στις αρχές του. Όσον αφορά, τέλος, στον ενδιάμεσο πολιτικό χώρο (ο οποίος συχνά, και όχι μόνο στην Ελλάδα, χαρακτηρίζεται 'φιλελεύθερος', 'ανθρωπιστικός' και 'πλουραλιστικός'), αποδείχθηκε ανίκανος να διεκδικήσει ουσιαστικό ρόλο, τόσο στη δεκαετία του '30 όσο και αργότερα του '60. Αυτό οφειλόταν πιθανότατα στο μεγάλο ιδεολογικό φάσμα που κάλυπτε ο κεντρώος αυτός χώρος. Με τις πολλές και αποκλίνουσες αντιλήψεις, όπως φαίνεται, κανένα πολιτικό κόμμα, όσο μετριοπαθές κι αν ήταν, δεν θα μπορούσε για μεγάλο διάστημα να συγκρατεί όλα τα τμήματα της κοινωνίας, ούτε καν τα ίδια του τα μέλη. Αυτή η αδυναμία σύγκλισης επέτρεψε την επιβολή των αυταρχικών καθεστώτων στις δεκαετίες του '30 και του '60, ενώ και στη δεκαετία του '40, μετά τη λήξη του Δεύτερου παγκόσμιου πολέμου, οι ίδιες αυτές φιλελεύθερες δυνάμεις απέτυχαν να προλάβουν την πόλωση Αριστεράς-Δεξιάς, που αναπόφευκτα οδήγησε στον Εμφύλιο πόλεμο.

Τα σημαντικότερα γεγονότα που σημάδεψαν την ιστορία αυτής της

περιόδου είναι γνωστά: η κυβέρνηση Βενιζέλου (1928-1932), η συνέχιση της πολιτικής αστάθειας, η επιστροφή της μοναρχίας (μετά από νοθευμένη ψηφοφορία) το 1935, η δικτατορία της 4ης Αυγούστου 1936, το «Όχι» του Μεταξά την 28η Οκτωβρίου 1940, η νίκη κατά των Ιταλών το χειμώνα του '40-'41, η Κατοχή (1941-44).

Όταν ο Χίτλερ εισέβαλε στην Ελλάδα, ο Μεταξάς είχε ήδη πεθάνει και η ελληνική κυβέρνηση φυγαδεύτηκε μέσω Κρήτης στην Αίγυπτο. Όλες οι διπλωματικές ενέργειες και επαφές, που αφορούσαν στο μέλλον της χώρας, συνεχίστηκαν στο Κάιρο και στο Λονδίνο. Στο μεταξύ, οι Έλληνες αντιστέκονταν στις γερμανικές δυνάμεις Κατοχής. Ός το 1943 την αντιστασιακή δράση στα βουνά της κεντρικής Ελλάδας είχαν αναλάβει σχεδόν αποκλειστικά οι κομμουνιστές. Καθώς ο Μεταξάς είχε κηρύξει το Κομμουνιστικό Κόμμα εκτός νόμου, τα περισσότερα στελέχη του δεν μπόρεσαν να ακολουθήσουν την ελληνική κυβέρνηση στη Μέση Ανατολή και έμειναν πίσω. Οι αντιθέσεις μεταξύ των αντιστασιακών ομάδων μέσα στην Ελλάδα εξελίχθηκαν σε συγκρούσεις ήδη από το 1943. Το 1944 επέστρεψε στην Αθήνα η εξόριστη ελληνική κυβέρνηση από την Αίγυπτο, η οποία όμως δεν μπόρεσε να αποτρέψει τη σύγκρουση. Η φιλομοναρχική πολιτική της Αγγλίας και η πίεση που ασκούσε για την επαναφορά της μοναρχίας έφεραν στην επιφάνεια παλαιότερες και βαθύτερες αντιθέσεις σχετικές με το πολιτειακό ζήτημα. Ο Εμφύλιος πόλεμος ξέσπασε στους δρόμους της Αθήνας το Δεκέμβριο του 1944. Όλες οι συμβιβαστικές προσπάθειες απέτυχαν, ο βασιλιάς Γεώργιος επέστρεψε στην Ελλάδα το Σεπτέμβριο του 1946 και οι συγκρούσεις συνεχίστηκαν στα βουνά της ηπειρωτικής Ελλάδας, σε έναν τρίτο γύρο του Εμφυλίου πολέμου, μεταξύ 1946 και 1949.

Θα περίμενε κανείς όλα αυτά να επηρεάσουν και τη λογοτεχνική παραγωγή, προσδίδοντάς της χαρακτήρα έντονα πολιτικό. Η αλήθεια είναι ότι με τη στενή έννοια του όρου η λογοτεχνία της περιόδου δεν είναι 'πολιτική'. Αναμφίβολα, κοινός παρονομαστής όλων σχεδόν των λογοτεχνικών έργων που θα εξεταστούν σε αυτό το κεφάλαιο είναι η αναζήτηση ενός νέου ιδεολογικού στίγματος. Ακόμη και οι πολιτικές εξελίξεις, που με συντομία παρουσιάστηκαν παραπάνω, μπορούν να θεωρηθούν ως εκδηλώσεις, εμφανείς σε μεγάλη κλίμακα, της ίδιας βασικής αναζήτησης. Λίγοι μόνο συγγραφείς πήραν θέση και, άλλοι περισσότερο άλλοι λιγότερο, δεσμεύτηκαν με την Αριστερά. Το αντίθετο άκρο, που πολιτικά

εκπροσωπούσαν από το απολυταρχικό καθεστώς του Μεταξά, δεν βρήκε λογοτεχνικούς εκφραστές. Η πλειοψηφία των συγγραφέων κινήθηκε στον ενδιάμεσο χώρο. Μια τέτοια προσέγγιση όμως της λογοτεχνίας μιας περιόδου, με βάση τις πολιτικές θέσεις των συγγραφέων, όπως έγινε σε πρόσφατη μελέτη της δεκαετίας του '30,¹ είναι πολύ άκομψη. Από τη μια μεριά, οι συγγραφείς της Αριστεράς έβλεπαν και ερμήνευαν τον κόσμο γύρω τους σύμφωνα με το δικό τους συμπαγές ιδεολογικό σύστημα, και αυτό ακριβώς εκφράζουν στο έργο τους. Από την άλλη, όλοι εκείνοι, και ήταν οι περισσότεροι την περίοδο αυτή, που δεν εντάχθηκαν στην Αριστερά ανέλαβαν μια μεγάλη υποχρέωση: Να δημιουργήσουν ένα νέο ιδεολογικό σύστημα, ικανό να αντικαταστήσει το παλιό που είχε πια ξεπεραστεί μετά την κατάρρευση της 'Μεγάλης Ιδέας', αλλά και ικανό να αποτελέσει το αντίβαρο του μαρξιστικού μοντέλου, προσφέροντας μια εντελώς καινούρια εναλλακτική δυνατότητα. Μόνο με αυτά τα δεδομένα μπορεί να κατανοηθεί η πληθώρα και η ποικιλία των πειραματισμών, οι οποίοι χαρακτηρίζουν την ελληνική λογοτεχνική παραγωγή της δεκαετίας του '30, και που επέδρασαν καταλυτικά στη διαμόρφωση των επόμενων γενεών.

ΜΑΝΙΦΕΣΤΟ ΓΙΑ ΤΗ ΝΕΑ ΕΠΟΧΗ. ΤΟ ΕΛΕΥΘΕΡΟ ΠΝΕΥΜΑ ΤΟΥ ΘΕΟΤΟΚΑ

Ακριβώς ένα χρόνο μετά την αυτοκτονία του Καρυωτάκη, ένας νεαρός πτυχιούχος της Νομικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών δημοσίευσε (με ψευδώνυμο) ένα φυλλάδιο με τίτλο *Ελεύθερο πνεύμα*.² Συγγραφέας του αποδείχτηκε ότι ήταν ο Γιώργος Θεοτοκάς (1905-1966), ο οποίος στις επόμενες δεκαετίες καθιερώθηκε με τα μυθιστορήματα και τα θεατρικά του έργα και αναγνωρίστηκε ως μία από τις ηγετικές φυσιογνωμίες της αυτο-αποκαλούμενης 'γενιάς του τριάντα'. Αυτός ο όρος χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά από και για την ομάδα των νεοτεριστών ποιητών και μυθιστοριογράφων, που συνεργάστηκαν στην έκδοση του λογοτεχνικού περιοδικού *Τα Νέα Γράμματα* (1935-44). Η χρήση του όμως επε-

1. Δημ. Τσάκωνας, *Η γενιά του '30: Τα πριν και τα μετά*, Κάκτος, Αθήνα 1989.

2. Γιώργος Θεοτοκάς, *Ελεύθερο πνεύμα*, επιμ. Κ. Θ. Δημαράς, Ερμής, Αθήνα 1973. Πρωτοκυκλοφόρησε το 1929 με το ψευδώνυμο Ορέστης Διγενής.

κτάθηκε και έφθασε να περιλαμβάνει σχεδόν όλες τις μορφές λογοτεχνικών πειραματισμών που άρχισαν εκείνη τη δεκαετία. Βέβαια, όταν ο Θεοτοκάς έγραφε το *Ελεύθερο πνεύμα*, τα πράγματα ήταν ακόμη ασαφή. Καμία από τις νέες παρεκκλίσεις, που επρόκειτο να σημαδέψουν τη νέα δεκαετία, δεν είχε ακόμα εφαρμοσθεί, ενώ λίγοι μόνο από τους συγγραφείς, οι οποίοι στη συνέχεια άσκησαν επιρροή, ήταν τότε γνωστοί στον Θεοτοκά. Παρ' όλα αυτά, εκ των υστέρων, το *Ελεύθερο πνεύμα* μπορεί να θεωρηθεί ως το μανιφέστο της γενιάς του Θεοτοκά.

Το *Ελεύθερο πνεύμα* είναι ένα έργο νεανικό και ενθουσιώδες. Οι κρίσεις που εκφράζει είναι πολλές φορές σαρωτικές και απόλυτες. Στο φυλλάδιο αυτό ο Θεοτοκάς εξηγεί γιατί, κατά τη γνώμη του, απέτυχε η ελληνική λογοτεχνία του προηγούμενου αιώνα. Θεωρεί ότι τη χαρακτήριζε ένας επαρχιωτισμός, ότι δεν είχε καμία επαφή με την Ευρώπη, ότι απουσίαζε από την Ελλάδα μια φιλελεύθερη φιλοσοφική παράδοση και ότι η κατάσταση επιδεινώθηκε με την ιδεολογική πόλωση των ημερών του. Καταρχήν, κατακρίνει την πεζογραφία της προηγούμενης πεντηκονταετίας για την έμφαση που έδωσε στην κοινότητα εις βάρος του ατόμου, γι' αυτό που ο ίδιος θεωρεί δουλικό ρεαλισμό, και για το πολύ περιορισμένο εύρος της.³ Όσον αφορά στην ποίηση, δεν κάνει καμία διάκριση ανάμεσα στον Καβάφη και τον Καρυωτάκη και θεωρεί το έργο τους αδιέξοδο. Καθαρίζοντας το έδαφος με αυτόν το ριζικό τρόπο, ο Θεοτοκάς προσφέρει συνταγές για το μέλλον. Οι Έλληνες συγγραφείς πρέπει να κοιτάζουν προς τα έξω, προς την Ευρώπη. Στην προηγούμενη περίοδο ο Ψυχάρης είχε συνδέσει την ανάπτυξη της ελληνικής λογοτεχνίας με την εδαφική επέκταση του ελληνικού κράτους. Ο Θεοτοκάς αντίθετα παραπέμπει στη διπλωματία: «Μια λογοτεχνία αποχτά διεθνή σημασία όταν αρχίσει να επιδρά, χωρίς βέβαια να παύει ποτέ να επιδράται».⁴

Απαραίτητη προϋπόθεση, την οποία επαναλαμβάνει σε όλο το δοκίμιο, είναι η πνευματική ελευθερία. Ο Θεοτοκάς καταθέτει μια ορθολογική πρόταση για μια νέα θεωρητική προσέγγιση των προβλημάτων της εποχής. Και αυτό, όπως υποστηρίχθηκε στην προηγούμενη ενότητα,

3. Βλ. ειδικά *Ελεύθερο πνεύμα*, ό.π., σ. 53. Με τον τρόπο αυτό ο Θεοτοκάς ερμηνεύει τον προβληματικό, αλλά καθιερωμένο την εποχή εκείνη, όρο 'ηθογραφία', τον οποίο χρησιμοποιεί μόνο υποτιμητικά: το τρίτο κεφάλαιο, εξάλλου, από το *Ελεύθερο πνεύμα* τιτλοφορείται «Η ηθογραφία».

4. *Ελεύθερο πνεύμα*, ό.π., σ. 37.

αποδείχτηκε πράγματι ένα πολύ ζωτικό συστατικό για μεγάλο μέρος της λογοτεχνίας που ακολούθησε. Την άποψή του εκφράζει λακωνικά ένας από τους ήρωες του πρώτου μυθιστορημάτος του, Αργώ: «Όλες οι θεωρίες περιέχουν μια δόση αλήθειας».⁵ Στο χώρο της πεζογραφίας, ο Θεοτοκάς απαιτεί ένα νέο αστικό μυθιστόρημα ικανό να αποδώσει την πολυπλοκότητα, την τεχνολογική εξέλιξη και τη διεθνή διάσταση της σύγχρονης ζωής στις μεγαλουπόλεις – ένα πρόγραμμα το οποίο, όπως θα φανεί, ποτέ δεν πραγματοποιήθηκε ολότελα κατά τη διάρκεια της ζωής του. Στη λογοτεχνία, γενικά, το *Ελεύθερο πνεύμα* διεκδικεί ένα ρόλο για την τέχνη και τον καλλιτέχνη, ο οποίος είναι έντονα διαποτισμένος από το πνεύμα του Ρομαντισμού του 19ου αιώνα. Ο καλλιτέχνης, σύμφωνα με την αντίληψη του Θεοτοκά, είναι ένα χαρισματικό πλάσμα, με το εξαιρετικό προνόμιο μιας δαιμονικής ικανότητας, της οποίας τη δύναμη πρέπει να ελέγξει με την αρετή της τέχνης του, για να μην καταστραφεί από αυτή. Πάνω από κάθε οικονομική ή κοινωνική χρησιμότητα στέκεται η επίτευξη της καλλιτεχνικής δημιουργίας.⁶ Κατά βάση πρόκειται για την κληρονομιά της γενιάς του Παλαμά και του Καβάφη, αν και ο νεαρός Θεοτοκάς θα ήταν μάλλον απρόθυμος να το παραδεχτεί. Αυτή, λοιπόν, η άποψη για τη φύση της τέχνης και το ρόλο του καλλιτέχνη παραμένει κεντρική στο μεγαλύτερο μέρος της ελληνικής λογοτεχνικής παραγωγής, σε όλη τη διάρκεια της περιόδου που καλύπτει αυτό το κεφάλαιο.

Η ΝΕΑ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ (1929-1936)

Αν και καμιά περιοχή της λογοτεχνίας δεν ξεφεύγει από την κριτική στο *Ελεύθερο πνεύμα*, ο Θεοτοκάς με το μανιφέστο του επιδιώκει κατά κύριο λόγο τη δημιουργία ενός νέου τύπου πεζογραφίας. Στο διάστημα από την επιστροφή του Βενιζέλου στην εξουσία το 1928 ως την επίβολή της δικτατορίας του Μεταξά το 1936 πρωτοδημοσιεύτηκαν πλήθος μυθιστο-

5. Γιώργος Θεοτοκάς, *Αργώ* (2 τόμοι), Εστία, Αθήνα χ.χ. (ο πρώτος τόμος κυκλοφόρησε πρώτη φορά το 1933 και ο δεύτερος το 1936), τόμ. 1, σ. 312.

6. Οι λέξεις 'δαιμόνιο', 'δημιουργία', 'τέχνη' εμφανίζονται συχνά τόσο στο *Ελεύθερο πνεύμα* όσο και στο υπόλοιπο έργο του Θεοτοκά. Ένα από τα θέματα που συχνά τον απασχολούσε ήταν η σχέση του καλλιτέχνη με την κοινωνία.

ρημάτων και διηγημάτων, και η παραγωγή αυτών των ειδών ξεπέρασε κάθε προηγούμενο. Ελάχιστοι από αυτούς τους συγγραφείς ακολούθησαν συνειδητά τις συνταγές του Θεοτοκά. Αλλά όλοι, με διαφορετικό τρόπο ο καθένας, ανταποκρίθηκαν στην πρόκληση για ανανέωση, όπως προέτρεπε στο μανιφέστο του.

Οι συγγραφείς που δημοσίευσαν το πρώτο τους μυθιστόρημα αυτή την περίοδο μπορούν να διαιρεθούν σε τρεις ομάδες. Στο κέντρο κάθε ομάδας υπάρχει ένας κύκλος ατόμων, που συνεργάζονταν και είχαν κοινούς στόχους, τους οποίους συχνά υιοθετούσαν, αφού πρώτα τους προσάρμοζαν, και άλλοι συγγραφείς έξω από τα στενά όρια της ομάδας. Η πρώτη ομάδα που εμφανίστηκε ήταν αυτή που ονομάστηκε 'Αιολική Σχολή'. Και οι τέσσερις μυθιστοριογράφοι της 'σχολής' αυτής είχαν προσωπικές εμπειρίες από το βίαιο ξεριζωμό του ελληνικού πληθυσμού της Μικράς Ασίας το 1922. Αυτοί είδαν τη μυθιστοριογραφία ως τρόπο για να επικοινωνήσουν και να κρατήσουν ζωντανά στη μνήμη τα ιστορικά γεγονότα. Οι συγγραφείς της δεύτερης ομάδας, μερικοί από τους οποίους επίσης ξεριζώθηκαν από τη Μικρά Ασία, συμερίζονταν τους, σε γενικές γραμμές, ρεαλιστικούς στόχους της πρώτης ομάδας, αλλά επέμεναν να προσβλέπουν στο μέλλον παρά πίσω στο παρελθόν. Κάποιοι από αυτή την ομάδα συνδέθηκαν με το περιοδικό *Τα Νέα Γράμματα*, που ιδρύθηκε το 1935, και η δράση στα μυθιστορήματα και τα διηγήματά τους εκτυλισσόταν κατά κύριο λόγο σε ένα σύγχρονο αστικό περιβάλλον. Πολλά έργα τους αντιμετώπιζαν, με άμεσο ή έμμεσο τρόπο, κοινωνικά και/ή ιδεολογικά θέματα και τα περισσότερα έφεραν ένα βαρύ ιδεολογικό φορτίο. Τέλος, σε πλήρη αντίθεση προς τις δύο προηγούμενες ομάδες, βρίσκεται η ομάδα των συγγραφέων που έχουν κέντρο τη Θεσσαλονίκη και το περιοδικό *Μακεδονικές Ημέρες*, που ιδρύθηκε το 1932. Αυτοί οι συγγραφείς αδιαφόρησαν πλήρως για την ακριβή αναπαράσταση της πραγματικότητας και έδωσαν αποχρώσεις δικές τους στους εσωστρεφείς πειραματισμούς που χαρακτήρισαν το Μοντερνισμό της περασμένης δεκαετίας στην Ευρώπη.

Η Πεζογραφία ως μαρτυρία: η 'Αιολική Σχολή'. Σε κρίσιμες στιγμές της ελληνικής ιστορίας ξαναζωντανεύει η επιθυμία να διατηρηθούν οι προσωπικές μνήμες από γεγονότα, που σημάδεψαν ολόκληρο το έθνος, και να κληροδοτηθούν στις επόμενες γενιές. Πολλοί από αυτούς που

συμμετείχαν στην Επανάσταση του 1821 έγραψαν τα 'απομνημονεύματά' τους, που αποτελούν κατάθεση των προσωπικών εμπειριών τους. Εξαιτίας του ιστορικού χαρακτήρα και του περιεχομένου τους, αυτές οι αφηγήσεις έμειναν έξω από το λογοτεχνικό κανόνα (με ενδιαφέρουσα εξαίρεση τα *Απομνημονεύματα του Μακρυγιάννη*, τα οποία θεωρήθηκαν 'λογοτεχνικά', γιατί γράφτηκαν στην ομιλούμενη γλώσσα, και θα εξεταστούν αναλυτικότερα στο 6ο κεφάλαιο). Βέβαια, κάποια από αυτά, και συγκεκριμένα *Η στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι* και ο *Λουκής Λάρας* (έργα της δεκαετίας του 1870, που εξετάστηκαν στο 2ο κεφάλαιο), ξεπέρασαν τα όρια της απλής μαρτυρίας και μπήκαν στο χώρο της μυθιστορίας. Μια παρόμοια διάθεση κατέλαβε τους συγγραφείς στα μέσα της δεκαετίας του 1960 και άρχισαν να καταγράφονται και να εκδίδονται προφορικές μαρτυρίες απλών ανθρώπων, που έζησαν και τους δύο παγκόσμιους πολέμους και τη Μικρασιατική Καταστροφή.⁷ Όμως, στα χρόνια που επήλθαν μόλις μετά τα τραγικά γεγονότα της περιόδου 1912-1922, η διατήρηση τέτοιων μαρτυριών περιήλθε στην αποκλειστική δικαιοδοσία των λογοτεχνών.

Οι τρεις από τους συγγραφείς που αποτελούν αυτή την ομάδα έκαναν την πρώτη τους εκδοτική εμφάνιση με αφηγήσεις, οι οποίες βασίζονταν κατά μεγάλο μέρος σε γεγονότα και προηγούνταν χρονολογικά από το μανιφέστο του Θεοτοκά για τη νέα γενιά. Η ομάδα όμως καθιερώθηκε σε πανελλήνιο επίπεδο μετά το 1929, όταν δηλαδή εκδόθηκε το έργο του Στρατή Δούκα *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* (τη χρονιά που κυκλοφόρησε και το *Ελεύθερο πνεύμα*) και κυκλοφόρησαν στην Αθήνα οι συμπληρωμένες εκδόσεις δύο μυθιστορημάτων, τα οποία σε πρώτη μορφή είχαν πρωτοδημοσιευτεί σε ένα τοπικό περιοδικό της Μυτιλήνης στα χρόνια 1923-4. Πρόκειται για τα μυθιστορήματα *Η ζωή εν τάφω* (1930) του Στρατή Μυριβήλη και *Το νούμερο 31328* (1931) του Ηλία Βενέζη.

Ο Δούκας και ο Βενέζης ήταν οι ίδιοι πρόσφυγες από το Αϊβαλί. Ο Μυριβήλης καταγόταν από τη Μυτιλήνη. Μαζί με τον Φώτη Κόντο-

7. Βλ., για παράδειγμα, *Ο κοινός λόγος: αφηγήματα*, επιμ. Έλλη Παπαδημητρίου (4 τόμοι), 2η έκδοση, Κέδρος, Αθήνα 1975-9· *Η έξοδος*, επιμ. Γιάννης Μουρέλος (2 τόμοι), Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Αθήνα 1980-2· *Μαρτυρίες '40-'41*, επιμ. Κώστας Χατζηπατέρας-Μαρία Φαφαλιού, 2η έκδοση, Κέδρος, Αθήνα 1988.

γλου, το τέταρτο μέλος της ομάδας, που καταγόταν επίσης από το Αϊβαλί, έζησαν και έδρασαν στη Μυτιλήνη μέχρι το τέλος της δεκαετίας.⁸ Το προσωνύμιο 'Αιολική Σχολή' οφείλεται στην κοινή καταγωγή και των τεσσάρων, από την ίδια περιοχή του βορειοανατολικού Αιγαίου. Οι τρεις πρώτοι στα πρώτα τους κείμενα εμπνέονται από πραγματικά γεγονότα και κινούνται στο χώρο του ωμού ρεαλισμού, ενώ ο Κόντογλου έκδηλα διαφοροποιείται με την τάση φυγής που εκφράζει. Εκείνο που τους ενώνει είναι ο βαθύς σεβασμός προς τις παραδόσεις της ελληνικής αγροτικής ζωής και η αντίθεση προς το νεοφερμένο, δυτικότερο αστικό πολιτισμό, στον οποίο υποχρεώθηκαν να ζήσουν μετά το 1930. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η 'Αιολική Σχολή' σαφώς διακρίνεται από τους 'αστούς ρεαλιστές', που αποτελούν τη δεύτερη ομάδα.

Αυτό που κατάφερε ο Στρατής Δούκας (1895-1983) στην *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* είναι να εξαφανίσει ολότελα το πρόσωπο του συγγραφέα, με τρόπο ανεπανάληπτο και άκρως επιτυχημένο.⁹ Μόνο στο σύντομο επίλογο ομολογεί ο Δούκας ότι πρώτη φορά άκουσε την ιστορία «Στο τέλος της πρώτης περιόδου [του] (Σεπτέμβρης - Δεκέμβρης 1928) ...σε κάτι προσφυγοχώρια της περιφέρειας Αικατερίνης». Εκεί ζούσε κάποιος που σώθηκε, παριστάνοντας τον Τούρκο, και τον έπεισε να του πει την ιστορία του. Αυτή την ιστορία αναδιηγείται ο Δούκας σε πρώτο πρόσωπο. Μια σημείωση στην έκδοση του 1980 προσθέτει κάποια ακόμη πιο παράξενη λεπτομέρεια. Ότι «προκειμένου να κρατήσει την ποιότητα του προφορικού λόγου στο κείμενο, [ο Δούκας] δεν έγραψε ο ίδιος την ιστορία, αλλά την υπαγόρευσε στον ξάδελφό του Αντρέα Χατζηδημητρίου, χρησιμοποιώντας ως πρώτη ύλη τις σημειώσεις του», αυτές που είχε κρατήσει ο ίδιος, όταν άκουσε την αυθεντική προφορική μαρτυρία! Το αποτέλεσμα, όμως, απέχει πολύ από την καταγραφή μιας προφορικής αφήγησης. Ο Δούκας δεν κρατά το γλωσσικό ιδίωμα του αφηγητή του (ο οποίος είναι τουρκόφωνος και ο λόγος του επομένως έχει επηρεαστεί από τα τουρκικά), και σε μία τουλάχιστον περίπτωση δε

8. Για τον Κόντογλου βλ. κεφ. 2.

9. Στρατής Δούκας, *Ιστορία ενός αιχμαλώτου*, 7η έκδοση, Κέδρος, Αθήνα 1980. Ο Δούκας έγραψε και διάφορα άλλα βιβλία και επιπλέον ήταν ένας από τους εκδότες του περιοδικού *Το Τρίτο Μάτι*, που είχε δεσμούς με την τρίτη ομάδα πεζογράφων της δεκαετίας του '30 (βλ. Τάσος Κόρφης, *Βιογραφία Στρατή Δούκα, από 1895 ως 1936*, Πρόσπερος, Αθήνα 1988).

διστάζει να ανατρέψει τα πραγματικά γεγονότα, για λόγους που, όπως ανενδοίαστα ομολογεί, «δε θα καταλάβαινε» ο πληροφοριοδότης του.¹⁰

Στην οριστική μορφή της η *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* είναι σύντομη αλλά γεμάτη δράση και τα γεγονότα μιλούν από μόνα τους. Αν και δεν υπάρχει καμία αμφιβολία για το αίσιο τέλος της περιπέτειας του ήρωα, ο φόβος που τον διακατέχει συνεχώς, μήπως προδοθεί στον ύπνο του ή φανερώσει τη φυλή και τη θρησκεία του, μην ξέροντας πώς να φερθεί σαν Μουσουλμάνος, μεταφέρεται στον αναγνώστη σε όλη του την ένταση. Η απουσία εμφανούς λογοτεχνικής τεχνικής από το έργο εκφράζει την επιθυμία του συγγραφέα να δώσει το λόγο στον ανώνυμο λαό, και στα 1950 έφτασε να αποτελεί ένα υποδειγματικό κείμενο. Στα 1930, ωστόσο, η παραδειγματική του αξία περιοριζόταν αυστηρά στα όρια της 'Αιολικής Σχολής', από την οποία προήλθε.

Προς έναν παρόμοιο στόχο, να 'πει τα πράγματα όπως πραγματικά είναι' κινείται η πρώιμη πεζογραφία του Στράτη Μυριβήλη (ψευδώνυμο του Ευστράτιου Σταματόπουλου, 1892-1969). Ο Μυριβήλης, που καταγόταν από τη Μυτιλήνη, υπηρέτησε ως εθελοντής στους Βαλκανικούς πολέμους του 1912-13, στο Μακεδονικό Μέτωπο στον Πρώτο παγκόσμιο πόλεμο και στη Μικρασιατική Εκστρατεία του 1921-2. Τα πρώτα διηγήματά του, που άρχισαν να δημοσιεύονται στη Μυτιλήνη ήδη από το 1913, είναι σύμφωνα με το πνεύμα του εκπνέοντος 'ηθογραφικού ρεαλισμού' και ακολουθούν τα πρότυπα του Καρκαβίτσα (ιδίως του Ζητιάνου) και του Θεοτόκη, στην ολοζώντανη αναπαράσταση της σκληρής πραγματικότητας. Ο Μυριβήλης στρέφει το ψύχραιμο βλέμμα του ηθογράφου όχι προς την παραδοσιακή ζωή μιας εγκατεστημένης κοινότητας, αλλά προς τις ομάδες των στρατιωτών, που συμμετείχαν στις εκστρατείες, όπως και αυτός ο ίδιος. Το προσωπικό του ημερολόγιο από τις μέρες του στη Μακεδονία το 1917-18 αποτελεί τη βάση για την πρώτη σύνθεση του μυθιστορήματος *Η ζωή εν τάφω*, το οποίο πρωτο-

10. *Ιστορία ενός αιχμαλώτου*, ό.π., σ. 67. Στην αφήγηση του Δούκα, ο φίλος του αφηγητή, ο οποίος επίσης προσπάθησε να σωθεί μεταμφιεσμένος σε Τούρκο, συνελήφθη και απαγχονίστηκε (ίσως για να επιτείνει ο συγγραφέας την έντονη αίσθηση απειλής για τη ζωή του αφηγητή, την οποία το κείμενο αναβιώνει). Στον επίλογό του, όμως, ο Δούκας αναφέρει πως, όταν διάβασε την τελική μορφή του κειμένου στον αυθεντικό πληροφοριοδότη (ήταν παρών και ο φίλος του, αφού στην πραγματικότητα διέφυγε και αυτός), προσβλήθηκε ο δεύτερος όταν άκουσε τη μυθιστορηματική του τύχη.

δημοσιεύτηκε στη Μυτιλήνη το 1924.¹¹ Στα 1930, ένα χρόνο μετά την έκδοση του μυθιστορήματος του Δούκα η *Ιστορία ενός αιχμαλώτου*, κυκλοφόρησε στην Αθήνα η δεύτερη, συμπληρωμένη και επεξεργασμένη εκδοχή της *Ζωής εν τάφω*. Τότε μόνο τράβηξε την προσοχή κοινού και κριτικής και από τότε είναι ένα από τα πιο δημοφιλή βιβλία της ελληνικής πεζογραφίας.¹²

Η *ζωή εν τάφω*, όπως και οι νεανικές ιστορίες του Μυριβήλη, δίνουν μια νέα διάσταση στον 'ηθογραφικό ρεαλισμό' των μικρών κοινοτήτων κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα. Η αποσπασματική δομή του μυθιστορήματος και ο μεγάλος θίασος ηρώων, που παρελαύνουν για λίγο στις σελίδες του και στη συνέχεια αποτραβιούνται στο περιθώριο, προσιδιάζουν στο είδος του κυρίαρχου την εποχή εκείνη διηγήματος. Παρ' όλο που βασίζεται σε πραγματικές εμπειρίες, *Η ζωή εν τάφω* δεν καταγράφει απλώς τα γεγονότα, όπως κάνει ο Δούκας. Ο Μυριβήλης αποστασιοποιείται από τα διώματα και τις σκέψεις του, καθώς τα αναθέτει σε ένα φανταστικό πρόσωπο, ένα λοχία, και ισχυρίζεται ότι τα αντλεί από το ημερολόγιο εκείνου. Το βιβλίο (ακόμα και στην πρώτη του μορφή) αρχίζει με την ανακάλυψη, μετά τον πόλεμο, των τετραδίων του (φανταστικού) λοχία, τον οποίο σκότωσαν κατά λάθος οι συστρατιώτες του στην έναρξη της κρίσιμης μάχης το 1918.

Με αυτόν τον τρόπο ο αναγνώστης ξέρει από την αρχή ότι ο ήρωας, του οποίου τις σκέψεις διαβάσει, είναι ήδη νεκρός και ότι στο τέλος του βιβλίου τελειώνει και η ζωή του, την οποία είχε το προνόμιο να γνωρίσει. Αυτό το τέχνασμα του συγγραφέα βοηθάει να αναδειχθεί η βασική διαπίστωση που κάνει ο αφηγητής στην πορεία των ημερολογίων του: ότι από τη στιγμή που αφαιρεθούν τα επιφανειακά στολίδια του πολιτισμού —και συγκεκριμένα ο στόμφος της πολεμικής προπαγάνδας και της συμβατικής έννοιας του ηρωισμού— η ζωή είναι ζήτημα σάρκας και αίματος, όχι ιδεών και μεταφυσικής:

11. Αυτή η έκδοση ήταν για πολλά χρόνια εξαντλημένη. Τώρα επανεκδόθηκε από την Εστία, Αθήνα 1991: Στράτης Μυριβήλης, *Η ζωή εν τάφω. Έκδοση Μυτιλήνης 1924*.

12. Είναι δυσέρετη σήμερα η πρώτη έκδοση του ανεπτυγμένου κειμένου του 1930. Μεταξύ αυτής και της 7ης έκδοσης (Εστία, Αθήνα 1955), η οποία από τότε ανατυπώθηκε πολλές φορές (πρόσφατα ως 30ή έκδοση του 1994), υπάρχουν πολλές διαφορές στη γλώσσα αλλά και στο πνεύμα του μυθιστορήματος.

«Ο πόνος του κορμιού! Δεν υπάρχει τίποτ' άλλο που να κάνει πιο δυστυχισμένη την ψυχή και το πνέμα. Όλ' αυτά είνε κορμί. Και σαν πονά το κορμί όλα πάνε κατά διαβόλου. Ο κόσμος είνε ωραίος, κι ο άνθρωπος είνε καλόκαρδος, μεγαλόψυχος ή ευτυχισμένος, κι όλα τα καλά πράματα έχουν αξία, μονάχα σαν είνε γερό το κορμί. Η πλάση υπάρχει μόνο μέσο του κορμιού».¹³

Εκτός αυτού, ο αφηγητής αντιλαμβάνεται σε όλη της την ένταση τη δύναμη της ζωής που υπάρχει στον ίδιο και τους άλλους, κυρίως μέσα από την παρουσία του θανάτου. Αυτή η αποκάλυψη γίνεται με πολλούς τρόπους: άλλοτε αφορμή είναι η οργιαστική 'επιστροφή στη φύση' του κεφαλαίου «Στο δάσος», άλλοτε πάλι την προκαλεί η έκσταση από την ανακάλυψη του αφηγητή μιας μοναδικής παπαρούνας που άνθισε στο χείλος του χαρακώματός του, και άλλοτε πάλι εκδηλώνεται με τα τρυφερά αισθήματά του για την αρραβωνιαστικιά του, που ζούσε στη Μυτιλήνη και στην οποία θεωρείται ότι απευθύνονται αυτά τα ημερολόγια. Η ζωή εν τάφω συνήθως διαβάζεται ως 'αντιπολεμικό' βιβλίο. Το παράδοξο όμως είναι ότι η εμπειρία του πολέμου βοηθάει τον αφηγητή, κατ' επέκταση και τον αναγνώστη, να το αντιληφθεί. Αυτή είναι η σημασία του τίτλου του βιβλίου, ένα χωρίο από τον Ορθόδοξο εκκλησιαστικό θρήνο της Μεγάλης Παρασκευής, στον οποίο ο Χριστός παρουσιάζεται ως η 'ζωή' που κείται στον τάφο προκειμένου να αναστηθεί. Το μυθιστόρημα του Μυριβήλη δοξάζει τη ζωή, εξίσου με τον Ύμνο της Μεγάλης Παρασκευής. Αλλά η ζωή που υμνείται στο μυθιστόρημα του Μυριβήλη δεν είναι ούτε πνευματική ούτε αιώνια. Αντίθετα, είναι η έντονη εμπειρία της σάρκας, που έλκεται και ανταποκρίνεται στις ισχυρές δυνάμεις της φύσης.

Η μανιώδης ενδοσκόπηση του αφηγητή, του οποίου οι διαπιστώσεις σχετικά με τη δική του φύση αλλά και τη φύση του πολέμου, στον οποίο έχει εμπλακεί, ξεπερνούν τα όρια της ρεαλιστικής 'μαρτυρίας', απέχει πολύ από την αντικειμενική στάση που κρατάει απέναντι στις πράξεις και

13. Το παράθεμα είναι από την έκδοση του 1930, σ. 151. Εκτός από μικρές γλωσσικές μετατροπές στο κείμενο του 1955, ο Μυριβήλης πρόσθεσε τη λέξη «ερωτευμένος» μπροστά από τη λέξη «ευτυχισμένος» και μια ολότελα καινούρια πρόταση, με την οποία κλείνει η παράγραφος: «Η ισορροπία της κρατιέται από την ισορροπία του» (έκδ. 1955), σ. 168.

τις τύχες όλων των άλλων ηρώων. Το χάσμα αυτό ανάμεσα στις δύο διαφορετικές λογοτεχνικές τεχνικές γεφυρώνει η γλώσσα του μυθιστορήματος, η οποία εκμεταλλεύεται τις αστείρευτες πηγές της δημοτικής της υπαίθρου. Η γλωσσική έκφραση είναι πλουσιότερη από τον ευθύ λόγο των ηρώων, τον οποίο επίσης χρησιμοποιεί, και από αυτή την άποψη δεν αποτελεί 'ρεαλιστική' αναπαράσταση της γλώσσας των χαρακωμάτων. Ούτε και στην αφήγηση πραγμάτων ή εμπειριών είναι ιδιαίτερα ακριβής. Ο γλωσσικός πλούτος όμως του βιβλίου (ιδιαίτερα στην έκδοση του 1930) θυμίζει το τέχνασμα του Δούκα με την αναδημιουργία της προφορικής μαρτυρίας στην *Ιστορία ενός αιχμαλώτου*: αυτός που παρατηρεί και αυτός που παρατηρείται εντάσσονται σε ένα γλωσσικό σχήμα, το οποίο δίνει έκφραση στις εμπειρίες που πηγάζουν από τα γεγονότα και μόνο.

Ο Μυριβήλης, μαζί με άλλα μέλη της 'Αιολικής Σχολής', μετακινήθηκε στην Αθήνα στα τέλη της δεκαετίας του 1920 και εκεί, για πρώτη φορά σε άμεση επαφή με τον ευρύτερο κύκλο των συγχρόνων του, έγραψε και δημοσίευσε το δεύτερο μυθιστόρημά του, *Η δασκάλα με τα χρυσά μάτια* (1933). Παρά τον αποπλιστικό τίτλο και το εξωτερικά ειδυλλιακό περιβάλλον της ειρηνικής Λέσβου, και αυτό το μυθιστόρημα είναι μια μαρτυρία για την εμπειρία και ιδιαίτερα για τα παρεπόμενα του πολέμου και της βίας. Τόσο η μυθοπλασία όσο και η μυθιστορηματική δομή είναι πιο εμφανείς από ό,τι στη *Ζωή εν τάφω*. Στη *Δασκάλα με τα χρυσά μάτια* ο Μυριβήλης επεξεργάζεται τα θέματα της βίας και της σεξουαλικότητας, τα οποία προβάλλονται πάλι μέσα από τα διώματα του πολέμου και τις οδυνηρές συνέπειές του, που υπερβαίνουν τις καθαρά ατομικές ζωές των ηρώων που δημιουργεί.

Το τρίτο μέλος αυτής της ομάδας συγγραφέων είναι ο Ηλίας Βενέζης (ψευδώνυμο του Ηλία Μέλλου, 1904-1973). Το πρώτο μυθιστόρημά του, *Το νούμερο 31328*, δημοσιεύτηκε καταρχήν σε συνέχειες στο ίδιο περιοδικό (*Η καμπάνα*) της Μυτιλήνης το 1924, αμέσως μετά από την πρώτη δημοσίευση της *Ζωής εν τάφω* του Μυριβήλη. Όπως και το μυθιστόρημα του Μυριβήλη, έγινε ευρύτερα γνωστό μόνο μετά τη συμπληρωμένη έκδοσή του στην Αθήνα το 1931. Όπως και ο Μυριβήλης, ο Βενέζης στο μυθιστόρημα αυτό αφηγείται τις προσωπικές του εμπειρίες. Όπως ο Δούκας, αναφέρεται στην τύχη των Ελλήνων Μικρασιατών κατά τους μήνες που ακολούθησαν την καταστροφή του Αυγούστου και του Σεπτεμβρίου 1922. Στο μυθιστόρημα του Βενέζη, όπως επίσης και

του Δούκα, η λογοτεχνική πρόθεση και η μυθιστορηματική τεχνική παραμένουν αφανείς.

Ο Βενέζης ήταν μόλις 18 ετών όταν συνέδησαν τα γεγονότα τα οποία αφηγείται. Οι νικητές Τούρκοι τότε συγκέντρωσαν όλους τους νεαρούς άντρες της πόλης και τους υποχρέωσαν να βαδίσουν προς το εσωτερικό της Μικράς Ασίας για να δουλέψουν στα στρατόπεδα εργασίας. Χιλιάδες σκοτώθηκαν σε βιασμοπραγίες ή σε αντίποινα για άλλες βιασμοπραγίες, που συχνά διέπρατταν άλλοι (ολότελα συμπτωματικά ο Βενέζης γλίτωσε μια τέτοια μοίρα). Οι περισσότεροι πέθαναν εξαιτίας των συνθηκών στις οποίες αναγκάζονταν να ζουν. Αυτό που προσδοκούσαν όσοι κατάφεραν να επιζήσουν ήταν η προστασία του Ερυθρού Σταυρού. Όσοι είχαν νούμερο θα καταμετρούνταν και, σύμφωνα με τη συμφωνία που υπογράφηκε για την υποχρεωτική ανταλλαγή πληθυσμών τον Ιανουάριο του 1923, θα μεταφέρονταν με πλοίο στην Ελλάδα υπό την επίβλεψη του Ερυθρού Σταυρού. Το νούμερο, που αποτελεί και τον τίτλο του βιβλίου, αυτή η απάνθρωπη ανωνυμία, που έσωσε τη ζωή του αφηγητή και χιλιάδων άλλων, ισχύει σαν δείγμα των αποτελεσμάτων που έχουν τέτοιες εμπειρίες στον άνθρωπο.

Όπως ο Δούκας και ο Μυριβήλης, έτσι και ο Βενέζης αναζητά τα δικά του λογοτεχνικά μέσα, ώστε τα γεγονότα να μιλούν από μόνα τους.¹⁴ Πιστεύει, όπως και αυτοί, ότι όσα έζησε απέδειξαν πόσο επιφανειακά ήταν τα θεμέλια του 'πολιτισμού', που ο ίδιος και οι σύγχρονοί του γνώρισαν. Σε συμφωνία με τις απόψεις του Μυριβήλη, οι περισσότερες αφηρημένες έννοιες που κληροδότησε το παρελθόν, δεν ξεφεύγουν τη μομφή του. Στον πρόλογο, μάλιστα, που έγραψε ο Βενέζης το 1945 για τη δεύτερη έκδοση του έργου του *Το νούμερο 31328* ακούγεται ο απόηχος της φωνής του αφηγητή της *Ζωής εν τάφω* σχετικά με την υπερίσχυση του σωματικού πόνου:

«Έχουν να λένε πως κανένας πόνος δεν μπορεί να είναι ισοδύναμος με τον ηθικό πόνο. Αυτά τα λένε οι σοφοί και τα βιβλία. Όμως, αν βγεις στα τρίστρατα και ρωτήσεις τους μάρτυρες, αυτούς που τα κορμιά τους βασα-

14. Και ο Βενέζης, όπως και ο Δούκας και ο Μυριβήλης, έκανε κάποιες αλλαγές στο κείμενο του βιβλίου στις διαδοχικές εκδόσεις του μέχρι το 1950. Η 2η έκδοση του 1945 έχει έναν καινούριο πρόλογο και από την 5η έκδοση (Εστία, 28η ανατύπωση 1992) έχουν προστεθεί ως ποίη των κεφαλαίων αποσπάσματα από τους Ψαλμούς.

νίστηκαν ενώ πάνω τους σαλάγιζε ο θάνατος... θα μάθεις πως τίποτα, τίποτα δεν υπάρχει πιο βαθύ και πιο ιερό από ένα σώμα που βασανίζεται. Το βιβλίο τούτο είναι ένα αφιέρωμα σ' αυτόν τον πόνο».¹⁵

Η πραγματικότητα που ο Βενέζης θέλησε να αναπαραστήσει αποκάλυψε τους περιορισμούς και ειδικότερα την ανακρίβεια του μέσου που επέλεξε, δηλαδή της λογοτεχνίας. Απαιτούνταν, λοιπόν, ένα νέο είδος έκφρασης. Ο Βενέζης το πέτυχε, εκμεταλλευόμενος εν μέρει τη λιτή αμεσότητα της αφήγησης που είχε τελειοποιήσει ο Δούκας και εν μέρει με τη συνεχή ειρωνική αντιπαράθεση της βιωμένης πραγματικότητας, την οποία περιγράφει, και των κατεστημένων συμβάσεων καθώς και των τυποποιημένων εκφράσεων της λογοτεχνίας. Η γνωστή εισαγωγική πρόταση του μυθιστορήματος δηλώνει σαφώς την ειρωνική αυτή διάσταση:

«1922. Η Ανατολή γλυκύτατη πάντα – για σονέτο, κάτι τέτοιο».¹⁶

Και ο Βενέζης, όπως και ο Μυριβήλης, έγραψε ένα δεύτερο μυθιστόρημα, που πραγματευόταν τα παρεπόμενα αυτών των γεγονότων και στο οποίο οι καθιερωμένες λογοτεχνικές συμβάσεις είναι προφανείς. Έχει τον ειρωνικό τίτλο *Γαλήνη* και αναφέρεται στην εγκατάσταση των Μικρασιατών προσφύγων στην Αττική και στην εχθρότητα που αντιμετώπισαν από το ντόπιο πληθυσμό. Η *Γαλήνη* δημοσιεύτηκε το 1939.

Αστικός ρεαλισμός. Οι συγγραφείς που στοιχίζονται κάτω από αυτό τον τίτλο εμπνέονταν από την ίδια με τους προηγούμενους επιθυμία, να συλλάβουν την ουσία της ιστορικής στιγμής την οποία ζούσαν. Ήταν αστοί, και επειδή γεννήθηκαν σε πόλεις και επειδή το διάλεξαν. Στην πεζογραφία τους ερευνούν, με τα μέσα της αφήγησης, τις αλλαγές που πραγματοποιήθηκαν στην αστική κοινωνία από τις αρχές του '30. Η υπόθεση των μυθιστορημάτων και των διηγημάτων αυτής της ομάδας εκτυλίσσεται σε μια πόλη ή μεγαλούπολη, συνήθως την Αθήνα, και σε πολλές περιπτώσεις ένα μέρος της δράσης μεταφέρεται σε χώρους εκτός Ελλάδος. Όλα μπορούν να θεωρηθούν 'κοινωνικά μυθιστορήματα', αν και κάποια θρηνούν για την παρακμή της παραδοσιακής τάξης, ενώ άλλα κα-

15. Επανεκδόθηκε από την Εστία, σ. 13.

16. Το νούμερο 31328, σ. 17.

ταφέρονται έντονα εναντίον της. Ένα θέμα που συχνά επανέρχεται είναι οι αλλαγές τις οποίες υφίσταται η ζωή κάποιας οικογένειας, προκειμένου να προσαρμοστεί στις νέες συνθήκες που επέβαλε η Μικρασιατική Καταστροφή. Η στάση, όμως, των συγγραφέων αυτής της ομάδας έχει ελάχιστα κοινά με την αμεσότητα και την ευθύτητα που επιδίωκαν οι συγγραφείς της 'Αιολικής Σχολής'. Σε όλα τα πεζογραφικά έργα ο χρόνος της μυθιστορηματικής δράσης δεν απέχει πολύ (σε μερικά, μάλιστα, ταυτίζεται) από το χρόνο της συγγραφής. Επιπλέον, όλοι οι συγγραφείς, άλλοι λιγότερο και άλλοι περισσότερο φανερά, σχολιάζουν τις πρόσφατες και τρέχουσες αλλαγές στην ελληνική αστική ζωή και τα ήθη των Ελλήνων.¹⁷

Τέτοιοι ήταν οι στόχοι τους και σε αυτούς επιδόθηκαν (οι περισσότεροι σε όλη τη λογοτεχνική τους πορεία), παραμένοντας στα όρια της ρεαλιστικής πεζογραφίας. Πράγματι, από άποψη τεχνικής οι συγγραφείς αυτοί στάθηκαν πολύ λιγότερο νεοτεριστές από ό,τι η προηγούμενη ομάδα. Το πρωτοποριακό στοιχείο του έργου τους έγκειται περισσότερο στην επιλογή του θέματος και στον ιδεολογικό προβληματισμό και λιγότερο στον τρόπο με τον οποίο άντλησαν από τη γλωσσική παράδοση και τις λογοτεχνικές συμβάσεις. Ωστόσο, δε φαίνεται να θεωρούσαν τους εαυτούς τους ρεαλιστές. Το έργο του αληθινά δημιουργικού καλλιτέχνη, διακήρυξε ο Θεοτοκάς στο *Ελεύθερο πνεύμα*, «Δεν είναι μια αντικειμενική παρατήρηση των εξωτερικών συνθηκών, μια ξερή αντιγραφή μορφών και έκθεση γεγονότων, όπως φαντάστηκαν τη λογοτεχνία οι Έλληνες ρεαλιστές».¹⁸ Ο συνάδελφός του μυθιστοριογράφος

17. Κάτω από αυτό τον τίτλο, λοιπόν, μπορούν να συγκεντρωθούν τα πρώτα μυθιστορήματα πολλών συγγραφέων: το *Λεμονοδάσος* (1930) του Κοσμά Πολίτη, οι *Δεσμώτες* (1932) του Άγγελου Τερζάκη, *Ο συνταγματάρχης Λιάπκιν* (1933) του Μ. Καραγάτση, η *Αργώ* (1933/36) του Θεοτοκά, η τριλογία *Γερές και αδύναμες γενεές* (1933-5) του Θανάση Πετσάλη, ο *Νέος με καλές συστάσεις* (1935) του Λουκή Ακρίτα. Επίσης, τα έργα των γυναικών συγγραφέων: το *Τρίτον Χριστιανικόν Παρθεναγωγείον* (1934) της Έλλης Αλεξίου, οι *Παραστρατημένοι* (1935) της Λιλίας Νάκου και *Οι πρώτες ρίζες* (1936) της Τατιάνας Σταύρου. Σε αυτή την αρκετά μεγάλη συλλογή των πρώτων μυθιστορημάτων πρέπει να προστεθούν τα διηγήματα και τα επόμενα μυθιστορήματα των ίδιων συγγραφέων μέχρι τα πρώτα χρόνια της δικτατορίας του Μεταξά καθώς και η συνεχιζόμενη παραγωγή του Θράσου Καστανάκη, του οποίου η συγγραφική καριέρα άρχισε, όπως παρουσιάστηκε στο 2ο κεφάλαιο, κατά την προηγούμενη δεκαετία.

18. *Ελεύθερο πνεύμα*, ό.π., σ. 43.

Άγγελος Τερζάκης, σε ένα δοκίμιό του για το ρεαλισμό, γραμμένο το 1934, όντας πολύ πιο ριζοσπαστικός στη θεωρία από ό,τι υπήρξαν στην πράξη ο ίδιος ή ο Θεοτοκάς, διακήρυξε ότι «Η πραγματικότητα είναι μια εφεύρεση του δέκατου ένατου αιώνα».¹⁹ Από όλη αυτή την ομάδα, μόνο ο Κοσμάς Πολίτης ήταν συνεπής σε τέτοιες δηλώσεις. Επιχείρησε να παρουσιάσει και εσωτερικές πνευματικές διεργασίες, που υπερβαίνουν την εμπειρία της 'πραγματικότητας', όπως μπορεί να την προσδιορίσει ένας αντικειμενικός αναγνώστης. Από αυτή την άποψη ο Πολίτης αποτελεί μια ξεχωριστή περίπτωση, που ανήκει και στο μη-ρεαλιστικό στρατόπεδο.

Η βαθιά επιθυμία των συγγραφέων αυτής της ομάδας, την οποία διατύπωσε καθαρά ο Θεοτοκάς στο *Ελεύθερο πνεύμα*, να διαφοροποιηθούν από τους προηγούμενους, ενίσχυσε την αντίσταση που πρόβαλλαν σε ό,τι θεωρήθηκε ρεαλιστικός περιορισμός. Απέρριπταν τον ηθογραφικό ρεαλισμό των προηγούμενων γενεών (ο οποίος, όπως είδαμε παραπάνω, ξεπέρασε κάποιες τουλάχιστον από τις ρεαλιστικές συμβάσεις), επειδή τον έβρισκαν 'φωτογραφικό'. Είναι δε πιθανό ένας αδαής αναγνώστης του *Ελεύθερου πνεύματος* να μην υποπτευθεί ποτέ την ύπαρξη των αστικών μυθιστορημάτων που εξετάστηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο.²⁰ Θα μπορούσε κάποιος να υποθέσει ότι η πραγματική αντίρρηση εκ μέρους αυτής της ομάδας συγγραφέων προς τον Παπαδιαμάντη και τον Ξενοπούλο έγκειται όχι τόσο πολύ στο ρεαλισμό τους όσο στο γεγονός ότι έγραψαν με επιτυχία για ένα ευρύ κοινό. Οι συγγραφείς αυτής της ομάδας έθεσαν έναν υψηλότερο στόχο και στάθηκαν αρκετά αδιάφοροι μπροστά στα θέληγτρα της εμπορικότητας.

Αντιπροσωπευτικά δείγματα των ποικίλων τάσεων αλλά και των περιορισμών αυτής της ομάδας είναι το πρώτο μυθιστόρημα του Θεοτοκά και τα τρία μυθιστορήματα του Μ. Καραγάτση (ψευδώνυμο του Δημητρίου Ροδόπουλου), που δημοσιεύτηκαν στη δεκαετία του '30. Η σύλλη-

19. Το παραθέτει ο Mario Vitti, *Η γενιά του τριάντα: ιδεολογία και μορφή*, 2η (βελτιωμένη) έκδοση, Ερμής, Αθήνα 1979, σ. 237.

20. Πραγματικά, ο ήδη γνωστός Γρηγόριος Ξενοπούλος σχολίασε θυμωμένος το *Ελεύθερο πνεύμα*: «Κανένας άξιος λογοτέχνης δεν πιστεύω να σθηστή από τη βίβλο των ζώντων, επειδή δεν τον αναγνωρίζει ο κ. Ορέστης Διγενής» [το ψευδώνυμο του Θεοτοκά με το οποίο κυκλοφόρησε το βιβλίο] (παρατίθεται στο *Ελεύθερο πνεύμα*, ό.π., σ. 77).

ψη της Αργώς του Θεοτοκά στηρίχθηκε στο φιλόδοξο σχέδιο ενός τρίτου έργου κατά τα ευρωπαϊκά (όχι όμως και ελληνικά) πρότυπα του 19ου αιώνα. Εντέλει, μόνο η σύνθεση του πρώτου τόμου, που δημοσιεύτηκε το 1933, έγινε στο πλαίσιο αυτού του μεγαλόπνευστου, αν και κάπως παρωχημένου, στόχου. Σε αντίθεση με την αργή ροή του προλόγου του πρώτου τόμου, όπου ο συγγραφέας, μέσω της ιστορίας και του μύθου, συνδέει τις τύχες μιας σύγχρονης αθηναϊκής οικογένειας με τις τελευταίες μέρες της Βυζαντινής αυτοκρατορίας, στο συντομότερο δεύτερο τόμο ο ρυθμός γίνεται γοργός, η αφήγηση πιο συμπυκνωμένη και το μυθιστόρημα ολοκληρώνεται στα στενά όρια του δεύτερου τόμου, που κυκλοφόρησε το 1936.

Η Αργώ δεν έχει έναν κεντρικό ήρωα. Μοιάζει τον πρωταγωνιστικό ρόλο να έχει η ίδια η αθηναϊκή ζωή της δεκαετίας του '20. Για την πανοραμική παρουσίαση ο Θεοτοκάς χρησιμοποιεί αφενός τη ζωή των τριών αδελφών Νοταρά, των οποίων οι συγκρουόμενες μοίρες φέρνουν στο νου το μυθιστόρημα του Ντοστογιέφσκι *Αδελφοί Καραμαζώφ*, και αφετέρου το φοιτητικό σύλλογο, του οποίου η μυθολογική ονομασία δίνει τον τίτλο στο μυθιστόρημα. Από το μεγάλο θίασο των ηρώων, των οποίων οι ζωές διαπλέκονται στο μυθιστόρημα, ξεχωρίζουν δύο. Ο ένας είναι ο αδιάλλακτος αλλά κατά βάση ιδεαλιστής σοσιαλιστής πολιτικός Παύλος Σκινάς. Η εισβολή όμως της αληθινής ιστορίας στην υπόθεση του μυθιστορήματος, με την επιστροφή του Βενιζέλου στην ενεργό πολιτική δράση, διέψευσε τα όνειρά του για εξουσία. Ο άλλος είναι ο νεαρός Δαμιανός Φραντζής. Η μαθητεία του κοντά στο φανατικό ορθόδοξο παπά τον έκανε, μετά την Καταστροφή του 1922 και τον κλονισμό των ιδανικών, εξίσου φανατικό αλλά κομμουνιστή. Οι φιλοδοξίες και αυτού του ήρωα έσβησαν, όταν ο μύθος του μυθιστορήματος ήρθε αντιμέτωπος με την αληθινή ιστορία: ο Φραντζής σκοτώνεται σε μια μάταιη προσπάθεια να δολοφονήσει τον Μουσολίνι. Και οι δύο αυτοί μυθοπλαστικοί ήρωες, ο Σκινάς και ο Φραντζής, είναι πρόσφυγες, που έζησαν τα πρώτα τους χρόνια στην Κωνσταντινούπολη, και ως προς αυτό μοιάζουν με τον ίδιο τον Θεοτοκά. Το *alter ego*, πάντως, του συγγραφέα αναγνωρίζεται στο πρόσωπο του δευτερεύοντος ήρωα Λάμπρου Χρηστίδη. Αν και ο Θεοτοκάς στέκει επιμελώς μακριά από τα δημιουργήματά του, των οποίων τις πράξεις και τα αισθήματα αφηγείται ως ψύχραιμος παντογνώστης, ο Λάμπρος Χρηστίδης, στο *Ιντερμέδιο* με το οποίο τελειώνει ο πρώτος

τόμος, εκφράζει τις απόψεις και την κοσμοθεωρία του συγγραφέα του.²¹

Η *Αργώ* δεν είναι με κανέναν τρόπο ένα κοινωνικό ντοκουμέντο. Ο κοινωνικός κόσμος που περιγράφει περιορίζεται κατά μεγάλο μέρος στην ιθύνουσα τάξη (πανεπιστημιακοί, πολιτικοί, καλλιτέχνες). Η στάση του Θεοτοκά απέναντι σε αυτούς τους κόσμους είναι κάθε άλλο παρά ουδέτερη. Με εξαίρεση τους δύο ήρωες που λειτουργούν ως σημεία αναφοράς (τον Χρηστίδη, ο οποίος ήδη αναφέρθηκε, και τον πάντα αξιόπιστο αλλά όχι εύστοφο ηγέτη του φοιτητικού συλλόγου), όλοι οι βασικοί ήρωες άγονται από το πάθος τους για εξουσία ή κατορθώματα, το οποίο εδώ και αλλού ο Θεοτοκάς ονόμασε *δαιμόνιο*. Η αναφορά στην αναζήτηση του Χρυσόμαλλου Δέρατος από το μυθικό Ιάσονα προοικονομεί την αναζήτηση, στην οποία εμπλέκονται όλοι οι βασικοί ήρωες του μυθιστορήματος. Αυτή η αναζήτηση (η οποία απασχολεί την ίδια εποχή και τον Σεφέρη στο σύνθετο ποίημά του *Μυθιστόρημα*) πραγματοποιείται με πολλούς τρόπους, και αφορά στην κατάκτηση ενός ιδανικού, που αποδεικνύεται τελικά απρόσιτο. Όπως ομολογεί ο αντιπρόσωπος του συγγραφέα, Λάμπρος Χρηστίδης, στο τέλος του πρώτου τόμου, προλαβαίνοντας κατά κάποιο τρόπο το τέλος του μυθιστορήματος:

«Αλίμονο! το ιδανικό το έργο δε θα το φτιάσουμε ποτέ. Μήτε θα βρούμε την ιδανική γυναίκα. Μήτε θα πραγματοποιήσουμε την ποίηση στη ζωή μας. Μήτε τις ιδέες. Μήτε ο διπλανός μας θα καταλάβει ποτέ τι ζητούμε. Αυτά όλα είτανε παιδιαρίσματα, εφηβικοί ρεμβασμοί. Δεν υπάρχει πουθενά το Χρυσόμαλλο Δέρας. Μα υπάρχει το ταξίδι της Αργώς».²²

Και οι δύο τόμοι του μυθιστορήματος τελειώνουν με την ίδια λέξη «γαλήνη». Η λέξη αυτή χρησιμοποιείται, με παρόμοιο τρόπο, στο σφαιρικό ποίημα του 1935 *Μυθιστόρημα* και, αργότερα, ως (ειρωνικός) τίτλος στο δεύτερο μυθιστόρημα του Βενέζη. Καθώς το μυθιστόρημα του Θεοτοκά πλησιάζει προς το τέλος του, η λέξη «γαλήνη» εμφανίζεται συχνότερα και προφανώς υποδηλώνει αυτό στο οποίο προσέβλεπαν οι Έλληνες διανοούμενοι της εποχής: μια κατάσταση ηρεμίας.

21. Αν και το πλαίσιο στο οποίο κινείται το μυθιστόρημα είναι εξ ολοκλήρου κοσμικό, αξίζει να σημειωθεί ότι το ονοματεπώνυμο του Λάμπρου Χρηστίδη παραπέμπει στη χριστιανική εκδοχή της άφεσης των αμαρτιών.

22. *Αργώ*, τόμ. Α', σ. 310.

Ούτε καν αυτή η παρηγοριά δεν προσφέρεται στους πρωταγωνιστές των τριών πρώτων μυθιστορημάτων του Καραγάτση. Σε αντίθεση με την πολυπρόσωπη Αργώ του Θεοδοκά, το καθένα από αυτά τα τρία μυθιστορήματα παρακολουθεί τις περιπέτειες της ζωής ενός μόνο ήρωα. Ο πρωταγωνιστής σε κάθε περίπτωση είναι αλλοδαπός. Οι επώνυμοι ήρωες των μυθιστορημάτων *Ο συνταγματάρχης Λιάπκιν* (1933) και *Γιούγκερμαν* (1936) είναι αντίστοιχα ένας Λευκορώσος και ένας Γερμανοφινλανδός, ενώ η ηρωίδα της νουβέλας *Χίμαιρα* (1936) κατάγεται από τη Ρουέν της Γαλλίας.²³ Η εσωτερική ζωή αυτών των ηρώων είναι επίσης συναρπαστική, καθώς μάταια αντιπαλεύουν τις ακαταμάχητες βιολογικές ορμές, που, κατά τον Καραγάτση, καθορίζουν τελεσίδικα την ανθρωπινή δράση και το χαρακτήρα.

Ο Λιάπκιν, αφού εκτοπίστηκε μετά το ρωσικό εμφύλιο πόλεμο, κατέληξε στην ελώδη θεσσαλική πεδιάδα, σε μια αγροτική σχολή έξω από τη Λάρισα. Κατάντησε μέθυσος και αποκαλύφθηκε το παρελθόν του, όταν έγινε γνωστό ότι δολοφόνησε τη γυναίκα του για λόγους τιμής. Μετά από μια αλληλουχία εντυπωσιακών οραμάτων πνίγηκε μόνος του. Η Μαρίνα, η νεαρή Γαλλίδα ηρωίδα της *Χίμαιρας* ερωτεύτηκε τρελά έναν Έλληνα πλοίαρχο. Παντρεύτηκαν αμέσως και τον ακολούθησε στη Σύρα, όπου και εγκαταστάθηκε μαζί με την οικογένειά του. Το ειδύλλιο όμως εξελίχθηκε σε τραγωδία. Ανίκανη να αντισταθεί στον ερωτικό πειρασμό, ενέδωσε τελικά, όταν ο άντρας της απουσίαζε σε ένα μακρινό ταξίδι. Μέσα από μια αλυσίδα ανηλεών συμπτώσεων, η αποχαλίνωσή της προκάλεσε το θάνατο της κόρης της και ατίμασε την οικογένεια του άντρα της. Τελείωσε η ίδια τη ζωή της, πέφτοντας στη θάλασσα. Πνίγηκε και αυτή, όπως και ο Λιάπκιν. Τέλος, ο Γιούγκερμαν, ο πρωταγωνιστής στο ομώνυμο μυθιστόρημα, επιτυχημένος επιχειρηματίας στον Πειραιά, με περιουσία και φήμη, δεν είχε καλύτερη τύχη. Βαθιά μέσα του κυριαρχείται από το πάθος για μια νεαρή γυναίκα, από την οποία τον χώρισε σειρά ατυχιών, που κορυφώθηκαν με το θάνατό της.

Στον αντίποδα της ψυχραιμής αντικειμενικότητας του Θεοδοκά

23. Τα δύο πρώτα μυθιστορήματα του Καραγάτση (*Λιάπκιν* και *Γιούγκερμαν*) ανατυπώνονται από τις εκδόσεις Εστία (στις ανατυπώσεις έχουν συμπεριληφθεί κάποιες ουσιώδεις αλλαγές που έκανε ο συγγραφέας μετά τις πρώτες δημοσιεύσεις των μυθιστορημάτων του). Η *Χίμαιρα* αναθεωρήθηκε και επανεκδόθηκε το 1953 ως μυθιστόρημα με τον τίτλο *Η μεγάλη χίμαιρα* και επισκίασε την αρχική εκδοχή του.

βρίσκεται η αφήγηση του Καραγάτση, που αγγίζει τα όρια του παροξυσμού. Η απογοήτευση, όμως, που πλημμυρίζει τους ήρωες του Καραγάτση, όσο μελοδραματικές και αν είναι οι περιστάσεις, δεν απέχει πολύ από τη διάψευση που ένιωσαν οι ήρωες του Θεοτοκά, οι οποίοι γύριψαν ένα σύγχρονο Χρυσόμαλλο Δέρας. Μια δύναμη, που ούτε μπορούσαν να συνειδητοποιήσουν ούτε να ελέγξουν, οδηγούσε και τους ήρωες του Καραγάτση, όπως και αυτούς του Θεοτοκά. Το περιβάλλον, δηλαδή η Ελλάδα και η ελληνική κοινωνία της δεκαετίας του '30, αρνείται να ικανοποιήσει αυτή την ορμή. Αν και οι πρωταγωνιστές στα μυθιστορήματα του Καραγάτση είναι ξένοι, δεν πρέπει να μας διαφεύγει το γεγονός ότι τα έργα του αφορούν ουσιαστικά την Ελλάδα.²⁴ Αργότερα, ο Καραγάτσης παρουσίασε αυτά τα τρία μυθιστορήματα ως τριλογία, με τον κοινό τίτλο *Εγκληματισμός κάτω από τον Φοίβο*. Οι επιτυχημένες ή αποτυχημένες προσπάθειες των ηρώων του να προσαρμοστούν στα ελληνικά δεδομένα δεν αντανakλούσαν, φυσικά, κανένα πραγματικό κοινωνικό ζήτημα της εποχής: δεν υπήρχε σημαντικό ξένο στοιχείο στην ελληνική κοινωνία, το οποίο έπρεπε να αφομοιωθεί. Δύο πράγματα 'εγκληματίζονταν' στο περιβάλλον της Ελλάδας με αυτά τα μυθιστορήματα. Πρώτον, τα ξενόφερτα ιδανικά που δεν βρήκαν καθόλου πρόσφορο έδαφος και οι ήρωες των έργων απέτυχαν παταγωδώς να τα πραγματώσουν στις ελληνικές συνθήκες. Δεύτερον, η θεωρία του βιολογικού ντετερμινισμού, η οποία επηρεάζει τις ζωές τους, αλλά και το λογοτεχνικό ύφος της αφήγησης των ιστοριών τους. Ο μοναδικός και κοινός, εντέλει, πυρήνας όλων των μυθιστορημάτων που έγραψε ο Καραγάτσης στη δεκαετία του '30 είναι η εκρηκτική αλληλεπίδραση της παραδοσιακής ελληνικής νοοτροπίας με τις καινούριες αντιλήψεις που ήρθαν από το εξωτερικό.

Η κάπως ακραία περίπτωση του Καραγάτση αναδεικνύει ένα άλλο γενικό χαρακτηριστικό αυτής της ομάδας μυθιστοριογράφων, που αφορά στη σχέση τους με την ευρωπαϊκή πεζογραφία. Η 'ευρωπαϊκή διάσταση' ήταν, σύμφωνα με τις προδιαγραφές που διατύπωσε ο Θεοτοκάς στο *Ελεύθερο πνεύμα*, ένα από τα απαραίτητα στοιχεία της νέας λογοτεχνίας. Οι συγγραφείς αυτής της ομάδας ενημερώνονταν και μελετούσαν

24. Σύμφωνα με μία, τουλάχιστον, προσεκτική ανάγνωση του έργου του, βρίσκεται πολύ κοντά στην ηθογραφία του τέλους του 19ου αιώνα: «Ο Καραγάτσης μάς έδωσε σε μια μεγάλη σύνθεση τον τεράστιο πίνακα ηθών στον τόπο μας κατά την περίοδο 1919-1930» (Τσάκωνας, *Η γενιά του τριάντα*, ό.π., σ. 69).

ξένη λογοτεχνία. Άλλοτε παραπέμπουν έμμεσα στο έργο των Μπαλζάκ, Ζολά, Ντοστογιέφσκι, Χάμσουν και Ζιντ ιδιαίτερα, και άλλοτε εφαρμόζουν τεχνικές που φαίνεται να έχουν μάθει από αυτούς.²⁵

Η απόρριψη του ρεαλισμού: οι Μοντερνιστές. Οι συγγραφείς που συγκροτούν αυτή την ομάδα παρακολούθησαν από κοντά τις λογοτεχνικές εξελίξεις στην Ευρώπη. Υιοθέτησαν όμως τον πιο καινούριο και πιο ριζοσπαστικό τρόπο γραφής, με τον οποίο ήρθαν σε επαφή όταν ήταν σπουδαστές στη Γαλλία ή την Ιταλία στη δεκαετία του '20. Το γεωγραφικό κέντρο αυτής της ομάδας ήταν η Θεσσαλονίκη, η οποία την εποχή εκείνη αναπτυσσόταν ταχύτατα και αναλάμβανε το σημερινό ρόλο της ως 'συμπρωτεύουσα'. Ζητήματα που σχετίζονταν καθαρά με το Μοντερνισμό διατυπώθηκαν για πρώτη φορά στο περιοδικό *Μακεδονικές Ημέρες* (το οποίο ιδρύθηκε το 1932), πριν αρχίσουν να απασχολούν την πρωτεύουσα (στο περιοδικό *Το Τρίτο Μάτι*, που άρχισε να εκδίδεται το 1935). Στους ξένους συγγραφείς, των οποίων το έργο μεταφράζεται και σχολιάζεται σε αυτά τα περιοδικά, περιλαμβάνονται ο Εντουάρ Ντεζαρντέν (ο οποίος θεωρείται ο εισηγητής, στα 1887, της τεχνικής του 'εσωτερικού μονολόγου'), ο Τζέιμς Τζόυς, ο Στέφαν Τσβάιχ και ο Ράινερ Μαρία Ρίλκε.

Στην πόλη της Θεσσαλονίκης αναπτύχθηκε μια αρκετά συμπαγής ομάδα συγγραφέων, που γρήγορα (όπως ήταν αναμενόμενο) έγινε γνωστή ως 'Σχολή της Θεσσαλονίκης'. Τα βασικά μέλη αυτής της ομάδας ήταν ο διηγηματογράφος Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος (1896-1981), ο οποίος στην προηγούμενη δεκαετία, και με το όνομα Alc Gian, είχε μια μικρή συμμετοχή στο ιταλικό φουτουριστικό κίνημα, ο Γεώργιος Δέλιος (1897-1980), κατά την άποψη του οποίου το καθήκον του μυθιστοριογράφου ταυτίζεται με το «μυστικό και αθόρυβο εσωτερικό δράμα του λογοτέχνη που αναζητάει την ενότητα του εαυτού του»,²⁶ ο ακούραστος νεοτεριστής Στέλιος Ξεφλούδας (1901-1984) και, τέλος, ο Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης (1908-1992), ο μόνος από την ομάδα του οποίου η φήμη ξεπέρασε τα

25. Αυτές και άλλες ευρωπαϊκές διασυνδέσεις του ελληνικού μυθιστορήματος στη διάρκεια της δεκαετίας του 1930 τεκμηριώνονται και σχολιάζονται στο μελέτημα του Peter Mackridge, «European Influences on the Greek Novel during the 1930s», *Journal of Modern Greek Studies* 3 (1985), σσ. 1-20.

26. Γ. Δέλιος, *Το σύγχρονο μυθιστόρημα* (σειρά διαλέξεων), Θεσσαλονίκη 1939, σ. 68 (πρώτη δημοσίευση στις *Μακεδονικές Ημέρες* το 1937).

στενά όρια του κύκλου του. Στενή συγγένεια συνδέει με αυτή την ομάδα και τον ιδιότροπο Γιάννη Σκαρίμπα (1893-1984), που έζησε και έγραψε στη Χαλκίδα, καθώς και τον Γιάννη Μπεράτη (1904-1968), το μόνο Αθηναίο της παρέας, συγγραφέα του μυθιστορήματος *Διασπορά* (1930), του οποίου η σπουδαιότητα μόλις πρόσφατα άρχισε να αναγνωρίζεται.²⁷ Πιο χαλαροί δεσμοί με την ομάδα μπορούν να αναγνωριστούν στο ανολοκλήρωτο μυθιστόρημα του Γιώργου Σεφέρη *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, του οποίου η αρχική σύνθεση ανάγεται στα 1926-8 και το οποίο, όπως και το πρώτο βιβλίο του Ξεφλούδα, έχει τη μορφή ημερολογίου.

Η 'δράση' σε αυτά τα μυθιστορήματα και τα διηγήματα δεν εκτυλίσσεται ούτε στο παραδοσιακό αγροτικό περιβάλλον που προτιμούσαν οι συγγραφείς της πρώτης ομάδας, ούτε στο μεταβαλλόμενο κόσμο της πόλης, που αναπαριστούσαν στο έργο τους οι συγγραφείς της δεύτερης ομάδας, αλλά πάνω στην τυπωμένη σελίδα. Στα περισσότερα από αυτά τη θέση της παραδοσιακής πλοκής ή υπόθεσης έχουν καταλάβει οι φαινομενικά ανεξέλεγκτες νοητικές διεργασίες του κεντρικού ήρωα. Αν και πολλές φορές ο 'εσωτερικός μονόλογος', τεχνικής φύσης καινοτομία, θεωρείται ως το σήμα κατατεθέν αυτής της ομάδας συγγραφέων, στην πραγματικότητα η τεχνική αυτή είχε πολύ περιορισμένη χρήση στη διάρκεια της δεκαετίας του 1930 (οι μονόλογοι, που καταλαμβάνουν πολλές σελίδες αυτών των μυθιστορημάτων, και σε πολλές περιπτώσεις αυτοί οι ίδιοι αποτελούν το μυθιστόρημα, συνήθως εξυπνοούνται γραπτοί και όχι προφορικοί).²⁸

27. Το έργο αυτής της ομάδας συγγραφέων, μαζί με το έργο της Μέλπως Αξιώτη μέχρι το 1944, είναι το θέμα διδακτορικής διατριβής, γραμμένης στην αγγλική γλώσσα: Η. Yannakakis, *Narcissus in the Novel: A Study of Self-Referentiality in the Greek Novel 1930-1945*, University of London: Unpublished PhD thesis, 1990. Το κεφάλαιο που αναφέρεται στον Πεντζίκη δημοσιεύτηκε και στα ελληνικά: Ελένη Γιαννακάκη, «Ο θάνατος και η ανάσταση του Ναρκίσσου: Ο πεθαμένος και η ανάσταση του Ν. Γ. Πεντζίκη», *Παλίμψηστον* 11 (1991), 101-25. Αυτή είναι η πρώτη μελέτη που αφιερώνεται στην ανάγνωση κάποιων έργων αυτής της ομάδας, τα οποία αναλύονται από θετική σκοπιά. Ο Vitti (*Η γενιά του τριάντα*) σχολιάζει μόνο το έργο των Ξεφλούδα, Πεντζίκη, Σκαρίμπα και Γιαννόπουλου, ενώ ο Τσάκωνας (*Η γενιά του τριάντα*) αναφέρει μόνο τον Σκαρίμπα και την Αξιώτη και παραλείπει ολότελα, στην ενότητα με τα περιοδικά, τις *Μακεδονικές Ημέρες* και *Το Τρίτο Μάτι*.

28. Βλ., π.χ., Vitti, *Η γενιά του τριάντα*, ό.π., σσ. 272-8 και *Ιστορία*, ό.π., σσ. 387-9. Για το ενδιαφέρον που προκάλεσε αυτή η τεχνική στην ελληνική λογοτεχνική κριτική στις αρχές της δεκαετίας του '30, βλ. Μαίρη Μικέ-Λένα Γκανά, «Δημήτρης Μεντζέλος, "Ο Εσωτερικός Μονόλογος" (1933)», στο *Μνήμη Λίνου Πολίτη*, Επιστη-

Σημαντικότερο, πάντως, και από τις τεχνικές που εφαρμόζονται είναι το γεγονός ότι όλοι αυτοί οι συγγραφείς σαφώς απορρίπτουν τις παραδοσιακές συμβάσεις της μυθιστορηματικής αφήγησης. Δε θεωρούν την αφήγηση μέσο για να παρουσιάσουν τρομερά γεγονότα, ούτε βήμα, από όπου παρουσιάζονται ελεύθερα τα σύγχρονα κοινωνικά και φιλοσοφικά ζητήματα. Επιχειρούν, αντίθετα, με την αφήγησή τους να πλάσουν μια εναλλακτική πραγματικότητα, με μοναδικά συστατικά τις λέξεις της σελίδας.

Τα δύο πρώτα μυθιστορήματα του Ξεφλούδα αναφέρονται στις δυσκολίες που αντιμετωπίζει στη σύνθεση του μυθιστορήματος ένα μυθιστορηματικό *alter ego*. Στα επόμενα προσπαθεί να εφαρμόσει όσα έμαθε από τα δύο πρώτα. Ο αφηγητής της *Διασποράς*, του πρώτου μυθιστορήματος του Μπεράτη, διασχίζει ζοφερά τοπία της φαντασίας:

«για να βρω τη λέξη, την απαραίτητη μικρή σταγονίτσα που μου 'λειπε και που όμως αυτή και μόνη θά 'κανε το ποτήρι να ξεχειλίσει, για να μπορέσω να πω ήσυχος πια "τετέλεσται" κι εγώ, για να μπορέσω να κλείσω τα μάτια μου και να χαθώ πανευδαίμων πια στη σιωπή και το κενό του αχρώμου απείρου».²⁹

Παρόμοια, αν και εκφράζεται εντελώς διαφορετικά, είναι και η αναζήτηση του κεντρικού ήρωα στο πρώτο μυθιστόρημα του Νίκου Γαβριήλ Πεντζίκη, *Αντρέας Δημακούδης*, που κυκλοφόρησε το 1935 με το ψευδώνυμο Σταυράκιος Κοσμάς. Ο Δημακούδης είναι φοιτητής στο πανεπιστήμιο μιας ξένης πόλης, η οποία, αν και δεν κατονομάζεται, μοιάζει να είναι το Στρασβούργο. Ερωτεύεται μια νεαρή Γαλλίδα αλλά εντελώς αδικαιολόγητα την προσβάλλει. Στη συνέχεια, καταφεύγει σε ένα σωρό παράξενα κόλπα, με τη μάταιη ελπίδα να ξανακερδίσει αυτό που τώρα θεωρεί ιδανική αγάπη. Τρυπώνει στο δωμάτιό της μεταμφιεσμένος σε φυτό και βυθίζεται στη θλίψη, όταν εκείνη τον αποκρούει, όπως ήταν αναμενόμενο. Το μεγαλύτερο μέρος της αφήγησης καταλαμβάνεται από τις σκέψεις του ήρωα και την εσωτερική αναζήτηση ενός ιδανικού, το

μονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής, Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 1988, σσ. 293-304. Για πιο θεωρητικά σχόλια πάνω στο θέμα βλ. Massimo Peri, *Δοκίμια αφηγηματολογίας*, επιμ. Σ. Ν. Φιλίππιδης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ρέθυμνο 1994.

29. Γιάννης Μπεράτης, *Διασπορά. Στρόβιλος*, Ερμής, Αθήνα 1980 (1η έκδοση της *Διασποράς* 1930), σ. 22. Εντύπωση προκαλεί το πλούσιο θρησκευτικό λεξιλόγιο σε ένα κείμενο που δεν έχει καμία σχέση με τη θρησκευτική πίστη ή λατρεία.

οποίο βρίσκεται σε πλήρη σύγκρουση με την εξωτερική πραγματικότητα, στην οποία πρέπει να ζήσει. Η προσπάθεια του Δημακούδη, αν και τελικά αποτυχημένη, να φτάσει το ιδανικό του, δημιουργώντας τη δική του πραγματικότητα, είναι η προσπάθεια του ίδιου του δημιουργού του, του Πεντζίκη, και στην ουσία και των άλλων συγγραφέων αυτής της ομάδας:

«Ένωσε τότε την προσπάθεια του κάθε ήρωα που κάνει να υπάρχουν όσα έχει στο νου του, δαπανώντας τον εαυτό του.

Είπε ότι γι' αυτόν υπήρχαν όλα, το σπίτι, η θρησκεία, και η πατρίδα. Θα έμενε χωρίς καμιά άλλη σκέψη να τα συλλογιέται, ίσαμε που θα νύχτωνε, ακίνητος στην καρέκλα, ώστε να λάβουν ζωή όσα ήθελε να τον πλησιάσουν σαν υπάρξεις».³⁰

Ο Γιάννης Σκαρίμπας ξεχωρίζει και από τους συγγραφείς αυτής της ομάδας αλλά και από τους άλλους συγγραφείς της γενιάς του για την ιδιοφυΐα του ως κωμικού. Όχι ασχέτως, ήταν ακόμη ικανότατος καραγκιοζοπαίχτης. Ο αφηγητής, στο πρώτο μυθιστόρημα του Σκαρίμπα, *Το θείο τραγί* (1933), είναι ένας αλήτης, που μιλάει γαλλικά, γνωρίζει για τον Αϊνστάιν ενώ η γλώσσα και η συμπεριφορά του προσβάλλουν τόσο τους κοινωνικούς, όσο και τους λογοτεχνικούς κανόνες. Σε πολλά θυμίζει τους μεταγενέστερους ήρωες του Σάμουελ Μπέκετ, τον Μέρφι και τον Μολλού. Ο *Μαριάμπας* (1935) είναι μια απίθανη ιστορία της ζωής μιας μικρής πόλης. Περιπαίζει τις προσδοκίες του αναγνώστη που είναι εξοικειωμένος με τις μυθιστορηματικές συμβάσεις: λίγο πριν από το τέλος αποκαλύπτεται ότι ο Μαριάμπας, ο ήρωας, έχει αλλάξει ταυτότητα με κάποιον που γνώρισε τυχαία και του οποίου το όνομα Πιττακός ίσως υπονοεί τη μεσαιωνική ελληνική λέξη 'πιττάκιον', δηλαδή επιστολή. Η τρέλα και η αυτοκτονία συχνά παραμονεύουν τους χαρακτήρες του Σκαρίμπα. *Το σόλο του Φίγκαρω* (1938) μπορεί να εκληφθεί ως γέννημα ενός διαταραγμένου νου, και στις επόμενες εκδόσεις αυτού του μυθιστορήματος ο Σκαρίμπας πρόσθεσε έναν επίλογο, στον οποίο διαβεβαιώνει ότι ο αφηγητής ήταν στην πραγματικότητα έγκλειστος σε φρενοκομείο!³¹

30. Ν. Γ. Πεντζίκης, *Αντρέας Δημακούδης και άλλες μαρτυρίες χαμού και δεύτερης πανοπλίας*, ΑΣΕ, Θεσσαλονίκη 1977, σ. 56.

31. Και τα τρία αυτά μυθιστορήματα έχουν επανεκδοθεί από τη Νεφέλη, με φιλολογική επιμέλεια της Κατερίνας Κωστίου: *Μαριάμπας*, 1992, *Το σόλο του Φίγκαρω*, 1992, και *Το θείο τραγί*, 1993.

Η ΠΟΙΗΣΗ ΣΤΑ 1930

Η δεκαετία, που προανήγγειλε στα 1929 ο Θεοτοκάς με το 'μανιφέστο' του *Ελεύθερο πνεύμα*, ήταν στην ποίηση εξίσου παραγωγική και νεοτερική όσο και στην πεζογραφία. Η στροφή όμως που σημειώθηκε στην πεζογραφία μετά το 1936 δεν επηρέασε την ποίηση, με αποτέλεσμα η ποιητική παραγωγή όλης της δεκαετίας μέχρι την είσοδο της Ελλάδας στο Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο να θεωρείται ενιαίο σύνολο. Αυτό βέβαια δε σημαίνει ότι όλη η ποίηση αυτής της περιόδου είναι ομοιογενής. Εδώ θα εξεταστούν ακόμη και τα ποιήματα που γράφτηκαν μέχρι το 1940 αλλά δημοσιεύτηκαν αργότερα. Η κριτική της εποχής, επηρεασμένη από το πνεύμα του Θεοτοκά, υιοθέτησε μιαν αυστηρή διάκριση μεταξύ του «καρυωτατισμού», από τη μια πλευρά, και εκείνων των ποιητών, από την άλλη, που φαίνονταν να τραβούν προς νέες, πιο αισιόδοξες κατευθύνσεις. Η 'αισιοδοξία' εξέφραζε τη ρήξη με το άμεσο παρελθόν, και μια τέτοια αντίληψη έτεινε να συνδυαστεί με καινοτομίες στην τεχντροπία, που προέρχονταν από τον ευρωπαϊκό Μοντερνισμό και αποδίδονται με τον ελληνικό όρο πρωτοπορία, ο οποίος πρόχειρα αποδίδει τον γαλλικό *avant-garde*. Εκ των υστέρων, βέβαια, διαπιστώνεται ότι η μόνη ευδιάκριτη διαίρεση της ελληνικής ποίησης της δεκαετίας του '30 βασίζεται στη χρήση ή απόρριψη της παραδοσιακής μετρικής. Η ιστορία της ελληνικής ποίησης στη διάρκεια αυτής της περιόδου ταυτίζεται με την ιστορία της επικράτησης του ελεύθερου στίχου. Στα 1930, με εξαίρεση κάποιους σημαντικούς πρωτοπόρους, ο στίχος που δεν υπάκουε στους τυπικούς κανόνες του μέτρου και της ομοιοκαταληξίας αποτελούσε εκκεντρικότητα. Στα 1940 όλοι οι σημαντικοί ποιητές της νεότερης γενιάς είχαν δημοσιεύσει ποιήματα γραμμένα σε ελεύθερο στίχο.

Όπως θα φανεί στη συνέχεια, η τήρηση των παραδοσιακών στιχουργικών μορφών βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με τη θεματική κληρονομιά του Καρυωτάκη και του ύστερου Συμβολισμού. Η υιοθέτηση των νέων στιχουργικών μορφών (ελεύθερος στίχος ή ποίημα σε πεζό) συμβαδίζει με νέες θεματικές αναζητήσεις. Όμως η νέα αυτή θεματολογία και τα καινούρια εκφραστικά μέσα δε θα μπορούσαν με αντικειμενικότητα να χαρακτηριστούν ως 'αισιόδοξα'. Και στην πραγματικότητα, αυτός ο χαρακτηρισμός είναι έγκυρος μόνο για τις περιπτώσεις του Ελύτη και του Εμπεirikού, που γράφουν σε ελεύθερο στίχο, καθώς και του Σικε-

λιανού, που σε αυτή την περίοδο της πορείας του χρησιμοποιεί αποκλειστικά παραδοσιακές φόρμες. Με άλλα λόγια, η πλειοψηφία των ποιητών που πειραματίζονταν με τον ελεύθερο στίχο δεν ήταν κατ' ανάγκην 'αισιόδοξη' στις αντιλήψεις της, ενώ όσοι εξακολουθούσαν να χρησιμοποιούν τα παραδοσιακά μέτρα δεν ήταν εξ ορισμού 'απαισιόδοξοι', όπως δείχνει το παράδειγμα του Σικελιανού.

Η κληρονομιά του ύστερου Συμβολισμού και του Καρυωτάκη. Το κατεξοχήν γνώρισμα της δεκαετίας του '30 είναι ο αριθμός και η ποικιλία των πρώτων εκδόσεων από νέους συγγραφείς. Ταυτόχρονα, πολλοί σύγχρονοι του Καρυωτάκη συνέχισαν να δημοσιεύουν, χωρίς να επηρεάζονται από τις αλλαγές που συνέβαιναν γύρω τους.³² Η *Οδύσεια* του Καζαντζάκη, δημοσιευμένη το 1938, αντιπροσωπεύει την επιβίωση της προηγούμενης περιόδου. Από τους μεγάλους ποιητές της προηγούμενης γενιάς μόνον ο Άγγελος Σικελιανός συνέχισε να γράφει και να δημοσιεύει στη διάρκεια αυτής της δεκαετίας.

Ο Σικελιανός ήταν ο πρώτος Έλληνας ποιητής που κατήργησε ολότελα και την ομοιοκαταληξία και το μέτρο, στη σειρά από τα μακροσκελή ποιήματα *Συνειδήσεις*, που δημοσιεύτηκαν μεταξύ του 1915 και 1917, και στα οποία αργότερα έδωσε τον τίτλο *Πρόλογος στη ζωή*. Στη συνέχεια, χρησιμοποίησε τον ελεύθερο στίχο με μεγάλη φειδώ, μόνο σε κάποια ποιήματα, που ίσως συνέθεσε κατά τη διάρκεια του Δεύτερου παγκόσμιου πολέμου. Στη δεκαετία του '30 όμως, όταν πολλοί νεότεροι ποιητές χάραζαν τη δική τους πορεία, διευρύνοντας το μονοπάτι που αυτός πρώτος είχε ανοίξει, ο Σικελιανός χρησιμοποιούσε με συνέπεια όλων των ειδών τα μετρικά συστήματα. Οι συλλογές, που αργότερα

32. Πρόκειται δηλαδή για τους Κώστα Βάρναλη, Νίκο Καζαντζάκη και τους 'μετα-Συμβολιστές', οι οποίοι αναφέρθηκαν στο 2ο κεφ., στην ενότητα που ήταν αφιερωμένη στον Καρυωτάκη. Σε αυτή τη δεύτερη ομάδα πρέπει να προστεθεί και ο Σκαρίμπας, ο οποίος έγραφε ποίηση σε κανονικά μέτρα, την ίδια εποχή με τα τυπικά εικονοκλαστικά μυθιστορήματα της δεκαετίας του '30. Για το θέμα της μεταβολής του στίχου στη διάρκεια της δεκαετίας βλ. Κώστας Στεργιόπουλος, *Από το συμβολισμό στην «νέα ποίηση»*, Βάκων, Αθήνα 1967 και διάφορες εργασίες στον ομαδικό τόμο *Νεοελληνικά μετρικά*, επιμ. Ν. Βαγενάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ρέθυμνο 1991. Σημαντικότερη προσθήκη στη σχετική βιβλιογραφία αποτελεί ο ομαδικός τόμος, *Η ελευθέρωση των μορφών: η ελληνική ποίηση από τον έμμετρο στον ελεύθερο στίχο*, επιμ. Νάσος Βαγενάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο/Αθήνα, 1996.

τιτλοφορήθηκαν *Νέκυια Β', Ορφικά* και *Ίμεροι*, γράφτηκαν στο σύνολό τους ή εν μέρει στη διάρκεια αυτής της περιόδου. Εκεί χρησιμοποίησε κυρίως ανομοιοκατάληκτο ενδεκασύλλαβο στίχο, κληρονομιά από την ιταλική ποίηση μέσω της επτανησιώτικης καταγωγής του. Σε πολλά από αυτά τα μικρής ή μεσαιάς έκτασης ποιήματα ο Σικελιανός επανέρχεται σε βασικά θέματα από τη μακροσκελή σύνθεση *Πάσχα των Ελλήνων*, την οποία τώρα εγκαταλείπει οριστικά. Όπως συμβαίνει και με το μεγαλύτερο μέρος της καθαφικής ποίησης (η οποία επίσης βασίζεται στα τυπικά ποιητικά σχήματα, που όμως χρησιμοποιούνται με μεγάλη ευελιξία), συχνά ο αναγνώστης μετά βίας αντιλαμβάνεται ότι διαβάζει στίχους. Παρ' όλα αυτά, οι στίχοι υπακούουν σε κάποιον διακριτικό ρυθμό, που προσδίδει κύρος και κατά διαστήματα μελωδική χροιά στη μεγαλόπνευστη ποίηση του Σικελιανού. Αλλά σε σύγκριση με τα ποιήματα που έγραψε ο Σικελιανός πριν από την αποτυχία των Δελφικών Εορτών του 1927 και 1930, αυτά είναι πιο πυκνά και συκρατημένα. Αν και η θεματική τους παραμένει υψηλόφρων, σε πολλά διακρίνεται ένας νέος ρεαλισμός, και ορισμένα από τα πιο γνωστά χρησιμοποιούν ένα καθαρά αφηγηματικό ύφος, το οποίο αντιδιαστέλλεται προς τον ορμητικό λυρισμό των προηγούμενων έργων του Σικελιανού.

Ιδιαίτερα στα ποιήματα, που αργότερα συγκεντρώθηκαν κάτω από τον τίτλο *Ορφικά*, ο Σικελιανός παρατείνει την προσπάθεια σύνθεσης όλων των περιόδων του Ελληνισμού, την οποία είχε ξεκινήσει με το έργο *Πρόλογος στη ζωή* και συνέχισε με το ανολοκλήρωτο *Πάσχα των Ελλήνων*. Εγκαταλείπει όμως την παλαμική κληρονομιά των μεγάλων συνθέσεων. Ο Σικελιανός, συνδυάζοντας το ρεαλισμό με το μυστικισμό, που ήταν ξένος προς τον Παλαμά, επιβάλλει το παρελθόν και το μέλλον πάνω στο παρόν με έναν τρόπο που θα ήταν αδιανόητος για τον δεύτερο. Η *Ιερά Οδός* (1935) είναι η ρεαλιστική αφήγηση μιας συνάντησης με ένα γύφτο, ο οποίος οδηγεί δύο αρκούδες στο δρόμο προς το αρχαίο ιερό της Δήμητρας στην Ελευσίνα. Στο ποίημα ο ποιητής-αφηγητής 'μυείται' σε μian αρχαία θρησκευτική αντίληψη, η οποία ενέχει την υπόσχεση της μελλοντικής σωτηρίας. Σε ένα άλλο ποίημα της ίδιας χρονιάς, *Στ' Όσιου Λουκά το μοναστήρι*, παρουσιάζεται με ρεαλιστικό πάλι τρόπο ο παραδοσιακός εορτασμός της Ανάστασης. Η ίδια η περιγραφή όμως ταυτίζει το νεκρό Χριστό με τον Άδωνι. Στο αποκορύφωμα της τελετής, ένας νεαρός άνδρας, που όλοι πίστευαν νεκρό στον πόλεμο, εμφανίζεται στο

κατώφλι της εκκλησίας. Σε αυτά και σε άλλα ποιήματα ο Σικελιανός δίνει μια περισσότερο μυστικιστική διάσταση σε προηγούμενες προσπάθειες του Παλαμά να συνθέσει στην ποίησή του αρχαία, μεσαιωνικά και σύγχρονα στοιχεία.

Η χρήση των παραδοσιακών μέτρων από τον Σικελιανό στη δεκαετία του '30 δεν είναι καθόλου αντιπροσωπευτική αυτής της εποχής. Στην περίπτωση του Σικελιανού ένας ποιητής που είχε ήδη κάνει το άλμα στον ελεύθερο στίχο επιστρέφει στην παραδοσιακή μετρική. Και από αυτή την άποψη ο Σικελιανός προλαβαίνει την εξέλιξη πολλών νεότερων ποιητών, οι οποίοι στα πρώτα έργα τους χρησιμοποίησαν τον ελεύθερο στίχο, ενώ σε επόμενα επεξεργάστηκαν φορμαλιστικούς τρόπους ποιητικής έκφρασης.

Τα πρώτα ποιήματα που δημοσίευσαν στη δεκαετία του '30 κάποιοι ποιητές, που αργότερα επιδόθηκαν στον ελεύθερο στίχο, σέβονται τους παραδοσιακούς μετρικούς κανόνες. Στα ποιήματα αυτά αναγνωρίζονται επιδράσεις του ύστερου γαλλικού Συμβολισμού και του Καρυωτάκη. Δεν πρόκειται για έργα μόνο ελασσόνων ποιητών, αφού τα παραπάνω ισχύουν και για δύο ποιητές που πρωταγωνίστησαν στην ελληνική ποιητική σκηνή για έξι τουλάχιστον δεκαετίες (από τα 1930 μέχρι σήμερα): τον Γιώργο Σεφέρη και τον Γιάννη Ρίτσο. Αλλά και άλλοι δύο ποιητές, ο μαρξιστής/ορθόδοξος Νικηφόρος Βρεττάκος (1912-1991)³³ και ο ενδοσκοπικός Γ. Βαφόπουλος (1904-1996)³⁴ από τη Θεσσαλονίκη, ξεκίνησαν την ποιητική τους πορεία χρησιμοποιώντας παραδοσιακά μέτρα, που στη συνέχεια εγκατέλειψαν, όπως ο Σεφέρης και ο Ρίτσος. Μόνο ο Νίκος Καββαδίας (1910-1974), του οποίου τα ποιήματα είναι εμπνευσμένα από τη ζωή στη θάλασσα και επηρεασμένα από το ασυμβίβαστο, δηκτικό πνεύμα του Καρυωτάκη και του Μπωντλαίρ, δεν εγκατέλειψε τις στι-

33. Βλ. τις συλλογές *Κάτω από σκιές και φώτα* (1929), και *Κατεβαίνοντας στη σιγή των αιώνων* (1933). Ο ελεύθερος στίχος εμφανίζεται πρώτη φορά σε κάποια μόνο από τα ποιήματα της συλλογής του Βρεττάκου *Οι γκριμάτσες του ανθρώπου* (1935). Αντιπροσωπευτική επιλογή της ποίησης του Βρεττάκου: Ν. Βρεττάκος, *Τα ποιήματα* (2 τόμοι), Τρία Φύλλα, Αθήνα 1981.

34. Βλ. *Τα ρόδα της Μυρτάλης* (1931), που περιλαμβάνουν ποιήματα που συνέθεσε στο διάστημα 1924-1931. Στη δεύτερη συλλογή του με τίτλο *Προσφορά* (1938), ο Βαφόπουλος χρησιμοποιεί κάποια στοιχεία του ελεύθερου στίχου, αν και παραμένει μάλλον πιστός στο μέτρο. Για το συνολικό ποιητικό έργο του Βαφόπουλου, βλ. Γ. Θ. Βαφόπουλος, *Άπαντα τα ποιητικά*, επιμ. Γ. Κεχαγιόγλου, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1990.

χουργικές αρχές της δεκαετίας του '20. Οι τρεις ολιγοσέλιδες συλλογές του Καββαδία, που απέχουν μεταξύ τους χρονικά, διαφέρουν ως προς τη θεματογραφία και το ύφος αλλά παραμένουν συνεπείς στην εφαρμογή των μετρικών κανόνων.³⁵

Από τον κύκλο των όψιμων Συμβολιστών ξεχωρίζει ο Γιώργος Σεφέρης (ψευδώνυμο του Γιώργου Σεφεριάδη, 1900-1971), ποιητής με μεγάλη φήμη και ισχυρή επιρροή. Ο Σεφέρης ήταν εκείνη την εποχή στενός φίλος του Γιώργου Θεοτοκά. Ανατράφηκε και αυτός σε μια κοσμοπολίτικη πόλη της Μικράς Ασίας, πριν από την Καταστροφή του 1922, τη Σμύρνη. Διαπνεόταν από τις ίδιες ιδέες και φιλοδοξίες που διατύπωσε ο Θεοτοκάς στο *Ελεύθερο πνεύμα*. Πριν ακόμη γραφτεί αυτό το κείμενο, ο Σεφέρης είχε επεξεργαστεί μεταξύ 1926 και 1928 το σχέδιο ενός μυθιστορήματος με τίτλο *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, στο οποίο είχε προσπαθήσει να εφαρμόσει κάποιες έστω από τις ιδέες του Θεοτοκά. Αλλά το μυθιστόρημα ποτέ δεν ολοκληρώθηκε σε βαθμό ικανοποιητικό για τον Σεφέρη και δεν εκδόθηκε παρά το 1974, τρία χρόνια μετά το θάνατό του.

Ο Σεφέρης σπούδασε Νομικά στην Αθήνα και το Παρίσι. Στα τέλη του 1926 ξεκίνησε μια λαμπρή καριέρα στο διπλωματικό σώμα, η οποία κορυφώθηκε με την τοποθέτησή του στη θέση του Πρέσβη στο Λονδίνο από το 1957 ως το 1962. Πολλοί θεωρούν ότι η πρώτη ποιητική συλλογή του με τον τίτλο *Στροφή* (1931) δηλώνει τη 'στροφή' της ελληνικής ποίησης και την είσοδό της στη δεκαετία του '30, μια δεκαετία πειραματισμών.³⁶ Η λέξη όμως σημαίνει και τη στροφή του ποιήματος, και από αυτή την άποψη μαρτυρεί την επαφή του Σεφέρη με το έργο του Καρυωτάκη και των όψιμων Γάλλων συμβολιστών, όπως ο Βαλερύ, σε ό,τι αφορά τον επιδέξιο χειρισμό των παραδοσιακών στιχουργικών τρό-

35. *Μαραμπού* (1933), *Πούσι* (1947), *Τραβέρσο* (1975). Και οι τρεις κυκλοφορούν σε επανέκδοση από τις εκδόσεις Άγρα, μαζί με το μοναδικό μυθιστόρημα του Καββαδία *Βάρδια* (1954). Βλ. ακόμη Τάσος Κόρφης, *Νίκος Καββαδίας. Συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου του*, Πρόσπερος, Αθήνα 1991.

36. Τα *Ποιήματα* του Σεφέρη εκδίδονται συνέχεια από το 1940. Η 8η έκδοση (Ίκαρος, 1972) και όλες οι επόμενες ανατυπώσεις περιλαμβάνουν όλους τους στίχους που δημοσίευσε ο Σεφέρης όσο ζούσε, με εκδοτική επιμέλεια του Γ. Π. Σαββίδη. Βλ. την αναλυτική βιβλιογραφία του Δημήτρη Δασκαλόπουλου, *Εργογραφία Σεφέρη (1931-1979)*, ΕΛΙΑ, Αθήνα 1979, συμπληρωμένη από τον ίδιο στο τιμητικό αφιέρωμα του *Διαβάζω* 142 (1986).

πων, οι οποίοι, αν και παραβιάζονται —κάποτε και σε μεγάλο βαθμό— ποτέ δεν υπερβαίνονται ούτε εγκαταλείπονται. Στον ύστερο γαλλικό Συμβολισμό οφείλεται τόσο η εννοιολογική πυκνότητα αυτών των ποιημάτων όσο και κάποια ελλειπτική ασάφεια που τα διακρίνει και η οποία είναι χωρίς προηγούμενο στον ελληνικό χώρο.³⁷

Ο Σεφέρης αργότερα απαρνήθηκε σε μεγάλο βαθμό το μέτρο και την ομοιοκαταληξία της πρώτης αλλά και της δεύτερης συλλογής του, που κυκλοφόρησε το 1932 με τον τίτλο *Η στέρνα*. Και στις δύο όμως αυτές συλλογές απαντούν τα θέματα που τον απασχόλησαν και στις επόμενες. Ο έρωτας ήδη παίζει καθοριστικό ρόλο και σχετίζεται άμεσα με μια επίπονη προσπάθεια να οριστεί ο χώρος του παρελθόντος (και ως μνήμη και ως παράδοση) μέσα στο παρόν — και αυτό το τελευταίο δεν απασχολεί μόνο τον Σεφέρη αλλά όλη την πνευματική κίνηση της περιόδου που εξετάζεται σε αυτό το κεφάλαιο. Στα ποιήματα αυτά επιβεβαιώνεται η αρτιότητα των παραδοσιακών μορφών και μάλιστα από έναν ποιητή που έγινε γνωστός κυρίως από τα ποιήματά του σε ελεύθερο στίχο.

Ο δεύτερος μεγάλος ποιητής, που έμεινε πιστός στην παραδοσιακή στιχουργική στο ξεκίνημα της ποιητικής του πορείας, είναι ο πολυγράφος μαρξιστής, Γιάννης Ρίτσος (1909-1990). Ο Ρίτσος, φυματικός στα νιάτα του, έζησε την παρακμή της οικογενειακής μεσοαστικής ευημερίας και ήταν σε θέση να αναγνωρίσει, μέσα από τις δικές του εμπειρίες, τα συμπτώματα παράλυσης της αστικής τάξης, που είχε προβλέψει ο Μαρξ. Από τα είκοσί του χρόνια και για όλη του τη ζωή υπήρξε μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδας. Η πρώτη ποιητική συλλογή του με τον τίτλο *Τρακτέρ* δημοσιεύτηκε το 1934. Ο Ρίτσος σε αυτά τα πρώτα ποιήματα ακολουθεί τα βήματα του Βάρναλη και του Καρυωτάκη. Ο συχνά επίμονος έπαινος των επιτευγμάτων της Σοβιετικής Ένωσης, διατυπωμένος σε υψηλούς τόνους, αποτελεί εξέλιξη των θεματικών πυρήνων, που ενυπήρχαν ήδη στην ποίηση του άλλου μαρξιστή ομοτέχνου του, Βάρναλη. Η ενθουσιώδης παρουσίαση του θέματος σε συνδυασμό με μια σπάνια ευχέρεια στο χειρισμό του παραδοσιακού στίχου κάνουν πολύ

37. Σπέρματα εννοιολογικής πυκνότητας αυτού του τύπου μπορεί να ανευρεθούν σε μερικά ποιήματα του Παλαμά, αυτά που έχουν μια φανερή σχέση με το γαλλικό Συμβολισμό (κυρίως στη *Φοινικιά*), και σε κάποια του Καρυωτάκη. Η ασάφεια, αν και διαφορετικού τύπου, είναι χαρακτηριστικό της πρώιμης ποίησης του Σικελιανού (εντονότερη στο *Μήτηρ Θεού*) και όλης της ποίησης του Παπατσώνη.

θολά τα όρια ανάμεσα στην ποίηση και την προπαγάνδα. Η δυσκολία δεν περιορίζεται στο ότι ο Ρίτσος εκμεταλλεύεται την κατά κύριο λόγο 'αστική' ποιητική παράδοση που παρέλαβε από τους προκατόχους του για ένα συγκεκριμένο πολιτικό σκοπό. Αν ήταν μόνο αυτό, η ποίησή του θα δεχόταν είτε την απόρριψη είτε το θαυμασμό ως απλή και καθαρή προπαγάνδα. Στο στόχαστρο της ποίησης του Ρίτσου αυτή την περίοδο δεν είναι μόνο η αστική παιδεία, την οποία υποχρεώθηκε να λάβει, εκών-άκων, για να μάθει την τέχνη του ποιητή. Στόχος του είναι η κυρίαρχη σε αυτή την παιδεία αντίληψη, που αποκόπτει την 'Τέχνη' από κάθε ωφελμιστικό και ειδικότερα πολιτικό σκοπό.

Αυτή είναι η σημασία του προκλητικού τίτλου *Τρακτέρ* (στα ίδια τα ποιήματα η λέξη σπανίως αναφέρεται). Σε μερικά ποιήματα αυτής της συλλογής, ενώ επαναλαμβάνονται επικλήσεις στις 'Μούσες' και τους 'Ποιητές' (με κεφαλαία τα αρχικά) και διακωμωδούνται οι παραδοσιακές αντιλήψεις για την τέχνη, την ίδια στιγμή χρησιμοποιούνται οι τεχνικές και το κύρος αυτής της ίδιας τέχνης αλλά για εντελώς νέους και διαφορετικούς σκοπούς. Ο Ρίτσος σε πολλά από αυτά τα ποιήματα αυτοσαρκάζεται, περισσότερο με τον τρόπο του Καρυωτάκη παρά με του Βάρναλη. Εξάλλου, εκεί που, σε όλο το μεταγενέστερο έργο του, διακρίνεται ένα ύφος εσωστρεφούς οίκτου, αυτό βασίζεται στις ελεγείες του Καρυωτάκη και τον πιο μακρινό πρόδρομό τους, τον παλαμικό «λυρισμό του 'Εγώ'».

Η μεγάλη όμως επιτυχία του Ρίτσου, πριν στραφεί οριστικά στον ελεύθερο στίχο, ήταν η αφομοίωση των διδαγμάτων του Βάρναλη και του Καρυωτάκη σε κάτι μοναδικά δικό του. Το αποτέλεσμα ήταν το μακροσκελές ποίημα *Επιτάφιος*, που γράφτηκε το 1936 και κυκλοφόρησε κρυφά από τη μεταξική λογοκρισία τον ίδιο χρόνο. Είναι το πρώτο μιας σειράς «δραματικών μονολόγων» που θα κορυφωθεί ύστερα από τρεις δεκαετίες στην *Τέταρτη Διάσταση*. Όλοι εισάγονται με μια σύντομη 'σκηνική οδηγία' σε πεζό λόγο. Σε αυτήν παρουσιάζονται αφηγητής και σκηνικοί και οι υπόλοιποι στίχοι ανατίθενται εξ ολοκλήρου στον αφηγητή. Στον *Επιτάφιο* αφηγητής είναι η μάνα ενός νεαρού καπνεργάτη, που χτυπήθηκε θανάσιμα από την αστυνομία στη διάρκεια μιας διαδήλωσης στη Θεσσαλονίκη, το Μάιο του 1936. Ο θρήνος της μάνας για το νεκρό γιο, που υποτίθεται ότι ακούγεται πριν ακόμη διαλυθεί η διαδήλωση, δεν περιορίζεται στην έκφραση της θλίψης και του πόνου. Εξελίσσεται στη διατύπωση της ακλόνητης πίστης στο σκοπό για τον οποίο πέθανε ο γιος

της, καθώς στο τέλος του ποιήματος τον αναγνωρίζει στα πρόσωπα των άλλων νέων εργατών, που στέκονται κοντά της και οι οποίοι θα συνεχίσουν τον αγώνα. Στοιχεία για τη μορφή της μάνας που θρηνεί αντλεί ο Ρίτσος από τα ποιήματα του Βάρναλη που απεικονίζουν τη Θεοτόκο στον Καρυωτάκη οφείλει την αδιάλειπτη, επώδυνη προσήλωση στα αισθήματα της ορφανεμένης μάνας.

Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του ποιήματος είναι η μετρική του κατασκευή. Ο Ρίτσος στο ποίημα αυτό χρησιμοποιεί το στίχο της παραδοσιακής προφορικής ποίησης, το δεκαπεντασύλλαβο, που χρησιμοποιείται ακόμη και σήμερα στα μοιρολόγια που τραγουδούν στην ύπαιθρο. Κατάφερε, λοιπόν, με αυτό τον τρόπο να δηλώσει την κοινωνική τάξη της αφηγήτριας αλλά και να εκμεταλλευθεί την προφορική παράδοση, θεμέλιο της σύγχρονης ελληνικής ποίησης και της εθνικής συνείδησης. Η σημασία όμως της μετρικής κατασκευής του ποιήματος *Επιτάφιος* δεν περιορίζεται σε αυτό. Παραπέμπει στο γνωστό προφορικό «θρήνο της Μεγάλης Παρασκευής», κεντρικό πρόσωπο του οποίου είναι η Θεοτόκος, που σε κατάσταση αλλοφροσύνης κάνει ό,τι μπορεί για να σώσει το γιο της. Σταματά μόνο όταν ο Εσταυρωμένος Χριστός την παρηγορεί με την προσδοκία της Ανάστασης. Τέτοια τραγούδια είναι γνωστά σε όλα τα μέρη της Ελλάδας. Ο Ρίτσος προσαρμόζει πολύ έντεχνα σε αυτή την παλαιότερη παράδοση το σύγχρονο ανθρώπινο θρήνο μιας πονεμένης μητέρας, που κατά σύμπτωση θρηνεί και αυτή κατά την Άνοιξη. Αυτή η σιωπηρή προσφυγή στην παράδοση ενδυναμώνει την πίστη της μάνας στην 'ανάσταση' του γιου της, που συντελείται στην τελευταία σκηνή του ποιήματος, υπό μία καινούρια —κοσμική και πολιτική— έννοια. Το ποίημα οφείλει την επιτυχία του κυρίως στον τρόπο που αξιοποιεί το παραδοσιακό υλικό, ο οποίος συνίσταται σε μια ατέλειωτη σειρά από παραλληλίες και αντιθέσεις ανάμεσα στη μάνα του καπνεργάτη και στη μητέρα του Χριστού, όπως αυτή η Βιβλική ιστορία εκφράζεται μέσα στην ελληνική προφορική παράδοση.³⁸

38. Η ποίηση του Ρίτσου, που είχε εκδοθεί μέχρι το θάνατό του, έχει συγκεντρωθεί στα *Ποιήματα* (10 τόμοι), Κέδρος, Αθήνα 1961-1990. Τα δύο ποιήματα που εξετάζονται εδώ βρίσκονται στον Α' τόμο. Ο *Επιτάφιος* έχει εκδοθεί και σε ξεχωριστή συλλογή. Πλήρης βιβλιογραφικός κατάλογος, συνταγμένος με υποδειγματικό τρόπο: Αικ. Μακρυνικόλα, *Βιβλιογραφία Γιάννη Ρίτσου (1924-1989)*, Εταιρία Σπουδών Σχολής Μωραΐτη, Αθήνα 1993.

Ελεύθερο πνεύμα και ελεύθερος στίχος. Ο Θεοτοκάς το 1929 δεν ήταν πολύ σαφής στις απόψεις του σχετικά με τη νέα ποίηση, που οραματιζόταν για την επόμενη δεκαετία. Αξίζει όμως να παρατεθούν εδώ κάποιες επιστημάνσεις του, γιατί ο στόχος που θέτει, η απελευθέρωση, δηλαδή, από παρωχημένους τρόπους σκέψης και έκφρασης, είναι κοινός σε πολλούς από τους ποιητές που έργα τους πρωτοδημοσιεύτηκαν στη δεκαετία του '30. Ο Θεοτοκάς γράφει:

«Αν έχουμε τη δύναμη να κάνουμε λυρισμό θα αλλάξουμε δρόμο. Γιατί ο δρόμος που περπατήσαμε ως σήμερα έφτασε στο τέλος του... Μα φαντάζομαι κάποτε τους αυριανούς ποιητές της Ελλάδας πολύ διαφορετικούς από τους ποιητές που γνωρίσατε ως σήμερα... Μια αισθητική μορφώνεται αυθόρμητα μέσ' στον αέρα που αναπνέουμε. Αυτός ο "πεζός και υλιστικός" αιώνας κρύβει μέσ' στην ανεξερεύνητη ψυχή του πολύ περισσότερη ποίηση από ό,τι νομίζουν οι δάσκαλοί μας. Αλλά πρέπει κάποιος να λάβει τον κόπο να την ανακαλύψει. Είναι η ώρα κατάλληλη για τολμηρούς σκαπανείς».³⁹

Ένας τρόπος, που δεν προέβλεψε ο Θεοτοκάς, για να επιτευχθούν αυτοί οι στόχοι, ήταν η απόρριψη των παραδοσιακών συμβάσεων, που όριζαν τη μορφή της ποιητικής έκφρασης. Πρόδρομος αυτής της απελευθέρωσης ήταν η 'ποιητική πρόζα', ένα είδος το οποίο στη Γαλλία ξεκινά με τον Μπωντλαίρ. Στην Ελλάδα το δοκίμασε κατ' αρχήν ο Καρυωτάκης, ο οποίος ούτως ή άλλως ποτέ δεν απαρνήθηκε τον τυπικό στίχο, αλλά και ο Σεφέρης, στις αρχές της δεκαετίας, ακριβώς πριν κάνει το αποφασιστικό βήμα από τον έμμετρο στον ελεύθερο στίχο. Και κάποιοι άλλοι νέοι συγγραφείς επιχειρήσαν, εκ παραλλήλου με τον ελεύθερο στίχο, να γράψουν 'ποιητική πρόζα'. Την πραγματική διέξοδο όμως από τα αδιέξοδα που υψώνονταν μπροστά τους βρήκαν οι Έλληνες ποιητές, όπως και οι άλλοι Ευρωπαίοι την ίδια περίπου περίοδο, σε ένα νέο είδος στίχου, που συνδυάζε την ελευθερία του πεζού λόγου με την οπτική εικόνα και τα άλλα πλεονεκτήματα της παλαιότερης ποίησης. Ένας Έλληνας ποιητής αυτής της περιόδου διατύπωσε πολύ καθαρά αυτό που θα πρέπει να αισθάνονταν και πολλοί άλλοι σύγχρονοί του. Η κατάργηση των συμβάσεων που επιτυγχανόταν με τον ελεύθερο στίχο ήταν η μία μόνο όψη μιας εκ θεμελίων ανατροπής:

39. *Ελεύθερο πνεύμα*, ό.π., σσ. 69-70.

μα το σφλογικό κείνο ρυθμό
 που μ' ακολουθάει
 πώς να καταγράψω
 μια που καίει τους ιάμβους
 και της λύρας τις νότες
 σαν νά 'ταν όλα
 στην φωτιάς τη φριχτή μανία
 αφιερωμένα.⁴⁰

Ο πρώτος Έλληνας ποιητής που χρησιμοποίησε συστηματικά τον ελεύθερο στίχο, όπως είδαμε, ήταν ο Σικελιανός. Αναφέρθηκε ήδη και εξετάστηκε η χιμαιρική επιδίωξή του στα ποιήματα της διατίας 1915-17, να σπάσει τα δεσμά των συμβατικών αντιλήψεων και της συμβατικής έκφρασης. Ένας άλλος μυστικιστής ποιητής, ο Τ. Κ. Παπατσώνης (1895-1974), είχε αρχίσει ήδη να δημοσιεύει από το 1920 ποιήματα με πολυσύλλαβους, σκόπιμα άρρυθμους και δυσκίνητους στίχους. Το μεγαλύτερο μέρος της ποιητικής παραγωγής του, συνθεμένο στις δεκαετίες του '30 και '40 είναι σε αυτή τη μορφή.⁴¹ Η οικειότητα του Παπατσώνη με το δόγμα των Καθολικών βοηθάει εν μέρει μόνο να ερμηνευθεί ένα σημαντικό στοιχείο της ποίησής του, το οποίο συνήθως ξενίζει τους Έλληνες αναγνώστες και κριτικούς. Πρόκειται για την ξεχωριστή θέση που έχει στο έργο του η θρησκευτική παράδοση της Δύσης. Τα ποιήματά του βρίθουν παραπομπών από τη Θεία Λειτουργία των Λατίνων. Μεταξύ των ποιητών που αναφέρονται δεσπόζει ο Δάντης, ενώ συχνοί είναι οι υπαινιγμοί και στο σύγχρονο Κλωντέλ. Ο Παπατσώνης είναι τόσο υπαινικτικός όσο ο Θ. Σ. Έλιοτ (τον οποίο πρώτος μετέφρασε στα ελληνικά), και το στεγνό και σκοτεινό ύφος του δυσκολεύει αφάνταστα τον αναγνώστη. Το κεντρικό θέμα του είναι το ιδανικό της αγάπης και η εύρεση ή επανεύρεσή της μέσω της παράδοσης. Από την άποψη αυτή το έργο του

40. Νικόλαος Κάλας, *Γραφή και φως*, Ίκαρος, Αθήνα 1983, σ. 29. Το απόσπασμα είναι από το ποίημα «Διαβάζοντας βιβλία ιστορίας», που πρωτοδημοσίευσε στα 1933 ως Νικήτας Ράντος.

41. Το πρώτο ποίημα στο οποίο ο Παπατσώνης υιοθέτησε αυτή τη μορφή ήταν το «Beata Beatrice», που δημοσιεύτηκε το 1920. Τα ποιήματα που συνέθεσε ο Παπατσώνης από το 1914 ως το 1934 συγκεντρώθηκαν στην έκδοση του 1934 με τίτλο *Εκλογή* (συμπληρωμένη ανατυπώθηκε από τις εκδόσεις Ίκαρος το 1962).

Παπατσώνη αποτελεί τη σιωπηρή συνέχεια των πιο εντυπωσιακών οραμάτων του Σικελιανού και προοιωνίζεται το κατοπινό έργο του Σεφέρη.

Τα σημαντικά έργα όμως του Σικελιανού και του Παπατσώνη δεν βρήκαν συνεχιστές παρά στα τέλη της δεκαετίας του '20. Τότε ουσιαστικά δόθηκε η ώθηση, που καθιέρωσε τον ελεύθερο στίχο και άλλαξε την πορεία της ελληνικής ποίησης. Από εκεί και ύστερα ποιητικές συλλογές σε ελεύθερο στίχο δημοσιεύονταν με μεγάλη συχνότητα. Ο Αναστάσιος Δρίβας (1899-1942) εξέδωσε τα πρώτα του ποιήματα γραμμένα σε ελεύθερο στίχο το 1929.⁴² Από καιρό όμως θεωρείται ως εγκαινιαστής του νέου ύφους ο Θεόδωρος Ντόρρος, με τον προκλητικό αλλά πολύ λίγο γνωστό εκείνη την εποχή τόμο *Στου γλιτωμού το χάζι*, που κυκλοφόρησε στο Παρίσι το 1930.⁴³ Ακολούθησαν το 1933 τα *Ποιήματα του Νικήτα Ράντου* (παρέμειναν σχεδόν στην αφάνεια μέχρι τη δεκαετία του '80),⁴⁴ ενώ τον ίδιο χρόνο ο ιταλοσπουδαγμένος Γιώργος Σαραντάρης (1908-1941) άρχισε να δημοσιεύει σύντομα ποιήματα σε ελεύθερο στίχο που, στην αρχή τουλάχιστον, ακολουθούσαν σε σημαντικό βαθμό το παράδειγμα του Ουγκαρέτι.⁴⁵ Ένα χρόνο αργότερα, το 1934, ο Παπατσώνης

42. Οι δύο ποιητικές συλλογές του Δρίβα, που κυκλοφόρησαν στη δεκαετία του 1930, δεν φαίνεται να επανεκδόθηκαν (για επιλογές, βλ. Αλέξ. Αργυρίου, *Νεωτερικοί ποιητές του μεσοπολέμου*, Σοκόλης, Αθήνα 1979, *Εισαγωγή* σσ. 113-8, *Ανθολογία* σσ. 34-49).

43. Για αρκετά χρόνια η συλλογή του Θεόδωρου Ντόρρου, *Στου γλιτωμού το χάζι*, ήταν εξαντλημένη και επανεκδόθηκε το 1981 με πρόλογο του Α. Αργυρίου. Για τη ζωή του Ντόρρου λίγα πράγματα είναι γνωστά. Θεωρείται, μαζί με τον Δρίβα, από τους πρώτους εκφραστές του Μοντερνισμού στην Ελλάδα. Εκτός αυτού, όμως, αναγνωρίζεται από ορισμένους και ως πρόδρομος του ελληνικού Υπερρεαλισμού. Βλ. Δημ. Τσάκωνας, *Ο ελληνικός υπερρεαλισμός*, Κάκτος, Αθήνα 1988, σσ. 31-6. Την αντίθετη άποψη εξέφρασε ο Ν. Βαγενάς σε άρθρο του στην *Καθημερινή*, «Γύρω από τις αρχές του ελληνικού μοντερνισμού», 20 και 27 Αυγούστου 1981. Τώρα στον τόμο, *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, Στιγμή, Αθήνα 1994, σσ. 63-89.

44. Ψευδώνυμο του Νικόλαου Καλαμάρη (γεν. 1907), ο οποίος δημοσίευσε με διάφορα ονόματα και αργότερα συνδέθηκε με τους Έλληνες υπερρεαλιστές. Τα *Ποιήματα* του 1933 επανεκδόθηκαν στον τόμο *Γραφή και φως*, με το ψευδώνυμο Νικόλαος Κάλας (βλ. σημ. 40). Άλλα ποιήματα, που συνέθεσε προφανώς αργότερα και δημοσιεύτηκαν αρχικά με το όνομα Ράντος, επανεκδόθηκαν ως Νικόλαος Κάλας, *Οδός Νικήτα Ράντου*, Ίκαρος, Αθήνα 1977.

45. Πριν από το 1933, οπότε και άρχισε να συνθέτει στην ελληνική γλώσσα, ο Σαραντάρης έγραφε ποιήματα στα ιταλικά και τα γαλλικά. Το έργο του συγκεντρώθηκε αρκετά χρόνια μετά το θάνατό του και είναι πλέον προσιτό στο κοινό σε μια πεντάτομη έκδοση: *Ποιήματα*, επιμ. Γ. Μαρινάκης, Gutenberg, Αθήνα 1987.

δημοσίευσε την πρώτη συλλογή του με ποιήματα, τα περισσότερα από τα οποία ήταν γραμμένα σε ελεύθερο στίχο και είχαν συντεθεί στη διάρκεια των προηγούμενων είκοσι ετών. Στα 1935 κυκλοφόρησε το *Μυθιστόρημα*, η πρώτη συλλογή του Γιώργου Σεφέρη σε ελεύθερο στίχο, όπου για πρώτη φορά αφομοιώνονται τα διδάγματα του Θ. Σ. Έλιοτ, του Τζέιμς Τζόυς και του Θεοτοκά. Τον ίδιο χρόνο εκδόθηκε η τελευταία συλλογή του Παλαμά και κυκλοφόρησε στην Αθήνα η πρώτη συγκεντρωτική έκδοση των ποιημάτων του Καβάφη. Την ίδια χρονιά δημοσιεύτηκαν επίσης τα πρώτα ποιήματα σε ελεύθερο στίχο του Νικηφόρου Βρεττάκου και του Γιάννη Ρίτσου,⁴⁶ και κυκλοφόρησαν με τον τίτλο *Υψικάμινος* τα πρώτα πεζά ποιήματα του Ανδρέα Εμπειρικού, προϊόν, θεωρητικά, της 'αυτόματης γραφής'. Το 1935 ακόμη δημοσιεύτηκαν, στο νεοϊδρυμένο περιοδικό *Τα Νέα Γράμματα*, τα πρώτα ποιήματα του Οδυσσέα Ελύτη. Δύο χρόνια αργότερα, το 1937, κυκλοφόρησε *Το τραγούδι της αδελφής μου*, η πρώτη συλλογή του Ρίτσου σε ελεύθερο στίχο, τον οποίο στη συνέχεια χρησιμοποίησε στο μεγαλύτερο μέρος της ποίησής του. Τέλος, το 1938 εξέδωσε ο Νίκος Εγγονόπουλος, ο άλλος μεγάλος Έλληνας ποιητής, την πρώτη συλλογή του με τίτλο *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν*.

Εκείνο που διατρέχει την ποιητική παραγωγή αυτών των ποιητών στη δεκαετία του '30 είναι η αναζήτηση του καινούριου, που θα αποκαλυφθεί ή θα δημιουργηθεί μέσα και μέσω της ποίησης. Και δεν είναι καθόλου περίεργο που αυτή η αναζήτηση προσωπικού ύφους και νέων εκφραστικών μέσων παίρνει ποικίλες διαστάσεις. Κάποιες από τις πολλές εκδοχές που παρουσιάστηκαν από τους ποιητές αυτής της γενιάς, με τη χρήση του νέου μέσου, του ελεύθερου στίχου, εντοπίζονται στο έργο τριών από αυτούς: του Σεφέρη, του Εμπειρικού και του Ελύτη.

Η ιδέα της αναζήτησης και του εξερευνητικού ταξιδιού (κάποτε ονομάζεται και 'προσκύνημα') αρθρώνεται με τον καλύτερο τρόπο από τον Σεφέρη στα είκοσι τέσσερα ολιγόστιχα ποιήματα ή ενότητες, που απο-

46. Βλ. Ν. Βρεττάκος, *Ποιήματα*, τόμ. Α', σσ. 31-59. Τα πρώτα ποιήματα του Ρίτσου σε ελεύθερο στίχο δημοσιεύτηκαν στα *Νέα Γράμματα* με ψευδώνυμο. Για τον Ρίτσο, βλ. Δημήτρης Κόκορης, «Η πορεία του Γιάννη Ρίτσου προς τον ελεύθερο στίχο», *Τα Ποταμόπλοια* 4 (1991, Θεσσαλονίκη), σσ. 139-59.

τελούν το *Μυθιστόρημα*. Μια παράλληλη ανάγνωση της σύνθεσης αυτής και του δοκιμίου «Διάλογος πάνω στην ποίηση», γραμμένο τρία χρόνια αργότερα, αποδεικνύει ότι οι πολλές αναφορές του ποιητή στην 'αναχώρηση' και την 'αναμονή' υπαινίσσονται την επείγουσα προσπάθεια του σύγχρονου Έλληνα να συμβιβαστεί με το παρελθόν του πολιτισμού του, και το αρχαίο και το πρόσφατο. Η επαφή του Σεφέρη με την ποίηση του Θ. Σ. Έλιοτ στα τέλη του 1931 μοιάζει να επηρέασε αυτή τη συλλογή, και αυτό φαίνεται τόσο στη σκόπιμα αποσπασματική δομή των ποιημάτων, με τις συχνές μεταθέσεις του ποιητικού υποκειμένου και τις ξαφνικές και ανεξήγητες αλλαγές του σκηνικού, όσο και στην καινούρια τεχνική του ελεύθερου στίχου. Αλλά το *Μυθιστόρημα* δεν είναι μόνο μια εξελληνισμένη 'έρμη χώρα', είναι ταυτόχρονα και ο Έλληνας *Οδυσσεύς*. Οι είκοσι τέσσερες ενότητες θυμίζουν, αν και όχι κατ' ανάγκην, τις είκοσι τέσσερες ραψωδίες της *Γιάδας* και της *Οδύσσειας*, και οι πολλές αναφορές στο ταξίδι, ειδικά στη θάλασσα, ενισχύουν την εντύπωση του αναγνώστη ότι αυτό που διαβάει είναι η 'οδύσεια' της σύγχρονης Ελλάδας.

Αυτή η 'οδύσεια' (όπως και του *Οδυσσέα* του Τζούς, αν και ο Σεφέρης μεταχειρίζεται πολύ διαφορετικά μέσα) είναι πάνω από όλα ένα ταξίδι στο παρελθόν και μια προσπάθεια να συμβιβαστεί με το σύγχρονο κόσμο η μακρόχρονη ιστορική και πολιτιστική παράδοση, που είναι πηγή τεράστιου πλούτου, αλλά και βάρους και κίνδυνος, εφόσον παραμένει αναφομοιώτη, όπως τόσο καλά αποδεικνύουν αυτά τα αποσπασματικά ποιήματα. Στο τέλος του *Μυθιστορήματος* τα ποιητικά υποκείμενα αισθάνονται απογοητευμένα μετά την αναζήτηση μιας υπερφυσικής καθοδήγησης ή αποκάλυψης· έχουν όμως βρει τη 'γαλήνη', αφού όπως ομολογούν, *τη ζωή που μας έδωσαν να ζήσουμε, τη ζήσαμε, και γνωρίζουν πλέον ότι κάτι θα έχουν να κληροδοτήσουν μετά το θάνατό τους, στις επόμενες γενιές. Η 'παράδοση', με την έννοια της μεταβίβασης της αποκτημένης γνώσης και εμπειρίας, κλονίστηκε σοβαρά σε αυτά τα ποιήματα, τελικά όμως δικαιώθηκε. Ο ταραγμένος σύγχρονος κόσμος, ανίκανος να αφομοιώσει το παρελθόν ή να δώσει νόημα στο παρόν (σύμβολο του οποίου στην ποίηση του Σεφέρη είναι η μουσική από φωνογράφο), μόλις με το ζόρι έρχεται στα ποιήματα αυτά σε οργανική σχέση με την τάξη του παρελθόντος, που δημιουργήθηκε μέσα στους αιώνες με τη συσσωρευμένη πείρα:*

Οι ελιές με τις ρυτίδες των γονιών μας
 τα βράχια με τη γνώση των γονιών μας
 και το αίμα του αδερφού μας ζωντανό στο χρώμα
 ήτανε μια γερή χαρά μια πλούσια τάξη
 για τις ψυχές που γνώριζαν την προσευχή τους.⁴⁷

Το θέμα του ταξιδιού διατηρείται και στην πρώτη από τις τρεις συλλογές, στις οποίες ο Σεφέρης έδωσε τον τίτλο *Ημερολόγια Καταστρώματος*. Τα ποιήματα που απαρτίζουν το *Ημερολόγιο Καταστρώματος*, Α' (1940) είναι προϊόν των ετών της δικτατορίας του Μεταξά, και σε πολλά από αυτά αναγνωρίζονται συγκαλυμμένοι υπαινιγμοί για την απουσία πολιτικής ελευθερίας την περίοδο αυτή και για την απειλή του πολέμου, που ήδη διαγραφόταν. Σε ένα ποίημα του 1936 με τίτλο «Με τον τρόπο του Γ. Σ.», η Ελλάδα ταυτίζεται με ένα πλοίο που ταξιδεύει, ενώ ο λαός της αδυνατεί να το αντιληφθεί και μένει πίσω. Μόνο η καταγραφή, στο τέλος του ποιήματος, «Α/π Αυλίσ, περιμένοντας να ξεκινήσει. Καλοκαίρι 1936» αποκαλύπτει ότι πρόκειται για ένα ταξίδι καθόλου ευχάριστο, και σύμφωνα με τον τρόπο του Σεφέρη θα πρέπει να διαβαστεί ως ο τελευταίος στίχος του ποιήματος. Η Αυλίδα, στην αρχαία μυθολογία, ήταν το λιμάνι όπου παρέμενε αγκυροβολημένος λόγω άπνοιας ο ελληνικός στόλος και όπου θυσιάστηκε η Ιφιγένεια για να μπορέσουν να αναχωρήσουν τα πλοία για τον Τρωικό πόλεμο. Οι αιματηρές συνέπειες αυτής της θυσίας παρουσιάζονται από τον Αισχύλο στην τραγωδία του *Αγαμέμνων* και κάποιοι στίχοι της παρατίθενται στο ποίημα. Η Ελλάδα, που 'περιμένει να σαλπάρει' μέσα στην ομίχλη της πολιτικής κρίσης το καλοκαίρι του 1936, ίσως είναι καταδικασμένη να επαναδραστηριοποιήσει τον αρχαίο κύκλο της βίας και της εκδίκησης, που από τα χρόνια του Ομήρου και του Αισχύλου αποτελούσε πάντοτε μέρος της κληρονομιάς του Ελληνισμού.

Οι κεντρικοί προβληματισμοί της ποίησης του Σεφέρη στα 1930, το βάρος του παρελθόντος αλλά και η απειλή ενός δυσόιωνου μέλλοντος, άφησαν αδιάφορους τους άλλους δύο ποιητές που εξετάζονται εδώ, τον Ανδρέα Εμπειρίκο (1901-1975) και τον Οδυσσέα Ελύτη (ψευδώνυμο του Οδυσσέα Αλεπουδέλη, 1911-1996), και απουσιάζουν ολότελα από τα ποιήματά τους

47. *Μυθιστόρημα*, ΙΖ', στ. 7-11 (*Ποιήματα*, 8η έκδοση, ό.π., σ. 64).

της ίδιας περιόδου. Ενώ ο Σεφέρης μελέτησε τους Γάλλους συμβολιστές, την αρχαία ελληνική λογοτεχνία και τελευταία τον Θ. Σ. Έλιοτ, ο Εμπειρικός δεσμεύτηκε με τις αρχές που διατυπώθηκαν στα δύο μανιφέστα του γαλλικού υπερρεαλιστικού κινήματος (από τον Αντρέ Μπρετόν το 1924 και το 1929) και ο Ελύτης ήταν εξοικειωμένος με τους Υπερρεαλιστές και ιδιαίτερα με την ποίηση του Πωλ Ελυάρ, του οποίου στοιχεία του ονόματος χρησιμοποίησε για το δικό του ψευδώνυμο.⁴⁸

Οι αρχές και η τεχνική του Υπερρεαλισμού εισήχθησαν στην Ελλάδα από τον Εμπειρικό, με την κυκλοφορία της πρώτης ποιητικής συλλογής του με τίτλο *Υψικάμινος*. Ο Υπερρεαλισμός στη Γαλλία ήταν στενά συνδεδεμένος με τον Φρόντ και την ψυχανάλυση. Μία, μάλιστα, από τις διατυπωμένες αρχές του ήταν να διευκολύνει την ελεύθερη έκφραση του υποσυνείδητου, απελευθερώνοντάς το από όλα τα συμβατικά ταμπού, καλλιτεχνικά και ηθικά. Πιστός στην άρνηση του Υπερρεαλισμού να διαχωρίσει την τέχνη από τη ζωή, ο Εμπειρικός εξασκούσε και το επάγγελμα του ψυχαναλυτή. Τα εξήντα τρία μικρά πεζά ποιήματα που αποτελούν την *Υψικάμινο* γράφτηκαν μεταξύ 1928 και 1934. Πρόκειται για στίχους που προήλθαν από την εφαρμογή της 'αυτόματης γραφής', όπως ονόμαζαν οι Υπερρεαλιστές την τεχνική που έδινε στο ασυνείδητο την ευκαιρία να εκφραστεί με τον πηγαίο αυθορμητισμό των ονείρων.⁴⁹ Σε πρώτη ανάγνωση είναι, στο μεγαλύτερο μέρος τους, κυριολεκτικά ακατανόητοι. Μια πιο ευμενής όμως και προσεκτική προσέγγιση αποκαλύπτει ότι μέσα από τις παράλογες και φαινομενικά τυχαίες αντιπαραθέσεις

48. Τα συνθετικά του ψευδωνύμου του Ελύτη συνδέθηκαν πειστικά από τον Γ. Π. Σαββίδη με τα στοιχεία: Eluard, *elite*, και την ελληνική λέξη *αλήτης* (μαρτυρείται στον Όμηρο, ο οποίος τη χρησιμοποιεί για να χαρακτηρίσει τον Οδυσσέα, μεταμφιεσμένο σε ζητιάνο): «Odysseus Elytis: Roes, Esa, Nus, Miroltamity» (στα αγγλικά, 1η δημοσίευση 1980), στον τόμο του ίδιου, *Τράπεζα Πνευματική, Πορεία*, Αθήνα 1994, σσ. 77-95.

49. Επανεκδόθηκε από τις εκδόσεις Άγρα. Για τη χρονολόγηση αυτών των ποιημάτων, αλλά και γενικά του έργου του Εμπειρικού, βλ. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός, ο ποιητής του έρωτα και του νόστου*, Κέδρος, Αθήνα 1983, σσ. 40-1. Ο ίδιος ο Εμπειρικός ερμήνευσε και υπερασπίστηκε την 'αυτόματη γραφή' σε μια ραδιοφωνική συνέντευξή του, από όπου και τα παραθέματα που χρησιμοποιεί ο Γιατρομανωλάκης (σσ. 28-9). Για την αντίδραση των ποιητών και των κριτικών στην *Υψικάμινο* και τον Υπερρεαλισμό γενικότερα βλ. Vitti, *Η γενιά του τριάντα*, ό.π., σσ. 127-58· Τσάκωνας, *Ο ελληνικός υπερρεαλισμός* Αλέξ. Αργυρίου, *Διαδοχικές αναγνώσεις Ελλήνων υπερρεαλιστών*, Γνώση, Αθήνα 1983.

προβάλλονται κάποιες έννοιες-κλειδιά (περίπου όπως τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα στα όνειρα), και ότι πολλά από αυτά τα ποιήματα με την ανορθόδοξη σύνθεσή τους δημιουργούν μιαν ατμόσφαιρα ελευθερίας, απαλλαγμένη από οποιαδήποτε αναστολή.⁵⁰ Η ελευθερία, που διεκδικούν αυτά τα ποιήματα, και πολύ περισσότερο τα κατοπινά έργα του Εμπειρικού, είναι πολλαπλή: ελευθερία σεξουαλική, γλωσσική (με την τολμηρή ανάμιξη ασύμβατων, κατά τα μέτρα της εποχής, γλωσσικών τρόπων και τύπων), στιχουργική (με την απουσία οποιουδήποτε ποιητικού μέτρου), ελευθερία ακόμη και από όλους τους τοπικούς και χρονικούς περιορισμούς. Ο χώρος, στον οποίο αναπτύσσονται όλα τα γραπτά του Εμπειρικού, είναι ο κόσμος του πνεύματος, τον οποίο ο ποιητής θεωρεί απεριόριστο.

Ο χώρος αυτός διαγράφεται με μεγαλύτερη ακρίβεια στη δεύτερη συλλογή του Εμπειρικού, την *Ενδοχώρα*. Ο τίτλος ίσως είναι απάντηση στον ελληνικό τίτλο του έργου του Θ. Σ. Έλιοτ, *Η Έρημη Χώρα*, το οποίο μετέφρασε πρώτος ο Παπατσώνης το 1933, αλλά έγινε γνωστό από τη μετάφραση που έκανε ο Σεφέρης στα 1936. Η *Ενδοχώρα* δημοσιεύτηκε το 1945, αν και τα ποιήματα που περιλάμβανε είχαν γραφτεί μεταξύ του 1934 και του 1937 (είναι η πρώτη περίπτωση αυτού που έγινε κανόνας στη συνέχεια: καθυστερημένες εκδόσεις των έργων του Εμπειρικού).⁵¹ Σε αρκετά ποιήματα αυτού του τόμου αναγνωρίζεται ο τυπικός στίχος, συχνά και με κάποιο ρυθμό, και αρκετά από αυτά έχουν μια λογική και μορφική συνοχή, η οποία προϋποθέτει έναν καλλιτεχνικό έλεγχο του μέσου, πράγμα που απουσίαζε από την πρώτη συλλογή του. Εδώ, πιο καθαρά από ό,τι στην *Υψικάμινο*, κυριαρχούν οι χαρακτηριστικές εικόνες του Εμπειρικού: το θαλάσσιο ταξίδι, ο φάρος, η φωτεινή λάμψη που αντανακλάται σε μια τραχιά και στιλπνή επιφάνεια. Το ταξίδι στην *Ενδοχώρα* του ατομικού ασυνείδητου ταυτίζεται με την πορεία προς τη μυστική ένωση με όλο το ανθρώπινο γένος, ακόμα και με το σύμπαν, όπως υπονοείται στο δεύτερο μισό του μικρού ποιήματος «Η στιλβηδών»:

*Κανείς από μας δεν στέκει ποτέ στα βήματά του
Καθένας πορεύεται και απομακρύνεται προς τα κρησφύγετα της
φαντασίας του*

50. Γιατρομανωλάκης, *Εμπειρικός*, ό.π., σσ. 66-75.

51. Επανεκδόση στις εκδόσεις Άγρα, 1980.

Η γη που τα σκεπάζει είναι στα σπλάχνα μας
 Οι πόθοι μας συναγελάζονται
 Τα μαλλιά τους αναμιγνύονται
 Τα στόματά τους φιλιούνται
 Τα χέρια τους μας σφίγγουν
 Και η σφιγξ μάς συνθλίβει επί του στήθους της
 Στην στίλβουσα σιωπή του φάρου.⁵²

Η θύελλα αντιδράσεων, που προκλήθηκε από την πρώτη κυρίως συλλογή του Εμπειρικού, χρειάστηκε κάποιο χρόνο για να κοπάσει. Μέχρι να γίνει όμως αυτό, όπως θα φανεί στη συνέχεια, πολλοί ποιητές της νεότερης γενιάς άντλησαν από την παρακαταθήκη του Υπερρεαλισμού. Σε αντίθεση με τη Γαλλία, όπου το υπερρεαλιστικό κίνημα ήταν σχετικά βραχύβιο, στην Ελλάδα η επίδρασή του ήταν μακράς διάρκειας. Αυτό ίσως οφείλεται στο ότι ο Ανδρέας Εμπειρικός και ο Νίκος Εγγονόπουλος (1910-1985), ο άλλος υπερρεαλιστής ποιητής και ζωγράφος, χρησιμοποίησαν τις θεωρητικές αρχές του Υπερρεαλισμού για να αναδείξουν και να υπογραμμίσουν κάποια στοιχεία, που ήταν ήδη παρόντα στην ελληνική λογοτεχνική παράδοση. Αυτό επηρέασε καθοριστικά τις κατοπινές εξελίξεις, αλλά ο ισχυρισμός αυτός πρέπει να τεκμηριωθεί.

Σε ένα άρθρο που έγραψε ο Εμπειρικός λίγο μετά την έκδοση των δύο πρώτων συλλογών του, εξηγούσε πώς η ανακάλυψη του υπερρεαλιστικού μανιφέστου του Αντρέ Μπρετόν του φανέρωσε έναν τρόπο γραφής, που είχε ήδη συλλάβει, αλλά ήταν ανίκανος να εφαρμόσει. Η αφήγηση του Εμπειρικού έχει εκπληκτικές αναλογίες με την αφήγηση του Σεφέρη για την ευτυχή ανακάλυψη ενός ποιήματος του Θ. Σ. Έλιοτ σε ένα βιβλιοπωλείο της Oxford Street.⁵³ Ακόμη πιο αποκαλυπτική είναι η περιγραφή από τον Εμπειρικό του νέου είδους γραφής, που από τότε ονειρευόταν. Έγραφε πώς, «ωθούμενος από μια εσωτερική ανάγκη σχεδόν οργανική», ανακάλυψε «έναν αμεσώτερο και πληρέστερο τρόπο εκφρά-

52. *Ενδοχώρα* (εκδ. Άγρα), σ. 82.

53. Το άρθρο, του οποίου ο τίτλος «Αμούρ-Αμούρ» είναι ένα λογοπαίγνιο με τη γαλλική λέξη για την αγάπη και τον ποταμό της Σιβηρίας Amur, γράφτηκε το 1939 και δημοσιεύτηκε ως πρόλογος στον τόμο με τίτλο *Γραπτά ή προσωπική μυθολογία* (1960, επανέκδοση στις εκδόσεις Άγρα, 1980). Βλ., ειδικότερα, σσ. 9-10 και σύγκρινε με τον απολογισμό του Σεφέρη στις *Δοκιμές*, τόμ. Β', σσ. 9-12.

σεως». Η έμπνευση τον κατέλαβε καθώς έβλεπε έναν καταρράκτη στις Άλπεις. Σκέφθηκε ένα ποίημα, το οποίο θα μπορούσε να αποδώσει το προτσές της ίδιας της υδατόπτωσης και όχι απλά να την περιγράψει: ένα ποίημα το οποίο «να αποτελείται από οποιαδήποτε στοιχεία που θα παρουσιάζοντο μέσα στην ροή του γίνεσθαί του». Τα μέσα που επιστράτευσε και οι πασιφανώς αταίριαστες με το ελληνικό τοπίο εικόνες ενός ελβετικού καταρράκτη φέρουν έντονη την προσωπική σφραγίδα του Εμπειρικού. Ο στόχος όμως που ρητά επιδιώκει συμπίπτει με τις επιδιώξεις των περισσότερων ποιητών της γενιάς του, που ήταν η αναζήτηση νέων και 'πιο άμεσων' τρόπων έκφρασης.

Συχνά οι υπερρεαλιστές ποιητές καταφεύγουν τόσο στο έργο προηγούμενων Ελλήνων ποιητών όσο και στις προγραμματικές θέσεις του Υπερρεαλισμού. Η 'ενδοχώρα', την οποία αναζητά ο Εμπειρικός στην ομώνυμη συλλογή του, δεν απέχει πολύ από τον εσωτερικό κόσμο της καθαφικής φαντασίας, που πολύ προκλητικά αντιδιαστέλλεται προς τον κόσμο της πραγματικότητας. Το ακόλουθο σύντομο ποίημα από την *Ενδοχώρα* μοιάζει να επαναδιατυπώνει, με τον τρόπο του Εμπειρικού, την πικρόχολη περιφρόνηση του Καβάφη προς τον εξωτερικό κόσμο και την προτίμησή του προς τον εσωτερικό, όπως διατυπώνεται στο ποίημά του «Θάλασσα του πρωϊού».

ΕΜΠΕΙΡΙΚΟΣ

*Είναι τα βλέφαρά μου διάφανες αυλαίες
Όταν τ' ανοίγω βλέπω εμπρός μου ό,τι κι αν τύχη
Όταν τα κλείνω βλέπω εμπρός μου ό,τι ποθώ.⁵⁴*

ΚΑΒΑΦΗΣ

*Εδώ ας σταθώ. Κι ας γελασθώ πως βλέπω αυτά
(τα είδ' αλήθεια μια στιγμή σαν πρωτοστάθηκα)
κι όχι κ' εδώ τες φαντασίες μου,
τες αναμνήσεις μου, τα ινδάλματα της ηδονής.⁵⁵*

54. «Πουλιά του Προύθου» (γραμμένο το 1935), *Ενδοχώρα*, Άγρα, Αθήνα 1980, σ. 56.

55. «Θάλασσα του πρωϊού», *Ποιήματα*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Ίκαρος, Αθήνα 1991, τόμ. Α', σ. 52.

Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι το σύντομο απόσπασμα από το *Μανιφέστο του Υπερρεαλισμού* του Μπρετόν που επέλεξαν και ο Εμπειρικός και ο Εγγονόπουλος ως μότο στις πρώτες ποιητικές συλλογές τους όχι μόνο μαρτυρεί τους δεσμούς των Ελλήνων ποιητών με το υπερρεαλιστικό κίνημα αλλά συμβαίνει να απηχεί κάποιους προγενέστερους στίχους του Παλαμά, οι οποίοι, φυσικά, δεν έχουν καμία σχέση με τον Υπερρεαλισμό. Η φράση του Μπρετόν, την οποία επέλεξαν και οι δύο ποιητές να προτάξουν στις πρώτες συλλογές τους είναι η ακόλουθη:

«la voix surréaliste, celle qui continue à prêcher à la veille de la mort et au-dessus des orages...».

Οι στίχοι του Παλαμά που έρχονται στο νου —προφανώς ο Μπρετόν δεν τους γνώριζε— ανήκουν στη μακρόπνοη ποιητική σύνθεση *Ο Δωδεκάλογος του Γύφτου* (1907). Ομιλητής είναι ο Γύφτος, ο οποίος διατυμπανίζει την απελευθέρωσή του από κάθε κοινωνική ή ηθική επιταγή. Γύρω από αυτό το θέμα στρέφεται το μεγαλύτερο μέρος του ποιήματος, και από αυτή την άποψη το ποίημα του Παλαμά προηγείται της αναζήτησης των υπερρεαλιστικών κειμένων του Εμπειρικού και του Εγγονόπουλου:

*Κ' ένα χάλασμα μού φτάνει
για να γύρω χρυσοπλέκοντας
των ονείρων το στεφάνι...
ζίζικας τραγουδιστής!*

*Κ' εγώ μέσα στο τρικύμισμα
και στη χλαλοή του κόσμου
κάτι γνώριζα που αρπάζοντας
με ξεχώριζε και με είχεν
αποπάνω απ' το τρικύμισμα
κι απ' τη χλαλοή του κόσμου...⁵⁶*

Άσχετα αν η επιλογή, εκ μέρους των Ελλήνων υπερρεαλιστών, της προγραμματικής αυτής διακήρυξης υπαγορευόταν από τον παραλληλισμό του με τους στίχους του Παλαμά, γίνεται σαφές ότι στην ελληνική ποίηση

56. «Λόγος Α', Ο ερχομός», Άπαντα, τόμ. Γ', ό.π., σσ. 313-4. Η υπογράμμιση δική μου.

βρήκε ο Υπερρεαλισμός ένα περιβάλλον πρόσφορο για ριζοσπαστικούς πειραματισμούς. Και είναι τώρα επικτός ένας ορισμός του ελληνικού Υπερρεαλισμού ως φαινομένου, που διήρκεσε περισσότερο από το αντίστοιχο γαλλικό κίνημα και ενσωματώθηκε ομαλότερα στην ποιητική παράδοση.

Ο Οδυσσέας Ελύτης συνδέθηκε με τους υπερρεαλιστές Εμπειρικό και Εγγονόπουλο στη διάρκεια της δεκαετίας του '30, αλλά ποτέ δεν υιοθέτησε εξ ολοκλήρου τις αρχές που διατυπώθηκαν στο *Μανιφέστο του Υπερρεαλισμού*. Τα ποιήματα πάντως αυτής της δεκαετίας βρίσκονταν πολύ κοντά στο πνεύμα του κινήματος και η απόσταση, που αργότερα θα μεγάλωνε και θα απομάκρυνε τον Ελύτη, ήταν τότε ελάχιστη. Τα ποιήματα αυτά συγκεντρώθηκαν στους τόμους *Προσανατολισμοί* (1940) και *Ήλιος ο πρώτος* (1943): Οι πρώτοι στίχοι του Ελύτη, όπως και του Εμπειρικού, εξέφραζαν την αχαλινώτη επιθυμία για την απελευθέρωση της ανθρώπινης ψυχής. Ο Ελύτης όμως δεν ακολούθησε τον Εμπειρικό στην προκλητικά και εσκεμμένα ακατανόητη συλλογή του *Υψικάμινος*. Αν και η δεύτερη συλλογή του οφείλει πολλά, τόσο σε θέματα μορφής όσο και λεξιλογίου, στην *Ενδοχώρα* του Εμπειρικού, ο λυρισμός του Ελύτη είναι αρκετά διαφορετικός από τη μετρημένη ένταση και τις χιουμοριστικές ασυναρτησίες αυτής της συλλογής.⁵⁷

Ο Ελύτης απέφευγε τη αντιπαράθεση διαφορετικών γλωσσικών τύπων, στοιχείο που προσέδιδε στην ποίηση των Υπερρεαλιστών μια χροιά σοβαροφάνειας και παρωδίας συγχρόνως. Αντίθετα, με τη σφύζουσα γλώσσα του και την ανεξέλεγκτη ροή εικόνων, που αντικατοπτρίζουν την αμεσότητα της φυσικής κίνησης, βρισκόταν πολύ κοντά στους στόχους των συγχρόνων του Υπερρεαλιστών. Όταν ο Εμπειρικός έγραφε στην *Ενδοχώρα* για το μεγάλο υπερωκεάνιο, που θα ξεκινούσε για το ταξίδι της απελευθέρωσης του εσωτερικού κόσμου του ανθρώπου, και ο Εγγονόπουλος, ως δια μαγείας, έστηνε την ιδανική του πολιτεία στα βουνά της Αλβανίας (!), ο Ελύτης, ευθύς εξαρχής, υμνούσε την απελευθέρωση και την άμεση επικοινωνία με τη φύση, που έχουν ήδη επιτευχθεί. Ο πανη-

57. Δεν έχει κυκλοφορήσει καμία συγκεντρωτική έκδοση της ποίησης του Ελύτη και έχει γίνει μία μόνο προσπάθεια ανθολόγησης του έργου του (Ο. Ελύτης, *Εκλογή, Άκμων*, Αθήνα 1979). Από τη δεκαετία του '50 και δώθε οι συλλογές του και οι ανατυπώσεις τους κυκλοφορούν από τις εκδόσεις Ίκαρος. Βλ. Mario Vitti, *Οδυσσέας Ελύτης. Κριτική μελέτη*, Ερμής, Αθήνα 1984.

γυρικός χαρακτήρας των πρώτων ποιημάτων του Ελύτη και η διαβρωτική αλληλεπίδραση του σώματος, της ψυχής και του τοπίου των νησιών του Αιγαίου έχουν ήδη διαπιστωθεί. Η φυσική υγεία και ευρωστία παίζουν έναν τέτοιο πρωταγωνιστικό ρόλο σε αυτά τα ποιήματα, ώστε κάποιιο έφτασαν στο σημείο να τα συνδέσουν με την απολυταρχική προπαγάνδα του Μεταξά, μια και τα περισσότερα από αυτά γράφτηκαν στη διάρκεια του καθεστώτος της 4ης Αυγούστου. Η έμφαση όμως του Ελύτη στο σώμα και την καλή φυσική του κατάσταση είναι, πιθανόν, αντίστοιχη με αυτή των μυθιστοριογράφων Μυριβήλη και Βενέζη στο σώμα και τις πληγές του, στην αρχή της ίδιας δεκαετίας. Κάτι άλλο που συνδέει τον Ελύτη με τους πεζογράφους αυτούς είναι η επιθυμία του να δημιουργήσει, με τη βοήθεια μιας πληθωρικής γλώσσας, την ψευδαίσθηση ότι η έντονη εμπειρία βρίσκει άμεση έκφραση.

Αφού η θάλασσα και τα νησιά κατέχουν τόσο σημαντική θέση στη φυσική εικονοπλασία αυτών των ποιημάτων, δεν προκαλούν έκπληξη οι αναφορές σε ταξίδια ή στην ιδέα της φυγής, που ανευρίσκονται και στα έργα του Εμπειρικού και του Σεφέρη. Στο απόσπασμα που ακολουθεί και που ανήκει σε ένα άτιτλο ποίημα της δεύτερης συλλογής του, *Ήλιος ο πρώτος*, ο Ελύτης φαίνεται να δίνει τη δική του απάντηση στα αγωνιώδη ερωτήματα που έθεσε ο Σεφέρης στο ποίημά του «Με τον τρόπο του Γ. Σ.». Τον Ελύτη δεν τον 'πληγώνει' ο τόπος του, όπως τον Σεφέρη σε εκείνο το ποίημα, και αν η Ελλάδα 'ταξιδεύει', ο Ελύτης τουλάχιστον δεν πρόκειται να μείνει πίσω. Το απόσπασμα, με τους δύο τελευταίους στίχους του, φαίνεται ότι δίνει απάντηση και σε έναν άλλο σύγχρονο ποιητή, τον Εμπειρικό, και στην επιθυμία του να συλλάβει τη δημιουργία του καταρράκτη «στην ροή του γίνεσθαι του»:

*Είπα τον έρωτα την υγεία του ρόδου την αχτίδα
που μονάχη ολόισα βρίσκει την καρδιά
Την Ελλάδα που με σιγουριά πατάει στη θάλασσα
Την Ελλάδα που με ταξιδεύει πάντοτε
Σε γυμνά χιονόδοξα βουνά.*

*Δίνω το χέρι στη δικαιοσύνη
Διάφανη κρήνη κορυφαία πηγή
Ο ουρανός μου είναι βαθύς κι ανάλλαχτος*

*Ό,τι αγαπώ γεννιέται αδιάκοπα
Ό,τι αγαπώ βρίσκεται στην αρχή του πάντα.⁵⁸*

Το 1942, όταν πρωτοκυκλοφόρησε αυτό το ποίημα, ήδη είχε κλείσει η δεκαετία του '30: μια περίοδος ειρήνης αλλά και λογοτεχνικής ανανέωσης και επαναπροσανατολισμού είχε τελειώσει αμετάκλητα. Στις ενότητες που ακολουθούν θα εξετασθεί η στάση που κράτησαν οι μυθιστοριογράφοι και οι ποιητές απέναντι στην ήττα και την Κατοχή, και η δική τους συμβολή στον αγώνα για επιβίωση.

Η ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΗ ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΗΣ ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΚΑΤΟΧΗΣ (1936-1944)

Οι περισσότεροι θα συμφωνούσαν ότι ο χαρακτήρας της ελληνικής πεζογραφίας άλλαξε απότομα το 1936, ή έστω αμέσως μετά την επιβολή του στρατιωτικού καθεστώτος από τον Μεταξά. Σύμφωνα με την επικρατούσα άποψη, η μεταβολή αυτή ήταν αποτέλεσμα της οπισθοδρόμησης των συγγραφέων, μια προληπτική απάντηση στις νέες απολυταρχικές συνθήκες και ιδιαίτερα στη λογοκρισία (η οποία για παράδειγμα απαγόρευσε την κυκλοφορία του βιβλίου του Μυριβήλη *Η ζωή εν τάφω*).⁵⁹ Είναι όμως πιθανό η νέα αυτή τροπή της πεζογραφίας να μην οφειλόταν τόσο στην άρνηση και αδυναμία των συγγραφέων να αντιμετωπίσουν τη δυσάρεστη πραγματικότητα, όσο στην επιτακτική ανάγκη να καθιερωθεί, μέσω της λογοτεχνίας, μια νέα αντίληψη για τα πράγματα, διαφορετική από τον παρωχημένο επεκτατισμό της 'Μεγάλης Ιδέας' αλλά και από τον Κομμουνισμό. Από αυτή την άποψη, λείπουν τα τεκμήρια για να υποθέσει κανείς ότι οι πεζογράφοι, εκ των οποίων ελάχιστοι εκείνη την εποχή ανήκαν στην Αριστερά που καταδιωκόταν από τον Μεταξά, βρίσκονταν σε σύγκρουση με το καθεστώς. Εξάλλου, όπως ήδη επισημάνθηκε στην αρχή αυτού του κεφαλαίου, η πολιτική κρίση που εκδηλώθηκε στη δεκαετία του '30 μπορεί να θεωρηθεί κι αυτή αποτέλεσμα μιας παρόμοιας

58. *Ήλιος ο πρώτος*, III (σ. 14). Το ποίημα ίσως γράφτηκε το 1940, αν και η σύνθεση όλης της συλλογής έγινε στη διάρκεια της Κατοχής, το 1942. Για τη χρονολόγηση και τη σύνθεση αυτών των ποιημάτων, βλ. Vitti, *Ελύτης*, ό.π., σσ. 102-3 και 180 σημ. 3.

59. Βλ. Vitti, *Η γενιά του τριάντα*, ό.π., σσ. 351-8.

αναζήτησης, μόνο που στο πολιτικό επίπεδο έχει ως αντικείμενο τη διαμόρφωση νέας σταθερής ιδεολογίας με εφαρμογή στον κόσμο της ρεαλιστικής πολιτικής. Βέβαια, όπως απέδειξαν πρόσφατες μελέτες, κοινός παρονομαστής σε μεγάλο μέρος της πεζογραφικής παραγωγής αυτής της περιόδου ήταν η προσπάθειά της να πλάσει και να καθιερώσει μια νέα εθνική ταυτότητα, και στην προσπάθειά της αυτή αξιοποίησε, όπως είναι φυσικό, τις κριτικού και ιδεολογικού τύπου συζητήσεις που συχνότατα διεξάγονταν καθ' όλη τη δεκαετία του '30.⁶⁰ Η αλλαγή προοπτικής στην πεζογραφία, που την έφερε τότε πιο κοντά στην ποίηση, δε θα πρέπει να αντιμετωπιστεί ως μια απλή αντίδραση στην πολιτική κατάσταση. Αντανακλά ουσιαστικά την αλλαγή και στην οικονομική προοπτική, που σημάδεψε το πρώτο μισό της ίδιας δεκαετίας. Η στροφή της πεζογραφίας στα τέλη της ίδιας δεκαετίας προς το ιστορικό παρελθόν και το σύγχρονο τοπίο, προκειμένου να αντλήσει από τα ανεξάντλητα αποθέματά τους, ήταν απολύτως μέσα στο γενικότερο πνεύμα των καιρών, καθώς η Ελλάδα προσπαθούσε να αντιμετωπίσει, τόσο στον οικονομικό όσο και στον ευρύτερο πνευματικό χώρο, τη διεθνή οικονομική κρίση με την εξασφάλιση οικονομικής αυτάρκειας.⁶¹

Η σύγκλιση των τριών διαφορετικών ομάδων ή τάσεων στην πεζογραφία, που εξετάστηκαν προηγουμένως, αποτελεί το ερμηνευτικό κλειδί για την κατανόηση των εξελίξεων, οι οποίες σημειώθηκαν στην ελληνική πεζογραφία κατά τη διάρκεια της μεταξικής δικτατορίας και του πολέμου που ακολούθησε. Αυτό δε σημαίνει ότι επήλθε κάποια ομοιομορφία, αλλά οι διαφορές, που ήταν αρκετά σαφείς στη νέα πεζογραφία πριν από το 1936, τώρα ατονούν και μοιάζει, τουλάχιστο με το πλεονέκτημα που προσφέρει η εκ των υστέρων θεώρηση, να διακρίνεται στη βάση μεγάλου μέρους της πεζογραφίας αυτής της τελευταίας περιόδου ένας κοινός καλλιτεχνικός στόχος. Η πιο σημαντική εξέλιξη ήταν ότι ο θεμελιακός σκοπός των συγγραφέων της 'Αιολικής Σχολής' —να βρεθεί η συλλογική φωνή με την οποία θα 'εκφραζόταν' η εμπειρία μιας κοινότητας ή ολό-

60. Βλ. Δημήτρης Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, Οδυσσεάς, Αθήνα 1989. Η πιο τεκμηριωμένη απόδειξη αυτής της εξέλιξης δίνεται στο Κ. Α. Δημάδης, *Δικτατορία — πόλεμος και πεζογραφία, 1936-1944*, Γνώση, Αθήνα 1991.

61. Βλ., π.χ., Mark Mazower, *Greece and the Inter-War Economic Crisis*, Clarendon Press, Oxford 1991.

κληρου του έθνους— τώρα, συνειδητά ή ασυνείδητα, υιοθετείται από όλους τους πεζογράφους. Όμως, ενώ η χρονική απόσταση με τα τραυματικά γεγονότα, που υπήρξαν ο πυρήνας των πρώτων βιβλίων, διαρκώς μεγάλωνε, οι ζωτικές εμπειρίες τις οποίες επιχειρούσαν να αποδώσουν τοποθετούνταν όλο και συχνότερα στο παρελθόν.

Αυτό αναγνωρίζεται στα μεταγενέστερα μυθιστορήματα και διηγήματα του Μυριβήλη και του Βενέζη: σκηνικό της δράσης είναι τα αγροτικά χωριά των συγγραφέων την εποχή πριν από τις αναστατώσεις του 1922. Τώρα όμως διαπιστώνεται και στο έργο των 'αστών' συγγραφέων της δεύτερης ομάδας. Οι υποθέσεις των μυθιστορημάτων που δημοσίευσαν εκείνη την περίοδο ο Κοσμάς Πολίτης και ο Θεοτοκάς, για παράδειγμα, βασίζονται στις προσωπικές τους εμπειρίες από τη Σμύρνη και την Κωνσταντινούπολη, αντίστοιχα, κατά τα πρώτα χρόνια του αιώνα.⁶² Το ίδιο συμβαίνει επίσης και στα μυθιστορήματα νέων συγγραφέων, όπως ο Παντελής Πρεβελάκης και η Μέλπω Αξιώτη, των οποίων τα πρώτα μυθιστορήματα, που θα εξεταστούν στη συνέχεια, διαδραματίζονται σε επαρχιακές πόλεις και κατά την παιδική ηλικία των συγγραφέων. Μερικές φορές, συχνότερα δε μετά το 1940, αυτή η στροφή παίρνει τέτοιες διαστάσεις, που αγγίζει τα όρια του ιστορικού παρελθόντος. Κλασικό παράδειγμα αυτής της στάσης είναι το μυθιστόρημα του Άγγελου Τερζάκη, *Η πριγκιπέσσα Ιζαμπώ* (1938, και αναθεωρημένο 1945). Σε αυτό εξιστορούνται οι 'εθνικές' μάχες των Ελλήνων της Πελοποννήσου εναντίον των δυτικών Σταυροφόρων κατά το 13ο αιώνα, οι οποίες ήταν το θέμα και του πρώτου ελληνικού ιστορικού μυθιστορήματος, γραμμένου το 1850 από τον Ραγκαβή, με τίτλο *Ο Αυθέντης του Μορέως*. Ανάλογη είναι η στάση και του Πεντζίκη. Αφού περιπλανήθηκε στην Ευρώπη, επέστρεψε στην πατρίδα του, τη Θεσσαλονίκη, της οποίας το παρελθόν—η ιστορία και οι παραδόσεις— αλλά και το παρόν, αποτελούν το σκηνικό του δεύτερου μυθιστορήματός του, *Ο πεθαμένος και η ανάσταση*, που ολοκληρώθηκε το 1938 αλλά παρέμεινε αδημοσίευτο μέχρι το 1944.

Εντονότερα φαίνονται τα αποτελέσματα αυτής της σύγκλισης σχο-

62. Βλ. αντίστοιχα: Κ. Πολίτης, *Εποίκα* (1937· εξετάζεται στη συνέχεια) και Θεοτοκάς, *Λεωνής* (1940), το οποίο είναι μια σχεδόν αυτοβιογραφική αφήγηση της εφηδικής ηλικίας του συγγραφέα στην Κωνσταντινούπολη. Η αλογόκριτη μορφή του μυθιστορήματος του Θεοτοκά, με τον αρχικό του τίτλο *Σημείες στον ήλιο*, εκδόθηκε μόλις το 1985 (επιμ. Γ. Π. Σαββίδης και Μ. Πιερής, Ερμής, Αθήνα).

λών και τάσεων στα μυθιστορήματα που γράφτηκαν, και σε κάποιες περιπτώσεις δημοσιεύτηκαν, στη διάρκεια της Κατοχής από το 1941 ως το 1944. Δείγματά της όμως χρονολογούνται από τα πρώτα χρόνια της δικτατορίας του Μεταξά. Δύο νέοι συγγραφείς ωθούν σε νέες κατευθύνσεις την αναζήτηση της ομαδικής και αυθεντικής φωνής που είχαν ξεκινήσει ο Δούκας, ο Μυριβήλης και ο Βενέζης. Το πρώτο μυθιστόρημα του Κρητικού συγγραφέα Παντελή Πρεβελάκη (1909-1986), *Το χρονικό μιας πολιτείας* (1938), είναι μια πανοραμική σύνθεση του Ρεθύμνου, γενέθλιας πόλης του συγγραφέα, κατά την περίοδο της παρακμής του, στα χρόνια της Μικρασιατικής Καταστροφής. Παρά τον τίτλο του, πρόκειται για 'χρονικό' στο οποίο ο χρόνος μένει ακίνητος: δεν υπάρχει πλοκή ούτε κεντρικοί ήρωες. Στην ουσία πρωταγωνιστής είναι η πολιτεία (η λέξη 'πολιτεία' φέρνει στο νου την ιδανική πολιτεία του Πλάτωνα ή και το ομώνυμο έργο του). Ένας μεγάλος θίασος ολοζώντανων τύπων επιστρατεύεται, και η αφήγηση επεισοδίων της ζωής τους υποστηρίζει τη ζωγραφική απόδοση της παρακμασμένης πόλης του Ρεθύμνου ως 'νεκρής φύσης'. Μεγάλη έμφαση δίνεται στις παραδοσιακές τεχνικές και τα χειροτεχνήματα, ιδιαίτερα στην τέχνη των αγιογράφων, για την οποία ο Πρεβελάκης έτρεφε επαγγελματικό θαυμασμό (εξάλλου για πολλά χρόνια διατέλεσε καθηγητής στη Σχολή Καλών Τεχνών).

Η τεχνική του μυθιστορήματος σκόπιμα μιμείται την τέχνη αυτών των ζωγράφων, οι οποίοι θεωρούνται ναΐφ αλλά και φύλακες μιας ιερής παράδοσης. Ο συγγραφέας οδηγεί τις μυθιστορηματικές συμβάσεις στα άκρα τους, προς την κατεύθυνση ενός διαφορετικού μέσου (οπτική τέχνη) και μιας διαφορετικής παράδοσης (λαϊκή αφήγηση). Για το σκοπό αυτό η γλώσσα και το ύφος του αόρατου αφηγητή διαφέρουν όχι μόνο από τη γλώσσα και το ύφος του καθηγητή της Ζωγραφικής αλλά και από τη γλώσσα και το ύφος των άλλων βιβλίων του Πρεβελάκη. Ο αφηγητής στο *Χρονικό μιας πολιτείας* χρησιμοποιεί αποκλειστικά τη διάλεκτο των ανεπιτήδευτων ανθρώπων που περιγράφει, της προφορικής παράδοσης όπως αυτή σφυρηλατήθηκε μέσα στους αιώνες (είναι φανερό το τι οφείλει ο Πρεβελάκης, από την άποψη αυτή, στον Κόντογλου και τον Μυριβήλη). Εκείνο όμως που διαφοροποιεί τον Πρεβελάκη από τους προγενεστέρους του της 'Αιολικής Σχολής' είναι ότι αυτό το μυθιστόρημα αντιπροσωπεύει την προσπάθεια να βρεθεί ένα μέσο άμεσης έκφρασης όχι των γεγονότων αλλά ενός τόπου.

Την ίδια χρονιά, το 1938, δημοσιεύτηκε το πρώτο μυθιστόρημα και μιας άλλης συγγραφέως, που με έναν αρκετά διαφορετικό τρόπο προσπαθεί να συγκροτήσει τη σύγχρονη εμπειρία μέσα από τη γλώσσα και τις αντιλήψεις της προφορικής παράδοσης. Πρόκειται για τις *Δύσκολες νύχτες της Μέλπως Αξιώτη* (1905-1973), έργο το οποίο από πολλές απόψεις ανήκει στο Μοντέρνο κίνημα της δεκαετίας.⁶³ Αντλώντας η συγγραφέας από τις προσωπικές της εμπειρίες (τα χρόνια που πέρασε κοντά στην εύπορη οικογένειά της στη Μύκονο), παρουσιάζει τον εξωτερικό κόσμο μέσα από τα μάτια ενός νεαρού κοριτσιού, για το οποίο η 'αστική' κοινωνία των ενηλίκων, και ιδιαίτερα των ανδρών, δεν έχει κανένα νόημα. Η αποσπασματικότητα των εμπειριών και των αντιλήψεων, που αποτελούν την αφήγηση, δεν επιτρέπει να υπάρξει καμία πλοκή, αν και είναι φανερό κάποια εξέλιξη στη διάρκεια των δέκα χρόνων της ζωής της αφηγήτριας. Η μοναχική ηρωίδα βρίσκει καταφύγιο στον εσωτερικό της κόσμο (και από αυτή την πλευρά το μυθιστόρημα προσεγγίζει τη 'Σχολή της Θεσσαλονίκης') αλλά και στο λόγο των χωρικών του νησιού της. Μεγάλο μέρος του μυθιστορήματος καταλαμβάνεται από τον ευθύ λόγο αυτών των ηρώων, που η γλώσσα και οι παραδοσιακές αντιλήψεις τους φαίνεται να προσφέρουν στην αφηγήτρια τη συνοχή και την αίσθηση της κοινότητας που απουσιάζει από τη δική της ζωή.

Στα δύο αυτά μυθιστορήματα συμβάλλουν από τη μια μεριά η κληρονομιά της 'Αιολικής Σχολής' με το ρεύμα των Μοντερνιστών της Θεσσαλονίκης, και από την άλλη η παλαιότερη παράδοση του 'ηθογραφικού ρεαλισμού', που κυριάρχησε στην ελληνική πεζογραφία τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα. Δεν είναι τόσο το ύφος που συνδέει αυτά τα μυθιστορήματα με τους προβληματισμούς της δεκαετίας του 1880 για τις παραδοσιακές κοινότητες, όσο η εκ νέου στροφή του ενδιαφέροντος από το άτομο στην κοινότητα και, επιπλέον, η επιμονή τους στην έννοια της 'παράδοσης'. Όχι μόνο για αυτούς τους δύο αλλά και για άλλους συγγραφείς αυτής της περιόδου, 'παράδοση' δε σημαίνει απλώς τοπικό

63. Το έργο της Μέλπως Αξιώτη κυκλοφορεί σε ενιαία σειρά ως *Άπαντα*, επιμ. Μάρω Δούκα και Βασίλης Λαμπρόπουλος, Κέδρος, Αθήνα. Οι *Δύσκολες νύχτες* ανατυπώθηκαν ως πρώτος τόμος αυτής της σειράς το 1981. Για μια εκτενή μελέτη αυτού του μυθιστορήματος βλ. Maria Kakavoulia, «Interior Monologue and its Discursive Formation in Melpo Axioti's *Δύσκολες Νύχτες*», *Miscellanea Byzantina Monacensia* 3, Universität München (Institut für Byzantinistik und Neogriechische Philologie), Munich 1992.

χρώμα. Όπως το θέτει ο αφηγητής του Πρεβελάκη στο *Χρονικό μιας πολιτείας*:

«Όμως εκείνος που ξαστοχά τις τέχνες και τις συνήθειες της περασμένης ζωής, ξαστοχά την ίδια τη ζωή, πούναι καμωμένη από τον αγώνα των ανθρώπων και τα μεράκια τους».⁶⁴

Οι περισσότεροι πεζογράφοι, τα χρόνια μέχρι το τέλος του Δεύτερου παγκόσμιου πολέμου, όπως και ο Σεφέρης μετά το 1935, στράφηκαν στο παρελθόν για να αξιοποιήσουν την παράδοσή του στο παρόν.⁶⁵ Χρησιμοποίησαν σε μεγάλο ποσοστό αγροτικά σκηνικά και σκηνές από τη ζωή των μικρών κοινοτήτων, που είχαν ήδη χρησιμοποιηθεί από την πεζογραφία του τέλους του 19ου αιώνα. Κάτω από τις συνθήκες της Κατοχής, η προσφυγή στον παραδοσιακό τρόπο ζωής και τις αξίες του απέκτησε ένα ξεχωριστό νόημα, τη στιγμή που χιλιάδες Αθηναίοι πέθαιναν στους δρόμους από την πείνα. Το μοντέλο της δυτικής αστικής ζωής είχε αποτύχει διπλά, διότι βιώθηκε μέσα από τη γερμανική κατοχή και τη λιμοκτονία των ελληνικών αστικών πληθυσμών.

Η προσφυγή στην παράδοση, όμως, δεν πρέπει να ερμηνευθεί ως νοσταλγία για την αγροτική ζωή και τις αξίες μιας περασμένης εποχής. Εκτός από τα μυθιστορήματα του Πρεβελάκη και της Αξιώτη, στα πρώτα χρόνια του μεταξικού καθεστώτος εκδόθηκαν δύο πολύ νεότερικά μυθιστορήματα συγγραφέων που είχαν καθιερωθεί ήδη από την περίοδο πριν από την 4η Αυγούστου: του Κοσμά Πολίτη και του Νίκου Γαβριήλ Πεντζίκη.

Η *Εροίκα* είναι το τρίτο μυθιστόρημα του Κοσμά Πολίτη (ψευδώνυμο

64. *Το χρονικό μιας πολιτείας*, (Εστία), σ. 131.

65. Ο προβληματισμός σχετικά με την παράδοση βρίσκεται σε άμεση σχέση, ακόμη και πριν από το 1936, με τις ριζοσπαστικές αλλαγές και τις νέες κατευθύνσεις. Δύο από τα νέα περιοδικά που έκαναν ό,τι μπορούσαν για να στηρίξουν τη νέα πειραματική γραφή, *Τα Νέα Γράμματα* (1935-44) και το πιο ριζοσπαστικό *Το Τρίτο Μάτι* (1935-6), κατέβαλαν μεγάλη προσπάθεια να αναδείξουν και να προβάλλουν στάσεις της παλαιάς λογοτεχνικής παράδοσης με τις οποίες θα υποστήριζαν τη νέα γραφή. *Τα Νέα Γράμματα* έκαναν αφιερώματα στον Παλαμά και στον Περικλή Γιαννόπουλο, του οποίου η αυτοκτονία στα 1907 είχε πάρει διαστάσεις σχεδόν εθνικού σκανδάλου. *Το Τρίτο Μάτι*, απροσδόκητα σε σχέση με το γενικότερο προσανατολισμό του, πρόβαλε τη λαϊκή παράδοση και ειδικότερα τα *Απομνημονεύματα* του Μακρυγιάννη (βλ. κεφ. 6).

του Πάρι [Παρασκευά] Ταβελούδη, 1888-1974).⁶⁶ Στα δύο προηγούμενα (Λεμονοδάσος, *Εκάτη*) η δράση εκτυλισσόταν στο πλαίσιο της εύπορης αθηναϊκής κοινωνίας και η υπόθεση αφορούσε την ανικανοποίητη αναζήτηση της ιδανικής, αγνής αγάπης στο νέο κόσμο των *bain mixte* και της αϊνστάινειας σχετικότητας. Η *Eroica* στρέφεται στο παρελθόν: η δράση του έργου τοποθετείται περίπου τριάντα χρόνια πριν, σε μια φανταστική πόλη, η οποία συνδυάζει χαρακτηριστικά της Σμύρνης, γενέτειρας του συγγραφέα, και της Πάτρας, όπου εργαζόταν τότε ως τραπεζικός υπάλληλος. Η ιστορία αναφέρεται σε μια ομάδα αγοριών στην πρώιμη εφηβεία. Ο ηρωικός κόσμος των φαντασιώσεών τους ρημάζεται από την πρώτη βίαιη επαφή τους με το θάνατο και την πρώτη εκδήλωση του ερωτισμού τους. Το θέμα της ανέφικτης ιδανικής αγάπης, που τον απασχολεί και στα προηγούμενα μυθιστορήματα, είναι πάλι βασανιστικά παρόν, αλλά τώρα συγκρούεται με ένα άλλο ιδανικό: την αθωότητα της ηρωικής συμπεριφοράς. Τα αγόρια στα παιχνίδια τους παίζουν τους πυροσβέστες, είναι ντυμένα σαν αληθινοί πυροσβέστες της Σμύρνης (τουλουμπασήδες), με «περικεφαλαία» σαν αυτή των αρχαίων πολεμιστών. Εύστοχα το μυθιστόρημα διαπλέκει μια παραλληλία ανάμεσα σε αυτούς τους νεαρούς πολεμιστές-ήρωες και στους ήρωες της *Ιλιάδας*. Όταν, μάλιστα, ένας από αυτούς πεθαίνει, οι στενοί του φίλοι οργανώνουν αθλητικό διαγωνισμό στις αποθήκες του σιδηροδρομικού σταθμού, που αποτελεί κατά μέρος αναβίωση και κατά μέρος παρωδία των 'άθλων επί Πατρόκλω' της *Ιλιάδας*. Με χιούμορ αλλά και νοσταλγία το μυθιστόρημα ανατρέχει στην ηρωική 'χρυσή εποχή' του σύγχρονου ανθρώπου. Ταυτόχρονα, μέσω του ομηρικού παραδείγματος, η μυθική αναδρομή του μυθιστορήματος αναφέρεται στον ελληνικό πολιτισμό αλλά και στο σύνολο της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας.

Ο Πολίτης στην *Eroica* επεκτείνει τους μοντερνιστικούς πειραματισμούς του περισσότερο από ό,τι στα προηγούμενα μυθιστορήματά του. Αν και ποτέ δεν έρχεται σε πλήρη ρήξη με τις συμβάσεις του ρεαλισμού, στην *Eroica* η αφηγηματική οπτική αλλάζει χωρίς καμιά προειδοποίηση, και από αυτή των αγοριών 'ανατίθεται' στον αφηγητή, που θυμάται τα

66. Κοσμάς Πολίτης, *Eroica*, επιμ. και εισαγωγή Peter Mackridge, Ερμής (NEB), Αθήνα 1982. Το μυθιστόρημα δημοσιεύθηκε αρχικά σε συνέχειες στο περιοδικό *Τα Νέα Γράμματα* το 1937, πριν κυκλοφορήσει σε βιβλίο το 1938.

γεγονότα αρκετά χρόνια μετά και του οποίου η ταυτότητα αποκαλύπτεται στη μέση σχεδόν του έργου. Αντίθετα, το δεύτερο μυθιστόρημα του Νίκου Γαβριήλ Πεντζίκη με τίτλο *Ο πεθαμένος και η ανάσταση* ανήκει αναμφισβήτητα στο μοντερνιστικό στρατόπεδο.⁶⁷ Όπως και άλλα μυθιστορήματα και διηγήματα της 'Σχολής της Θεσσαλονίκης', αυτό το έργο αναφέρεται στις προσπάθειες του ίδιου του συγγραφέα του να το συνθέσει. Πολύ προκλητικά παρουσιάζονται τρεις διαφορετικές εκδοχές της αρχής του μυθιστορήματος, που ήρωάς του είναι θεωρητικά ένας νεαρός άνδρας, ο οποίος (όπως και ο ήρωας του πρώτου μυθιστορήματος του Πεντζίκη, *Αντρέας Δημακούδης*) αυτοκτονεί, γιατί η αγάπη του δεν βρίσκει ανταπόκριση. Ο μυθιστορηματικός συγγραφέας όμως είναι ανίκανος να συγκεντρωθεί. Αρνείται να ασχοληθεί με τη σύνθεση ενός συμβατικού μυθιστορήματος. Αυτό που θέλει αντ' αυτού είναι να δημιουργήσει μια μορφή, «επιθυμούσε ένα σχήμα». Η ιστορία του νεαρού άνδρα γίνεται όλο και πιο ασυνάρτητη. Εξάλλου, όπως υπενθυμίζεται στον αναγνώστη, ο νεαρός αυτός δεν είναι πραγματικό πρόσωπο, παρά ο ήρωας ενός μυθιστορήματος. Στη μέση περίπου του έργου ο ήρωας αυτοκτονεί και ο αφηγητής αρχίζει να δείχνει μεγαλύτερο ενδιαφέρον για την ασυνήθιστη εργασία που έχει αναλάβει: να αναστήσει τον ήρωά του.

Μέσα από έναν μακρύ μονόλογο ο αφηγητής αγωνίζεται να κατορθώσει το ακατόρθωτο. Τη στιγμή της εξάντλησης, και ενώ ανάβει το φως του δωματίου, το μάτι του πέφτει στην επιγραφή πάνω στο λαμπτήρα: «OSRAM 25 x 220 volts» (σ. 108). Ο συνδυασμός τριών στοιχείων, του λαμπτήρα ως πηγής φωτός, του σχήματός του ως βολβού από τον οποίο μεγαλώνουν τα φυτά, και του τυπωμένου ονόματος του κατασκευαστή, είναι αρκετά για να πυροδοτήσουν μιαν αλυσιδωτή αντίδραση, η οποία απροκάλυπτα γεμίζει το τελευταίο τρίτο του βιβλίου. Με μιαν επίδειξη δυναμισμού, που μάλλον δεν έχει προηγούμενο στην ευρωπαϊκή πεζογραφία, ο αφηγητής έχει την έμπνευση να δημιουργήσει, σαν να ήταν θεός, έναν ολόκληρο καινούριο κόσμο, όπου ο ήρωάς του ανασταίνεται. Και αυτός ο κόσμος πλάθεται με το να ονομάζονται τα συστατικά του μέρη. Η ονοματοθεσία χρησιμοποιείται κυρίως για τη φύση της Ελλάδας, και η γλώσσα που χρησιμοποιείται αντλείται από την ορθόδοξη θρησκεία και (όπως και ο Μυριβήλης, ο Πρεβελάκης και η Αξιώτη) από την προ-

67. Επανεκδοση στις εκδόσεις Άγρα, 1987.

φορική παράδοση. Το μυθιστόρημα τελειώνει με τον αφηγητή να υμνεί τη γενέθλια πόλη του, τη Θεσσαλονίκη, και να διατυπώνει εντέλει παραβολικά αυτό που ο Πεντζίκης προσπαθούσε σε όλο το μυθιστόρημα:

«Τότε θυμήθηκα τη διήγηση από ένα όνειρο που είχε δει επανειλημμένα η γιαγιά μου, η μητέρα της μητέρας μου, πως στο πατρικό μας σπίτι από κάτω ήταν εκκλησία θαμμένη. Της παρουσιάζονταν Σεβάσμια μορφή, που έδινε την εντολή να γκρεμίσουμε το σπίτι και να σκάψουμε, να βρούμε από κάτω την Εκκλησία». ⁶⁸

Ο μυθιστοριογράφος επιστρέφει, διαμέσου των γενεών της οικογένειάς του, στη φωνή της γιαγιάς του, που σημαίνει τη φωνή της παράδοσης, η οποία έφτασε ως εμάς μέσα από τη διαδοχή των γυναικών. Το γκρέμισμα του πατρικού σπιτιού είναι αυτό ακριβώς που έκανε ο Πεντζίκης με τις συμβάσεις του μυθιστορηματικού είδους στο πρώτο μέρος του έργου του *Ο πεθαμένος και η ανάσταση*. Αυτό που ανασταίνεται τελικά στο μυθιστόρημα είναι η θρησκευτική συνείδηση (η Εκκλησία της παραβολής), η οποία διατηρήθηκε στα θρησκευτικά κείμενα και παρέμεινε ζωντανή μέσω της προφορικής παράδοσης που πέρασε από γενιά σε γενιά.

Ο πεθαμένος και η ανάσταση δεν είναι ένα βιβλίο που διαβάζεται εύκολα. Σίγουρα όμως είναι το πιο ριζοσπαστικό από όλα τα μυθιστορήματα και τα διηγήματα αυτής της περιόδου, που γυρεύουν στις παραδόσεις του παρελθόντος ένα είδος σωτηρίας. Από αυτά τα πιο γνωστά είναι η νουβέλα του Μυριβήλη *Ο Βασίλης ο Αρβανίτης* και το μυθιστόρημα του Βενέζη *Αιολική γη*. Και τα δύο αναφέρονται στην παραδοσιακή ζωή των Ελλήνων στα Μικρασιατικά παράλια και τα νησιά του ανατολικού Αιγαίου πριν από την Καταστροφή του 1922 και δημοσιεύτηκαν το 1943 σε συνθήκες λογοκρισίας. ⁶⁹ Το σύντομο μυθιστόρημα του Μυριβήλη

68. *Ο πεθαμένος και η ανάσταση* (εκδ. Άγρα), σ. 153.

69. Η νουβέλα του Μυριβήλη, όπως και *Η ζωή εν τάφω*, έχει μια μακρά ιστορία. Πρωτοκυκλοφόρησε το 1934 ως διήγημα. Το 1939 συμπεριλήφθηκε αναθεωρημένο στη συλλογή διηγημάτων *Το γαλάζιο βιβλίο*. Η οριστική μορφή, που κυκλοφόρησε το 1943, επανεκδόθηκε το 1971, επιμ. Mario Vitti, Ερμής (NEB). Το μυθιστόρημα του Βενέζη ανατυπώνεται κανονικά από τις εκδόσεις «Εστία» από την 8η έκδοση του 1969. Η κατηγορία της φυγής σε ένα ιδανικό παρελθόν, που εκτοξεύεται μερικές φορές εναντίον αυτών των κειμένων, μπορεί να δικαιολογηθεί, και πάλι μερικώς, μόνο για την περίπτωση του μυθιστορήματος του Βενέζη. Παρόμοια εξιδανικευτική τάση διακρίνεται και στο τελευταίο μυθιστόρημα του Μυριβήλη, *Η Παναγιά η Γοργόνα* (1949).

είναι ένα σφιχτοδεμένο κείμενο με παραστατική αφήγηση. Το θέμα του, που απασχόλησε και τον Πολίτη στην *Eroica*, είναι ο ηρωισμός στα παραδοσιακά ελληνικά του χρώματα. Σκηνοθετημένο στον τόπο καταγωγής του Μυριβήλη, τη Μυτιλήνη, στην πρώτη δεκαετία του αιώνα, απεικονίζει την πορεία μιας μάταιης αυτο-επιβεβαίωσης, η οποία αρχίζει με την άνοδο ενός νεαρού χωρικού στην υπόληψη των συγχωριανών του και τελειώνει με την πτώση του εξαιτίας της άμετρης αλαζονείας του. Καθώς εκτυλίσσεται η υπόθεση, η αφήγηση εμμέσως παραπέμπει στην κλασική ελληνική αντίληψη για τον τραγικό ήρωα από τη μια μεριά, στον Υπεράνθρωπο του Νίτσε από την άλλη, καθώς και στη μορφή του ήρωα, όπως παρουσιάζεται στο δημοτικό τραγούδι και τη λαϊκή παράδοση κοινοτήτων από τα μεσαιωνικά ακόμη χρόνια. Ο αφηγητής θαυμάζει τον Βασίλη και σπάνια επεμβαίνει για να σχολιάσει αυτά που αφηγείται. Υπό το πρίσμα αυτής της αφήγησης η ηρωική πορεία του Βασίλη, αν και χωρίς κίνητρα και μάταιη όσον αφορά στα αποτελέσματά της, ήταν παρ' όλα αυτά αρεστή στο Θεό. Το ίδιο το μυθιστόρημα όμως έντεχνα αφήνει τον αναγνώστη να διαμορφώσει τη δική του γνώμη.

Από τα μυθιστορήματα που συναποτελούν αυτή την ομάδα κανένα δε γνώρισε τη φήμη ούτε διαβάστηκε περισσότερο στο εξωτερικό, αν όχι και στην Ελλάδα από το έργο του Νίκου Καζαντζάκη *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*.⁷⁰ Το μυθιστόρημα ολοκληρώθηκε στα 1943 κατά τη διάρκεια της Κατοχής, αν και το μεγαλύτερο μέρος του γράφτηκε το χειμώνα του 1941-2, και δημοσιεύτηκε το 1946. Με το μυθιστόρημα αυτό ο Καζαντζάκης, που ήταν πλέον πενήντα οκτώ ετών, επέστρεψε στο προσκήνιο της ελληνικής λογοτεχνίας, μετά το λογοτεχνικό «αδιέξοδο» που ήταν η *Οδύσειά* του, η οποία εξετάστηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, και έκανε την πρώτη του εμφάνιση στο διεθνή λογοτεχνικό χώρο. Ο Ζορμπάς ήταν το πρώτο από τα επτά (αν προσμετρηθεί και η

70. Όλα τα έργα του Καζαντζάκη εκδίδονται σε ενιαία σειρά από τις Εκδόσεις Ελένη Καζαντζάκη. Για τη γένεση αυτού του μυθιστορήματος, βλ. Γιάννης Αναπλιώτης, *Ο αληθινός Ζορμπάς και ο Καζαντζάκης*, Δίφρος, Αθήνα 1960. Για τα μυθιστορήματα του Καζαντζάκη, βλ. Peter Bien, *Nikos Kazantzakis: Novelist* (Studies in Modern Greek), Bristol Classical Press and New Rochelle, NY, Aristide Caratzas, Bristol 1989. Η πρόταση να συνταχθεί αυτό το μυθιστόρημα μαζί με τις 'ηθογραφικές' απαντήσεις στη δικτατορία του Μεταξά και την Κατοχή τεκμηριώνεται με λεπτομέρειες από την Αλεξάνδρα Θαλάσση σε αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή (Πανεπιστήμιο Λονδίνου).

αυτοβιογραφική Αναφορά στον Γκρέκο) μυθιστορήματα που έγραψε ο Καζαντζάκης τα τελευταία χρόνια της ζωής του. Όπως και η υπόλοιπη ελληνική πεζογραφική παραγωγή των χρόνων του μεταξικού καθεστώτος και της Κατοχής, τα περισσότερα από αυτά εκτυλίσσονται στο παρελθόν, είτε το προσωπικό παρελθόν του συγγραφέα είτε το ιστορικό. Το σκηνικό όλων είναι οι μικρές αγροτικές κοινότητες, που προτιμούσε ο 'ηθογραφικός ρεαλισμός' του τέλους του 19ου αιώνα και οι σύγχρονοι διάδοχοί του. Τα μυθιστορήματα του Καζαντζάκη, βέβαια, περιέχουν μεγαλύτερη του μέσου όρου δόση φιλοσοφικής ή θεολογικής θεώρησης: τέτοιες ιδέες όμως είχαν κάνει ήδη την εμφάνισή τους στην ελληνική πεζογραφία με το έργο των αστών μυθιστοριογράφων, όπως ο Θεοτοκάς, ο Καραγάτσης και ο Κοσμάς Πολίτης στις αρχές της δεκαετίας του '30.

Αυτό αξίζει να υπογραμμιστεί, γιατί η επιρροή του Καζαντζάκη έξω από την Ελλάδα, σε συνδυασμό με την αποφασιστικότητά του να απευθυνθεί στο ευρύτερο κοινό, πέρα από τους στενούς ορίζοντες της χώρας του, οδήγησαν συχνά στην ανάγνωση του έργου του έξω από τα λογοτεχνικά συμπραζόμενα της εποχής. Στην πραγματικότητα, παρ' όλη τη δήθεν περιφρόνηση του Καζαντζάκη για το μυθιστόρημα ως είδος και για τους συναδέλφους του στην Ελλάδα, θα ήταν αρκετά αυθαίρετο να απομονωθεί αυτή η νέα, όψιμη φάση της πορείας του από το σώμα της πεζογραφικής παραγωγής του τέλους της δεκαετίας του '30, που και αυτό στρέφει το βλέμμα πίσω, στις ιδέες και την εποχή της νεότητας του Καζαντζάκη.

Ο Ζορμπάς από πολλές πλευρές ανήκει σε αυτή την παράδοση: ο δραματικός χρόνος του μυθιστορήματος προηγείται κατά είκοσι χρόνια της συγγραφής του και η υπόθεσή του διαδραματίζεται σε μια αγροτική κοινότητα της Κρήτης, από όπου και καταγόταν ο συγγραφέας. Είναι σαφές, σε αρκετά σημεία του Ζορμπά, ότι ο Καζαντζάκης ακολούθησε το παράδειγμα του συμπατριώτη του Πρεβελάκη στο *Χρονικό μιας πολιτείας*.⁷¹ Όπως και άλλοι συγγραφείς αυτής της παράδοσης, και όπως οι καλύτεροι από τους πεζογράφους του τέλους του 19ου αιώνα, ο Κα-

71. Ο χαρακτήρας της Μαντάμ Ορτάνς, της γερασμένης πια πρώην πόρνης, στο μυθιστόρημα του Καζαντζάκη, είναι η επεξεργασία μιας πραγματικής φυσιολογίας της κρητικής ζωής από *Το χρονικό μιας πολιτείας*. Επιπλέον, η λέξη 'πολιτεία', για την οποία βλ. παρακάτω, βρίσκεται στον τίτλο και των δύο μυθιστορημάτων, με διαφορετική βέβαια σημασία στο καθένα.

ζαντζάκης εκμεταλλεύτηκε ένα παραδοσιακό ελληνικό περιβάλλον για σκοπούς που ξεφεύγουν από τα όρια του περιβάλλοντος αυτού. Η εξέταση του μυθιστορήματος συνήθως επικεντρώνεται στις φιλοσοφικές ιδέες του και στο χαρακτήρα του Ζορμπά, που υπερβαίνει τα ανθρώπινα όρια. Με τη λαϊκή σοφία και τη ζωτικότητα του, οξυμμένη και από την εμπειρία, καταφέρνει να αποσπάσει από τα βιβλία και τους αφηρημένους συλλογισμούς το συνεσταλμένο εργοδότη του, που είναι και ο αφηγητής του μυθιστορήματος.

Ο ήρωας του μυθιστορήματος Αλέξης Ζορμπάς βασίζεται, σε γενικές γραμμές βέβαια, σε ένα πραγματικό πρόσωπο, τον εργάτη Γιώργο Ζορμπά, με τον οποίο ο Καζαντζάκης το 1915, όπως ακριβώς ο αφηγητής του μυθιστορήματος, είχε ανοίξει λιγνιτωρυχείο (που όμως θρυσκόταν στην Πελοπόννησο και όχι στην Κρήτη). Στο χαρακτήρα αυτό ο Καζαντζάκης πρόσθεσε πολλές από τις ιδιότητες και τα στοιχεία που διέκρινε στον παραδοσιακό Έλληνα αγρότη. Προβάλλονται οι πρωτόγονες τεχνικές εργασίας και η κάπως ωμή σκληρότητα της παραδοσιακής κρητικής ζωής. Θα πρέπει ακόμη να επισημανθεί ότι, σε αυτό το μυθιστόρημα, οι προβληματισμοί αλλοιώνουν το ηθογραφικό στοιχείο, με τρόπο εμφανέστερο από οποιοδήποτε άλλο μυθιστόρημα της περιόδου, αν και η τάση αυτή είναι ενδημική σε όλη την ηθογραφική πεζογραφία. Ο Καζαντζάκης, όμως, με το μυθιστόρημά του κατηύθυνε τη γενική αναζήτηση των παραδοσιακών στοιχείων σε απροσδόκητα περίπλοκους δρόμους. Όπως εξηγεί ο αφηγητής στον πρόλογο, η ιστορία της ζωής του εργάτη Ζορμπά μοιάζει με αγιογραφία, της οποίας ο λαϊκότερος τρόπος είναι το *συναξάριο*. Το είδος αυτό, πολλές φορές με τίτλους όπως *Βίος και πολιτεία τού...* ήταν το πιο διαδεδομένο είδος πεζής αφήγησης στη διάρκεια όχι μόνο των μεσαιωνικών χρόνων αλλά και παλαιότερα. Το *συναξάρι* ήταν η ζωή ενός σημαντικού προσώπου. Ήταν ακόμη το υπόδειγμα μιας χρηστής ζωής και συγχρόνως αντιπροσώπευε ένα σημαντικό νήμα λαϊκής προφορικής αφήγησης για τον ελληνόφωνο κόσμο. Ο Καζαντζάκης επιχειρεί, με τον τίτλο και κάποια στοιχεία της μορφής του μυθιστορηματός του, να δημιουργήσει ένα σύγχρονο *συναξάρι*. Ο ήρωάς του Ζορμπάς παρουσιάζεται ως σύγχρονος κοσμικός άγιος και ταυτόχρονα επαναφέρει ένα είδος της ελληνικής αφηγηματικής παράδοσης πολύ παλαιότερο από το σύγχρονο μυθιστόρημα.

Η σχέση του μυθιστορήματος με την παράδοση δε σταματά όμως

εδώ. Δεν έχει, από όσο μπορώ να ελέγξω, μέχρι τώρα επισημανθεί ότι οι πρώτες φράσεις του: «Τον πρωτογνώρισα στον Πειραιά. Είχα κατέβει στο λιμάνι...», αποτελούν πιστή αντανάκλαση της περίφημης εισαγωγικής πρότασης από την *Πολιτεία* του Πλάτωνα: «Κατέβην χθές εις Πειραιά...». Από τη στιγμή που αυτή η ομοιότητα διαπιστωθεί, γίνεται πλέον σαφές γιατί ο Καζαντζάκης απέρριψε τον αρχικό τίτλο του βιβλίου, που ήταν *Το συναξάρι του Ζορμπά*, για χάρη ενός τίτλου που θα περιλάμβανε στοιχεία από τη ζωή του αγίου (*Βίος και πολιτεία*), αλλά και τη λέξη *πολιτεία*, την οποία χρησιμοποίησε ο Πλάτωνας για να περιγράψει το ιδανικό του κράτος. Ο πλατωνικός φιλοσοφικός διάλογος ξεκινάει, κατά το συνήθη τρόπο, με μια ρεαλιστική περιγραφή της καθημερινής τάχα ζωής. Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο ο Καζαντζάκης, χρησιμοποιώντας ακόμη και τις ίδιες λέξεις με τον Πλάτωνα, ξεκίνησε μιαν αφήγηση, ολόκληρο το μυθιστόρημα δηλαδή, που προβάλλεται ως το σύγχρονο αντίστοιχο ενός πλατωνικού διαλόγου. Έχοντας αυτό υπόψη, κατανοούνται και δικαιολογούνται οι ατελείωτες συζητήσεις του Ζορμπά με το 'αφεντικό' του-αφηγητή, σχετικά με σοβαρότατα θέματα. Το μυθιστόρημα, εκτός από σύγχρονο συναξάρι είναι και ένας σύγχρονος πλατωνικός διάλογος. Και όπως οι περισσότεροι διάλογοι του Πλάτωνα, τελειώνει χωρίς να αποδίδει σε καμία πλευρά το 'νικητήριο' επιχείρημα. Καταφέρνει, λοιπόν, ο Καζαντζάκης να διαπλέξει στο μυθιστόρημα αυτό στοιχεία της λογοτεχνικής, φιλοσοφικής, θρησκευτικής και λαϊκής παράδοσης της ελληνικής γλώσσας από όλη την περίοδο της ιστορίας της. Μια τέτοια ανάγνωση του Ζορμπά αποδεικνύει ότι το μυθιστόρημα είναι, από άποψη μορφής και τεχνικής, πολύ περισσότερο επιτηδευμένο, ακόμη και πειραματικό, από όσο το είχαν εκτιμήσει οι περισσότεροι κριτικοί, αφού το αντιμετώπιζαν συμβατικά ως 'ρεαλιστικό' μυθιστόρημα, που όμως δεν κατάφερε να είναι και πολύ ρεαλιστικό. Αν και η τακτική της αναδρομής στην ελληνική παράδοση αποτελούσε κοινό τόπο για το μεγαλύτερο μέρος της πεζογραφίας που γράφτηκε εκείνα τα χρόνια, αντλώντας από τις πνευματικές αναζητήσεις της δεκαετίας του '30, θα πρέπει να αναγνωρισθεί ότι η μέθοδος του Καζαντζάκη είναι εντελώς προσωπική. Και μια τελευταία παρατήρηση: στον Ζορμπά η αναζήτηση της παράδοσης, χαρακτηριστική του τέλους της δεκαετίας του '30 και των αρχών της επομένης, πλησιάζει, όσο σε κανένα άλλο πεζογραφικό έργο, τη σύνθεση του παρελθόντος που επιχείρησε ο Παλαμάς στα πρώτα χρόνια του αιώνα.

ΠΟΙΗΤΕΣ ΤΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ: Η 'ΓΕΝΙΑ ΤΟΥ '30'

Με δεδομένη τη σημασία που απέδιδαν οι πεζογράφοι στην αναβίωση της παράδοσης, δεν πρέπει να προκαλεί εντύπωση το γεγονός ότι οι ίδιοι προβληματισμοί απασχόλησαν, σε μεγάλο βαθμό, και την ποίηση των χρόνων του πολέμου. Αυτό όμως ισχύει για τους ποιητές που άρχισαν τη λογοτεχνική τους πορεία κατά την περασμένη δεκαετία. Γιατί στο έργο των ποιητών, που άρχισαν να συνθέτουν ή/και να δημοσιεύουν στη διάρκεια αυτής της δεκαετίας, αναγνωρίζονται σαφείς διαφορές από τη νοοτροπία της προηγούμενης γενιάς. Συνοπτικά, η ποίηση των μεγαλύτερων σε ηλικία ποιητών μπορεί να θεωρηθεί εξέλιξη και σε μερικές περιπτώσεις κορύφωση των τάσεων που καθιέρωσαν οι ποιητές αυτοί στη δεκαετία του '30, εξέλιξη που είχε στενούς δεσμούς με την πεζογραφία της ίδιας περιόδου. Αντίθετα, οι ποιητές που άρχιζαν την πορεία τους τότε αδιαφόρησαν πλήρως γι' αυτή την κοινή προοπτική. Συνέχισαν, σχεδόν χωρίς εξαίρεση, να χρησιμοποιούν τον ελεύθερο στίχο της περασμένης δεκαετίας και να εφαρμόζουν τα διδάγματα όσων προηγήθηκαν, ιδιαίτερα του Σεφέρη και του Ελύτη, σε θέματα ύφους και περιεχομένου. Κατέλαβαν όμως μια καθοριστική για τη διαμόρφωση της μεταπολεμικής ποίησης θέση, η οποία και θα εξεταστεί στην ενότητα που ακολουθεί.

Επιστημάνθηκε προηγουμένως η σημαντική θέση που καταλαμβάνει η παράδοση στην ποίηση του Σικελιανού και του Σεφέρη στη δεκαετία του '30 και, σε κάποιες περιπτώσεις, και στην ποίηση του Ρίτσου. Και παίζει πολύ μεγαλύτερο ρόλο στο πρώτο μισό της επόμενης δεκαετίας στο έργο των ποιητών που είχαν ήδη ξεκινήσει την ποιητική τους πορεία, καθώς εμφανίζεται ακόμη και στα πιο απίθανα σημεία. Στην ποίηση, όπως εξάλλου και στην πεζογραφία, αυτή η αναμέτρηση με το παρελθόν του Ελληνισμού παίρνει πολλές διαφορετικές μορφές και καταλήγει σε ποικίλα αποτελέσματα. Στην περίπτωση της ποίησης όμως, πιο καθαρά από ό,τι στην περίπτωση της πεζογραφίας, η επιστροφή στις ρίζες δεν έχει ως κίνητρο την τάση υπεκφυγής μιας σκληρής πραγματικότητας. Μάλιστα, τα ίδια ακριβώς στοιχεία που επιδοκιμάστηκαν στην ποίηση, επειδή θεωρήθηκαν 'ρεαλιστικά', στην πεζογραφία επικρίθηκαν, επειδή χαρακτηρίστηκαν ως αποφυγή της σύγχρονης πραγματικότητας (αναφορά στο ελληνικό τοπίο, στροφή στη λαϊκή παράδοση, ανάδειξη των αναλογιών με το παρελθόν). Αυτό πιθανόν να οφείλεται στο ότι οι κριτικοί

ήταν πιο εξοικειωμένοι να διαβάζουν μεταφορικά την ποίηση παρά την πεζογραφία. Με αυτά τα δεδομένα, η ποίηση εκείνης της γενιάς, κατά τη διάρκεια του πολέμου και στα αμέσως επόμενα χρόνια, αναζητούσε στα αποθέματα του ελληνικού παρελθόντος μια υπόσχεση λύτρωσης από τα δεινά του παρόντος.

Το καλοκαίρι του 1942 ο αναγνωρισμένος Άγγελος Σικελιανός κυκλοφόρησε, παράνομα από τη λογοκρισία, υπό τον τίτλο *Ακριτικά*, πέντε χειρόγραφα ποιήματα, που είχε συνθέσει τον πρώτο χειμώνα της Κατοχής. Ο τίτλος παραπέμπει ρητά στο μυθικό ηρωϊσμό του έπους *Διγενής Ακρίτας* και των σχετικών δημοτικών τραγουδιών. Το υλικό όμως όχι μόνο αυτών αλλά και άλλων ποιημάτων που έγραψε στη διάρκεια του πολέμου το άντλησε ο Σικελιανός από την αρχαία μυθολογία, συχνά συνδυάζοντας ειδωλολατρικούς και χριστιανικούς μύθους, ώστε να προσφέρουν μαζί ένα μήνυμα ελπίδας στον αιώνα της ήττας. Στο ποίημα «Διόνυσος επί λίκνων», η Μάνα Νύχτα γεννάει ένα θείο βρέφος, το οποίο είναι συγχρόνως ο Διόνυσος και ο Χριστός. Αν ο ποιητής και ο λαός του μπορέσουν να προστατέψουν το αβοήθητο παιδί από τους λύκους που το τρομάζουν στη διάρκεια της μακριάς νύχτας (την Κατοχή, όπως υπαινίσσεται το ποίημα), το φως θα επιστρέψει και οι νεκροί θα αναστηθούν στο άκουσμά Του.

Όχι μόνο η παράδοση αλλά και τα ολέθρια αποτελέσματα της απομάκρυνσης από τις ρίζες εμπνέουν τον Σεφέρη. Τα ποιήματα της περιόδου του πολέμου εκδόθηκαν το 1944 σε μια μικρή συλλογή με τον τίτλο *Ημερολόγιο Καταστροφώματος, Β'*. Ο Σεφέρης, ως ανώτερος διπλωματικός υπάλληλος, ακολούθησε την ελληνική κυβέρνηση στην Αίγυπτο και δεν υπέφερε καμιά από τις κακουχίες της Κατοχής ούτε τον έλεγχο της γερμανικής λογοκρισίας που υπέστη ο Σικελιανός. Τα χρόνια του πολέμου ήταν για τον Σεφέρη χρόνια εξορίας. Οι προσωπικές δυσκολίες, τις οποίες μαρτυρούν αυτά τα ποιήματα, απορρέουν από το αίσθημα ότι βρίσκεται αποκομμένος από την πατρίδα του και τις παραδόσεις της. Αυτή η αίσθηση της αβάσταχτης απομόνωσης εκφράζεται πιο καθαρά στο ποίημα «Ο Στράτης Θαλασσινός ανάμεσα στους αγάπανθους». Ο ποιητής το συνέθεσε στις αρχές του 1942, όταν βρισκόταν υπηρεσιακά στη Νότια Αφρική, το πιο μακρινό σημείο της εξορίας του.

Ο Στράτης Θαλασσινός, persona και άλλων προηγούμενων ποιημάτων του Σεφέρη, είναι ένα γνώριμο άλλοθι του ποιητή. Το ονοματεπώνυμο

υποβάλλει την ιδέα του ταξιδιού, το όνομα ενός στεριανού και το επώνυμο ενός θαλασσινού. Εξόριστος στο νότιο ημισφαίριο, ο ταξιδιώτης νοσταλγεί οικείες εικόνες του ελληνικού χώρου. Σε όλη την έκταση της σφαιρικής ποίησης αποτυπώνεται, μέσω του ελληνικού τοπίου, η αδιάκοπη και γόνιμη παρουσία του παρελθόντος. Σε αυτό το ξένο περιβάλλον, στο οποίο οι ανθισμένοι αγάπανθοι είναι το σύμβολο ενός ξένου πολιτισμού, ο ποιητής συλλαμβάνει τον εαυτό του ως άλλο Οδυσσέα. Έχει εμπλακεί και αυτός σε ένα ταξίδι, και για να φτάσει στον προορισμό του χρειάζεται τη βοήθεια των νεκρών. Οι φωνές όμως του παρελθόντος φτάνουν στον ποιητή ασυνάρτητες: οι τελευταίοι στίχοι του ποιήματος, όπως και στην *Έρημη Χώρα* του Έλιοτ, είναι σπαράγματα από παλαιότερα κείμενα (από τον Όμηρο, τον Αισχύλο και τον Σολωμό), αντιγραμμένα ή παραφρασμένα, στα οποία παρεμβάλλεται η απελπισμένη έκκληση «Βοηθήστε μας!».

Στην παράδοση στρέφεται, με τον δικό του όμως τρόπο, και ο Ελύτης στο πολύστιχο ποίημά του *Άσμα ηρωικό και πένθιμο για τον χαμένο ανθυπολοχαγό της Αλβανίας*, το οποίο δημοσιεύτηκε το 1945. Ο ποιητής αναφέρεται στην τραυματική εμπειρία που είχε ως ανθυπολοχαγός στα βουνά της Αλβανίας το χειμώνα του ελληνοϊταλικού πολέμου. Με το έργο αυτό η ποίηση του Ελύτη παίρνει νέα τροπή. Η απεριόριστη αισιοδοξία και ο ανέμελος εορτασμός της ελευθερίας, που χαρακτήριζαν τα πρώτα ποιήματά του, υποχωρούν κάπως από δω και πέρα, και σε όλο το υπόλοιπο έργο του χρωματίζονται από έντονη αίσθηση απειλητικής καταστροφής και βίαιου θανάτου. Στο *Άσμα ηρωικό και πένθιμο* δεν έχουν ακόμη αναπτυχθεί τα εκφραστικά μέσα, με τα οποία ο Ελύτης κατάφερε, στην κατοπινή ποίησή του, να συνδυάσει αυτά τα διαμετρικά αντίθετα στοιχεία. Αυτό που έχει υπογραμμιστεί συχνά είναι ότι, αυτό το ποίημα σηματοδοτεί την αρχή μιας αξιοσημείωτης εξέλιξης, η οποία ολοκληρώνεται στα ποιήματα που ο Ελύτης συνέθεσε στο διάστημα από το 1950 ως τις αρχές της δεκαετίας του 1970. Ο κεντρικός ήρωας αυτής της ποιητικής σύνθεσης σκοτώνεται στα χιόνια της Αλβανίας αλλά, όπως και οι ήρωες του Ρίτσου στο ποίημα *Επιτάφιος* και του Πεντζίκη στο μυθιστόρημά του *Ο πεθαμένος και η ανάσταση*, ξανάρχεται στη ζωή με ευρηματικό τρόπο. Εδώ η ανάσταση επηρεάζεται από τη φύση, καθώς τα χιόνια λιώνουν και φυτρώνει το χορτάρι μέσα από τα κόκαλα του σκοτωμένου. Αν και ο άνθρωπος έχει χαθεί, η ζωή που αντιπροσωπεύει

ανανεώνεται από τις δυνάμεις της φύσης και το ποίημα τελειώνει (για άλλη μια φορά) με έναν ύμνο προς τη δημιουργική δύναμη της φύσης. Ο Ελύτης, όπως εξάλλου ο Ρίτσος και ο Πεντζίκης, είναι σε θέση να προκαλέσει με τη φαντασία αυτό που είναι αδύνατο στο χώρο της πραγματικότητας, αντλώντας το υλικό του από τη σταθερότητα του περιβάλλοντος και από τη μακραίωνη παράδοση της ανοιξιιάτικης αναγέννησης.

Πρωταγωνιστικό ρόλο παίζει η παράδοση και σε ένα άλλο πολύστιχο ποίημα, του Γιάννη Ρίτσου αυτή τη φορά, το οποίο συνέθεσε ο ποιητής αμέσως μετά το τέλος του πολέμου. Έχει τίτλο *Ρωμιοσύνη* και γράφτηκε στο διάστημα 1945-7 αλλά παρέμεινε για πολιτικούς λόγους αδημοσίευτο μέχρι το 1954, οπότε και συμπεριλήφθηκε στον τόμο *Αγρύπνια*. Η *Ρωμιοσύνη* είναι από τα πιο γνωστά ποιήματα του πολυγράφου Ρίτσου, και αυτό χωρίς αμφιβολία οφείλεται, σε μεγάλο βαθμό, στη μελοποίηση κάποιων κομματιών του από τον Μίκη Θεοδωράκη, το 1966. Ο τίτλος παραπέμπει στον ιστορικό αλλά και το σύγχρονο Ελληνισμό, που διώνεται ως λαϊκή παράδοση και όχι ως ιστορία ή μυθολογία. Με ένα βαρύ ανομοιοκατάληκτο στίχο, ο οποίος ποτέ δεν ξεφεύγει πολύ από το χαρακτηριστικό ρυθμό της παραδοσιακής προφορικής ποίησης, η *Ρωμιοσύνη* ζωντανεύει όλους τους αγώνες του ελληνικού λαού, που δεν είναι παρά οι αγώνες αυτού του απότομου και ασυμβίβαστου τόπου, εναντίον των ξένων επιδρομέων. Στο ποίημα, οι αχτένιστες μορφές των χωρικών και των ανταρτών συνταιριάζονται με τις πέτρες, τα λιόδεντρα και το φως. Οι αντάρτες της Αντίστασης και του Εμφυλίου εντάσσονται στην παράδοση παλαιότερων λαϊκών ηρώων — δίπλα στους ακρίτες, που πολεμούσαν εναντίον των Αράβων στα βυζαντινά χρόνια, στους Κλέφτες, της Τουρκοκρατίας, στους αγωνιστές του 1821. Με αυτό τον τρόπο το ποίημα διεκδικεί το κύρος της παράδοσης για λογαριασμό των ανταρτών. Το πιο ενδιαφέρον όμως είναι ότι υπερβαίνει με επιδέξιο τρόπο την τρομερή διχόνοια της εποχής που γράφτηκε, και παρουσιάζει τους Έλληνες ως σύνολο σε όλη τη διάρκεια της ιστορίας τους, ενωμένους στον αγώνα για να διατηρήσουν τον τόπο τους ελεύθερο και ακέραιο.

Σε όλα τα ποιήματα που εξετάστηκαν έως εδώ, η στροφή στην παράδοση, με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, είναι σαφής και συνδέεται καθαρά με την αναζήτηση σωτηρίας, τόσο για το άτομο όσο και για την κοινότητα ή το έθνος. Αυτό όμως που κάνει εντύπωση, και δε φαίνεται με την πρώτη ματιά, είναι η συμβολή των Υπερρεαλιστών. Θα περίμενε

κανείς να στρέφουν την πλάτη τους στο παρελθόν, και ειδικότερα το ελληνικό, μένοντας πιστοί στις αρχές του γαλλικού υπερρεαλιστικού κινήματος. Στην πραγματικότητα, όπως είδαμε, οι Υπερρεαλιστές δεν αδιαφόρησαν καθόλου για τους προγενέστερους Έλληνες συγγραφείς. (Η δηκτική επίθεση ενός ποιητή του κύρους του Σικελιανού εναντίον του υπερρεαλιστικού κινήματος, το 1944, ουσιαστικά αποδεικνύει ότι τα απελευθερωτικά οικουμενικά οράματα του Σικελιανού είχαν κοινές καταβολές με τα εξίσου απελευθερωτικά οικουμενικά οράματα αυτών τους οποίους κατηγορούσε ως ανθέλληνες και αντι-ποιητικούς).⁷² Ο Υπερρεαλισμός στη διάρκεια του Δεύτερου παγκόσμιου πολέμου συνέχισε να σφυρηλατεί νέους (και όπως φαίνεται εκ των υστέρων ανθεκτικούς) δεσμούς με κάποια θεμελιακά στοιχεία της ελληνικής παράδοσης, που εμφανίζονταν συχνά και σε πιο 'ορθόδοξα' κείμενα της εποχής.

Το πιο εντυπωσιακό δείγμα αυτής της εξέλιξης είναι το πολύστιχο ποίημα *Μπολιβάρ*, που δημοσίευσε ο Νίκος Εγγονόπουλος το 1944. Έργο πολύ διαφορετικό και από τις δύο προηγούμενες καθαρά υπερρεαλιστικές συλλογές του, ο *Μπολιβάρ*, με υπότιτλο *Ένα ελληνικό ποίημα*, είναι ένας εγκωμιαστικός ύμνος προς το νοτιοαμερικάνο επαναστάτη Σιμόν Μπολιβάρ.⁷³ Οι οικουμενικές εκτάσεις ήταν ήδη ένα διακριτικό χαρακτηριστικό του ελληνικού Υπερρεαλισμού, και στα προηγούμενα ποιήματά του ο Εγγονόπουλος είχε ανοίξει νέους ποιητικούς χώρους στην Αλβανία και τη Νότια Αμερική. Ο *Μπολιβάρ* προχώρησε ακόμη παραπέρα, και κάτω από τη ναζιστική λογοκρισία καθιέρωσε μια στάση, η οποία αποδείχθηκε ξανά πολύ παραγωγική κατά τη διάρκεια της Χούντας (1967-1974). Με τις παραλληλίες ανάμεσα στις νοτιοαμερικάνικες επαναστάσεις του 19ου αιώνα και την πρόσφατη ελληνική ιστορία, οι υπαινιγμοί στον πραγματικό του χωρόχρονο καλύπτονται με έναν εύσχη-

72. Βλ. *Πεζός λόγος* (4 τόμοι), επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Ίκαρος, Αθήνα 1983, σσ. 124-5. Το γεγονός αυτό επισημαίνεται, με κάποια ειρωνεία, σε ένα ποίημα του Εμπειρικού, που δημοσιεύτηκε μετά το θάνατό του και προφανώς γράφτηκε στη δεκαετία του 1960: «Μέθεξιν ή Ο Άγγελος Σικελιανός είναι δικός μας» στον τόμο *Αι Γενεαί Πάσαι, ή Η Σήμερον ως αύριον και ως χθες*, επιμ. Γ. Γιατρομανωλάκης, Άγρα, Αθήνα 1984, σσ. 107-8.

73. Το ποιητικό έργο του Εγγονόπουλου μέχρι τη δεκαετία του '60 συγκεντρώθηκε στα *Ποιήματα* (2 τόμοι), Ίκαρος, Αθήνα 1977. Για το *Μπολιβάρ*, βλ. τόμ. 2. σσ. 7-33. Για τον Εγγονόπουλο, βλ. Ρένα Ζαμάρου, *Ο ποιητής Νίκος Εγγονόπουλος. Επίσκεψη τόπων και προσώπων*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1993.

μο τρόπο. Πραγματικά, πέρα από τις εκστατικές προσφωνήσεις του ήρωά του, η παρουσία του στο ποίημα είναι έντονα υπαινικτική, καθώς εν ονόματι του Μπολιβάρ ξετυλίγεται μια ατελείωτη σειρά ονομάτων και γεγονότων από την ελληνική ιστορία. Υπονούνται τόσα πολλά, που χρειάστηκε να προστεθούν εννέα σελίδες σημειώσεων στην έκδοση της γαλλικής μετάφρασης του ποιήματος, λίγα χρόνια μετά την πρώτη δημοσίευσή του. Πάντως, ο μακρινός Μπολιβάρ πολιτογραφήθηκε θριαμβευτικά ανάμεσα στους μικρούς και μεγάλους ήρωες της νεότερης ελληνικής ιστορίας και της δημοτικής παράδοσης. Σε κάποιο σημείο, μάλιστα, περιγράφεται με όρους που τον συσχετίζουν στενά με την πεζογραφική διερεύνηση του παραδοσιακού Έλληνα ήρωα, όπως ο Βασίλης ο Αρβανίτης του Μυριβήλη και ο Ζορμπάς του Καζαντζάκη. Ο Μπολιβάρ περιγράφεται ως:

ηττημένος και νικητής μαζί, ήρωας τροπαιούχος
κι' εξιλαστήριο θύμα.⁷⁴

Αυτό που δοκίμασε ο Εγγονόπουλος στον Μπολιβάρ, να συνδυάσει δηλαδή σε ένα πρόσωπο τη μορφή του ήρωα-σωτήρα, όπως σχηματίστηκε από την ελληνική ιστορία και την προφορική παράδοση, με την υπερρεαλιστική αναζήτηση της παγκόσμιας ελευθερίας, ήταν πολύ δύσκολο, και γι' αυτόν το λόγο προφανώς δεν το επιχείρησε ξανά.

Ο ποιητής που, περισσότερο από κάθε άλλον, προσπάθησε να εξοβελίσει από όλο το έργο του την ιστορία και τις παραδόσεις της πατρίδας του ήταν ο Ανδρέας Εμπειρικός. Ασπάστηκε τον Υπερρεαλισμό στις αρχές της δεκαετίας του '30 και έμεινε πιστός στο κίνημα όσο κανένας άλλος Έλληνας συγγραφέας. Το μεγαλύτερο μέρος όσων συνέθεσε μετά την *Ενδοχώρα*, με δυσκολία κατατάσσεται σε κάποιο από τα γνωστά λογοτεχνικά είδη, και ο άτακτος τρόπος της έκδοσής του καθιστούσε αδύνατη μέχρι πρόσφατα και αυτήν ακόμη τη μελέτη του. Τα περισσότερα έργα του ανήκουν στη μεταπολεμική περίοδο και θα εξεταστούν σε επόμενο κεφάλαιο. Όσον αφορά όμως τα έργα που συνέθεσε στη διάρκεια του πολέμου, τύποις πεζά και αδημοσίευτα μέχρι το 1960, είναι από κάθε άποψη προτιμότερο να εξεταστούν σε αυτό το σημείο. Ο Εμπειρικός τότε

74. *Ποιήματα*, τόμ. 2, ό.π., σ. 17.

είχε αρχίσει να επεξεργάζεται μια νέα μορφή αφήγησης σε πεζό λόγο, στην οποία βρήκε κάποια θέση και η αρχαία ελληνική μυθολογία.

Τα τελευταία χρόνια του πολέμου γέννησαν τέσσερα αφηγηματικά κείμενα, στο καθένα από τα οποία ο Εμπειρικός διαστρέφει με εντελώς απροσδόκητο τρόπο έναν αρχαίο μύθο.⁷⁵ Το πρώτο κατά χρονολογική σειρά είναι πιθανώς η *Αργώ ή πλους αεροστάτου*, που αν και ολοκληρώθηκε το Σεπτέμβριο του 1944 δημοσιεύτηκε πολύ αργότερα. Η *Αργώ* είναι το εκτενέστερο από αυτά τα κείμενα και θα μπορούσε να θεωρηθεί νουβέλα. Το θέμα της δεν έχει άμεση σχέση με την αρχαία μυθολογία. Αρχίζοντας από την προσέγγιση που υιοθέτησε ο Εγγονόπουλος στον *Μπολιβάρ* (το ποίημα μάλιστα μνημονεύεται στο κείμενο), η *Αργώ* εξιστορεί την ανύψωση ενός αεροστάτου με διεθνές πλήρωμα αεροναυτών στην Μπογκοτά το 1906, πέντε χρόνια μετά τη γέννηση του Εμπειρικού. Το αερόστατο, που έχει την ίδια ονομασία με το καράβι του Ιάσονα, ανυψώθηκε για το χωρίς επιστροφή ταξίδι του προς τον Ισημερινό, και ο φλογερός έρωτας μιας αριστοκρατικής κόρης και ενός μιγάδα νοτιοαμερικάνου Ινδιάνου βρήκε την πλήρη ολοκλήρωσή του όταν ο πατέρας του κοριτσιού πυροβόλησε τους δύο εραστές ακριβώς τη στιγμή του οργασμού. Καθώς παρακολουθούσε τη σκηνή από το αερόστατο ο άγαρμπος Ρώσος ναύαρχος Βλαδίμηρος Βιερχόυ, ψιθύρισε στον εαυτό του:

«Ο μέγας Παν δεν πέθανε! Ο μέγας Πάνας δεν πεθαίνει!».⁷⁶

Παρά τον εξωτισμό του, αυτό το σύγχρονο εξερευνητικό ταξίδι είναι, όπως υποδηλώνει και ο τίτλος του, συνέχεια του μυθικού ταξιδιού της *Αργώς* για το Χρυσόμαλλο Δέρας. Εξάλλου, ο σκοπός του ταξιδιού αυτού εκφράζεται με όρους της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας: μέσα από τον αυθορμητισμό και την ενότητα του φυσικού κόσμου των ενστίκτων και των ορμών, στις οποίες βασιλεύει ο παγανιστικός θεός Πάνας.

Από τα συντομότερα μυθολογικά κείμενα του Εμπειρικού, ο «Οιδί-

75. Για τη χρονολόγησή τους, βλ. Γιατρομανωλάκης, *Εμπειρικός*, σσ. 125-6, όπου αναλύονται και τα κείμενα. Η *Αργώ* πρωτοδημοσιεύτηκε με περικοπές στο περιοδικό *Πάλι* στα 1964-5. Ολόκληρο το κείμενο εκδίδεται τώρα από τις εκδόσεις Ύψιλον (1980). Τα άλλα κείμενα του Εμπειρικού που εξετάζονται εδώ βρίσκονται στον τόμο *Γραπτά ή προσωπική μυθολογία*.

76. *Αργώ* (εκδ. Ύψιλον), σ. 85.

πους Ρεξ» πραγματεύεται το μύθο του Οιδίποδα, όπως περίπου η «Ιθάκη» του Καβάφη το μύθο του Οδυσσέα. Η τραγωδία του Οιδίποδα, στην εκδοχή αυτή, προκλήθηκε από τις σκοτεινές δυνάμεις εντός του, τις αυστηρές Ερινύες, οι οποίες τον ευνούχισαν. Ο αφηγητής της ιστορίας, ένας αχαλίνωτος κυνηγός στην υπηρεσία του Πάνα και του Φρόντ, καταφέρνει να τις σκοτώσει, αν και είναι πολύ αργά για να σώσει τον αφέντη του, τον Οιδίποδα. Το επόμενο κείμενο, ο «Νεοπτόλεμος Α΄, Βασιλεύς των Ελλήνων», είναι τό μόνο του Εμπειρικού που δείχνει διάθεση να σηκώσει όλο το βάρος της τρισχιλιόχρονης ελληνικής ιστορίας. Ο αφηγητής είναι μια σύγχρονη ψυχιατρική περίπτωση, που γιορτάζει τη 'θεραπεία' του από τα χέρια του ίδιου του Εμπειρικού, ανακοινώνοντας την πρόθεσή του να διεκδικήσει το θρόνο των Ελλήνων ως γιος και διάδοχος του Αχιλλέα. Το κείμενο αυτό, όπως και πολλά άλλα του Εμπειρικού, χαιρετίζει μια νέα εποχή για τη φαντασία και την ελευθερία. Προκειμένου να πραγματοποιηθεί αυτός ο στόχος, είναι απαραίτητη η αξιοποίηση του παρελθόντος, αξιοποίηση που με διαφορετικούς τρόπους απασχόλησε όλους σχεδόν τους Έλληνες συγγραφείς της εποχής εκείνης. Στην ιστορία αυτή όμως επικαλύπτεται από ένα μοιραίο, αλλά και διαφορούμενο στρώμα ειρωνείας: ο ομιλητής είναι τρελός.

Το τελευταίο μυθολογικό κείμενο των *Γραπτών* είναι «Η επιστροφή του Οδυσσέως», και παρά τον τίτλο του έχει πολύ μικρή σχέση με το μύθο της *Οδύσσειας*. Το θέμα του είναι στην πραγματικότητα η ίδρυση της 'Νέας Ιερουσαλήμ' από τους Μορμόνους ιδρυτές της Salt Lake City. Η αναφορά στην *Οδύσσεια* εξυπηρετεί μόνο την απαίτηση να θεμελιωθεί ο νέος αυτός φανταστικός κόσμος και στην ελληνική μυθολογία, αφού το άλλο θεμέλιό του στηρίζεται στη Βίβλο. Με αυτόν, λοιπόν, τον πολύ προσωπικό τρόπο, προσπάθησε ο Εμπειρικός να οικοδομήσει το φανταστικό κόσμο του μέλλοντος πάνω σε θεμέλια ελληνο-ειδωλολατρικά και ταυτόχρονα χριστιανικά. Και από αυτή την άποψη, ακόμη και ο Εμπειρικός συμπορεύεται με τους μη-υπερρεαλιστές συγχρόνους του.

Μέχρι αυτό το σημείο εξετάστηκε η ποιητική παραγωγή στη διάρκεια του Δεύτερου παγκόσμιου πολέμου και των αμέσως επόμενων ετών. Στα έργα αυτά οι ποιητές καταφεύγουν, λιγότερο ή περισσότερο φανερά, στο χώρο του φανταστικού, για να αντιμετωπίσουν την πραγματικότητα της εποχής, χρησιμοποιώντας ωστόσο στοιχεία της παράδοσης. Την υπαινικτικότητα, ακόμη και τη σκοτεινότητα, υποστήριξαν θεωρητικά

και κάποιοι από τους ίδιους ποιητές κατά τη διάρκεια της περασμένης δεκαετίας. Ο Σεφέρης διατύπωσε την άποψη (συμφωνώντας και με τον Θ. Σ. Έλιοτ) ότι η ποίηση στο σύγχρονο κόσμο πρέπει να είναι 'δύσκολη'. Οι υπερρεαλιστές και οι υπερρεαλιζόντες γύρευαν την απελευθέρωση από τους περιορισμούς των ειρμών της λογικής. Αλλά η σκοτεινότητα στη σύγχρονη ελληνική ποίηση φθάνει στο απόγειό της στα χρόνια του πολέμου. Μπαίνει κανείς στον πειρασμό να συνδέσει το φαινόμενο με τις συνθήκες της λογοκρισίας, στις οποίες υπόκειντο οι ποιητές που επιχειρήσαν να δημοσιεύσουν το έργο τους στη διάρκεια εκείνων των ετών. Αυτές οι συνθήκες οπωσδήποτε ευνόησαν τη συγκαλυμμένη προσέγγιση καυτών θεμάτων, όπως η ελευθερία και η μελλοντική αναγέννηση. Για παράδειγμα, τα ποιήματα του Σικελιανού, αν και μερικά κυκλοφορούσαν χωρίς την έγκριση των αρχών, μιλούσαν σχεδόν αποκλειστικά με παραβολές. Και έχει ήδη υπογραμμιστεί η τακτική του αντιπερισπασμού, που επινόησε ο Εγγονόπουλος, αντλώντας από το εξωτικό περιβάλλον της Νότιας Αμερικής στον *Μπολιβάρ*.

Δύο ποιητές, που ήταν ήδη γνωστοί στα προπολεμικά χρόνια για τη σκοτεινότητα του έργου τους, συνέχισαν και μετά το τέλος του πολέμου την παραγωγή πολύστιχων ποιημάτων με αυτό το πνεύμα. Πρόκειται για τα ποιήματα *Ursa Minor* (1944) του Τ. Κ. Παπατσώνη και «*Κίχλη*» (1947) του Γιώργου Σεφέρη. Και στις δύο περιπτώσεις η σκοτεινότητα των ποιημάτων δεν μπορεί να αποδοθεί ευθέως στην επίδραση της λογοκρισίας, αλλά και στα δύο ποιήματα η υπαινικτική έκφραση αγγίζει την υπερβολή, κληρονομιά της περιόδου στην οποία η ελευθερία λόγου είχε ανασταλεί. Τα ποιήματα συνδέονται μεταξύ τους και με έναν άλλο, σημαντικότερο τρόπο: ενώ και τα δύο χρησιμοποιούν, όπως είναι αναμενόμενο, τη μυθολογία ως θεμέλιο λίθο μιας νέας τάξης, πρώτος ο Παπατσώνης και κατόπιν ο Σεφέρης παρουσιάζουν αυτή τη νέα τάξη με τους όρους μιας αγάπης που ξαναγεννιέται από την ίδια τη βαναυσότητα.

Το *Ursa Minor* οφείλει τον τίτλο του στον αστερισμό της Μικρής Άρκτου, στον οποίο, σύμφωνα με τη μυθολογία, απαθανατίστηκε η νύμφη Καλλιστώ, όταν η ζήλεια της Άρτεμης τη μεταμόρφωσε σε αρκούδα.⁷⁷

77. Η καθιερωμένη έκδοση (*Εκλογή*, 2η έκδοση) περιλαμβάνει το σύντομο πεζό κείμενο «Χρονικό της σκλαβιάς και της καρτερίας», το οποίο δημοσιεύτηκε το 1944 και χρησιμοποιείται ως σχολιασμός του ποιήματος από τον ποιητή (σσ. 163-6).

Το όνομα της νύμφης, το οποίο εμφανίζεται μόνο στην έβδομη και τελευταία ενότητα του ποιήματος, σημαίνει τον ύψιστο βαθμό ομορφιάς. Η ομορφιά, σύμφωνα με το πρώτο μέρος του ποιήματος, υπήρξε η λεία, την οποία ο ίδιος ο ποιητής και οι άλλοι σύγχρονοί του μάταια θήρευαν (όπως η θεά Άρτεμη) για πολλά χρόνια. Μόνο τώρα, πρόσωπο με πρόσωπο με την ήττα, την πείνα και το βίαιο θάνατο, αναγνωρίζει ο ποιητής πόσο απατηλό ήταν το κυνήγι του 'άρρητου' εκ μέρους των Συμβολιστών. Επιπλέον, βλέπει τώρα το πρώην θήραμά του, που έχει μετουσιωθεί σε αστερισμό, ως μια οικουμενική δύναμη αγάπης. Η Καλλιστώ, που αντιπροσωπεύει την ομορφιά, ταυτίζεται με την Αφροδίτη, θεά του έρωτα αλλά και αστέρι του δειλινού (ως πλανήτης Αφροδίτη):

*ήρθε η εσπέρα με τις δικές της μελιχρότητες
 με τις δικές της δροσιές και τα δικά της ρεύματα
 ήρθε το πρώτο δυσδιάκριτο άστρο
 η περηφάνεια του Αρκτούρου η μύτη τού
 επουράνιου χαρταετού
 και μας τα κόμισε όλα χωρίς φειδώ
 ό,τι σιγόγνεθε ο πόνος οι μακρόσυρτες ώρες
 τα μισερά πράγματα ό,τι εικόνιζε μαύρο
 η έλλειψη η στέρηση η απουσία
 πώς μεμιάς όλα καταλυθήκαν στη μισοσκοτισμένη
 είσοδό σου τη μισολανθάνουσα κι' εσπερινή
 καθώς έφτασες με τα τόσα δώρα.⁷⁸*

Παρακάτω, ο ποιητής απευθύνεται στην Καλλιστώ/Αφροδίτη: είσαι ο μεγάλος μαγνήτης του κόσμου, και υιοθετεί, σε όλο το ποίημα από δω και πέρα, το λεξιλόγιο της νευτώνειας φυσικής, για να παρουσιάσει την αγάπη ως την κινητήρια δύναμη πίσω από το νόμο της παγκόσμιας έλξης που κυβερνά το σύμπαν.⁷⁹ Σε αυτή τη θεϊκή, κοσμική δύναμη

78. Από το Μέρος II, με τίτλο «Πίστη κι' ελπίδα», σ. 135.

79. Σε αυτό ο Παπατσώνης δίνει μια νέα διάσταση στη μυστική αρχή που διατύπωσε ένας από τους μόνιμους μέντορές του, ο Δάντης, του οποίου η κοσμολογία ενσωματώνει σε ένα χριστιανικό πλαίσιο τα γνωστά δεδομένα σχετικά με το σύμπαν, και καταλήγει στο πασίγνωστο η αγάπη κινεί τον ήλιο και τα άλλα αστέρια (*l'amore che move il sol e le altre stelle*). Η Βεατρίκη, η οδηγός του Δάντη, είναι παρούσα και σε άλλα ποιήματα

απευθύνεται ο ποιητής στο τέλος του ποιήματος, όταν συγκρίνει το λαό του με το μαραθωνοδρόμο που ανήγγειλε στους Αθηναίους τη νίκη τους επί των Περσών το 490 π.Χ.:

“βασιλεύει” σου λέμε “από σήμερα η αγάπη”
 “βασιλεύει από σήμερα η αγάπη”
 μαραθωνοδρόμοι σου το φωνάζουμε
 που φτάζανε τρεχάτοι στο κατώφλι
 της ζωής.⁸⁰

Ένας ακόμη Έλληνας ποιητής, λοιπόν, στη διάρκεια του Δεύτερου παγκόσμιου πολέμου χρησιμοποιεί το παρελθόν για να δείξει το δρόμο προς την αναγέννηση και τη νέα τάξη. Αλλά η ιδιαίτερη μορφή που παίρνει στο ποίημα του Παπατσώνη αυτή η νέα τάξη —η αρχή της βασιλείας της αγάπης— είναι δική του επινόηση.⁸¹

Όλα τα χαρακτηριστικά της ελληνικής ποίησης στη διάρκεια του Δεύτερου παγκόσμιου πολέμου, που εξετάστηκαν μέχρι τώρα, συνυπάρχουν στο πολύστιχο ποίημα που έγραψε ο Γιώργος Σεφέρης αμέσως μετά τον πόλεμο, το καλοκαίρι και το φθινόπωρο του 1946 και το οποίο δημοσιεύτηκε τον επόμενο χρόνο με τον τίτλο «Κίχλη».⁸² Πρόκειται πιθαν-

του Παπατσώνη, και ο Κώστας Μυρσιάδης, σε μελέτη του για τον ποιητή στα αγγλικά, υποστήριξε ότι και αυτή, η σχεδόν θείκη γυναικεία φυσιογνωμία, εμπεριέχεται στη σύνθετη οραματική προσωποποίηση της αγάπης και της ομορφιάς στο *Ursa Minor (Takis Papadimitriou)*. Twayne's World Authors Series, no. 313, New York, Twayne 1974, σσ. 62-89).

80. Από την ενότητα VII, με τίτλο «Οι έλξεις», σ. 160.

81. Θα μπορούσε κάποιος να εμβαθύνει περισσότερο στους παραλληλισμούς και τις νύξεις αυτού του ποιήματος. Η πιο εντυπωσιακή αντιστοιχία είναι αυτή με τον Εμπειρίκο, του οποίου τα πεζά κείμενα, που προαναγγέλλουν τη ‘Νέα Ιερουσαλήμ’ της σεξουαλικής απελευθέρωσης, επεκτείνουν την ικανοποίηση του φρούδικού libido στο χώρο του μυστικισμού. Κάποια στοιχεία από τη ‘βασιλεία της αγάπης’ του Παπατσώνη μπορούν να εντοπιστούν και σε πρώιμα ποιήματα του Σικελιανού, κυρίως στην «Ιερά Οδό» (1935), ποίημα στο οποίο μια σύνθεση αρχαίων μύθων περιστρέφεται (αν και με εντελώς διαφορετικό τρόπο) πάλι γύρω από μια αρκούδα.

82. Για τη γένεση του ποιήματος, βλ. Νάσος Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής: Μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη*, Κέδρος, Αθήνα 1979, σσ. 247-97. Για συζητήσεις, βλ. Αλέξ. Αργυρίου, «Προτάσεις για την «Κίχλη»». Μια πρώτη προσέγγιση», στον τόμο *Για τον Σεφέρη. Τιμητικό αφιέρωμα στα τριάντα χρόνια της «Στροφής»*, Αθήνα 1961, σσ. 231-42, και στα αγγλικά G. Thaniel, «George Seferis' s Thrush: a modern descent», *Canadian Review of Comparative Literature* 4 (1977), σσ. 89-102.

νότατα για το πιο σκοτεινό και υπαινικτικό ποίημα ενός κατεξοχήν σκοτεινού και υπαινικτικού ποιητή. Όπως και άλλα ποιήματα της περιόδου αντλεί από το ελληνικό τοπίο (το σκηνικό του σπιτιού στον Πόρο, όπου γράφτηκε το ποίημα) και από τις παραδόσεις του παρελθόντος (τους μύθους του Οδυσσέα, των παιδιών του Οιδίποδα και της γέννησης της Αφροδίτης). Στο δεύτερο μέρος του έργου θίγονται τα αίτια του πολέμου που πρόσφατα τελείωσε. Για τον πόλεμο ευθύνεται, σύμφωνα με μια ανάγνωση του κειμένου αυτού, η προπολεμική γενιά, η οποία απέτυχε ολοκληρωτικά στην επικοινωνία ανάμεσα στους ανθρώπους. Η γενιά αυτή εμφανίζεται είτε ως προσκολλημένη στο παρελθόν είτε ως πλήρως αδιάφορη, ενώ οι φωνές με τις οποίες εκφράζεται μέσα στο ποίημα σβήνουν μπροστά στο ραδιόφωνο, τη μηχανική, απάνθρωπη φωνή της μαζικής επικοινωνίας. Όπως και ο Παπατσώνης στο *Ursa Minor* έτσι και ο Σεφέρης κλείνει το ποίημά του διακηρύσσοντας την αναγέννηση της Αφροδίτης και του νέου βασιλείου της αγάπης μέσα από τα ερείπια του πολέμου:

η καρδιά του Σκορπιού βασίλεψε,
ο τύραννος μέσα απ' τον άνθρωπο έχει φύγει,
κι όλες οι κόρες του πόντου, Νηρηίδες, Γραίες
τρέχουν στα λαμπυρίσματα της αναδυομένης·
όποιος ποτέ του δεν αγάπησε θ' αγαπήσει,
στο φως...⁸³

Πολλά έχουν γραφτεί για το ποίημα του Σεφέρη, λιγότερα για του Παπατσώνη και σχεδόν τίποτα για τις σχέσεις που τα συνδέουν.⁸⁴ Το ποίημα του Σεφέρη αποτελεί στροφή στην πορεία του ποιητή: είναι η πρώτη σαφής εμφάνιση μιας μυστικιστικής (που δεν είναι ακόμη χριστιανική) διάστασης στην ποίησή του. Είναι η πρώτη και ξεκάθαρη δήλωση ότι η αγάπη, με κάθε σημασία της λέξης, αποτελεί το στόχο της αναζήτησης που χαρακτήριζε την ποίησή του της προηγούμενης δεκαετίας. Και τα δύο αυτά καθοριστικά συστατικά της ύστερης ποίησης του Σεφέρη ανάγονται στον Παπατσώνη, και πιο συγκεκριμένα στο *Ursa Minor*.

83. «Κίχλη» Γ', στ. 70-5. Ο στίχος 74 είναι σχεδόν πιστή μετάφραση από το λατινικό ύμνο για την Αφροδίτη *Pervigilium Veneris*: *Cras amet qui numquam amavit*.

84. Βλ. Βαγενάς, *Ο ποιητής*, ό.π., σσ. 290-1.

Και άλλες ελάσσονες ενδείξεις οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η ανάγνωση του ποιήματος του Παπατσώνη μπορεί να συνεισφέρει στην κατανόηση της πυκνής και σύνθετης «Κίχλης». Και στα δύο ποιήματα τον τίτλο και τις εισαγωγικές ενότητες καταλαμβάνουν μικρά κυνηγημένα πλάσματα. Στο *Ursa Minor* η μικρή αρκούδα εκλαμβάνεται ως η μεταμορφωμένη νύμφη, που αντιπροσωπεύει την ομορφιά, και η οποία καταδύεται διπλά – από την εχθρά της Άρτεμη και από τους ποιητές, που μάταια ζητούν να τη συλλάβουν. Στην «Κίχλη» το κυνήγι των μικρών πουλιών αποτελεί μια μεταφορά για τον πόλεμο.⁸⁵ Οι τίτλοι και των δύο ποιημάτων παρουσιάζουν πολλαπλές έννοιες: η 'Μικρή Άρκτος', εκτός από αστερισμός, είναι ταυτοχρόνως ένα κυνηγημένο ζώο, μια νύμφη που αντιπροσωπεύει την ομορφιά και μια ενσάρκωση της θεάς του έρωτα. Στο ποίημα του Σεφέρη, η 'Κίχλη' είναι κυριολεκτικά ένα πουλί αλλά και το όνομα ενός πλοίου που βυθίστηκε στον πόλεμο (ακόμη ένα θύμα). Αργότερα ταυτίζεται με το πλοίο που οδήγησε τον Οδυσσέα στον Κάτω Κόσμο για να κερδίσει το νόστο του. Και τα δύο ποιήματα ολοκληρώνονται με αναφορές στους αστερισμούς και τους μεταφορικούς συνειρμούς τους, αλλά και στη μυθολογική γέννηση της Αφροδίτης. Ένας περιέργος και ανεξήγητος υπαινιγμός σε αυτούς που αφήσαν την παλαιίστρα για να πάρουν τα δοξάρια / και χτύπησαν το θεληματικό μαραθωνοδρόμο στην τελευταία ενότητα της «Κίχλης», αποτελεί ασφαλώς άμεση αναφορά στους στίχους της καταληκτικής ενότητας του *Ursa Minor*, που παρατέθηκαν πιο πάνω.⁸⁶

Τέλος, και τα δύο ποιήματα μπορούν άφοβα να συγκριθούν με το αχρονολόγητο πεζό ποίημα του Εμπειρικού «Αφροδίτη» από τη συλλογή *Γραπτά*, το οποίο με μεγάλη πιθανότητα γράφτηκε στα χρόνια του πολέμου. Αυτό το ποίημα έχει τη μορφή προσευχής, που απευθύνεται εξίσου στον πλανήτη και στη θεά Αφροδίτη. Τα ονόματα των αστερισμών, που έχουν κυρίαρχη θέση στα ποιήματα και του Παπατσώνη και του Σεφέρη, χρησιμοποιούνται ως επωδός: *Ιδού ο Τοξότης, ο Αιγόκερως, ο Σείριος, ο Ωρίων*. Σε όλα αυτά τα ποιήματα της προηγούμενης γενιάς, που γράφτη-

85. Βλ. «Κίχλη», Α', στ. 3-9.

86. Η λέξη 'θεληματικός', η οποία είναι επίσης σπάνια και στον Σεφέρη, εμφανίζεται στον πρόλογο του *Ursa Minor* σε παρόμοια συμφραζόμενα: *για τούτο σε θαυμάζω / ματώνεις θεληματικά...* (Εκλογή, σ. 127).

καν κατά τη διάρκεια ή αμέσως μετά το Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, η αναβίωση της παράδοσης αποκρυσταλλώνεται στην πίστη ή την ελπίδα για την αναγέννηση της αγάπης.

ΠΟΙΗΤΕΣ ΤΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ: ΝΕΕΣ ΦΩΝΕΣ

Σε αντίθεση με την ποιητική παραγωγή της προηγούμενης γενιάς, οι ποιητές που άρχισαν να γράφουν κατά τη διάρκεια της Κατοχής και να δημοσιεύουν τα έργα τους αμέσως μετά το τέλος της, δεν είναι καθόλου αισιόδοξοι ούτε θετικοί μπροστά στις αντιξοότητες. Καθώς ήρθαν αντιμέτωποι με τις δοκιμασίες της ήττας και της Κατοχής στην πιο κρίσιμη στιγμή της λογοτεχνικής τους πορείας, αναπόφευκτα επηρεάστηκαν από τη βία και την καταπίεση εκείνων των χρόνων, αλλά και απ' την πολιτική πόλωση, που ήταν ήδη παρούσα. Κατά συνέπεια, οι ποιητές αυτοί δεν προσφέρουν κάποιο ελπιδοφόρο όραμα. Εικόνες βίας και θανάτου διαποτίζουν το έργο τους και η ίδια η ποίηση δεν διεκδικεί πια το λυτρωτικό χαρακτήρα, που είχε το έργο των παλαιότερων. Ο ποιητής παραδέχεται την αδυναμία του μπροστά στα γεγονότα, ενώ η θέση και η αξία της τέχνης του τίθενται υπό αμφισβήτηση.

Οι συγγραφείς που άρχισαν να δημοσιεύουν κατά τη διάρκεια ή αμέσως μετά τον πόλεμο είχαν διαφορετική ηλικία και διαφορετικές καταβολές. Όλοι όμως στα πρώτα τους έργα επηρεάστηκαν από την ποίηση του Σεφέρη. Η σεφερική σφραγίδα αναγνωρίζεται καθαρά σε όλη σχεδόν την ελληνική ποίηση μετά το 1944. Από κάθε άλλη άποψη οι λογοτεχνικούς τους συγγένειες δίστανται αποφασιστικά. Κάποιοι συνδέθηκαν λιγότερο ή περισσότερο με τον Υπερρεαλισμό (αν και μετά το τέλος της δεκαετίας του '30 ο όρος πρέπει να θεωρηθεί όλο και περισσότερο αναχρονιστικός). Άλλοι, όπως ο Τάκης Σινόπουλος και ο Γ. Θέμελης, άρχισαν να συνθέτουν βαδίζοντας στα βήματα του Σεφέρη. Κινούμενοι, τέλος, σε διαφορετική κατεύθυνση, ορισμένοι ποιητές αντιμετώπισαν τότε τα γεγονότα με τρόπο άμεσο και ρεαλιστικό. Όπως είχαν κάνει οι συγγραφείς μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή, απεικόνισαν τις δοκιμασίες στις οποίες στάθηκαν μάρτυρες, εκφράζοντας τη συλλογική και όχι την προσωπική εμπειρία. Αυτό το νέο είδος ποίησης συνήθως χαρακτηρίζεται ως 'πολιτική' ή 'κοινωνική' ποίηση και είναι έργο κυρίως, αλλά όχι αποκλειστικά, σοσιαλιστών

συγγραφέων.⁸⁷ Προκειμένου να απευθυνθούν σε ένα ευρύτερο κοινό, επανεισήγαγαν στην ποιητική γλώσσα κάτι από την επικοινωνιακή λειτουργία της, που είχε σχεδόν εξαφανιστεί μετά τους μοντερνιστικούς πειραματισμούς της δεκαετίας του '30.

Η κληρονομιά του Υπερρεαλισμού. Ποητές με υπερρεαλιστικό παρελθόν, όπως ο Νίκος Γκάτσος, ο Δ. Π. Παπαδίτσας, ο Μίλτος Σαχτούρης, η Ελένη Βακαλό και ο Νάνος Βαλαωρίτης άντλησαν το υλικό τους από τις καθιερωμένες πια υπερρεαλιστικές πηγές των ονείρων και του παραλόγου. Στα ποιήματα όμως της δεκαετίας του '40 τα λυτρωτικά όνειρα των προηγούμενων Υπερρεαλιστών έχουν γίνει εφιάλτες. Οι ανεμπόδιστοι συνδυασμοί ιδεών και εικόνων παρεκτρέπονται σε νοσηρά οράματα. Η δύναμη του παραλόγου, στην οποία κάποτε στόχευε ο Υπερρεαλισμός, ταυτίζεται τώρα με την τρομακτική πραγματικότητα των συνθηκών της Κατοχής και του Εμφύλιου πολέμου.

Από τους συγγραφείς που μόλις αναφέρθηκαν, ο Γκάτσος, ο Σαχτούρης και ο Βαλαωρίτης εύστοχα και αποτελεσματικά προσάρμοσαν στα ελληνικά δεδομένα το παράδειγμα του Ισπανού ποιητή Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα. Έδεσαν τον παραλογισμό του υποσυνείδητου, που επεξεργάστηκε ο Υπερρεαλισμός, με τους εξίσου παράλογους συνδυασμούς, που πολύ συχνά εμφανίζονται στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι και τα παραμύθια. Το αποτέλεσμα ήταν μια προσφυγή στην παράδοση με τρόπο που διαφέρει σημαντικά από εκείνον της προπολεμικής γενιάς. Η μοναδική συλλογή του Νίκου Γκάτσου (1915-1992) τιτλοφορείται, χωρίς κανέναν εμφανή λόγο, *Αμοργός* (1943).⁸⁸ Η γλώσσα αυτών των ποιημάτων, όπως και του Ελύτη, είναι πλούσια σε όρους που αντλούνται από την παραδοσιακή αγροτική ζωή. Ένα μάλιστα είναι γραμμένο σε παραδοσιακό δεκαπεντασύλλαβο στίχο. Ο Γκάτσος στα 1943 δεν είχε εγκαταλείψει εξ

87. Βλ. Δ. Ν. Μαρωνίτης, *Ποιητική και πολιτική ηθική. Πρώτη μεταπολεμική γενιά: Αλεξάνδρου - Αναγνωστάκης - Πατρίκιος, Κέδρος*, Αθήνα 1976, σσ. 14-15, και Μ. Μερακλής, *Σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία (1945-1980). Μέρος πρώτο: ποίηση*, Πατάκης, Αθήνα 1987, σ. 233. Ανθολογία με εισαγωγή και βιογραφικές πληροφορίες: *Η πρώτη μεταπολεμική γενιά*, επιμ. Αλέξ. Αργυρίου, Σοκόλης, Αθήνα 1982.

88. Ανατυπώνεται από τις εκδόσεις *Ίκαρος*. Ίσως τα πρώτα έξι άτιτλα ποιήματα συστήνουν μια (αμφισβητήσιμη) ενότητα. Αντίθετα, τα τρία τελευταία («Ο ιππότης και ο θάνατος», «1513» και το «Ελεγείο»), με τα οποία κλείνει ο τόμος, είναι εντελώς αυτόνομα ποιήματα.

ολοκλήρου την ελπίδα ενός νέου κόσμου, που διέπνεε εκείνη την εποχή το έργο των παλαιότερων του. Όμως, σε αντίθεση με αυτούς, εναπέθετε αυτή την ελπίδα σε περιπλανήσεις πέρα από τα όρια του παραδοσιακού ελληνικού κόσμου:

Παιδιά ίσως η μνήμη των προγόνων να είναι βαθύτερη παρηγοριά και πιο πολύτιμη συντροφιά από μια χούφτα ροδόσταμο και το μεθύσι της ομορφιάς... Καληνύχτα λοιπόν βλέπω σωρούς πεφτάστρα να σας λικνίζουν τα όνειρα μα εγώ κρατώ στα δάχτυλά μου τη μουσική για μια καλύτερη μέρα. Οι ταξιδιώτες των Ινδιών ξέρουνε περισσότερα να σας πουν απ' τους Βυζαντινούς χρονογράφους.⁸⁹

Ο συνεπέστερος διερευνητής του εφιαλτικού εσωτερικού κόσμου, στον οποίο συναντώνται η υπερρεαλιστική ανίχνευση του υποσυνείδητου με τον παραδοσιακό κόσμο του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού, είναι ο Μίλτος Σαχτούρης (γεν. 1919). Ο Σαχτούρης, σε όλη τη διάρκεια της ποιητικής του πορείας, που καλύπτει πια μισό αιώνα, σχολαστικά επεξεργάστηκε τον εφιάλη του, ο οποίος αποτελεί αντανάκλαση και σχολιασμό των φρικαλεοτήτων, που τον σημάδεψαν σε καθοριστική ηλικία. Αντίθετα με τον Γκάτσο, ο Σαχτούρης δεν προσφέρει καμία διέξοδο και εμμένει στα θέματα του ακρωτηριασμού, της βίαιης παραμόρφωσης και της απομόνωσης. Ο παραδοσιακός 'υπαίθριος' κόσμος του δημοτικού τραγουδιού αντί να αποτελεί εναλλακτική λύση, γίνεται και αυτός μέρος του εφιάλη. Από τους άλλους ο ποιητής μπορεί βέβαια να αντιμετωπίζεται ως λυτρωτής, αλλά δε διαθέτει καμία λυτρωτική δύναμη:

*κι έν' άσπρο πουλί, από πάνω, θ' απαγγέλει μέσα
σ' ένα τρομακτικό τώρα σκοτάδι, τα τραγούδια μου.⁹⁰*

Αυτή η αίσθηση αδυναμίας, που διατυπώνεται εδώ αλλά και αλλού στο έργο του Σαχτούρη, απασχολεί και άλλους ποιητές, των οποίων το πρώιμο έργο επηρεάστηκε από τον Υπερρεαλισμό. Ο Νάνος Βαλαωρίτης (γεν. 1921) σε ένα νεανικό πολύστιχο ποίημα, που δημοσιεύτηκε το 1944, καταγγέλλει τέτοιου είδους υποσχέσεις, που διατυπώθηκαν από ποιητές

89. *Αμοργός*, σσ. 22-3.

90. Από το ποίημα του 1962 με τίτλο «Ο ποιητής», ανατυπωμένο στο Μίλτος Σαχτούρης, *Ποιήματα (1945-1971)*, Κέδρος, Αθήνα 1977, σ. 201.

της προηγούμενης γενιάς.⁹¹ Ο Δ. Π. Παπαδίτσας απηχεί τον Σαχτούρη, όταν απαρνείται τον παραδοσιακό μανδύα του ποιητή-προφήτη.⁹²

Η κληρονομιά του Σεφέρη. Όσοι στο ξεκίνημα της ποιητικής τους πορείας έχουν ιδιαίτερους δεσμούς με την ποίηση του Σεφέρη, τοποθετούνται με ποικίλους τρόπους μέσα στο ίδιο πλαίσιο με τους ποιητές που μόλις αναφέρθηκαν. Ο Γ. Θέμελης (1900-1976), ο οποίος βιολογικά ανήκε στην προηγούμενη γενιά, δεν είχε δημοσιεύσει κανένα ποίημα μέχρι τον Πόλεμο. Το 1945 όμως κυκλοφόρησε ένα ποίημά του, στο οποίο κατάφερε να συνοψίσει την κεντρική ιδέα όλης σχεδόν της ελληνικής μεταπολεμικής ποίησης:

*Πώς να το πω δεν ξέρω
Καμιά γλώσσα δε μιλιέται
Σιωπή από βυθισμένα άστρα
Ερημιά ουρανού μέσα σε κάθε φωνή*

*Έχω μια κρυφή ελπίδα
Να συναντήσω κάπου τη θάλασσα.⁹³*

Το ίδιο δίλημμα σημαδεύει την ποίηση και ενός άλλου θιασώτη του Σεφέρη στις αρχές της καριέρας του, του Τάκη Σινόπουλου (1917-1981). Τα πρώτα ποιήματα του Σινόπουλου ανακαλούν ζωηρά αυτό που ο ίδιος αποκάλεσε, στον πρώτο στίχο του πρώτου ποιήματος που δημοσίευσε, τοπίο θανάτου, και η ποίησή του ακροβατεί στο χώρο του τίτλου των δύο πρώτων συλλογών του, στο 'μεταίχμιο'.⁹⁴ Αυτό το έρημο τοπίο, το οποίο στα πρώτα ποιήματα φανερά οφείλεται στην επίδραση της Έρημης Χώρας του Έλιοτ, μέσω του Σεφέρη, κατοικείται από τα φαντάσματα των φίλων του ποιητή και των γνωστών του, που σκοτώθηκαν στη

91. «Το μάθημα της χαραυγής», ανατυπωμένο στο Νάνος Βαλαωρίτης, *Ποιήματα*, 1 (1944-1964), Ύψιλον, Αθήνα 1983, σσ. 9-16. Ειδικά, βλ. σσ. 15-16.

92. Ειδικά, βλ. την ενότητα IV από το *Η περιπέτεια*, Μέρος Α, χρονολογημένο 1951-3. Επανεκδόθηκε στο Δ. Π. Παπαδίτσας, *Ποίηση*, 1, 3η έκδοση, Στιγμή, Αθήνα 1985 (1η έκδοση 1964), σ. 70.

93. «Κυμοθόη», στο Γιώργος Θέμελης, *Ποιήματα* (2 τόμοι), Θεσσαλονίκη 1969-70, τόμ. 1, σ. 29.

94. Η ποίηση του Σινόπουλου έχει συγκεντρωθεί σε δύο τόμους με τον τίτλο *Συλλογή*, που εκδόθηκαν το 1976 και το 1980 αντίστοιχα (εκδόσεις Ερμής).

διάρκεια του Πολέμου και του Εμφυλίου, μερικές φορές δε ταυτίζονται με μυθικά πρόσωπα. Είναι χαρακτηριστικό ότι στον Σινόπουλο ο Ελπίνωρ, ο ευαίσθητος νεαρός σύντροφος του Οδυσσέα στην *Οδύσσεια*, τον οποίον χρησιμοποίησαν και ο Σεφέρης και ο Έζρα Πάουντ, έλαβε κεντρική θέση για πρώτη φορά στο ποίημα που φέρει ως τίτλο το όνομά του. Σε αντίθεση με την αλαζονική μεταχείριση αυτού του άτυχου και απλοϊκού νεαρού (στον οποίο ο Όμηρος αναφέρθηκε με συντομία) από τον Σεφέρη, η ποίηση του Σινόπουλου είναι στο σύνολό της εμμέσως αφιερωμένη στα συνηθισμένα και αφανή θύματα μιας πολεμικής κατάστασης που δεν προσφέρει περιθώριο για ηρωισμούς.⁹⁵

‘Κοινωνική’ ποίηση. Ο Σινόπουλος, τουλάχιστον στα πρώτα του ποιήματα, αντιμετώπιζε την πραγματικότητα της εποχής του μέσα από το σφαιρικό πρίσμα της προβολής μυθικών αρχετύπων. Οι ‘κοινωνικοί’ ή ‘πολιτικοί’ ποιητές περιέγραψαν και εισήγαγαν στο έργο τους εκείνης της περιόδου το ίδιο ‘τοπίο θανάτου’, αλλά με τρόπο πιο άμεσο και ‘ρεαλιστικό’, που αποτελεί σημαντικό νεοτερισμό στην ποίηση του 20ού αιώνα. Με αυτόν το ριζοσπαστικό τρόπο ανταποκρίθηκαν οι ποιητές στο ερώτημα που διατύπωσε ο Θέμελης στα 1945, αλλά απασχολούσε και άλλους νεαρούς ποιητές, κυρίως της Αριστεράς, που είχαν αρχίσει να συνθέτουν στη διάρκεια της Κατοχής.⁹⁶ Ο Μανόλης Αναγνωστάκης (γεν. 1925) εξέδωσε την πρώτη συλλογή του το 1945, ο Άρης Αλεξάνδρου (ψευδώνυμο του Α. Βασιλειάδη, 1922-1978) και ο Τάσος Λειβαδίτης (1922-1988) το 1946. Αυτοί οι ποιητές, μαζί με άλλους, μεταξύ των οποίων διακρίνεται ο Τίτος Πατρίκιος (γεν. 1928), με την πρώτη συλλογή του μόλις το 1954, είχαν αναμειχθεί ενεργά στην Αντίσταση. Και οι τέσσερεις που αναφέρθηκαν, φυλακίστηκαν στη διάρκεια του Εμφυλίου και τα επόμενα χρόνια, εξαιτίας των αριστερών τους πεποιθήσεων.⁹⁷

95. Βλ. Γ. Π. Σαββίδης, *Μεταμορφώσεις του Ελπίνωρα (από τον Πάουντ στον Σινόπουλο)*, Νεφέλη, Αθήνα 1990 (πρώτη έκδοση σε βιβλίο από τις εκδόσεις Ερμής, 1981).

96. Η συντροφικότητα και η αλληλεγγύη, που συχνά εκφράζεται στο έργο αυτών των ποιητών, και η έμφασή τους στα θύματα της ήττας δεν πρέπει να ερμηνεύεται ως ένδειξη πίστης στις επιταγές του ΚΚ. Ο Αλεξάνδρου, για παράδειγμα, συχνά στα ποιήματά του στρέφεται κατά του δογματισμού του ίδιου του κόμματος, ενώ ο Θ. Δ. Φραγκόπουλος εκφράζει μια παρόμοια στάση των κοινών ανθρώπων της άλλης πλευράς.

97. Μαρωνίτης, *Ποιητική και πολιτική ηθική*, σσ. 28-30. Βλ. ακόμη τα αφιερώ-

Ο Αναγνωστάκης στα πρώτα του ποιήματα δίνει τον τόνο και οδηγεί στην υπερβολή τη λιτή παρουσίαση μιας ανελέητης πραγματικότητας, που είναι το χαρακτηριστικό αυτών των ποιητών. Ένα ποίημα από την πρώτη συλλογή *Εποχές* (1945) αναφέρεται στο θάνατο ενός συντρόφου, του οποίου το όνομα και το έτος του θανάτου γίνονται ο τίτλος του ποιήματος: «Χάρης 1944».⁹⁸ Οι στίχοι που ακολουθούν βρίσκονται στην κεντρική ενότητα του ποιήματος:

*Μια μέρα μάς σφύριξε κάποιος στ' αφτί: "Πέθανε ο Χάρης"
 "Σκοτώθηκε" ή κάτι τέτοιο. Λέξεις που τις ακούμε κάθε μέρα.
 Κανείς δεν τον είδε. Ήταν σούρουπο. Θά 'χε σφιγμένα τα
 χέρια όπως πάντα
 Στα μάνικα του χαράχτηκεν άσβηστα η χαρά της καινούριας
 ζωής μας
 Μα όλα αυτά ήταν απλά κι ο καιρός είναι λίγος. Κανείς δεν
 προφταίνει.⁹⁹*

Κάτω από το στεγνό, καθημερινό τόνο της αφήγησης λανθάνει μια βαθειά δυσπιστία. Ο ποιητής δεν εμπιστεύεται ούτε την ίδια την τέχνη του, και αυτή η αμηχανία διαποτίζει σχεδόν όλη την ποίηση αυτής της γενιάς, ανεξάρτητα από τους πολιτικούς ή λογοτεχνικούς δεσμούς των ποιητών. Για τον Αναγνωστάκη, οι λέξεις είναι ανεπαρκείς και το μήνυμα του θανάτου υποβαθμίζεται σε κοινοτοπία μπροστά στο ίδιο το γεγονός, του οποίου η 'απλότητα' το κάνει ακόμη πιο τρομακτικό. Δεν υπάρχει χρόνος να αναλογιστεί κανείς το γεγονός — πόσο μάλλον ο ποιητής.

Ο ίδιος ο ποιητής υποβιβάζεται σε ασήμαντη φιγούρα μπροστά σε τέτοιες συμφορές, και βρίσκει αντιμέτωπος με την αδυναμία του να επιφέρει οποιαδήποτε αλλαγή από όσες επιδίωκαν εκείνοι οι ποιητές, σε πρακτικό ή κοινωνικό επίπεδο. Όπως με θλίψη παραδέχεται ο Αλεξάνδρου, σε ένα σύντομο ποίημα, που έγραψε το 1951 σε στρατόπεδο πολιτικών κρατουμένων, το μόνο όπλο που έχει στη διάθεσή του ο ποιητής

ματα του περιοδικού *Διαβάζω* στον Αλεξάνδρου (αρ. 212, Μάρτιος 1989) και στον Λειβαδίτη (αρ. 228, Δεκέμβριος 1989).

98. Όλα τα ποιήματα που συνέθεσε ο Αναγνωστάκης, μέχρι την 'αποχώρησή' του το 1971, έχουν συγκεντρωθεί στον τόμο *Τα ποιήματα (1941-1971)*, Στιγμή, Αθήνα 1985 (1η έκδοση 1971).

99. *Τα ποιήματα*, ό.π., σ. 37.

είναι εκείνες ακριβώς οι λέξεις που δεν υπάρχουν στα ποιήματά του. Δηλαδή ο καθημερινός και προφορικός λόγος, τον οποίο μοιράζεται με τους συνανθρώπους του:

*Η μόνη ξιφολόγχη μου
είταν το κρυφοκοίταγμα του φεγγαριού απ' τα σύννεφα.
Ίσως γι' αυτό δεν έγραψα ποτέ
στίχους τελεσίδικους σαν άντερα χυμένα
ίσως γι' αυτό εγκαταλείπουν ένας-ένας τα χαρτιά μου
και τους ακούω στις κουβέντες όσων δε με έχουνε διαβάσει.¹⁰⁰*

100. «Ποιητική 3», από τη συλλογή του 1952 *Άγωνα γραμμή*, που έχει συμπεριληφθεί στην έκδοση Άρης Αλεξάνδρου, *Ποιήματα (1941-1974)*, Καστανιώτης, Αθήνα 1978, σ. 60.

4. Τα επακόλουθα του Πολέμου και του Εμφυλίου 1949-1967

ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

Δεκαετία πρωτοφανούς διάλυσης για τα ελληνικά πράγματα αποδείχτηκαν τα χρόνια 1940-1950. Οι περισσότεροι από τους ποιητές και πεζογράφους της προηγούμενης γενιάς επέμεναν να βλέπουν στην Κατοχή και στα πρώτα χρόνια του Εμφυλίου τα σπέρματα μιας νέας εποχής σε αντίληψεις. Φρονούσαν ότι τα σκοτεινά σημάδια προμηνούσαν την αυγή μιας πνευματικής άνθησης. Στα τέλη όμως της δεκαετίας η πολιτική πώλωση, που οι απαρχές της εξετάστηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο, είχε ξεπεράσει όλα τα όρια κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου πολέμου. Στο διάστημα 1947-1974, οπότε το Κομμουνιστικό Κόμμα ήταν εκτός νόμου, η αντιπαράθεση ανάμεσα στη νικηφόρα Δεξιά και στα ανυποχώρητα απομεινάρια της Αριστεράς που, ιδιαίτερα στους κύκλους των διανοουμένων, αρνούνταν να δεχτούν αδιαμαρτύρητα την ήττα, αντανακλά, σε μικρογραφία βέβαια, το αδιέξοδο όλης της Ευρώπης, στη διάρκεια του Ψυχρού πολέμου.

Ο ελληνικός Εμφύλιος μπορεί εκ των υστέρων να θεωρηθεί ως η πρώτη αψιμαχία του Ψυχρού πολέμου. Η κυβερνητική πλευρά δεχόταν στρατιωτική και οικονομική υποστήριξη πρώτα από τη Μεγάλη Βρετανία και στη συνέχεια, μετά το 1947, από τις Ηνωμένες Πολιτείες. Οι κομμουνιστές υπολόγιζαν σε ανάλογη βοήθεια από τη Σοβιετική Ένωση και τους βόρειους γείτονες, που πρόσφατα είχαν ενταχθεί στη σφαίρα επιρροής της.¹ Στην πραγματικότητα όμως η σοβιετική βοήθεια στην Αριστερά αποδείχτηκε πολύ περιορισμένη. Αντίθετα, οι Αμερικανοί παρουσιάζονταν αποφασισμένοι να αναχαιτίσουν την εξάπλωση του Κομμουνισμού, πριν ακόμη κλονιστεί το ηθικό τους από τις εμπειρίες της Κορέας

1. Ήδη, στις 7 Δεκεμβρίου 1944, ο Γιώργος Σεφέρης (του οποίου το σπίτι στην οδό Κυδαθηναίων βρισκόταν πολύ κοντά στην πρώτη γραμμή των συγκρούσεων) σημείωνε στο ημερολόγιό του: «Σαν ξύπνησα σήμερα το πρωί συλλογιζόμουν ότι η ειδυλλιακή Πλάκα είναι το μέρος όπου έγινε η πρώτη μάχη της Βρετανικής Αυτοκρατορίας με τη σοβιετική Ρωσία. Ήταν πραγματικά η πρώτη μάχη του Δυτικού και του Ανατολικού κόσμου» (*Μέρες Δ', Ίκαρος, Αθήνα 1977, σ. 374*).

και του Βιετνάμ. Τέτοιοι παράγοντες έπαιξαν, προφανώς, καθοριστικό ρόλο και απέτρεψαν την ένταξη της Ελλάδας στο Ανατολικό μπλοκ κατά τη διάρκεια του Ψυχρού πολέμου.

Η επικράτηση της Δεξιάς το 1949 ήταν, από κάθε άποψη, πύρρειος νίκη. Τα σημάδια της σύγκρουσης, στην οποία, όπως υπολογίζεται, 80.000 περίπου Έλληνες έχασαν τη ζωή τους και 700.000 τα σπίτια τους, παρέμειναν ορατά σε πολλούς τομείς της δημόσιας ελληνικής ζωής, τουλάχιστον μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1980. Παρ' όλο που ο κοινοβουλευτισμός επέζησε της σύγκρουσης, πολλοί κομμουνιστές (και συμπαθούντες) παρέμειναν φυλακισμένοι σε στρατόπεδα νησιών του Αιγαίου σ' όλη τη διάρκεια της νέας δεκαετίας (1950-1960). Γνωστοί αριστεροί και αριστεριστές, και απλοί συμπαθούντες, ακόμα και άνθρωποι για τους οποίους υπήρχαν απλώς υποψίες, συνέχισαν να διώκονται, οι ίδιοι και οι οικογένειές τους, μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '60. Οι προγραφές, οι διωγμοί, οι συλλήψεις και οι φυλακίσεις επαναλήφθηκαν, και μάλιστα με εξαιρετική ένταση, κατά την επταετία της χούντας από το 1967 ως το 1974.

Κάποια εκτόνωση αυτής της πόλωσης σημειώθηκε κατά τη δεκαετία του '50 και συμπίπτει με την τελευταία φάση της βρετανικής αποικιοκρατίας στην Κύπρο. Οι Έλληνες αριστεροί και δεξιοί συνασπίστηκαν προσωρινά, για να αντιμετωπίσουν τη διατυπωμένη από το 1953 κατηγορηματική άρνηση της βρετανικής κυβέρνησης να υποστηρίξει την εκχώρηση του νησιού στην Ελλάδα. Προς το τέλος της δεκαετίας, οι βίαιες εκδηλώσεις στην Κύπρο άρχισαν να παίρνουν διαστάσεις, ενώ στην Ελλάδα η βρετανική πολιτική, που προάσπιζε τα δίκαια και τις ανάγκες της τουρκόφωνης μουσουλμανικής μειονότητας στη Μεγαλόνησο, προκάλεσε πολλές δυσaréσκειες. Μόλις το 1959, σε κλίμα πίκρας και απογοήτευσης, επιτεύχθηκε συμφωνία, στην οποία πρωταγωνιστικό ρόλο έπαιξε ο ποιητής και διπλωμάτης Γιώργος Σεφέρης. Σύμφωνα με τους όρους της συνθήκης, η Κύπρος ανακηρυσσόταν ανεξάρτητο κράτος, υπό την προεδρία του Αρχιεπισκόπου Μακαρίου. Έτσι, το μόνο εδαφικό κέρδος της Ελλάδας, στον απόηχο του Δεύτερου παγκόσμιου πολέμου, παρέμεναν τα Δωδεκάνησα, τα οποία παραχωρήθηκαν το 1947, μετά από ιταλική αποικιακή κατοχή 35 ετών.

Οι δεκαετίες του '50 και του '60 ήταν περίοδοι απροσδόκητης οικονομικής ευημερίας. Τότε, εξάλλου, τέθηκαν τα θεμέλια για το μαζικό

τουρισμό, ο οποίος, από τη δεκαετία του '70 και μετά, παίζει σημαντικότατο ρόλο στην ελληνική οικονομία. Στην πολιτική σκηνή η Ένωση Κέντρου του Γεωργίου Παπανδρέου διαδέχτηκε ομαλά στην εξουσία το κεντρο-δεξιό ΕΡΕ του Κωνσταντίνου Καραμανλή. Όμως την εθνική ζωή συνέχισε να στοιχειώνει το δικέφαλο τέρας του κομμουνιστικού κινδύνου από τη μια, και από την άλλη του λεγόμενου «παρακράτους» της Δεξιάς. Η δεύτερη από τις όψεις αυτού του φαντάσματος εμπλέχθηκε και σε δολοφονίες: του βουλευτή της ΕΔΑ Γρηγόρη Λαμπράκη, το 1963 στη Θεσσαλονίκη, και ενός αριστερού σπουδαστή, του Σωτήρη Πέτρουλα, το 1965 στην Αθήνα, ενέργειες που φαίνεται ότι έγιναν με την κάλυψη, τουλάχιστον, της αστυνομίας. Η άλλη κεφαλή του τέρατος, ο κομμουνιστικός κίνδυνος, έμοιαζε να παίρνει σάρκα και οστά το 1965, όταν εκδηλώθηκαν στις τάξεις του στρατού τα ίχνη της συνωμοσίας ΑΣΠΙΔΑ. Ο Ανδρέας Παπανδρέου μάλιστα κινδύνεψε να οδηγηθεί σε δίκη. Και ήταν πάλι η αντιμετώπιση του κομμουνιστικού κινδύνου η πρόφαση που χρησιμοποίησε η στρατιωτική ομάδα, υπό την αρχηγία του Γεωργίου Παπαδόπουλου, για να καταλάβει την εξουσία στις 21 Απριλίου 1967, λίγες εβδομάδες πριν από τις προγραμματισμένες γενικές εκλογές, στις οποίες η νίκη της Ένωσης Κέντρου του Γεωργίου Παπανδρέου ήταν σχεδόν βέβαιη και από όλους αναμενόμενη.

Η ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΓΕΝΙΑ: ΟΙ «ΕΠΙΖΩΝΤΕΣ» ΠΟΙΗΤΕΣ

Η ποίηση της μεταπολεμικής περιόδου, θεωρημένη στο σύνολό της, παρουσιάζει μια εκπληκτική εικόνα. Τα πιο θαυμαστά επιτεύγματα της περιόδου ανήκουν στην ώριμη παραγωγή των ποιητών, που υπήρξαν οι καινοτόμοι της δεκαετίας του '30: Σεφέρης, Ελύτης, Ρίτσος, Εμπειρικός και Εγγονόπουλος. Ταυτοχρόνως, ένας ασύγκριτα μεγάλος αριθμός ποιητών αποτελεί τις 'νέες φωνές', που είχαν αρχίσει να αρθρώνονται και να ακούγονται προς το τέλος του πολέμου. Πολλοί από αυτούς εν τω μεταξύ πέθαναν ή αποσύρθηκαν από τη σκηνή χωρίς να καταφέρουν ούτε να ξεπεράσουν τα κατορθώματα των παλαιότερων ούτε να υποτάξουν στο έργο τους την καταλυτική εμπειρία της βίαιης δεκαετίας, κατά την οποία ξεκίνησαν την πορεία τους. Η κριτική καθυστέρησε να ασχοληθεί με την ποίηση αυτής της γενιάς, η οποία επιδεικνύει σαφέστατα την απροθυμία

της να δρέψει ή να προσφέρει δάφνες.³ Αυτοί οι ποιητές προτίμησαν να απομακρυνθούν από τις υψηλές θέσεις που διεκδικούσαν οι προγενέστεροι. Αυτό αποτελεί θέση αρχής, που βοηθάει να ερμηνευθεί, τουλάχιστον, η γενικευμένη θεώρηση του έργου τους ως 'ελεγειακού' και 'ελάσσονος'.³

Η αλήθεια είναι ότι κανείς από τους ποιητές αυτής της δεύτερης ομάδας δε διαθέτει το ανάστημα ενός Σεφέρη ή ενός Ελύτη· δε στέκει όμως ο ισχυρισμός ότι μετά τις ανακατατάξεις της δεκαετίας του '30 δεν είχαν απομείνει 'νέοι τόποι να κατακτηθούν' από τη γενιά που ακολούθησε.⁴ Όπως θα φανεί, υπάρχουν περιοχές που διερευνήθηκαν από τους ποιητές αυτής της γενιάς. Και καθώς οι καινοτομίες της νεότερης γενιάς άφησαν φανερό το σημάδι τους στις κατοπινές κατακτήσεις των πρεσβύτερων ποιητών, οι οποίοι όμως τους επισκίασαν, θα είναι σκόπιμο να μελετηθεί η μεταπολεμική γενιά πρώτα.

Τα χρόνια που υπήρξαν καθοριστικά για τη διαμόρφωση των μεταπολεμικών ποιητών τούς άφησαν μια επιπλέον βαρύτατη κληρονομιά, που συνέχισε να τους απασχολεί και κατά τις δεκαετίες που ακολούθησαν τον Εμφύλιο πόλεμο. Κανένας δεν ξεπέρασε, αποφασιστικά και ξεκάθαρα, το

2. Μια από τις πρώτες κριτικές μελέτες, η οποία ξεχωρίζει τρεις από τους ποιητές αυτής της ομάδας, είναι του Δ. Ν. Μαρωνίτη, ο οποίος διατυπώνει την άποψη, που φαίνεται ότι ήταν πολύ διαδεδομένη στις αρχές της δεκαετίας του '70: «Το αναγνωστικό της κοινό [δηλ. της μεταπολεμικής ποίησης] αναφέρεται πια λιγότερο στα πρόσωπα των ποιητών, και περισσότερο στα ποιήματά τους. Ξεχωρίζει ώριμα ποιήματα, και όχι ώριμους ποιητές. Κάνει επιλογή ποιημάτων, και όχι εκλογή ποιητών». Βλ. *Ποιητική και πολιτική ηθική*, σ. 14. Παρόμοιες επισημάνσεις βρίσκονται και σε άλλες κριτικές μελέτες για ποιητές αυτής της περιόδου, και έχουν αναφερθεί στις σημειώσεις της προηγούμενης ενότητας (βλ. π.χ. Γ. Θέμελης, *Η νεώτερη ποίησή μας* Μ. Μερακλής, *Σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία*, σ. 233· Αλέξ. Αργυρίου, *Η πρώτη μεταπολεμική γενιά* (εισαγωγή), σσ. 8-9, και Νόρα Αναγνωστάκη, *Μαγικές εικόνες: 7 δοκίμια (1960-1965)*, Νεφέλη, Αθήνα 1980 (1η έκδοση 1973). Ανθολογίες, βλ. αντίστοιχα: *Η πρώτη μεταπολεμική γενιά*, επιμ. Αλέξ. Αργυρίου, Σοκόλης, Αθήνα 1982, και *Η δεύτερη μεταπολεμική ποιητική γενιά (1950-1970)*, επιμ. Ανέστης Ευαγγέλου, εισαγ. Γιώργος Αράγης, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1994, τεκμηριωμένο έργο, που προσφέρει ανθολογημένους 44 ποιητές, που γεννήθηκαν μεταξύ 1929 και 1940.

3. Βλ. τα σχόλια του Γ. Π. Σαββίδη και του Αλέξη Ζήρα και τη συζήτηση που ακολούθησε, καταγεγραμμένα στο Σωκράτης Σκαρτσής (επιμ.), *Πρακτικά Πρώτου Συμποσίου Νεοελληνικής Ποίησης*, Γνώση, Αθήνα 1982, σσ. 23-54.

4. «Για τους λογοτέχνες της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς δεν έμενε πια καμιά επανάσταση που να μην είχε γίνει» (Vitti, *Ιστορία*, σ. 424).

σκιαγραφημένο από τον Τάκη Σινόπουλο 'τοπίο θανάτου'. Οι ποιητές αυτής της γενιάς παρέμειναν σε αυτό το περιορισμένο πεδίο και ακολούθησαν διάφορες και πολλές φορές αντικρουόμενες στρατηγικές. Η πρώτη επέλεξε την ελεύθερη και δημόσια έκφραση, και αυτή η στρατηγική χρησιμοποιήθηκε ευρέως από τους 'κοινωνικούς' ποιητές της Αριστεράς. Μια δεύτερη στρατηγική επιχείρησε με την εσωτερικευμένη μελαγχολία και το σεβασμό προς τους παραδοσιακούς τρόπους να εμψυχήσει νέα πνοή στη 'μετα-συμβολιστική' ποίηση των δεκαετιών του 1920 και 1930. Αυτή η κληρονομιά των χαμηλόφωνων διαδόχων του Παλαμά συνέχισε να ζει στις δεκαετίες 1950 και 1960. Κύριοι εκπρόσωποι είναι ο Κώστας Στεργιόπουλος (γεν. 1926), ο οποίος επιπλέον ενεργεί από καιρό για την αποκατάσταση όλης αυτής της ομάδας,⁵ και ο Άρης Δικταίος (1919-1980), του οποίου η ποίηση, έντονα προσωπική —αναχρονιστική από κάποιες απόψεις—, οφείλει περιέργως εξίσου τόσο στο συμπατριώτη του Κρητικό Καζαντζάκη όσο και στον Ρίλκε.⁶

Εφαρμόζοντας μια τρίτη και τελευταία στρατηγική, κάποιοι ποιητές κινήθηκαν σε χώρους πέραν οποιασδήποτε άμεσης παραπομπής στον εξωτερικό κόσμο και πέραν οποιασδήποτε δυνατότητας επικοινωνίας. Οι στίχοι που έγραψαν πολλοί ποιητές στις δεκαετίες του '50 και του '60 συνιστούν ποίηση ερμητική, σχεδόν μυστικιστική. Πρόκειται για αξιοποίηση των μοντερνιστικών πειραματισμών της γενιάς του '30: σ'αυτή τη νέα ερμητικότητα αποκορυφώθηκε η περιβόητη ασάφεια της ποιητικής παραγωγής εκείνης της γενιάς από τα χρόνια του πολέμου, η οποία σχολιάστηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Αλλά η αίσθηση της απελευθέρωσης που απέπνεαν εκείνοι οι πειραματισμοί είχε χαθεί. Κοινό σημείο, βέβαια, σε όλες αυτές τις νέες στρατηγικές ήταν η διαρκής αμφισβήτηση του ρόλου της ίδιας της ποίησης. Οι 'κοινωνικοί' ποιητές εξακολουθούσαν να θεωρούν την ποίηση υποδεέστερη από τη δράση. Για τους άλλους, η ποίηση αποτελούσε ένα αδιαφανές, αδιαπέραστο υλικό, δια μέσου του οποίου οι ποιητές, ανιχνεύοντας και ψηλαφώντας, φθάνουν προς κάτι άλλο. Αυτό το 'κάτι άλλο' είναι κάποτε η αντικειμενική κατάσταση των πραγμάτων. Άλλοτε πάλι είναι μια νέα θρησκευτικότητα, η οποία συχνά αντλεί από

5. Βλ. Κώστας Στεργιόπουλος, *Από το συμβολισμό στην «νέα ποίηση»*, Βάκων, Αθήνα 1967. Για τα δικά του ποιήματα βλ. *Τα ποιήματα 1 (1944-1965)*, Νεφέλη, Αθήνα 1988.

6. Βλ. Άρης Δικταίος, *Τα ποιήματα (1934-1965)*, Δωδώνη, Αθήνα 1974.

την ορθόδοξη παράδοση, αν και οι αντιλήψεις της δεν είναι απαραίτητα χριστιανικές. Η διάφανη ειρωνεία του Καβάφη, με την ανθρώπινη συμπάθειά του για τους χαμένους στις μάχες της ιστορίας, αποδείχτηκε παραγωγικότατο εργαλείο στα χέρια των 'κοινωνικών' ποιητών. Ο Σεφέρης το 1941 συνέθεσε ολότελα νεότερική ποίηση, με σαφείς υπαινιγμούς τόσο στο ύφος όσο και τη θεματογραφία του Καβάφη. Εκείνοι που κάνουν ευρεία χρήση του καβαφικού υπαινιγμού, σε περιστάσεις και για επιδιώξεις ολότελα διαφορετικές από αυτές του Καβάφη, είναι ο Αναγνωστάκης και ο Αλεξάνδρου, συχνότερα προς το τέλος της δεκαετίας του '50 και σε όλη τη διάρκεια της επόμενης.⁷

Την απόλυτη αξιοπιστία των αντικειμένων αναζητούσε στα ώριμα ποιήματά της η Ελένη Βακαλό (γεν. 1921), ποιήτρια με θητεία στον Υπερρεαλισμό, και ο Γιώργος Θέμελης, του οποίου το πρώιμο έργο ήταν, όπως ήδη αναφέρθηκε, στενά συνδεδεμένο με του Σεφέρη. Η εκφραστική λιτότητα της Βακαλό προσιδιάζει σ' ένα είδος ποιητικού ασκητισμού. Το ύφος της δικαιολογημένα έχει χαρακτηριστεί ως απτό περισσότερο παρά ορατό.⁸ Στο εκτενές ποίημά της *Γενεαλογία* (1971), η λιτή, ελλειπτική έκφρασή της όχι μόνο δεν ευνοεί την οποιαδήποτε συμβατική, έστω, επικοινωνία (όπως έκανε ο Υπερρεαλισμός), αλλά αφήνει πίσω ακόμη και την αχαλίνωτη υποκειμενικότητα (στοιχείο που έδωσε στον Υπερρεαλισμό όλο το σφρίγος του).⁹

Σε σύγκριση με την Βακαλό, ο Θέμελης είναι εναργέστερος σε μια σειρά ποιητικών συλλογών, οι οποίες, όπως και αυτές της Βακαλό, γυρεύουν τη 'ζωή των πραγμάτων' με έναν τρόπο παράδοξα αφηρημένο. Μοτίβο της ποίησης του Θέμελη είναι οι καθρέφτες. Έτσι, η ενιαία πραγματικότητα, την οποία αναζητά, συνεχώς μετατοπίζεται, καθώς αποδεικνύεται ότι πρόκειται για 'πραγματικότητα' που είναι συνθεμένη από ατέλειωτες αντανακλάσεις. Σε ένα ποίημά του με τίτλο «Τα πράγματα» (1968), όλα, είτε υπαρκτά είτε αντανακλώμενα, αποζητούν μιαν ανάστα-

7. Η δημοσίευση, στα 1963, της πρώτης φιλολογικής έκδοσης των ποιημάτων του Καβάφη, με την αφορμή της συμπλήρωσης τριάντα χρόνων από το θάνατο του ποιητή, θα πρέπει να έδωσε νέα ώθηση, και ιδιαίτερα στους ποιητές αυτής της περιόδου, να διαβάσουν εκ νέου τον Καβάφη.

8. Ν. Αναγνωστάκη, *Μαγικές εικόνες*, ό.π., σ. 9.

9. Πρωτοκυκλοφόρησε σε δίγλωσση έκδοση με αγγλική μετάφραση του Paul Merchant, το 1971· επανέκδοση μαζί με τη συλλογή *Του κόσμου*, Ύψιλον, Αθήνα 1990.

ση, ανώφελα όμως, αφού ο Σταυρός παρουσιάζεται κενός και η θυσία 'μάταιη'.¹⁰ Η λύση, πνευματική ή θρησκευτική, με την ανεκπλήρωτη έκκληση για ανάσταση, που υπαινίσσεται ο Θέμελης σε αυτό το ποίημα, μοιάζει να κερδίζει έδαφος στο ώριμο έργο τριών ποιητών, των οποίων τα ονόματα έχουν συνδεθεί, λιγότερο ή περισσότερο εύστοχα, με την κληρονομιά του Υπερρεαλισμού. Πρόκειται για τους Δ. Π. Παπαδίτσα (1922-1987), Έκτορα Κακναβάτο (γεν. 1920) και Νίκο Καρούζο (1926-1990).

Ο Παπαδίτσας δημοσίευσε το 1964 το ποίημα *Εν Πάτμω*,¹¹ χωρισμένο σε έντεκα μικρές ενότητες. Ο τίτλος παραπέμπει στην Αποκάλυψη, αυτή που έγραψε ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος στην Πάτμο, όπου τον ενδέκατο αιώνα ιδρύθηκε προς τιμήν του το περίφημο μοναστήρι. Στο ποίημα αυτό, η θρησκευτική αναζήτηση παίρνει μια νέα τροπή και δοκιμάζεται ένα καινούριο λεξιλόγιο. Στους στίχους αυτούς του Παπαδίτσα, αλλά και σε μεγάλο μέρος από την ποιητική παραγωγή του αυτής της δεκαετίας, αναγνωρίζει κανείς την αυστηρή λιτότητα της Βακαλό. Στον Παπαδίτσα όμως δεν αρκεί η 'ζωή των πραγμάτων'. Ακόμα και τα συμπαγή αντικείμενα της ποίησης της Βακαλό και του Θέμελη θεωρούνται εφήμερα και ανάξια εμπιστοσύνης. Όπως έγραψε ο ίδιος ο ποιητής το 1972:

«Ο ποιητής διαποτισμένος από την πανάρχαιη γέννηση και το θάνατο των πραγμάτων... δεν είναι παράδοξο που νοσταλγεί τη χαμένη ενότητα ή ανοίγει με την ενόρασή του παράθυρα του αγνώστου για να κερδίσει φως και αέρα, παράθυρα του θεού και της μοίρας. Καταφεύγει δηλαδή σ' αυτό που λέμε θρησκευτικότητα, ισοδύναμο μιας χαμένης πίστης».¹²

Στην ποίηση του Έκτορος Κακναβάτου η αναζήτηση μιας ακαθόριστης πίστης παίρνει διαφορετική μορφή. Όντας καθηγητής μαθηματικών, είναι προφανώς ο πρώτος Έλληνας ποιητής που ασχολήθηκε με την κοσμολογία της μετα-αϊνιστάνειας φυσικής (και βέβαια ο πρώτος που σ' ένα ποίημα του 1964 αναφέρεται σε μια τεχνητή γλώσσα των υπολογιστών).¹³

10. Πρόκειται για το τελευταίο ποίημα της συλλογής *Έξοδος* (1968), που επανεκδόθηκε στα *Ποιήματα* (2 τόμοι), Θεσσαλονίκη 1969-70, τόμ. 2, σσ. 200-203.

11. Επανεκδόθηκε στην *Ποίηση*, 2, Οι Εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 1974, σσ. 7-22.

12. Δ. Π. Παπαδίτσας, *Ποίηση*, 2, ό.π., σ. 104.

13. η σκέψη από τη γενιά του αλγόλ, από τη συλλογή *Η κλίμακα του λίθου* (1964), επανεκδόθηκε στα *Ποιήματα* (2 τόμοι), Άγρα, Αθήνα 1990, τόμ. 1, σ. 67.

Ένα άλλο στοιχείο, που διαφοροποιεί τον Κακναβάτο από τους συγχρόνους του, είναι ότι στα πρώτα ποιήματά του, δημοσιευμένα το 1943, δεν υπάρχει καμιά απολύτως άμεση αναφορά στις συνθήκες εκείνης της εποχής. Αντίθετα, οι τίτλοι παραπέμπουν στα δύο σταθερά ενδιαφέροντά του: τη μουσική και την επιστήμη. Ένας μάλιστα από αυτούς τους τίτλους είναι *Fuga* (εννοώντας ίσως και τη φούγκα και τη φυγή) και οι στίχοι που ακολουθούν είναι στην πραγματικότητα μια σειρά από φλογερές προσευχές στην αρχαία ασιατική θεότητα του έρωτα, την Αστάρτη. Πρόκειται για στίχους που προλαβαίνουν άλλους στίχους από το *Ursa Minor*, το μακροσκελές ποίημα του Παπατσώνη. Η έντονη και εντατική, αλλά πάντα αφηρημένη, αναζήτηση του Κακναβάτου αφορά στη διάλυση του οικείου κόσμου. Επιπλέον, επιχειρεί —και δεν ήταν ο μόνος την εποχή εκείνη— να ξεπεράσει το νοητικό όριο που διαχωρίζει το εγώ από αυτό που το εγώ παρατηρεί. Εφαρμόζοντας την υπερρεαλιστική τεχνική της κατάργησης των ορίων χάριν μεγαλύτερης ελευθερίας, η ποίηση του Κακναβάτου αναζητά τα αρχέγονα ενοποιά νήματα που συνδέουν και συγκρατούν ολόκληρο το σύμπαν, έμφυχο και άψυχο, παρόν και παρελθόν.¹⁴

Από όλους τους ποιητές αυτής της γενιάς, αυτός που παρουσιάζει τη μεγαλύτερη δυσκολία ως προς την ένταξή του σε κάποια κατηγορία ή ομάδα είναι ο Νίκος Καρούζος. Υποστηρικτής της Αριστεράς κατά τη διάρκεια του Εμφύλιου πολέμου και για καιρό αργότερα, ο Καρούζος απέφυγε τη φανερή δέσμευση και την ανοικτή, δημόσια έκφραση, που υιοθέτησαν τόσοι σύγχρονοί του σοσιαλιστές. Στην τελευταία δεκαετία της ζωής του αποκήρυξε το Μαρξισμό στο σύνολό του: «ο καπιταλισμός έκανε ζώο τον άνθρωπο, ο μαρξισμός έκανε ζώο την αλήθεια».¹⁵ Η σχέση του με τον Υπερρεαλισμό είναι επίσης θολή και έχει προκαλέσει ζωνρά και διυστάμενα σχόλια.¹⁶ Εξάλλου, ο Καρούζος έχει ποικιλοτρόπως χα-

14. Ο όρος *ίνες* επανέρχεται τόσο συχνά, που πρέπει να θεωρηθεί μοτίβο. Μερικές φορές αυτή η αναζήτηση των βασικών αρχών (που ο ίδιος ονομάζει σε κάποιο σημείο *principia*, υιοθετώντας το λεξιλόγιο του φυσικού Isaac Newton, βλ. *Ποιήματα*, τόμ. 1, σ. 119) συμπορεύεται με αυτή που διατύπωσε ο Σεφέρης, ιδιαίτερα στο *Μυθιστόρημα*. Βλ. για παράδειγμα Κακναβάτος, *Ποιήματα*, τόμ. 1, σσ. 65 και 182.

15. Αναφέρεται, χωρίς να δηλώνεται η πηγή, στο Τέρπος Πηλείδης (πρόκειται αν δεν απατώμαι για ψευδώνυμο), *Ο ποιητής Νίκος Καρούζος. Κριτικά σημειώματα*, Εστία, Αθήνα 1991, σσ. 40-41.

16. Βλ. για παράδειγμα Γ. Θέμελης, *Η νεώτερη ποίησή μας*, τόμ. 1, ό.π., σ. 234 και Ευγένιος Αρανίτσας στην εισαγωγή της ανθολογίας με τίτλο *Νίκος Καρούζος, Άκμων*,

ρακτηρισθεί: άλλοτε ως θρησκευτικός, και άλλοτε ως φιλοσοφικός ποιητής.¹⁷ Πάντως, αν και συχνά αναφέρεται στην ορθόδοξη παράδοση, αυτό που φαίνεται να γυρεύει ο Καρούζος είναι μάλλον η βουδή κατάδυση στον κόσμο των υπαρκτών αντικειμένων παρά η υπέρβασή του.¹⁸

Ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '60 ο Καρούζος διέγραφε πορεία όλο και πιο μοναχική. Αξίζει όμως να σημειωθεί ότι στην αρχή της καριέρας του η πίστη του στην προσωπική τέχνη του ποιητή ήταν, αν και ταπεινή, ακλόνητη, πολύ περισσότερο μάλιστα από πολλούς συγχρόνους του. Ο δικός του ορισμός για την ποίηση, που χρονολογείται από το 1955, είναι ασυνήθιστα καταφατικός, ενώ η θρησκευτικής τάξης μεταφορά που χρησιμοποιεί αφήνει να διαφανεί η δυσκολία, που στιγματίζει όλο το έργο του:

«Η ποίηση είναι λόγος εν μέθη, καθώς ο πρωτεύων άνθρωπος είναι χρόνος εν Χριστώ. Γι' αυτό και οι λέξεις ομοιάζουν με κλυδωνιζόμενα πράγματα και τα νοήματα χάνονται στο βάθος της φωνής ατελείωτα».¹⁹

Ακόμα κι αυτή η επίπονη πίστη, όμως, μοιάζει να αμφισβητείται από την κατοπινή ποίηση του Καρούζου. Για παράδειγμα, στη συλλογή του 1979, *Πιθανότητες και χρήση της γλώσσας*, ακούγονται οι 'κοινωνικοί' ποιητές των μεταπολεμικών δεκαετιών, καθώς η ίδια η τέχνη του περιγράφεται με όρους όπως: 'ενθύμια φρίκης' και 'κάλπικα χαρτονομίσματα':

*Γιατί η γλώσσα είν' η αχόρταγη
μοιχαλίδα του Πραγματικού*

Αθήνα 1981, σ. 9. Επιπλέον, ο Αρανίτσος εικονογραφεί το ανθολογημένο έργο του Καρούζου με πίνακες του Dalí. Τίποτα όμως δε βεβαιώνει ότι ο ποιητής το είχε εγκρίνει.

17. Γ. Θέμελης, *Η νεώτερη ποίησή μας*, τόμ. 1, σσ. 231-40. Μ. Μερακλής, *Σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία*, σσ. 111-3. Τ. Πηλείδης, *Καρούζος*, σ. 16 και αλλού. Ο Μερακλής επικεντρώνει την προσοχή του στην ερωτική πλευρά του θρησκευτικού συναισθήματος του Καρούζου, κάτι που μπορεί να αναγνωρισθεί και στα έργα του Παπατσώνη, του Κακναβάτου, ακόμη και του Σεφέρη, ακόμη και στα πρώτα έργα του Σικελιανού.

18. Η παρατήρηση αυτή βασίζεται σε ένα πολύ κατοπινότερο ποίημα με τίτλο «Η κακία της ημέρας» από τη συλλογή *Συντήρηση ανελκυστήρων* (Καστανιώτης, Αθήνα 1986, σσ. 49-50): *Ενυπάρχει στη μέγιστη φωτιά κ' η δική μου σπίθα. / Δώρα πολύτιμα δώρα που 'χει τραγουδήσει ο πιο άθεος θεός ο αθώωτος. Μόνο μετά το θάνατο του Καρούζου κυκλοφόρησε συμπληρωμένη έκδοση της ποίησής του, Τα ποιήματα (2 τόμοι), Ίκαρος, Αθήνα 1993, 1994.*

19. Το παραθέτει ο Θέμελης στο *Η νεώτερη ποίησή μας*, ό.π., σ. 281.

με αρίφνητα ψέματα προσπαθώντας
να περισώσει το γάμο της.²⁰

Η ποίηση του Καρούζου, με διάφορους τρόπους, αποτρέπει φόρο τιμής στον Παπαδιαμάντη και τον Καβάφη. Ο ποιητικός λόγος που αναπτύσσεται είναι πυκνός και συχνά καταφεύγει στις παρηχήσεις. Στην πιο πρόσφατη ποίησή του κυρίαρχη φιγούρα είναι η Σελήνη. Ακόμα κι όταν προβάλλει ο ήλιος, το φως του διαθλάται, διαχέεται ή διαλύεται.

Η ΓΕΝΙΑ ΤΟΥ '30 ΣΤΗ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ

Παρ' όλες όμως τις επιδόσεις των νέων ποιητών, αυτών που εμφανίστηκαν στη διάρκεια του πολέμου και μετά το τέλος του, ο μεταπολεμικός Παρνασσός συνέχισε να φιλοξενεί στις ακρώρειές του, τουλάχιστον μέχρι τις αρχές του '80, ποιητές που ξεκίνησαν τη συγγραφική τους πορεία στις αρχές της περίφημης δεκαετίας του '30. Από τους ποιητές αυτούς, ο Σεφέρης, ο Ρίτσος και ο Ελύτης δε στέκουν αδιάφοροι μπροστά στους πειραματισμούς των νεοτέρων τους. Η δική τους πίστη, αλλά και των υπερρεαλιστών ποιητών της γενιάς του τριάντα, του Εμπειρικού και του Εγγονόπουλου, στην απολυτρωτική δύναμη της τέχνης τους, όχι μόνο δεν κλονίστηκε αλλά ενισχύθηκε, παρά το μεταπολεμικό τραύμα.

Σεφέρης. Αφού ανήγγειλε το τέλος, όπως ήλπιζε, των εχθροπραξιών με τη συμφιλίωση και τη γέννηση της αγάπης, στο πολύστιχο ποίημα «Κίχλη» (1947), ο Σεφέρης δε δημοσίευσε καθόλου ποιήματα για μια δεκαετία σχεδόν. Κάποια λιγοστά ποιήματα του τέλους της δεκαετίας του 1940, τα οποία αναφέρονταν έμμεσα στον Εμφύλιο πόλεμο, προφανώς δεν ικανοποίησαν τον ποιητή και δημοσιεύτηκαν μόνο μετά το θάνατό του.²¹ Η επόμενη συλλογή του Σεφέρη, το *Ημερολόγιο Καταστρώματος, Γ'* (1955),

20. Από το ποίημα «Πήλινο αγαλματίδιο». Σε ποιήματα της δεκαετίας του '80 ο Καρούζος επεξεργάζεται την έκφραση του Fredric Jameson «η φυλακή της γλώσσας» και το μεταπλάθει σε στίχο ως *το αχανές / δεσμοκτήριο της γλώσσας (Συντήρηση ανελευστών, σ. 11)* και ακόμα: *η γλώσσα είναι ασέλγεια πάνω στο Είναι (σ. 52)*.

21. Η μόνη αναφορά σε αυτά τα σημαντικότερα γεγονότα σε ποίημα, που δημοσιεύτηκε από τον ίδιο τον Σεφέρη, γίνεται στους τελευταίους στίχους της «Κίχλης», όπου ο Σεφέρης, γράφοντας πριν από την τελευταία φάση του Εμφυλίου, προλέγει ή ζητά τη συμφιλίωση. Βλ. Mario Vitti, *Φθωρά και λόγος. Εισαγωγή στην ποίηση του Γιώργου*

όπως ακριβώς και η «Κίχλη», έχει ως βάση μια εθνική περιπέτεια, στην οποία η Ιστορία θα αρνηθεί και πάλι το αίσιο τέλος. Τα ποιήματα αυτής της συλλογής είναι αφιερωμένα «Στον Κόσμο της Κύπρου, Μνήμη και Αγάπη», και τα περισσότερα είναι καρποί των δύο επισκέψεων του ποιητή στην Κύπρο, το φθινόπωρο του 1953 και το φθινόπωρο του 1954, όταν η αγωνία δεν είχε ακόμα κορυφωθεί αλλά η ένταση για το μέλλον του νησιού έπαιρνε δραματικές διαστάσεις.²² Μετά τον πόλεμο ο Σεφέρης τοποθετήθηκε πρώτα στην τουρκική πρωτεύουσα, την Άγκυρα, και στη συνέχεια μέσω Λονδίνου στη Βηρυτό, από όπου έκανε τις επισκέψεις του στην Κύπρο. Όσο βρισκόταν στην Τουρκία, είχε την ευκαιρία να επισκεφθεί ξανά, στην ακτή κοντά στη Σμύρνη, τα λημέρια της παιδικής του ηλικίας. Διαπίστωσε πως κανένα ίχνος της ελληνικής κοινότητας, στην οποία ο ίδιος είχε μεγαλώσει, δεν είχε διασωθεί. Την ίδια εποχή, με τα ταξίδια του στην Τουρκία και τη Μέση Ανατολή απέκτησε σφαιρική ιστορική αντίληψη του Ελληνισμού. Σε παρόμοια συνολική θεώρηση είχε καταλήξει και ο Καβάφης από την πλεονεκτική περιφερειακή θέση της Αλεξάνδρειας. Η Κύπρος, την οποία ο Σεφέρης γνώρισε για πρώτη φορά το 1953, φαίνεται πως ήταν κυριολεκτικά μια αποκάλυψη γι' αυτόν. Εκεί, μακριά από τα σύνορα του ελληνικού κράτους, το οποίο υπηρετούσε και του οποίου τα ελαττώματα και τις αδυναμίες γνώριζε τόσο καλά, ζούσε ακόμα και δρούσε μια αγροτική κοινότητα, ελληνόφωνη, ορθόδοξη χριστιανική, όμοια με αυτή στην οποία γεννήθηκε, μεγάλωσε και απώλεσε δια παντός. Και βέβαια, ως διπλωμάτης, ο Σεφέρης δεν άργησε να αντιληφθεί τον κίνδυνο που απειλούσε την κοινότητα αυτή, καθώς η Βρετανία, από τη μια μεριά, φαινόταν αποφασισμένη να διατηρήσει το αποικιοκρατικό καθεστώς, ενώ ο ελληνόφωνος πληθυσμός, από την άλλη, αγωνιζόταν για την ένωση με την Ελλάδα.

Σεφέρη (νέα έκδοση, αναθεωρημένη), Εστία, Αθήνα 1989, σσ. 231-2. Ο Εμφύλιος πόλεμος υποδηλώνεται σε διάφορα ποιήματα του Σεφέρη που γράφτηκαν μεταξύ 1945 και 1949, αλλά δημοσιεύτηκαν μετά το θάνατο του ποιητή στη συλλογή *Τετράδιο γυμνασμάτων, Β'*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Ίκαρος, Αθήνα 1976. Ειδικότερα, βλ. τα ποιήματα: «Τυφλός», «Οιδιπόδειο, '48» και «Canzona».

22. Υπάρχει εξαιρετικά πλούσια βιβλιογραφία γι' αυτά τα ποιήματα, συμπεριλαμβανομένης και της εξαντλητικής μονογραφίας (στην αγγλική γλώσσα) της Κατερίνας Κρίκου-Davis, η οποία σχολιάζει λεπτομερώς κάθε ποίημα και προσφέρει πλήρη βιβλιογραφική ενημέρωση μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1990 (*Kolokes: A study of George Seferis' Logbook III (1953-1955)*, A. M. Hakkert, Amsterdam 1994).

Η Κύπρος, λοιπόν, για τον Σεφέρη αποτελεί το συνδυαστικό κρίκο με το χαμένο παρελθόν αλλά και την ελπίδα για το μέλλον μιας ελληνικής γλώσσας και ενός Ελληνισμού που ξεπερνάει τα εθνικά σύνορα. Καθόλου φειδωλός δεν είναι ο ποιητής σε αναφορές στο τοπίο και στο λαό της Κύπρου. Πολλοί είναι επίσης οι υπαινιγμοί στο θυελλώδες μεσαιωνικό παρελθόν του νησιού, που συνήθως παρουσιάζεται από απόσταση ειρωνείας, εμφανής φόρος τιμής στον Καβάφη. Ο πλούτος των παραπομπών στον αρχαίο κόσμο χαρίζει μεγάλο ιστορικό βάθος στα ποιήματα και αυξάνει τη διακειμενικότητά τους. Αυτές οι παραπομπές όμως δεν αναφέρονται πια στους ίδιους τους πρωτόγονους μύθους ή τις ιστορίες των αρχαίων, πέρα και έξω από τα λογοτεχνικά κείμενα που έχουν φθάσει στα χέρια μας (όπως το εννοούσε ο Σεφέρης με το 'πανάρχαιο δράμα' στο ποίημα του 1935, *Μυθιστόρημα*), αλλά στα ίδια τα λογοτεχνικά έργα. Ο αρχετυπικός Οδυσσέας δεν εμφανίζεται ποτέ ξανά σε σεφερικό ποίημα μετά την «Κίχλη». Αντίθετα, στο *Ημερολόγιο Καταστρώματος, Γ'* οι υπαινιγμοί που αφορούν στον αρχαίο κόσμο γίνονται μέσω συγκεκριμένων έργων. Αξίζει να μνημονευθούν οι αναφορές σε δύο αρχαίες τραγωδίες που έχουν αίσιο τέλος: τους *Πέρσες* του Αισχύλου και την *Ελένη* του Ευριπίδη. Την ίδια περίοδο, χριστιανικά κείμενα αρχίζουν να καταλαμβάνουν μεγαλύτερο χώρο στο σύνθετο ιστό των διακειμενικών αναφορών του Σεφέρη.

Με φόντο αυτό το πολύ διαφορετικό τοπίο και με νέες πια αντιλήψεις, πολιτικές και ιστορικές, αυτές των μέσων της δεκαετίας του '50, ο Σεφέρης κλείνει τη συλλογή μ' ένα ποίημα που προωθεί την οραματική σύνθεση που κατάφερε στο τέλος της «Κίχλης». Το προηγούμενο ποίημά τελείωνε με τον Οδυσσέα να ξανακερδίζει το σπίτι του, την εστία του, στην οποία η Αφροδίτη, η θεά του έρωτα, την ίδια στιγμή ξαναγεννιέται. Σύμφωνα με το μύθο, η Αφροδίτη γεννήθηκε από τα θαλάσσια κύματα κοντά στις ακτές της Κύπρου. Στο ποίημα «Έγκωμη», που οφείλει το όνομά του σε έναν αρχαιολογικό χώρο του νησιού, ο Σεφέρης ζωντανεύει την ανάδυση μιας ονειρικής γυναικείας μορφής όχι από τη θάλασσα αλλά από τη γη, από το χώμα που σκάβουν οι ντόπιοι εργάτες υπό το βλέμμα του ξένου αρχαιολόγου. Αυτή η θεία μορφή, αισθησιακή και πνευματική ταυτοχρόνως, είναι ένα κράμα της αρχαίας θεότητας του έρωτα και της Θεοτόκου, όπως απεικονίζεται στην ορθόδοξη εικονογραφία, και των δύο αυτών μαζί με εξιδανικευμένη γυναικεία μορφή, όπως τη γνωρίζουμε ήδη από τη 'Φεγγαροντυμένη' στο σολωμικό ποίη-

μα *Ο Κρητικός*. Μ' αυτό τον τρόπο ο Σεφέρης κατορθώνει, με εντυπωσιακή οικονομία, σε 54 μόνο στίχους και με τη δική του χαρακτηριστική τεχνοτροπία, τη σύνθεση διαφορετικών εποχών του Ελληνισμού, κάτι που είχε πρώτος επιχειρήσει ο Παλαμάς με το έργο του *Η Φλογέρα του Βασιλιά* και επεξεργάστηκε ιδιαίτερα ο Σικελιανός στο *Πάσχα των Ελλήνων*.²³

Δεν είναι όμως η κατάφαση του οράματος αυτού που σφραγίζει την έξοδο του ποιήματος. Στην «Έγκωμη», όπως και στην «Κίχλη», της ονειρικής στιγμής έπεται η προσγείωση, και στους τελευταίους στίχους προβάλλει ο πραγματικός κόσμος, αυτός ο ίδιος που απέτρεψε τους νεότερους ποιητές της εποχής από παρόμοια ταξίδια της φαντασίας:

Ο κόσμος 45

*Ξαναγινόταν όπως ήταν, ο δικός μας
με τον καιρό και με το χώμα.*

.

*κι όλα στεγνώσαν μονομιάς στην πλατωσιά του κάμπου 50
στης πέτρας την απόγνωση στη δύναμη τη φαγωμένη
στον άδειο τόπο με το λιγοστό χορτάρι και τ' αγκάθια
όπου γλιστρούσε ξέγνοιαστο ένα φίδι,
όπου ξοδεύουνε πολύ καιρό για να πεθάνουν.*²⁴

Ο Σεφέρης ήταν ίσως ο μόνος Έλληνας συγγραφέας που έδωσε στο έργο του τέτοια εξέχουσα θέση στην τύχη της Κύπρου.²⁵ Στην τελευταία

23. Για την πλούσια διακειμενικότητα αυτού του ποιήματος βλ. Γ. Π. Σαββίδης, «Μια περιδιάβαση», στον ομαδικό τόμο *Για τον Σεφέρη*, σσ. 304-408, βλ. σσ. 404-5. Γ. Κεχαγιόγλου, «Προτάσεις για την "Έγκωμη" του Σεφέρη», στον τόμο *Πρακτικά Συμποσίου Σεφέρη (Αγία Νάπα, 14-16 Απριλίου 1988)*, Λευκωσία 1991, σσ. 253-72. Κρίκου-Davis, *Kolokes*, ό.π., σσ. 147-58.

24. Στίχοι 45-7 και 50-54. Η φράση *το λιγοστό χορτάρι* παραπέμπει στο γνωστό επίγραμμα του Σολωμού για την καταστροφή των Ψαρών το 1824, και με τον τρόπο αυτό υπαινίσσεται τρομακτικές εξελίξεις στο μέλλον, με την υποδηλωμένη απειλή αυτού που στο ποίημα «*Σαλαμίνα της Κύπρου*» ο Σεφέρης ονόμασε *ολόκληρη καταστροφή*. Τα *αγκάθια* και το *φίδι* μπορούν να θεωρηθούν νύξεις για τη Σταύρωση και το προπατορικό αμάρτημα, αντίστοιχα. Για τη σημασία της τελευταίας αινιγματικής εικόνας του φιδιού, σύγκρινε με το (κατοπινότερο) μυθιστόρημα *Οι καμπάνες του Θεοτοκά*, φίλου του Σεφέρη, το οποίο θα εξεταστεί παρακάτω.

25. Το μυθιστόρημα *Η χάλκινη εποχή* του Ρόδη Ρούφου, που ήταν επίσης διπλωμάτης, κυκλοφόρησε το 1960 (πρώτα στα αγγλικά και μετά στα ελληνικά). Αναφέρεται

συλλογή του, *Τρία κρυφά ποιήματα* (1966), εγκατέλειψε ολωσδιόλου τον υπαινικτικό σχολιασμό της σύγχρονης ιστορίας, στοιχείο που χαρακτήριζε τα τρία *Ημερολόγια Καταστρώματος* και που αποτέλεσε πλούσια και παραγωγική κληρονομιά για τους μεταπολεμικούς ποιητές της νεότερης γενιάς. Στην τελευταία συλλογή του, ουσιαστικά επέστρεψε στην εσωτερικότητα των πρώτων του ποιημάτων. Ταυτόχρονα, όμως, στην τελευταία του συλλογή, πλησιάζει με δικό του τρόπο τους νεότερους του ποιητές της μεταπολεμικής εποχής.

Τα *Τρία κρυφά ποιήματα*, όπως υποδηλώνει και ο τίτλος τους, διακρίνονται για τον ερμητισμό τους, που ήταν ο κοινός παρονομαστής, κατά τη δεκαετία του '60, του μεγαλύτερου μέρους της ποίησης της νεότερης γενιάς, όσων ποιητών τουλάχιστον απέφυγαν την πολιτική δέσμευση. Αν συνυπολογιστούν ένας αριθμός δοκιμίων που έγραψε ο Σεφέρης εκείνη την εποχή, η μετάφραση του *Άσματος Ασμάτων* και η μεταγραφή της *Αποκάλυψης* στη δημοτική, όλα αυτά αποτελούν αποδείξεις της πολύ έντονης θρησκευτικής και φιλοσοφικής ευαισθητοποίησης και αναζήτησης, την οποία εξάλλου μοιράζεται με πολλούς νεότερους συγχρόνους του. Τα *Τρία κρυφά ποιήματα* είναι μια σύγχρονη *Αποκάλυψη*, και αφετηρία τους ήταν η επίσκεψη του Σεφέρη το 1955 στην Πάτμο, όπου γράφτηκε το οραματικό κείμενο του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου. Αλλά αντί να αποκαλύπτουν, τα ποιήματά αυτά του Σεφέρη ξεγελούν τον αναγνώστη με τον τίτλο τους και τη μεστή, αποσταγμένη, ερμητική βραχυλογία των 28 ενοτήτων. Σ' αυτά τα ποιήματα αντιπαραβάλλονται αλλά και συνυπάρχουν η φιλοσοφία του Ηράκλειτου, ο Χριστιανισμός, το αρχαίο και το αναγεννησιακό δράμα, τα σύγχρονα λαϊκά έθιμα, τα οποία διαπλέκονται με αναφορές στον Δάντη και στα *Τέσσερα Κουαρτέτα* του Θ. Σ. Έλιοτ. Το κρυπτικό ύφος και η προσπάθεια, ξεπερνώντας την ποιητική γλώσσα, να διατυπωθεί η βαθύτατη αλήθεια για το σύμπαν, θυμίζουν ποιήματα

στην κατάσταση που επικρατούσε στην Κύπρο στη δεκαετία του '50 και αποτελεί απάντηση στο έργο του Lawrence Durrell *Bitter Lemons*. Στην ποίηση, ο Ρίτσος έγραψε το 1957 (και δημοσιεύτηκε την ίδια χρονιά) ένα μονόλογο με τίτλο *Αποχαρτισμός*, αφιερωμένο στη μνήμη του αγωνιστή της ΕΟΚΑ Γρ. Αυξεντίου. Η πολιτική οπτική του Ρίτσου σε αυτό το ποίημα είναι πολύ πιο απλή από του Σεφέρη, και η προγραμματική αλληλεγγύη του προς τους αντάρτες της ΕΟΚΑ αγνοεί τις πραγματικές διαφορές ανάμεσα στο ΚΚ στην Ελλάδα και το πολιτικό πρόγραμμα του Γρίβα στην Κύπρο. Ο λαός της Κύπρου έγινε το θέμα και ενός ακόμη ποιήματος του Ρίτσου, με τίτλο *Ύμνος και θρήνος για την Κύπρο*, που συνέθεσε ο ποιητής με αφορμή την τουρκική εισβολή στο νησί το 1974.

των δεκαετιών του '50 και του '60 των Θέμελη, Παπαδίτσα, Κακναβάτου και Καρούζου. Το ποίημα του Παπαδίτσα *Εν Πάτμω* είναι μια άλλη σύγχρονη ποιητική εκδοχή της *Αποκάλυψης* και δημοσιεύτηκε το 1964. Εξάλλου, οι τρεις τελευταίοι ποιητές που αναφέρθηκαν, μοιράζονται το έντονο ενδιαφέρον για τον Ηράκλειτο και τους άλλους προσωκρατικούς φιλοσόφους, οι οποίοι ζούσαν σε μια εποχή όταν δεν είχε ακόμα καθιερωθεί επίσημα η διάκριση μεταξύ ποίησης και φιλοσοφίας.

Η διαπίστωση ότι

«Κατά βάθος είμαι ζήτημα φωτός»

απηχεί στίχους σαν αυτούς του Θέμελη (από το 1959):

Είμαστε από φως, δεν μας αγγίζει ο θάνατος

και του Κακναβάτου (από το 1964):

*πώς λοιπόν μπορεί να μην είσαι φως;*²⁶

Η λύτρωση που ίσως προσφέρεται στα *Τρία κρυφά ποιήματα* είναι βασανιστική και δύσκολη. Τα ποιήματα αυτά ζωντανεύουν εικόνες ακατανόητης βίας, σαν αυτές της μεταπολεμικής ποίησης. Όλες αυτές οι ομοιότητες αναφέρονται όχι βέβαια για να υποβαθμιστούν οι κατακτήσεις της τελευταίας συλλογής του Σεφέρη, αλλά κυρίως για να τοποθετηθεί η συλλογή αυτή στο ιστορικό της πλαίσιο. Όλοι οι ποιητές που αναφέρθηκαν έχουν οι ίδιοι, ευθέως ή πλαγίως, αναγνωρίσει προηγούμενες οφειλές τους στον Σεφέρη. Η παράλληλη ανάγνωση των *Τριών κρυφών ποιημάτων* και της άλλης ποίησης της δεκαετίας του '60 αποκαλύπτει μια ποιητική συναλλαγή πολύ πιο περίπλοκη απ' αυτήν που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί με τον όρο 'επίδραση'.

Η 'αποκάλυψη' του Σεφέρη στα *Τρία κρυφά ποιήματα* είναι ζοφερή και σιбуλλική. Μόνο στους τελευταίους στίχους από το «Θερινό ηλιοστάσι», το τελευταίο από τα τρία ποιήματα, η διάθεση γίνεται ανεπιφύλακτα

26. Βλ. Σεφέρης, «Πάνω σε μια χειμωνιάτικη αχτίδα, Δ'»· Θέμελης, *Ποιήματα*, τόμ. 2, σ. 21· Κακναβάτος, *Ποιήματα*, τόμ. 1, σ. 78 (αυτή η στροφή του ποιήματος του Κακναβάτου και άλλες ενότητες της ίδιας συλλογής απηχούν στοιχεία που αναγνωρίζονται και στα *Τρία κρυφά ποιήματα*).

καταφατική, και αυτό ακριβώς το στοιχείο διαφοροποιεί τα *Τρία κρυφά ποιήματα* από την υπόλοιπη ερμητική ποίηση της περιόδου, και επίσης από τη σεφερική ποίηση στο σύνολό της. Η προτελευταία ενότητα από το «Θερινό ηλιοστάσι» προσμένει την:

Αναστάσιμη ωδίνη

και η τελευταία ενότητα οραματίζεται την τελική μεγάλη πυρκαγιά, η οποία είναι και τα δύο: και η βιβλική συντέλεια του κόσμου και η καταστροφή, όπως τη φαντάστηκε ο Ηράκλειτος, όταν ο ήλιος 'υπερβεί το μέτρο του' και η ισορροπία των δυνάμεων, φυσικών και ηθικών, που αποτελούν το σύμπαν, ανατραπεί. Μετά τη μεγάλη πυρκαγιά:

φώναξε τα παιδιά να μαζέψουν τη στάχτη
και να τη σπείρουν.
.Ό,τι πέρασε πέρασε σωστά.

Κι εκείνα ακόμη που δεν πέρασαν
πρέπει να καούν
τούτο το μεσημέρι που καρφώθηκε ο ήλιος
στην καρδιά του εκατόφυλλου ρόδου.

Ελύτης. Σημαντική θέση στο *magnum opus* του Οδυσσέα Ελύτη (*Άξιον εστί*, 1959) καταλαμβάνουν η ορθόδοξη παράδοση και η εκκλησιαστική γλώσσα. Ο Ελύτης, εμφανώς αλλά και περισσότερο από κάθε άλλον από τους ποιητές που εξετάστηκαν μέχρι αυτό το σημείο, επιστρατεύει τη γλώσσα και τους εκφραστικούς τρόπους της θρησκείας για έναν σκοπό, ο οποίος από καμιά συμβατική άποψη δεν μπορεί να θεωρηθεί θρησκευτικός. Η αφετηρία του *Άξιον εστί*, του οποίου η σύνθεση διήρκεσε 14 περίπου χρόνια, ήταν η αιφνίδια αναμέτρηση του Ελύτη με τον πόλεμο και το θάνατο στο αλβανικό μέτωπο το 1940. Το ποίημα που έγραψε αμέσως μετά από αυτά τα γεγονότα είναι το *Άσμα ηρωικό και πένθιμο για τον χαμένο ανθυπολοχαγό της Αλβανίας*, που εξετάστηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Τότε, για πρώτη φορά, ο Ελύτης χρησιμοποίησε το μυθικό αρχέτυπο της ανοιξιάτικης αναγέννησης. Στο *Άξιον εστί*, ένα ποίημα του οποίου η σχέση με την εκκλησιαστική λειτουργία μαρτυρείται ήδη από τον τίτλο, ο Ελύτης αντιμετωπίζει την εθνική εμπειρία του πολέμου, της ήττας και της Κατοχής σαν να πρόκειται για τα Πάθη του Χριστού. Το

αντίστοιχο της χριστιανικής Ανάστασης στο ποίημα είναι ο θρίαμβος της ποιητικής γλώσσας, καθώς ο ποιητής δημιουργεί τελικά έναν καλύτερο κόσμο, τιτλοφορεί πανηγυρικά τα μέρη του και τα ανακηρύσσει 'άξια'.

Το *Άξιον εστί* είναι μια μακροσκελής σύνθεση, ασυνήθιστη για τα ελληνικά ποιητικά δεδομένα του 20ού αιώνα, που εκτείνεται σε 88 σελίδες. Οι ενότητές του όμως είναι όλες μικρές. Καθεμιά είναι δομημένη σύμφωνα με ένα αυστηρά συμμετρικό σχέδιο και η όλη διάταξη του συνόλου υπακούει σε ένα περίπλοκο αριθμητικό σύστημα, που βασίζεται στους αριθμούς τρία και επτά. Πολλοί υποστήριξαν ότι με το έργο αυτό ο Ελύτης στην ουσία διακόπτει κάθε σχέση με το υπερρεαλιστικό του παρελθόν. Απαντώντας ο Ελύτης, διακήρυξε την πεποίθησή του ότι:

«είναι δυνατόν η μοντέρνα εμπειρία να περάσει στην κλασική της περίοδο, όχι με την επιστροφή της στους περιορισμούς των παλαιών, αλλά με τη δημιουργία νέων περιορισμών, που θέτει ο ίδιος ο ποιητής για να τους υπερνικήσει και να επιτύχει έτσι, ακόμη μια φορά, ένα στερεό οικοδόμημα».²⁷

Αυτός ο νέου τύπου κλασικισμός που εισάγει ο Ελύτης είναι κάτι παραπάνω από ένας απλός, τυπικός πειραματισμός. Δικαιώνεται από την προσπάθεια να παραχθεί ποιητικός λόγος, στον οποίο «η τεχνική να γίνεται κι αυτή μέρος του περιεχόμενου». Αν η ποιητική γλώσσα θέλει να επιβληθεί πάνω στις δυνάμεις της βίας και της καταστροφής (πράγμα που πετυχαίνει ο ποιητής στο *Άξιον εστί*), τότε πρέπει να ικανοποιεί δύο παραμέτρους: να έχει αφομοιώσει τους επίσημους τύπους που διεκδίκησαν ρόλο απελευθερωτή στο παρελθόν και, επιπλέον, να είναι «στερεά οικοδομημένη», σύμφωνα με τη μεταφορά του ίδιου του Ελύτη, ώστε να αντέχει το βάρος του απολυτρωτικού ρόλου που το ποίημα απαιτεί.

Τόσο το βαθιά προσωπικό, λυρικό ύφος του Ελύτη όσο και η αμείωτη τόλμη του στις αντιπαραθέσεις και στα άλματα της φαντασίας, κληρονομιά από τη θητεία του στον Υπερρεαλισμό, έτειναν να χωρίσουν τη μεταπολεμική ποίησή του από όλα τα άλλα έργα της εποχής. Αλλά το

27. Το παράθεμα αυτό προέρχεται από τα σχόλια του ίδιου του ποιητή για *Το Άξιον εστί*. Μέρος αυτών των σχολίων χρησιμοποίησε ο Vitti (*Οδυσσέας Ελύτης: κριτική μελέτη*, σσ. 234-5, πρβλ. Vitti, *Γενιά*, ό.π., σ. 151) και (σε μετάφραση) οι μεταφραστές του ποιήματος στα αγγλικά Edmund Keeley και Γ. Π. Σαββίδης (*Anvil Press Poetry*, 1981). Αυτό το σημαντικό κείμενο έχει τώρα κυκλοφορήσει ολόκληρο και σχολιασμένο: Γ. Κεχαγιόγλου, «Ένα ανέκδοτο υπόμνημα για το *Άξιον εστί*», *Ποίηση* 5 (1995), 27-65.

Άξιον εστί, όπως και τα σφαιρικά ποιήματα της ίδιας δεκαετίας, στην ουσία συνεχίζει, επεξεργάζεται και εμβαθύνει στο απάνθισμα της παράδοσης, που θεωρείται βάση για τη μελλοντική απολύτρωση. Από την άποψη αυτή ταυτίζεται με τον αναγνωρισμένο κοινό στόχο των ποιητών της γενιάς του '30 κατά τη διάρκεια του Δεύτερου παγκόσμιου πολέμου και μετά. Χαράζοντας τη δική του πορεία, ο Ελύτης διαβαίνει τα ίδια εδάφη όπως ο Ρίτσος στη *Ρωμιοσύνη* και ο Σεφέρης στα ποιήματα από το *Μυθιστόρημα* (1935) ως το *Ημερολόγιο Καταστροφώματος, Γ'* (1955), εξασφαλίζοντας πόρους από το παρελθόν του Ελληνισμού, για να αντιμετωπίσει ευρηματικά τις αλήθειες του παρόντος. Το ποίημα, όπως και η *Ρωμιοσύνη* του Ρίτσου, απευθύνεται σε όλους τους Έλληνες οι οποίοι ζουν αιώνες τώρα σφηνωμένοι στον τραχύ αυτό τόπο, που αγωνίστηκαν να διατηρήσουν. Αναφέρεται και στους ξένους κατακτητές, σε όλους όσους πέρασαν από αυτόν τον τόπο και των οποίων οι τρόποι και οι νόμοι 'δεν έδεσαν' με την παμπάλαια γη.²⁸ Οι κυριότερες παραδοσιακές 'πηγές', τις οποίες το ποίημα εκμεταλλεύεται, εκτός από την ορθόδοξη και βυζαντινή παράδοση, είναι οι δυνάμεις της φύσης, όπως αυτές εμφανίζονται στο ελληνικό τοπίο, και η δημοτική παράδοση. Από τις ίδιες αυτές 'πηγές' άντλησαν όχι μόνο ο Ελύτης, αλλά και ο Σεφέρης και ο Ρίτσος. Ενώ ο αρχαίος κόσμος παίζει ένα μικρό μόνο ρόλο στο ποίημα, οι συχνά αναφερόμενοι στίχοι από «Τα Πάθη» (Ενότητα Β'), σχετικά με τη σύγχρονη γλώσσα (τη δημοτική), στην οποία το ποίημα είναι γραμμένο, είναι πολύ κοντά στο πνεύμα του Σεφέρη:

*Τη γλώσσα μού έδωσαν ελληνική
το σπίτι φτωχικό στις αμμουδιές του Ομήρου.*

Αυτοί οι στίχοι αλλά και όλη η ενότητα στην οποία ανήκουν έχουν ξεχωριστή σημασία: ιδιαίτερα μάλιστα σε ένα ποίημα, στο οποίο, καθώς εκτυλίσσεται, θριαμβεύει η ίδια η ποιητική γλώσσα. Σε αυτή την ενότητα του Άξιον εστί η γλώσσα του ποιητή συνδέεται ιστορικά όχι μόνο με τον Όμηρο αλλά και με τη χριστιανική υμνογραφία, τα δημοτικά τραγούδια που εξυμνούν τον Αγώνα του '21, ακόμη και με τον εθνικό ποιητή Διονύσιο Σολωμό. Το Άξιον εστί αποδεικνύει εντέλει ότι η ποιητική γλώσσα δεν

28. Πρβλ. «Τα Πάθη, Ζ'» με τους εισαγωγικούς στίχους της *Ρωμιοσύνης* του Ρίτσου.

είναι «Τά λόγια ενός μόνο ανθρώπου».²⁹ Και δικαιώνει την παράτολμη αυτή διεκδίκηση δύναμης και εξουσίας, που βασίζεται σε όλο το ιστορικό βάθος του Ελληνισμού.

Οπλισμένος με τη δύναμη της γλώσσας που έχει υπό την εξουσία του, και ικανός να αναδημιουργήσει τον αγνό κόσμο της δικής του νεανικής φαντασίας, ο ποιητής, στο τέλος της κεντρικής ενότητας «Τα Πάθη, ΙΖ'», ξεκινά για ένα νέο τόπο:

*Σε χώρα μακρινή και αναμάρτητη τώρα πορεύομαι.
Τώρα μ' ακολουθούν ανάλαφρα πλάσματα
με τους ιδιισμούς του πόλου στα μαλλιά
και το πράο στο δέρμα χρυσάφισμα.*

Ο ποιητής, που τολμηρά υποδύεται το ρόλο του Χριστού, επευφημείται και δοξάζεται επειδή νίκησε το θάνατο. Την ίδια στιγμή, όμως, είναι και ο προϊστορικός 'Πρίγκιπας των Κρίνων', η λυγερή, νεαρή ανδρική μορφή, που είναι ζωγραφισμένη σε μια τοιχογραφία του μινωικού παλατιού της Κνωσού, κοντά στη γενέθλια πόλη του Ελύτη. Χάρη στην ποιητική γλώσσα και την επιστράτευση των ελεύθερων, δημιουργικών δυνάμεων της φύσης στο *Άξιον εστί*, το εθνικό και προσωπικό τραύμα του Δεύτερου παγκόσμιου πολέμου έχει μεταμορφωθεί. Ως σύνθεση των διαφόρων ιστορικών περιόδων του Ελληνισμού και της ιστορίας με τη θρησκεία, το έργο βρίσκεται αρκετά κοντά στις δύο τελευταίες συλλογές του Σεφέρη, και ειδικά στο ποίημα «Έγκωμη», άξιος κι αυτό απόγονος των μεγάλων ποιημάτων του Παλαμά και κυρίως του ατελούς ποιήματος του Σικελιανού, *Πάσχα των Ελλήνων*.

Σχεδόν την ίδια περίοδο με το *Άξιον εστί* ο Ελύτης συνέθεσε μια άλλη, πολύ συντομότερη συλλογή, με τίτλο *Έξι και μία τύψεις για τον ουρανό* (1960). Η αντίθεση του μικρού με το μεγάλο επισημάνθηκε από πολλούς. Το *Άξιον εστί* ξεχωρίζει, γιατί αποτελεί θεαματική επιβεβαίωση, σε μια εποχή κατά την οποία οι περισσότεροι ποιητές ακόμη αναμετριούνταν με την εμπειρία κάθε είδους ήττας. Τα σύντομα ποιήματα των *Τύψεων* είναι, με τον τρόπο του Ελύτη, τόσο εσωστρεφή και τόσο ερμητικά όσο τα *Τρία κρυφά ποιήματα* του Σεφέρη, όπως και μεγάλο

29. Βλ. το τρίτο ποίημα «The Dry Salvages» του έργου του Θ. Σ. Έλιοτ, *Four Quartets*.

μέρος της ποιητικής παραγωγής του '60. Με τη δημοσίευση των δύο αυτών έργων, στο γύρισμα της δεκαετίας, ο Ελύτης διέγραψε τη δίδυμη τροχιά που θα ακολουθούσε από τότε η ποιητική του παραγωγή: λυρισμός μεγάλης εμβέλειας που περικλείει συγχρόνως τη δημόσια και την ιδιωτική έκφραση, και 'εσωτερικός λυρισμός' μεγαλύτερου βάθους. Κι αυτή ακριβώς η διαδοχή μεγάλων και μικρών συνθέσεων, η μετατόπιση της έμφασης από το εξωστρεφές στο μύχιο, είναι που συντάσσει τον Ελύτη, για άλλη μια φορά, πλάι στους κατεξοχόν λυρικούς μιας προηγούμενης περιόδου, τον Παλαμά και τον Σικελιανό.³⁰

Εμπειρικός και Εγγονόπουλος. Με μεγάλη δυσκολία θα ολοκλήρωνε ο Ελύτης το μεταγενέστερο έργο του χωρίς την προηγούμενη μαθητεία του στον Υπερρεαλισμό. Η υπερρεαλιστική όμως σταυροφορία για την απελευθέρωση των άναρχων δυνάμεων του ασυνειδήτου, ανακόπτεται από τη γοητεία που ασκούν στον ποιητή οι τυπικές ιδιότητες της ποιητικής γλώσσας. Η πειθαρχία αυτής της γλώσσας, ιδιαίτερα στο *Άξιον εστί*, της προσδίδει μέρος της δύναμής της. Αντίθετα, ο Ανδρέας Εμπειρικός, ο πιο στρατευμένος από τους Έλληνες υπερρεαλιστές, στη δεύτερη συλλογή του με τίτλο *Ενδοχώρα*, την οποία συνέθεσε πριν από το Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, είχε συμβιβαστεί μόνο μέχρι ένα σημείο με τις απαιτήσεις της ποιητικής φόρμας. Μετά τον πόλεμο έγινε ακόμα πιο ατίθασος, αφού κύριο μέλημά του ήταν η ολοκληρωτική απελευθέρωση του φροϋδικού ασυνειδήτου. Αυτή η τεχνική, διαμετρικά αντίθετη από εκείνη του Ελύτη (αν και, όπως θα δούμε, ο απώτερος στόχος της δεν είναι τόσο διαφορετικός), έχει την παράδοξη συνέπεια να παράγει ένα νέο λογοτεχνικό είδος, το οποίο καταργεί την παραδοσιακή διάκριση ανάμεσα στο στίχο και τον πεζό λόγο, ανάμεσα στην ποίηση και τη μυθιστορία.

Ο χαρακτηρισμός 'υπερρεαλιστικό' για το μεταπολεμικό έργο του Εμπειρικού περισσότερο συσκοτίζει παρά διαφωτίζει. Ο ίδιος, βέβαια, συνέχισε να παίζει το ρόλο του «επίσημου» εκπροσώπου του κινήματος στην Ελλάδα.³¹ Ο Εμπειρικός θα πρέπει μάλλον να συνταχθεί πλάι στον

30. Ο εύστοχος όρος 'εσωτερικός λυρισμός' οφείλεται στον Δ. Ν. Μαρωνίτη, *Όροι του λυρισμού στον Οδυσσέα Ελύτη*, Κέδρος, Αθήνα 1980. Βλ. συγκεκριμένα σσ. 103, 107-8, 115-6.

31. Βλ., για παράδειγμα, τη συνέντευξη που έδωσε στο ραδιόφωνο για το θέμα αυτό το 1960, όπως παρατίθεται από τον Γ. Γιατρομανωλάκη, *Εμπειρικός, ό.π.*, σσ. 28-9.

Λουί Μπουνιουέλ και τον Σαλβαντόρ Νταλί. Πρόκειται για ξεχωριστές προσωπικότητες, που διέθεταν την ιδιαίτερη ικανότητα να «πιάνουν» το παράλογο στην τέχνη την οποία ο καθένας υπηρετούσε. Συνέχισαν τη δράση τους ακόμα και όταν ο Υπερρεαλισμός ως κίνημα είχε πια εξα-ντληθεί. Άλλη μία δυσκολία, στην προσέγγιση του μεταπολεμικού έργου του Εμπειρικού, προκαλεί η πολύ καθυστερημένη δημοσίευση του μεγαλύτερου μέρους του. Οι δύο ποιητικές συλλογές του, η μία σε στίχους και η άλλη σε πεζό λόγο, τις οποίες συνέθεσε κυρίως μετά τον πόλεμο, εκδόθηκαν μόνο μετά το θάνατό του, ενώ οι οκτώ τόμοι του μυθιστορήματός του *Ο Μέγας Ανατολικός κυκλοφόρησαν* μόνο μεταξύ 1990 και 1992. Προφανώς και άλλα πεζά έργα του παραμένουν αδημοσίευτα, «λόγω ελευθεροστομίας», όπως ο ίδιος ο Εμπειρικός ομολόγησε με σεμνότητα λίγα χρόνια πριν από το θάνατό του.³²

Είναι ζήτημα αν το μεγαλύτερο μέρος του ώριμου έργου του Εμπειρικού, που είναι γραμμένο σε πεζό λόγο, πρέπει να θεωρηθεί και να εξεταστεί ως ποίηση. Η κριτική επιμένει να ονομάζει ποιητή το συγγραφέα του πιο μακροσκελούς μυθιστορήματος που έχει γραφτεί ποτέ στα ελληνικά, και αναγνωρίζει ως ποιήματα τα περισσότερα μικρά πεζά κομμάτια. Είναι πράγματι πολύ δύσκολο να αποφασίσει κανείς πώς να τα αποκαλεί. Η διάκριση, εξάλλου, των κειμένων του σε ποιητικά και πεζά συγκρούεται με την ανεπιφύλακτη αποδοκιμασία του προς κάθε είδους τυπικούς περιορισμούς που η έννοια του λογοτεχνικού είδους συνεπάγεται. Και αυτή μπορεί να είναι η πιο σημαντική και εξαιρετική συμβολή του Εμπειρικού στην ελληνική λογοτεχνία. Δύο ακόμη στοιχεία συνηγορούν στην κατάταξη του ώριμου έργου του στο χώρο της μεταπολεμικής ποίησης. Η σταυροφορική αισιοδοξία που το διακρίνει, και η οιονεί θρησκευτική αναζήτηση της σωτηρίας με τη βοήθεια του γραπτού λόγου το τοποθετούν ακριβώς πλάι στις μεγάλες μεταπολεμικές ποιητικές συνθέσεις των κορυφαίων ποιητών της 'γενιάς του τριάντα' κατά την εποχή αυτή.

Μόνο στη συλλογή *Η Σήμερα ως αύριον και ως χθες* (1984) ο Εμπειρικός χρησιμοποιεί τον τυπικό στίχο, αυτόν που αναγνωρίζει κανείς και στην *Ενδοχώρα*. Η προσοχή όμως της κριτικής στράφηκε κυρίως σε κάποια μικρά κομμάτια πεζού λόγου, ειδολογικώς απροσδιόριστα. Πολλά

32. Το 1967, σε συνέντευξη με τίτλο «Μάχομαι διά την ελευθερίαν του έρωτα». Το αναφέρει ο Γ. Γιατρομανωλάκης στο Επίμετρο του πρώτου τόμου του *Μεγάλου Ανατολικού* (Άγρα, 1990), σσ. 285-322 (βλ. σ. 288).

από αυτά είχαν δημοσιευτεί σε περιοδικά στη δεκαετία του 1960. Εκδόθηκαν συγκεντρωμένα το 1980, μετά το θάνατο του συγγραφέα, με τον τίτλο *Οκτάνα*. Όπως και να ονομαστούν με όρους της κριτικής αυτά τα κείμενα, αυτό που τελικά καταφέρνουν είναι, ξεπερνώντας τις πρόσφατες τραγικές εμπειρίες, να επιβεβαιώσουν την αξία και τη δύναμη της τέχνης του ποιητή. «Ο δρόμος» (1964), εκ πρώτης όψεως είναι ένα κείμενο γραμμένο σε πεζό λόγο. Πρόκειται όμως για σύνθεση κατά βάθος ποιητική: το παραδοσιακό μέτρο χρησιμοποιείται εκτεταμένα και λανθάνει η ομοιοκαταληξία. Ο δρόμος του τίτλου είναι η ίδια η ζωή, όπως περνά από κάθε γωνιά της γης, διαβαίνοντας στην πορεία της και μέσα από κάποια βίαια επεισόδια της νεότερης ελληνικής ιστορίας. Το τέλος του δρόμου είναι φυσικά ο θάνατος, αλλά το κείμενο δεν τελειώνει έτσι:

Και ο δρόμος εξακολουθεί, σκληρός, σκληρότερος παρά ποτέ, σκυρόστρωτος ή με άσφαλτο ντυμένος, και μαλακώνει μόνο, όποια και αν είναι η χώρα. όπιο και αν είναι το τοπίον, κάτω από σέλας αγλαόν αθανασίας, μόνο στα δήματα των ποιητών εκείνων, που οι ψυχές των ένα με τα κορμιά των είναι, των ποιητών εκείνων των ακραιφνών και των αχράντων, καθώς και των αδελφών αυτών Αγίων Πάντων.³³

«Ο δρόμος» και άλλα ιδιότυπα 'ποιήματα', που ανήκουν σε αυτή τη συλλογή, με διάφορους τρόπους ανοίγουν νέους ορίζοντες και προβάλλουν έναν καινούριο κόσμο της ελευθερίας. Για τον Εμπειρικό αυτό σημαίνει, πρωτίστως, την κατάργηση των σεξουαλικών ταμπού. Πολλά από αυτά, βέβαια, βρίσκονται εγγεγραμμένα στη γλώσσα και φυλάσσονται ευλαβικά χάρη στις συμβατικότητες του γλωσσικού καθωσπρεπισμού. Απλώς, ονομάζοντας και περιγράφοντας τη γενετήσια πράξη, και εν γένει τη σεξουαλική δραστηριότητα, ο Εμπειρικός καταφέρνει με τη γραφή του να καταργήσει τις συμβάσεις, και η γλώσσα της *Οκτάνα* συνδυάζει τη σεξουαλική ευθύτητα με τη φλόγα του απόκρυφου και την αυθεντία του προφήτη. Ο Εμπειρικός, λοιπόν, με την οικειοποίηση της Βιβλικής γλώσσας για τους δικούς του ποιητικούς σκοπούς, συναντά και άλλους ποιητές της εποχής του.

Το κομμάτι «Όχι Μπραζίλια μα Οκτάνα» (χρονολογημένο το 1965) αποτελεί το νοηματικό πυρήνα της συλλογής και δικαιολογεί τον τίτλο της. Ήταν η εποχή που στη μέση της ζούγκλας του Αμαζονίου ιδρύθηκε

33. *Οκτάνα* (εκδ. Άγρα, Αθήνα, 1980), σσ. 17-18.

από το τίποτε μια καινούρια πόλη, η νέα πρωτεύουσα της Βραζιλίας. Ο Νέος Κόσμος ασκούσε γοητεία στον Εμπειρικό ήδη από την εποχή που έγραψε τη νουβέλα *Αργώ ή πλους αεροστάτου* (1944). Αυτό δε το ολότε-λα ουτοπικό τεχνικό έργο, που ανέλαβε η κυβέρνηση της Βραζιλίας, απο-τελούσε την πραγματοποίηση της 'Νέας Ιερουσαλήμ', την οποία ο Εμπει-ρικός εκείνη την εποχή σχεδίαζε με τη γραφή του. Το «Όχι Μπραζιλια μα Οκτάνα» λειτουργεί ως ξόρκι, αφού ορίζει το χαρακτήρα του νέου οικουμενικού παραδείσου, του οποίου το όνομα (καθαρά φανταστικό και χωρίς κανένα νόημα) είναι ο ίδιος ο τίτλος της συλλογής:

*Οκτάνα θα πη ανά πάσαν στιγμὴν ποιήσεις, ὁμῶς ὄχι ὡς μέσον εκφρά-σεως μόνον, μα ἀκόμη ὡς λειτουργία του πνεύματος διηνεκής.*³⁴

Η Οκτάνα είναι ένας κήπος της Εδέμ χωρίς το προπατορικό αμάρ-τημα, στον οποίο οτιδήποτε μπορεί να συμβεί, οτιδήποτε επιτρέπεται:

*Οκτάνα θα πη ἐπὶ γῆς Παράδεισος, ἐπὶ τῆς γῆς Εδέμ, χωρὶς προ-πατορικόν αμάρτημα, πέραν πάσης ἐννοίας κακού, με ἐλευθέραν εἰς πάσαν περίπτωσιν παντοῦ καὶ τὴν αἰμομιξίαν.*³⁵

Αυτό το ουτοπικό όραμα σχετίζεται λιγότερο με τον Ύπερρεαλισμό και περισσότερο με τη σεξουαλική απελευθέρωση της δεκαετίας του '60 στην Αμερική και τη Δυτική Ευρώπη. Και δεν είναι τυχαίο ότι ο ώριμος σε ηλικία Εμπειρικός, περισσότερο από οποιονδήποτε εκπρόσωπο της νεότερης γενιάς, ήταν αυτός που πρώτος καλωσόρισε την αμερικανική 'μπητ' ποίηση στην Ελλάδα.³⁶

Την εποχή που η Οκτάνα εμφανίστηκε με μορφή βιβλίου (1980), η γενιά των μπητ ήταν πια παρελθόν και η πραγματικότητα της νέας πρωτεύουσας της Βραζιλίας δεν είχε καταφέρει να ικανοποιήσει ούτε τις προδιαγραφές ούτε τις προσδοκίες. Το ιδανικό του Εμπειρικού όμως μένει, σε μεγάλο βαθμό χάρη στη γλώσσα του. Το όνομα 'Οκτάνα' δεν αναφέ-ρεται σε τίποτα πραγματικό. Αντίθετα με την πρωτεύουσα της Βραζι-

34. Εμπειρικός, *Οκτάνα*, ό.π., σ. 77.

35. Εμπειρικός, *Οκτάνα*, ό.π., σ. 78.

36. Πιο καθαρά στο πεζό ποίημα (από την *Οκτάνα*) με τίτλο «Beat, beat, beatitude and love and glory», με προμετωπίδα μια φράση του Jack Kerouac.

λίας, δεν είναι υπαρκτός τόπος, αλλά ουτοπία. Η ελευθερία, που ο Εμπεϊρικός οραματιζόταν, ήταν εφικτή μόνο στο χώρο της γλώσσας. Και για το λόγο αυτό αναζητούσε όχι μόνο νέα είδη και εκφραστικούς τρόπους, αλλά ακόμη και νέες λέξεις και μια νέα γλώσσα. Μεγάλο μέρος από το ώριμο έργο του Εμπεϊρικού έχει ως θέμα του τις λέξεις και πώς αυτές αποκτούν νόημα και περιεχόμενο.³⁷ Στο τελευταίο κείμενο της Οκτάνα, «Η νήσος των Ροβινσώνων», διακηρύσσει:

*Οι λέξεις έχασαν και αυτές τα ηχητικά των περιγράμματα, και τώρα μοιάζουν με πηλό, απ' τον οποίον ο ερημίτης πλάθει νέες λέξεις (νέα δοχεία των ιδίων παλαιών εννοιών).*³⁸

Και με παραδείγματα από αυτή τη νέα, ακατανόητη γλώσσα, ο Εμπεϊρικός κατακτά, στις τελευταίες σελίδες της Οκτάνα, την ελευθερία που ονειρευόταν.³⁹

Αλλά η ιστορία δεν τελειώνει εδώ. Το 1990 δημοσιεύτηκαν οι δύο πρώτοι τόμοι από το *magnus opus* του Εμπεϊρικού, *Ο Μέγας Ανατολικός*.⁴⁰ Η σύνθεσή του διήρκεσε από το 1945 ως τις αρχές της δεκαετίας του '70. Το έργο αντιμετωπίζει τις συμβάσεις του μυθιστορήματος με τον τρόπο που τα 'ποιήματα' της Οκτάνα αντιμετώπιζαν τις αντίστοιχες της ποίησης. Προορισμός είναι πάλι ο Νέος Κόσμος. Το ατμόπλοιο του τίτλου είναι ο πλωτός παράδεισος της σεξουαλικής απελευθέρωσης των επιβατών και του πληρώματος. Στο διεθνή κατάλογο των επιβατών περιλαμβάνεται και ο μυθιστοριογράφος Ιούλιος Βερν. Οι ερωτικές περιπτώσεις των ηρώων του μυθιστορήματος παρουσιάζονται αποσπασματικά αλλά χωρίς καμία διακοπή. Το ύφος της αφήγησης είναι επίσημο, ο τόνος αβρός και η γλώσσα η καθαρεύουσα των ελληνικών μεταφράσεων του Ιουλίου Βερν και των άλλων Ευρωπαίων 'κλασικών' στα τέλη του 19ου

37. Βλ. συγκεκριμένα το κείμενο «Αι λέξεις» (Οκτάνα), και Γ. Κεχαγιόγλου, *Ανδρέας Εμπεϊρικός: «Αι λέξεις»*. Μορφολογία του μύθου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1987.

38. Εμπεϊρικός, *Οκτάνα*, σ. 94.

39. Το ποίημα, το οποίο είναι αχρονολόγητο, προφανώς γράφτηκε την ίδια εποχή με το «Όχι Μπραζίλια μα Οκτάνα» (Γιατρομανωλάκης, *Εμπεϊρικός*, σσ. 188-9).

40. Ανδρέας Εμπεϊρικός, *Ο Μέγας Ανατολικός* (8 τόμοι), επιμ. Γ. Γιατρομανωλάκης, Άγρα, Αθήνα 1990-2.

αιώνα.⁴¹ Σε κάποιο βαθμό *Ο Μέγας Ανατολικός* είναι μια γιγάντια παρωδία, αλλά η πρόθεση αυτής της επίμονης σεξουαλικής αφήγησης παραμένει εμφανέστατα σοβαρή. Πρόκειται για το θρίαμβο του θεού Πάνα, που αποτελεί το σύμβολο της σεξουαλικής ελευθερίας σε ένα πρωιμότερο μυθιστορηματικό ταξίδι του Εμπειρικού, την Αργώ.

Ο Μέγας Ανατολικός ξεπέρασε τη μομφή της πορνογραφίας (χωρίς, όμως, να την αποφύγει!) όπως ακριβώς η *Οκτάνα* επέζησε της γενιάς των μπητ και τού γενναίου νέου κόσμου της Βραζιλίας. Η γλώσσα και τα επεισόδια που συγκροτούν την πλοκή του είναι επεξεργασμένα με συνέπεια και με τη βοήθεια της ειρωνικής αντιπαράθεσης. Ο συγγραφέας στοχεύει και υπολογίζει στην έκπληξη του αναγνώστη: το καλλιεργημένο λόγο ύφος της αφήγησης διανθίζεται με τις πιο απαγορευμένες λέξεις της ελληνικής γλώσσας. Συχνά, ολόκληρη παράγραφος καταλαμβάνεται από άναρθρες κραυγές ηδονής, οι οποίες σε κρίσιμα σημεία αντικαθιστούν εξ ολοκλήρου τη γλώσσα. Η υποτυπώδης, έστω, πλοκή του μυθιστορηματος στήνει ένα παρόμοιο παιχνίδι με τον αναγνώστη: άλλες είναι οι προσδοκίες του για το πώς ήρωες σαν αυτούς που έχουν περιγραφεί πρόκειται να συμπεριφερθούν (ειδικά στα 1867, οπότε και τοποθετείται η δράση) και άλλα τελικά αυτοί πράττουν. Αυτό καταλήγει σε μια επιτηδευμένη κωμωδία που θυμίζει έντονα Καβάφη (ο οποίος είχε επίσης μνησεί τον ηδονισμό, είτε απερίφραστα είτε ειρωνικά).

Μέσα στην αβρή (έστω κι αν ύπουλα) αθώα ατμόσφαιρα του φανταστικού αυτού πλοίου του Εμπειρικού, η γενετήσια ορμή αποκτά μιαν απόκρυφη σημασία, καθώς η υπέρτατη σεξουαλική ηδονή, με όποιον τρόπο κι αν κατακτάται, επιφέρει την ολική απορρόφηση του ατόμου από το σύμπαν.

«Έχει τον όλβον του Θεού, μέσα στην αιωνίαν δόνησιν της Ενεργείας εν ηδονή διαβίων και εν εκστάσει υπάρχων στον κόσμον τούτον τον παντοτινόν, στον κόσμον τον ανέσπερον, όπου το “Εγώ”, διά τον πλήρη άνθρωπον, σημαίνει “Εκείνος”, και ο εκάστοτε και εκασταχού “Εκείνος” σημαίνει πάλι Εγώ – εγώ που είμαι εν Θεώ και συνεπώς Θεός, εν Ηδονή και Κραδασμού και εις τους αιώνας των αιώνων...»⁴²

41. Είμαι ευγνώμων στον κ. Γιώργο Λεμό για την παρατήρησή του ότι η γλώσσα του έργου δεν είναι τόσο η γλώσσα του Παπαδιαμάντη και του Βιζυηνού, όσο η γλώσσα των ελληνικών μεταφράσεων του Βερν και των άλλων ‘κλασικών’ της περιόδου, με τα οποία μεγάλωσαν πολλές γενιές αναγνώστων.

42. *Ο Μέγας Ανατολικός*, ό.π., τόμ. 2, σ. 196.

Με αυτόν τον τρόπο η *Οκτάνα*, με την κραυγαλέα κατάφαση της εξωτικής ουτοπίας, και *Ο Μέγας Ανατολικός*, αυτός ο πλωτός παράδεισος των απολαύσεων, αντανακλούν τη σχεδόν θρησκευτική διάσταση του *Ελύτη* και του *Σεφέρη* της ίδιας περίπου περιόδου, όπως επίσης και την περισσότερο πειραματική αλλά συγκρατημένη αναζήτηση κάποιων νεότερων ποιητών. Είναι επίσης ιδιαίτερα ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς πώς ο *Εμπειρικός*, δανειζόμενος από την εκκλησιαστική ορολογία αυτή τη φορά, για να ορίσει την ιδανική κατάσταση της σεξουαλικής ευχαρίστησης, απηχεί τα δάνεια του *Καρούζου* από την ίδια ορολογία στην προσπάθειά του να ορίσει το περιεχόμενο της ποίησης, στο κείμενο που παρατέθηκε προηγουμένως.

Το ταξίδι σε μέρη εξωτικά εμπνέει και έναν άλλο υπερρεαλιστή ποιητή της παλαιότερης γενιάς, τον Νίκο Εγγονόπουλο, τουλάχιστον στα έργα που συνέθεσε στη δεκαετία του '50, πριν αφοσιωθεί ολοκληρωτικά στη ζωγραφική.⁴³ Για τον Εγγονόπουλο, όπως και για τον *Εμπειρικό*, «ο υπερρεαλισμός είναι η νομιμοποίηση της επιθυμίας».⁴⁴ Μετά τον πολεμικό αίνο στο έργο του *Μπολιβάρ: ένα ελληνικό ποίημα*, ο Εγγονόπουλος επέστρεψε στην πιο εσωτερική ατμόσφαιρα των πρώτων ποιημάτων του. Γύρευε μέσα από την τέχνη του μια απελευθέρωση πιο καθολική αλλά και πιο προσωπική από αυτή που του πρόσφερε ο Νοτιοαμερικανός-Έλληνας επαναστάτης ήρωάς του. Λιγότερο αδιαφανής τώρα από ό,τι στα προπολεμικά ποιήματά του, συμπλέει με τον *Σεφέρη*, τον *Εμπειρικό* (του *Μεγάλου Ανατολικού*, συγκεκριμένα) και τους 'κοινωνικούς' ποιητές, όπως τον *Αναγνωστάκη* και τον *Αλεξάνδρου*. Αυτό που μοιάζει να απασχολεί όλους αυτούς τους ποιητές είναι η αντικειμενικοποίηση της ελπίδας και του πόθου. Συνήθως, άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο φανερά, καταφεύγει ο Εγγονόπουλος στον τρόπο του *Καβάφη*, την ειρωνική αποστασιοποίηση.⁴⁵ Η πιο συχνή όμως εικόνα στην όψιμη ποίηση του Εγ-

43. Ο Ν. Εγγονόπουλος στο διάστημα από το 1946 ως το 1957 δημοσίευσε τέσσερεις τόμους με ποιήματα, οι οποίοι συμπεριλήφθηκαν στη δίτομη έκδοση του έργου του: *Ποιήματα* (2 τόμοι), Ίκαρος, Αθήνα 1977. Το τελευταίο δημοσιευμένο έργο του, *Στην κοιλάδα με τους ροδάκες*, κυκλοφόρησε ξεχωριστά το 1978.

44. Από συνέντευξη του Εγγονόπουλου στο περιοδικό *IKON* 7 (1981), 27-32. Βλ. σ. 28.

45. Βλ. συγκεκριμένα το ποίημα «*Ενοικιάζεται*», που δημοσιεύτηκε το 1957 (*Ποιήματα*, τόμ. 2, σσ. 186-9).

γονόπουλου είναι το ταξίδι μέσα στην ομίχλη και τη βροχή. Τό ταξίδι αυτό παρακολουθεί το υπερωκεάνιο του Εμπειρικού και δεν έχει άλλο σκοπό από το να διανοίγει ελεύθερο χώρο, ώστε η γλώσσα να μπορεί να ικανοποιήσει οποιαδήποτε επιθυμία. Είναι ένα ταξίδι, στην κυριολεξία, έξω από αυτόν τον κόσμο. Σε ένα πεζό ποίημα με τον προκλητικό τίτλο «Πραγματικότητα», ο ποιητής παρομοιάζεται με τον καπετάνιο ενός τέτοιου πλοίου, στον οποίο όλοι στηρίζονται, χωρίς να τον λογαριάζουν παρά μόνο τη στιγμή του κινδύνου:

*Αυτός, που δεν έχει τη χαρά κι' όμως τηνέ γνωρίζει, που δεν
είν' ελεύθερος κι' όμως την ποθεί την Ελευθερία, αυτός που
βασανίζεται κι' όμως ελπίζει.⁴⁶*

Εδώ η έμφαση στο 'βάσανο' και την ελπίδα υποδηλώνει μια επιφύλαξη για την ορμητική κατάφαση του ελυτικού Άξιον εστί και των όψιμων έργων του Εμπειρικού. Θυμίζει μάλιστα περισσότερο την 'κοινωνική' ή 'πολιτική' ποίηση, η οποία την εποχή εκείνη είχε γίνει αποκλειστικό προνόμιο της ηττημένης στον Εμφύλιο Αριστεράς. Ηγετική φυσιογνωμία αυτής της ποίησης είναι ο Γιάννης Ρίτσος, ο τελευταίος εκπρόσωπος της γενιάς του '30, του οποίου το μεταπολεμικό έργο θα εξεταστεί εδώ.

Ρίτσος. Δύο περίοδοι φυλάκισης διέκοψαν τη μεταπολεμική ποιητική σταδιοδρομία του Γιάννη Ρίτσου. Η πρώτη κατά τη διάρκεια του Εμφύλιου πολέμου, και η δεύτερη κατά τη διάρκεια της Χούντας. Τα πιο παραγωγικά χρόνια, στα οποία συνέθεσε το μεγαλύτερο μέρος του έργου, στο οποίο τώρα βασίζεται η παγκόσμια αίγλη του, ήταν το διάστημα μεταξύ της πρώτης αποφυλάκισής του το 1952 και της δεύτερης το 1970, μετά από τρία χρόνια σε στρατόπεδο συγκέντρωσης και σε περιορισμό κατ' οίκον.⁴⁷ Το 1949 ο Ρίτσος και άλλοι ποιητές της γενιάς του είδαν να χάνεται ό,τι είχε με τόσο αίμα κερδηθεί στον πόλεμο. Με την ήττα της Αριστεράς εξανεμίστηκαν όλες οι ελπίδες του, όπως και των ομοϊδεατών του, για ένα καλύτερο μέλλον. Στις οδυνηρές συνέπειες της ήττας, τόσο πολιτικές όσο και προσωπικές, προστέθηκαν η μεταστροφή

46. *Ποιήματα*, ό.π., τόμ. Β', σ. 148.

47. Για αξιολόγηση αυτής της περιόδου της πορείας του Ρίτσου, βλ., ανάμεσα σε άλλους, Στέφανος Διαλησμάς, *Εισαγωγή στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, *Επικαιρότητα*, Αθήνα 1984, σσ. 43-4.

της Σοβιετικής Ένωσης μετά το θάνατο του Στάλιν και η σοβιετική καταστολή της ουγγρικής εξέγερσης το 1956. Όπως ήταν επόμενο, οι 'κοινωνικοί' ποιητές της μεταπολεμικής γενιάς, και βέβαια ο Ρίτσος, άσκησαν αυτοκριτική και διερεύνησαν με την ποίησή τους κάποιες λύσεις. Οι στίχοι τους αυτοί μοιάζουν με τον καθημερινό σχολιασμό και εκφράζουν τον ομαδικό θρήνο. Αλλά το έργο του Ρίτσου ανταποκρίνεται στις λύσεις που επεξεργάζονταν την ίδια εποχή οι σύγχρονοί του και στη θεμελιακά αισιόδοξη στάση ζωής και ποίησης που υιοθετούν.

Τα ποιήματα που έγραψε ο Ρίτσος αυτή την περίοδο ανήκουν σε δύο ομάδες: τα πολύ μικρά και τα πολύστιχα. Τα ολιγόστιχα ποιήματα, πολλά από τα οποία συγκεντρώθηκαν στους δύο τόμους των *Μαρτυριών*, γράφτηκαν μεταξύ 1957 και 1965. Αποτελούν ένα πολύ χαρακτηριστικό κομμάτι του έργου του Ρίτσου και οδηγούν κατευθείαν στις 'μαρτυρίες' των 'κοινωνικών' ποιητών της περιόδου, όπως υποδηλώνει και ο τίτλος τους. Είναι όμως φανερό και η κληρονομιά του Υπερρεαλισμού, ιδιαίτερα στην αντιπαράθεση απροσδόκητων εικόνων και στη συκρατημένη εσωτερικότητα, η οποία τα διαφοροποιεί αισθητά από τα πιο 'δημόσια' ποιήματα του Ρίτσου. Στα πολύστιχα ποιήματα, αρχίζοντας από τη *Σονάτα του Σεληνόφωτος* (1956), αξιοποιεί το είδος του «δραματικού μονολόγου». Ο τρόπος είναι εντελώς ξεχωριστός: φαίνεται όμως να οφείλει περισσότερα στον Μπράουνινγκ παρά στον Καβάφη ή σε οποιονδήποτε άλλον Έλληνα συγγραφέα που ασχολήθηκε με τη μορφή αυτή. Επιπλέον, αυτοί οι μονόλογοι του Ρίτσου παρουσιάζουν την εξής ιδιοτυπία: πλαισιώνονται από 'σκηνικές οδηγίες' που εκτείνονται σε μία ή περισσότερες παραγράφους.

Η τεχνική αυτή εφαρμόζεται στους δεκατέσσερις από τους δεκαέξι «δραματικούς μονολόγους» που συνέθεσε ο ποιητής από το 1956 ως το 1972 και συγκεντρώθηκαν στον τόμο *Τέταρτη Διάσταση* (1972).⁴⁸ Στη *Σονάτα του Σεληνόφωτος* (1956) παρουσιάζεται μια ηλικιωμένη, μαυροφορεμένη γυναίκα. Απευθύνεται με βασανιστική λαχτάρα σε ένα νέο άνδρα, ο οποίος φαίνεται ότι ανυπομονεί να εγκαταλείψει το παλιό και φθαρμένο σπίτι της με το αχρησιμοποίητο πια μεγάλο πιάνο, που φωτίζεται μόνο από το άσπλαχνο φεγγαρόφωτο. Ο σιωπηλός νεαρός είναι

48. Επανεκδόθηκε με αυτό τον τίτλο, ως βος τόμος των *Ποιημάτων* (Κέδρος, Αθήνα 1989-90). Ένας ακόμη μονόλογος, ο δέκατος έβδομος, με τίτλο *Φαίδρα*, που τον συνέθεσε ο ποιητής στα 1974-5, συμπεριλήφθηκε και αυτός στον 6ο τόμο.

φανερά εκπρόσωπος του μέλλοντος, και η επωδός *Άφησέ με να 'ρθω μαζί σου*, που διακόπτει συχνά το μονόλογο, εκφράζει την επιθυμία της γυναίκας να γευτεί αυτό το μέλλον. Μοιάζει, όμως, απίθανο να εγκαταλείψει ποτέ η ομιλήτρια το παρακμασμένο περιβάλλον που ο λόγος της πλάθει. Μέσα από το λόγο αυτό, ο ποιητής εικονοποιεί τη διάλυση του μεσοαστικού σπιτιού, αντλώντάς από την προσωπική εμπειρία της παιδικής του ηλικίας, αλλά και από τη μαρξιστική πρόβλεψη για το μαρασμό της αστικής τάξης. Το ποίημα όμως τελειώνει κάπως αόριστα. Η ίδια η ποίηση καταλαμβάνει μια διφορούμενη θέση ανάμεσα στον παλιό αστικό κόσμο, στον οποίο ανήκει η γυναίκα, το πιάνο και η σονάτα του Μπετόβεν, από την οποία παίρνει το ποίημα τον τίτλο του, και στη νέα πολιτεία με τα ροζιασμένα χέρια της, την πολιτεία του μεροκάματου. Συντοίς άλλους, στο αφηγηματικό πλαίσιο δηλώνεται ότι όλη την ώρα το ραδιόφωνο έπαιζε και τέλος ακολουθούν καταγραμμένα τρία μέτρα από τη «Σονάτα του Σεληνόφωτος» που, πιθανώς επιλέχθηκαν ίσα-ίσα επειδή περιέχουν την οδηγία *misterioso*.⁴⁹ Με αυτόν τον τρόπο η τελευταία λέξη του ποιήματος ανήκει κυριολεκτικά στον Μπετόβεν. Εδώ, όπως και σε άλλα ποιήματά του αυτής της περιόδου, ο Ρίτσος αναφέρεται υπαινικτικά στην απολυτρωτική, ανανεωτική δύναμη της τέχνης.

Οι περισσότεροι από τους «δραματικούς μονολόγους» της *Τέταρτης Διάστασης* γράφτηκαν στη δεκαετία του '60, και περισσότεροι από τους μισούς είναι αφιερωμένοι σε αρχαίους μύθους και θρύλους. Είναι πολύ χαρακτηριστικό ότι στα ποιήματά του αυτής της δεκαετίας, που αναφέρονται στον αρχαίο κόσμο, ο Ρίτσος χρησιμοποίησε μια τεχνική που βασίζεται στα παραδείγματα του Σεφέρη και του Καβάφη. Από τον Καβάφη υιοθέτησε την αντιμετώπιση μιας οικείας ιστορίας με ανοίκειο τρόπο, δεσμεύοντας τη συμπάθεια του αναγνώστη για τους αντιήρωες, τους χαμένους, τους απλούς ανθρώπους που τους παρέσυραν τα μεγάλα και σημαντικά γεγονότα. Από τον Σεφέρη, την έμμεσα διατυπωμένη αλλά φανερή αντιστοιχία ανάμεσα στα ιστορικά ή μυθικά επεισόδια που αφηγείται και στα σύγχρονα γεγονότα. Ο *Φιλοκτήτης* (1963-5) είναι ένας άλλος μονόλογος, στον οποίο η νεότερη γενιά αντιμετωπίζει την παλαιότερη. Αυτή τη φορά αναλαμβάνει να μιλήσει ο νέος άνδρας. Και

49. Αυτή είναι η πειστική πρόταση του Peter Bien, «Ritsos's Painterly Technique in Short and Long Poems», *Yofiri* (Sydney) 11 (1990-1), 5-11.

ο άφωνος συνομιλητής, χάρη στα λόγια του νεαρού, ξανακερδίζει τα νιάτα και το σφρίγος του, όπως αναφέρεται στο τέλος. Το σενάριο παραπέμπει στην ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή: ο ηλικιωμένος Φιλοκτήτης έχει αποτραβηχθεί από τη μάχη, αλλά οι Έλληνες χρειάζονται τα όπλα του για να νικήσουν τους Τρώες. Σύμφωνα με την ποιητική εκδοχή του Ρίτσου, κατά την αναμέτρηση του νεαρού Νεοπτόλεμου, ο οποίος έχει σταλεί για να φέρει τα όπλα, με το μεγαλύτερό του Φιλοκτήτη, οι δύο άνδρες αντιλαμβάνονται ενστικτωδώς τη ματαιότητα του πολέμου στον οποίο έχουν και οι δύο εμπλακεί. Ο νέος αποδέχεται με εγκαρτέρηση, αφού δεν μπορεί να κάνει αλλιώς, να παίξει το ρόλο του πολεμιστή και ήρωα. Αλλά μπορεί να διακρίνει πέρα από τις μικρόψυχες έχθρες, που παρακίνησαν τους αρχηγούς σε αυτή τη μάταιη επιχείρηση, και αναγνωρίζει πόσο εφήμερες είναι οι αξίες, τις οποίες είναι υποχρεωμένος να υπηρετεί. Και εξαιτίας αυτής της διαπίστωσης λέει:

*Κ' ήταν σα μια ευτυχία η γνώση αυτή: μια άφηση,
μια κατευναστική παραδοχή, μια αδρανής ευφροσύνη
απ' την αφή του αιώνιου και του τίποτα...
μια ελάχιστη δικαίωση,
κι' όλος ο φόβος, αναρίθμητος κι' άγνωστος, διαλύονταν πέρα,
ένα βαθύ, ιλαρό σύννεφο στη μυθική απεραντοσύνη.⁵⁰*

Ο νεαρός άνδρας θα παίξει το ρόλο του, όπως απαιτεί η ιστορία, μέχρι το τέλος του, για να κερδίσουν οι Έλληνες τον Τρωικό Πόλεμο. Τα όπλα όμως του Φιλοκτήτη τα θέλει για έναν άλλο σκοπό (αντίθετα με τους αρχηγούς που, όπως λέγεται, ενδιαφέρονται μόνο για τα όπλα, και όχι για τους ανθρώπους που τα κρατούν): για να κρατήσει κοντά του τον ίδιο τον Φιλοκτήτη:

*Όμως εσύ είσαι τα όπλα σου, τα τίμια κερδισμένα
με τη δουλειά, τη φιλία και τη θυσία, δοσμένα απ' το χέρι
εκείνου που στραγγάλισε την Επτακέφαλον, εκείνου που σκότωσε
τον φύλακα του Άδη. Και τό 'δες
με τα ίδια σου τα μάτια: και τό 'ζησες: κληρονομιά σου
και τέλειο όπλο σου. Αυτό νικάει μονάχα...⁵¹*

50. *Ποιήματα*, ό.π., τόμ. 6, σ. 260.

51. *Ποιήματα*, ό.π., τόμ. 6, σ. 261.

Σύμφωνα με το μύθο, τα όπλα του Φιλοκτήτη ήταν δώρο από τον ημίθεο Ηρακλή, που σκότωσε την επτακέφαλη Λερναία Ύδρα και τον Κέρβερο, το φύλακα του Κάτω Κόσμου. Αυτό, λοιπόν, που επιστρατεύει ο νέος, για ένα σκοπό που πολύ απέχει από αυτούς οποιουδήποτε πολέμου μεταξύ των κρατών, είναι η κληρονομημένη σοφία των προηγούμενων γενεών και η δύναμη του τίμιου εργάτη να τα βάλει με τους πραγματικούς εχθρούς όλων των ανθρώπων: το θάνατο και το πολυκέφαλο τέρας του Κεφαλαίου, με το λογοπαίγνιο που υπαινίσσεται το επίθετο *Επτακέφαλον*.

Ο Φιλοκτήτης, όπως εξάλλου και τα περισσότερα ποιήματα του Ρίτσου αυτής της περιόδου, είτε αναφέρονται ρητά είτε όχι σε πολιτικά γεγονότα, δεν είναι παρά μαρξιστικά ποιήματα. Έχουν γίνει προσπάθειες, ιδιαίτερα από τους μεταφραστές του στα αγγλικά, να παρουσιαστεί ως 'όχι πραγματικά' ή έστω 'όχι μόνο' πολιτικός ποιητής. Αυτή η στάση αποτελεί το αντίπαρο της κυρίαρχης στην Ελλάδα άποψης να θεωρείται ο Ρίτσος κατεξοχήν πολιτικός ποιητής.⁵² Η ιδιαίτερη ένταση, πάντως, που δίνει στο μεγαλύτερο μέρος της ποίησης του Ρίτσου τη ζωτικότητα και το σφρίγος της οφείλεται στην αλληλεπίδραση ενός νοσταλγικού σεβασμού προς την παλιά τάξη, στην οποία η δικιά του τέχνη της ποίησης είναι αναπόφευκτα ριζωμένη, και μιας στράτευσης, άλλοτε σιωπηρής και άλλοτε όχι, στο όραμα ενός επαναστατικού μέλλοντος. Με τον τρόπο αυτό ο Ρίτσος διαδέχεται τον Βάρναλη, τον πρώτο Έλληνα μαρξιστή ποιητή, που με τα έργα του, ήδη από τη δεκαετία του 1920, έθεσε τα θεμέλια για μια καταξιωμένη αισθητικά μαρξιστική ποιητική.

Το γεγονός ότι το όραμα ενός ιδανικού μέλλοντος είναι για τον Ρίτσο ολοκληρωτικά δεμένο με ένα συγκεκριμένο πολιτικό πρόγραμμα δεν το διαφοροποιεί ουσιαστικά από τις αισιόδοξες αναζητήσεις των μη μαρξιστών συγχρόνων του. Η ποίηση του Ρίτσου αυτής της παραγωγικής περιόδου πάει πολύ πιο πέρα από τις 'μαρτυρίες' της νικημένης Αριστεράς, ακριβώς όπως η ποίηση του Σεφέρη, του Ελύτη και του Εμπειρικού ξεπερνά τους αυτοπεριορισμούς των νεότερων ομοτίμων τους. Στον ίδιο σχεδόν βαθμό με αυτούς τους τρεις, ο Ρίτσος κινητοποιεί όλες τις δυνατότητες της τέχνης του, προκειμένου να εκφράσει μια δυναμική

52. Εξάιρεση αποτελεί η ευνοϊκή για τον ποιητή μελέτη του Παντελή Πρεβελάκη, *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος* (2η έκδ.), Κέδρος, Αθήνα 1981 (1η δημοσίευση 1961). Από τα τέλη της δεκαετίας του 1980 εκδηλώθηκαν δείγματα μιας νέας, και σε γενικές γραμμές πιο θετικής, εκτίμησης του ποιητή, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό.

και συνεπή κατάφαση. Η φύση και το περιεχόμενο της κατάφασης αυτής φέρουν την προσωπική σφραγίδα του Ρίτσου, όπως για παράδειγμα η πίστη στον Φρόντ σφραγίζει τις μεταπολεμικές κατακτήσεις του Εμπειρικού. Υπάρχει, βέβαια, πάντα ο κίνδυνος, και αυτό δεν αφορά μόνο στην ποίηση με πολιτική διάσταση, η ένθερμη υποστήριξη να ξεπέσει σε προπαγάνδα. Ο Εμπειρικός έχει κατηγορηθεί ότι 'κάνει κήρυγμα' και ο Ελύτης δέχτηκε μομφές για κραυγαλέα αυτοδιαφήμιση. Ο Ρίτσος δεν είναι ο μόνος μεταξύ των συγχρόνων του που επιχειρεί μέσω της ποίησης να αρθρώσει το όραμα ενός καλύτερου κόσμου. Και στα έργα αυτής της περιόδου της ζωής του, εν πάση περιπτώσει, αυτός ο καλύτερος κόσμος δεν είναι περισσότερο πραγματοποιήσιμος με τη μεσολάβηση της πολιτικής από όσο θα μπορούσε να γίνει με τις αντίστοιχες ουτοπικές ή υπερφυσικές λύσεις που γυρεύουν ο Σεφέρης, ο Ελύτης, ο Εμπειρικός ή ο Εγγονόπουλος.

ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ

Για να ολοκληρωθεί η εξέταση της ποίησης αυτής της περιόδου, θα πρέπει να σχολιαστεί ένας ακόμη νεοτερισμός, εντελώς διαφορετικός από τους προηγούμενους. Στα τέλη της δεκαετίας του '50 πήρε διαστάσεις φαινομένου και ονομάστηκε 'έντεχνο λαϊκό τραγούδι'. Δεν είναι σπάνιο — ανάγεται τουλάχιστον στην εποχή του Παλαμά — ένας Έλληνας ποιητής να ονομάζει το έργο του τραγούδι. Η κριτική έχει συχνά υπογραμμίσει τη διαφορά ανάμεσα στη σύγχρονη ευρωπαϊκή ποίηση, που ελάχιστα ασχολήθηκε με τις απώτερες καταβολές της στον προφορικό λόγο, και την ελληνική ποίηση η οποία, από τον Σολωμό ακόμη, αναζητούσε επίμονα τις προφορικές ρίζες της. Το δημοτικό τραγούδι όχι μόνο έπαιξε πιο καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση και ανάπτυξη της έντεχνης λογοτεχνίας στην Ελλάδα από ό,τι στην υπόλοιπη δυτική Ευρώπη, αλλά για ιστορικούς και πολιτιστικούς λόγους αυτή η προφορική παράδοση συνέχισε να επηρεάζει καθοριστικά την κοινωνική και πνευματική ζωή του τόπου, τουλάχιστον μέχρι το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα.⁵³ Πολλές

53. Βλ., για παράδειγμα, Hans Eideneier, «Ο προφορικός χαρακτήρας της νεοελληνικής λογοτεχνίας», *Δωδώνη: Φιλολογία* 14 (1985), 39-53; Δημήτρης Τζιόβας, «Residual Orality and Belated Textuality in Greek Literature and Culture», *Journal of Modern Greek Studies*, vol. 7, no. 2 (1989), σσ. 321-35.

φορές έχει επισημανθεί πως οι ποιητές συχνά κατέφευγαν σε αυτή την προφορική παράδοση, που λειτουργούσε άλλοτε ως προπύργιο και άλλοτε ως θησαυρός αναφορών, από τον οποίο αντλούσαν τόσο οι ίδιοι όσο και οι αναγνώστες τους οποιουδήποτε επιπέδου. Γενικά όμως, όταν ένας Έλληνας ποιητής ονομάζει το έργο του 'τραγούδι', είναι σχεδόν βέβαιο ότι εκμεταλλεύεται μια επιτυχημένη αναλογία μεταξύ του δικού του επεξεργασμένου γραπτού μέσου έκφρασης και του πιο άμεσου, εξωστρεφούς λυρισμού της προφορικής παράδοσης. Η σκέψη ότι το ποίημά του μπορεί κυριολεκτικά να τραγουδηθεί και να γίνει γνωστό ως λαϊκό τραγούδι, αν και καθόλου ξένη στον Σολωμό, ήταν πολύ μακριά από τις προσδοκίες του Παλαμά ή των διαδόχων του, που συνέχισαν, μέχρι τη δεκαετία του '50, να χρησιμοποιούν αυτή την αναλογία.⁵⁴

Η πρωτοβουλία όμως που άλλαξε ολωσδιόλου το σκηνικό για τις δεκαετίες του '60 και του '70 ανήκει όχι στους ποιητές αλλά στους μουσικοσυνθέτες. Στα τέλη της δεκαετίας του '50, ο Μάνος Χατζιδάκις (πέθανε το 1994) και ο Μίχης Θεοδωράκης, συνδυάζοντας τους καρπούς της μαθητείας τους στο Ωδείο με την εμπειρική γνώση της βυζαντινής μουσικής και ιδιαίτερα με τα ρεμπέτικα, υπήρξαν οι εισηγητές ενός νέου και πολύ πετυχημένου είδους λαϊκού τραγουδιού. Κύριο όργανο του νέου είδους έγινε το μπουζούκι, το οποίο άρχισε τώρα να αποκόπτεται από τις μακροχρόνιες σχέσεις του με τον εγκληματικό αστικό υπόκοσμο και τα φτωχότερα στρώματα της κοινωνίας. Τροποποιήθηκε με την προσθήκη μιας τέταρτης χορδής, για να μπορεί να παίζει και κλασικές συγχορδίες, και στα χέρια του Μανώλη Χιώτη και του Κώστα Παπαδόπουλου γνώρισε μεγάλες δόξες. Ο Χατζιδάκις και ο Θεοδωράκης ενθουσιάστηκαν από τις δυνατότητες αυτού του οργάνου, αλλά και από τους μουσικούς του, τους οποίους δεν δίστασαν να επιστρατεύσουν. Οι ελκυστικές μελωδίες, οι 'τροπικές' κλίμακες ('δρόμοι'), οι ασυνήθιστοι ρυθμοί και οι εντυπωσιακοί σόλο αυτοσχεδιασμοί στο μπουζούκι συνθέτουν αυτό που έγινε παγκοσμίως γνωστό ως 'ελληνική' μουσική. Μέχρι σήμερα, τριάντα

54. Ο Ύμνος εις την Ελευθερίαν του Σολωμού μελοποιήθηκε από τον Νικόλαο Μάντζαρο στο ύφος καντάτας του Schubert, κομμάτι της οποίας αποτελεί βέβαια και σήμερα τον Εθνικό Ύμνο. Ο Μανώλης Καλομοίρης (1883-1962), σε συμφωνικά έργα, που συνέθεσε στις πρώτες δεκαετίες του αιώνα σύμφωνα με τα πρότυπα της (δυτικής) κλασικής μουσικής, περιέλαβε στίχους από ποιήματα του Παλαμά και του Σικελιανού. Βέβαια, και οι δύο αυτές περιπτώσεις απέχουν πολύ από τη 'λαϊκή' μουσική.

σχεδόν χρόνια μετά, η 'ελληνική' αυτή μουσική έχει χάσει ελάχιστη από την εξαιρετική λάμψη της.

Τούτη η παρέκβαση οφείλεται στην επιλογή και τη φύση των στίχων, τους οποίους μελοποίησαν αυτοί οι συνθέτες. Συχνά δεν ήταν στίχοι επαγγελματιών στιχουργών (που αποτελούν συντεχνία πολύ δραστήρια και παραγωγική στην Ελλάδα από τα τέλη του 19ου αιώνα), αλλά στίχοι καταξιωμένων ποιητών, οι οποίοι εν γνώσει τους ανέλαβαν αυτό το αρκετά διαφορετικό έργο. Ταγός αυτών των νέων στιχουργών στα 1960 και 1970 ήταν ο Νίκος Γκάτσος. Εκτός από το ποίημα *Αμοργός*, το οποίο συνέθεσε κατά τη διάρκεια του Δεύτερου παγκόσμιου πολέμου, ο Γκάτσος δε δημοσίευσε κανένα άλλο 'επίσημο' ποιητικό έργο. Οι στίχοι του προορίζονταν αποκλειστικά για μελοποίηση και έγιναν περίφημα τραγούδια με μουσική του Χατζιδάκι, του Θεοδωράκη και πολλών άλλων συνθετών που ακολούθησαν το παράδειγμά τους. Μέχρι πρόσφατα μόνο η *Αμοργός* αναφερόταν στις Ιστορίες της λογοτεχνίας και τα αμφιθέατρα των πανεπιστημίων. Η σύγχρονη κριτική όμως αναγνώρισε την ποιητική αξία και των μελοποιημένων στίχων του, αφού διαπίστωσε ότι τα 'τραγούδια' του Γκάτσου αποτελούν ποιητική κατάκτηση, διαφορετικού βέβαια είδους, καθόλου κατώτερη από τη 'λογοτεχνική' του ποίηση.⁵⁵ Η αξιοποίηση της παράδοσης του δημοτικού τραγουδιού, λοιπόν, την οποία είχαν εισαγάγει στο χώρο του Υπερρεαλισμού, μεταξύ άλλων, ο Γκάτσος (με την *Αμοργό*) και ο Σαχτούρης, συνεχίζεται. Στους στίχους του Γκάτσου, αλλά και πολλών άλλων που ακολούθησαν το παράδειγμά του, όπως ο Μάνος Ελευθερίου και ο Κ. Χ. Μύρης (ψευδώνυμο του κριτικού και δοκιμογράφου Κώστα Γεωργουσόπουλου), συνδυάζεται το υπερρεαλιστικό παράλογο με την «παραλογή» του δημοτικού τραγουδιού. Έτσι, χάρη στα τραγούδια αυτά, που ενσωματώθηκαν πάλι στην προφορική

55. Ο τόμος *Φύσα αεράκι φύσα με, μη χαμηλώνεις ίσαμε*, Ίκαρος, Αθήνα 1992, περιλαμβάνει δειγματολογικά τη στιχουργική παραγωγή του Γκάτσου της τελευταίας τριακονταετίας τουλάχιστον. Ο Τάσος Λιγνάδης, σε εμπειριστατωμένη μελέτη για τον ποιητή (*Διπλή επισκόπηση σε μια ηλικία και σ' έναν ποιητή: Ένα βιβλίο για τον Νίκο Γκάτσο*, Γνώση, Αθήνα 1983) αφιερώνει ένα κεφάλαιο στα τραγούδια του. Ενώ όμως δίνει πολλές πληροφορίες για τις μουσικές συνθέσεις, έχει κενά στην παρουσίαση της δισκογραφίας και του χρονολογίου. Η πρόταση να θεωρούνται τα τραγούδια του Γκάτσου ενιαίο σώμα με την 'καθεαυτή' ποιητική του παραγωγή διατυπώθηκε προς το τέλος της ζωής του από τον Μάνο Χατζιδάκι στη συγκεντρωτική έκδοση δοκιμίων του με τίτλο *Ο καθρέφτης και το μαχαίρι*, Ίκαρος, Αθήνα 1988, σσ. 126-37.

παράδοση, ορισμένες κατακτήσεις της «σοβαρής» μεταπολεμικής ποίησης ξεπέρασαν τον ερμητισμό και την άρνηση για επικοινωνία και έχουν παραδόξως διαδοθεί σε ένα πολύ ευρύ κοινό.

Το έντεχνο λαϊκό τραγούδι δεν έφερε σε επαφή με το ευρύ κοινό μόνον τους ποιητές που είχαν αποφασίσει να αντιμετωπίσουν τους περιορισμούς, τυπικούς και ουσιαστικούς, που επιβάλλει η στιχουργία του είδους.⁵⁶ Το 1959 ο Θεοδωράκης μελοποίησε, ως 'λαϊκό ορατόριο', αποσπάσματα από το *Άξιον εστί* του Ελύτη (η ηχογράφηση έγινε το 1964) και το 1966 αποσπάσματα από τη *Ρωμισούνη* του Ρίτσου. Οι ηχογραφήσεις αυτές ήταν αποφασιστικής σημασίας. Έκαναν γνωστό το έργο αυτών των ποιητών σε πλατύτερο κοινό και συνέβαλαν ακόμη, κατά πάσα πιθανότητα, στη διαμόρφωση των αντιλήψεων και του αναγνωστικού κοινού. Μια από τις πρώτες επιτυχίες του Θεοδωράκη ήταν το 1959, όταν κυκλοφόρησαν μελοποιημένα τέσσερα ποιήματα του Σεφέρη με τον τίτλο «Επιφάνια». Αν και ο ποιητής δεν έμεινε ιδιαίτερα ικανοποιημένος, το πρώτο από αυτά ειδικότερα έχει από τότε καταλάβει ξεχωριστή θέση στο λαϊκό ρεπερτόριο και αναμφίβολα αποτέλεσε τον καταλύτη, που μετέτρεψε το 1971 την κηδεία του ποιητή Γιώργου Σεφέρη σε μια αυθόρμητη και εντυπωσιακή σε συμμετοχή λαϊκή διαδήλωση κατά της Χούντας. Όπως θα φανεί, κατά τη διάρκεια της δικτατορίας το έντεχνο λαϊκό τραγούδι έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο, ακριβώς εξαιτίας της στενής σχέσης που αναπτύχθηκε ανάμεσα στην ποίηση και τη μουσική και κατ'επέκταση ανάμεσα στους ποιητές και τους μουσικούς.

ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ: ΕΡΜΗΝΕΙΕΣ ΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ

Στην πεζογραφία, σε αντίθεση με την ποίηση, δεν είναι τόσο ξεκάθαρη η διαίρεση σε γενιές. Μέχρι το 1960 περίπου, ούτε οι μυθιστοριογράφοι ούτε οι διηγηματογράφοι επιχείρησαν σημαντικές καινοτομίες, θεματικές ή τεχνικές. Ακόμα και οι πιο στρατευμένοι Μοντερνιστές, που υπήρξαν

56. Ξεχωριστή περίπτωση είναι ο Οδυσσέας Ελύτης. Είναι ο στιχουργός των τραγουδιών δύο δισκογραφικών παραγωγών του Θεοδωράκη, με τίτλο *Αρχιπέλαγος* (1959) και *Μικρές Κυκλάδες* (1963). Επιπλέον, επέτρεψε στο συνθέτη να μελοποιήσει ποιήματα που είχαν ήδη δημοσιευτεί (βλ. Μίχης Θεοδωράκης, *Όλα τα τραγούδια, Κάκτος, Αθήνα 1987, σ. 61 και σσ. 87-94*).

οι πρωτοπόροι της μη ή αντι-ρεαλιστικής πεζογραφίας του μεσοπολέμου, όπως ο Στέλιος Ξεφλούδας, η Μέλπω Αξιώτη, ακόμη και ο Γιάννης Μπεράτης, επανήλθαν σε τεχνικές αναπαραστατικές και σε επικαιρική θεματική. Γενικά, οι 'νεότεροι' συγγραφείς της νέας γενιάς, ακριβώς όπως και οι προγενέστεροί τους, αμέσως μετά τον πόλεμο και τον Εμφύλιο, είτε συνέχισαν είτε αναβίωσαν τους κυρίαρχους τρόπους ρεαλιστικής γραφής από το μεσοπόλεμο, οι οποίοι καθόρισαν την πεζογραφική παραγωγή και των επόμενων δεκαετιών, μέχρι περίπου το 1960.⁵⁷

Αναδρομική θεώρηση της δεκαετίας του '30. Η αρχή των μεταπολεμικών εξελίξεων στην ελληνική πεζογραφία βρίσκεται συμβατικά έξω από τα χρονικά όρια αυτού του κεφαλαίου, στο έτος 1946. Τη χρονιά εκείνη κυκλοφόρησαν *Τα Ψάθινα καπέλα* της Μαργαρίτας Λυμπεράκη (γεν. 1919).⁵⁸ Πρόκειται για μυθιστόρημα που προηγείται μιας σειράς άλλων, τα οποία κυκλοφόρησαν μέσα στα επόμενα δέκα χρόνια. Κοινό γνώρισμά τους είναι η αντιμετώπιση του κόσμου της δεκαετίας του '30 στο σύνολό του, ως κάτι ολοκληρωμένο και τελειωμένο. Συγχρόνως, η αφηγηματική τεχνική που εφάρμοσε η συγγραφέας, και ιδιαίτερα το ανεπιτήδευτο και συγκρατημένο χιούμορ, το οποίο με δυσκολία εντοπίζεται στην προηγούμενη ελληνική πεζογραφία, εισήγαγαν ένα πιο ανάλαφρο αλλά και πιο υπαινικτικό ύφος. Αυτά τα στοιχεία υιοθέτησαν και άλλοι νέοι συγγραφείς, και χαρακτηρίζουν όχι μόνο τα έργα της δεκαετίας του '60 αλλά και τα μυθιστορήματα καθώς και τα διηγήματα των επόμενων δεκαετιών, του '70 και του '80.

Τα Ψάθινα καπέλα αναφέρονται σε τρία κορίτσια, τρεις αδερφές, που ζούσαν σε ένα αγρόκτημα λίγο έξω από την Αθήνα. Πιο συγκεκριμένα, παρουσιάζεται η ζωή τους σε τρία διαδοχικά καλοκαίρια, τότε που

57. Εξαιρετικό βοήθημα είναι *Η μεταπολεμική πεζογραφία: Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67* (8 τόμοι), Σοκόλης, Αθήνα 1988-90. Περιέχει πληροφορίες για όσους πεζογράφους από τη νεότερη γενιά αυτής της περιόδου ανθολογούνται, κατατοπιστικά κείμενα, βιογραφικά και εργογραφικά σημειώματα και αποσπάσματα από τα έργα τους.

58. Η 4η έκδοση έγινε από τον Κέδρο το 1974 (η 34η ανατύπωση, το 1995). Αυτό ήταν το δεύτερο μυθιστόρημα της Λυμπεράκη. Το πρώτο της, που δημοσιεύτηκε το 1945, είχε τίτλο *Τα δέντρα*, και η συγγραφέας το εξέδωσε με το πατρικό της όνομα Μαργαρίτα Καραπάνου. Αυτό δημιουργεί κάποια σύγχυση, γιατί και η κόρη της Λυμπεράκη εμφανίζεται ως μυθιστοριογράφος με το ίδιο όνομα από το 1977 (βλ. κεφ. 5).

παύουν να είναι έφηβοι και γίνονται γυναίκες. Η μεγαλύτερη, η Μαρία, παντρεύεται τον Μάριο και αποκτάει παιδιά. Η δεύτερη αδερφή, η Ινφάντα, πνεύμα ατίθασο, προτιμάει να αφοσιωθεί στην τέχνη και την ομορφιά παρά στο μνηστήρα της. Η Κατερίνα, η μικρότερη, είναι και η αφηγήτρια. Απορρίπτει την πρόταση γάμου ενός συμπαθητικού Αγγλο-εβραίου νεαρού που μένει κοντά τους, καθώς έχει ερωτευτεί τον εξάδελφό τους ναυτικό, Ανδρέα, τον οποίο δεν έχει ποτέ συναντήσει. Πρόκειται για ήρωα ο οποίος στην πραγματικότητα υπάρχει μόνο στο μυθιστόρημα που συνθέτει ο πατέρας του με βάση τα ημερολόγια και τις επιστολές του γιου του, όπου αναφέρονται οι περιπέτειες της ζωής του.

Η δράση στα *Ψάθινα καπέλα* τοποθετείται εξ ολοκλήρου στη διάρκεια της δεκαετίας του '30.⁵⁹ Αν και η Κατερίνα αναπολεί αυτό το διάστημα από τη χρονική απόσταση ενός απροσδιόριστου 'τώρα', δεν δίνεται καμιά πληροφορία για την τύχη των ηρώων μετά το τέλος του τρίτου καλοκαιριού. Αυτή η απόσταση είναι σημαντική, γιατί τόσο η συγγραφέας όσο και οι πρώτοι αναγνώστες της δεν μπορεί παρά να γνώριζαν τα τρομερά γεγονότα που μεσολάβησαν από το τέλος του τρίτου καλοκαιριού ως το 1946 που κυκλοφόρησε το βιβλίο. Η διάρθρωση της ιστορίας είναι τέτοια, ώστε στον κόσμο του βιβλίου να είναι πάντα καλοκαίρι. Με αυτόν τον τρόπο επιτείνεται ακόμη περισσότερο η αντίθεση ανάμεσα στο χρόνο της ιστορίας και το χρόνο συγγραφής και κυκλοφορίας του μυθιστορήματος. Στις σελίδες του δε γίνεται καμιά αναφορά στον πόλεμο που ακολούθησε, εντούτοις αναγνωρίζονται εκ των υστέρων κάποιοι υπαινιγμοί, όπως στην περίπτωση του Αγγλο-εβραίου Δαβίδ και της μητέρας του, όπως και με την αναφορά στις δραστηριότητες του Ανδρέα κατά τον παράνομο επαναπατρισμό Εβραίων στην Παλαιστίνη. Αυτοί οι υπαινιγμοί υπονοούν πιθανώς την τύχη των Εβραίων στα χέρια των Ναζί. Υπό αυτό το πρίσμα, το μυθιστόρημα

59. Σκόπιμα η συγγραφέας περιπλέκει τις λεπτομέρειες που αφορούν τον πραγματικό χρόνο. Η άποψη όμως του Αλέξανδρου Κοτζιά, ότι τα τρία καλοκαίρια είναι αυτά της Κατοχής, με δυσκολία μπορεί να γίνει δεκτή. Βλ. «Οι Α. Αργυρίου, Α. Ζήρας, Α. Κοτζιάς, Κ. Κουλουφάκος συζητάνε για τη στροφή της ελληνικής πεζογραφίας μετά τον πόλεμο», *Διαβάζω* 5-6 (1977), 65. Παρ' όλα αυτά, το σχόλιο του Κοτζιά φωτίζει τη χρονική απόσταση που χωρίζει την ιστορία από τη στιγμή της υποτιθέμενης αφήγησής της. Επιπλέον, τονίζει ένα χαρακτηριστικό το οποίο το μυθιστόρημα αυτό μοιράζεται με το επόμενο που θα εξεταστεί, δηλαδή την απροσδόκητη (αλλά σίγουρα σημαντική) απουσία οποιασδήποτε αναφοράς στα πρόσφατα τραύματα.

προκαλεί τη σύγκριση με το μεταγενέστερο έργο του διάσημου Ιταλού μυθιστοριογράφου Τζιόρτζιο Μπασάνι, *Ο κήπος των Φίντσι Κοντίνι*.

Η δράση στα *Ψάθινα καπέλα* εκτυλίσσεται στο μεταίχμιο δύο κόσμων. Το σκηνικό δεν είναι η αθηναϊκή, και συχνά η υψηλή κοινωνία των αστικών μυθιστορημάτων της πεζογραφίας του '30. Δεν είναι ούτε ο ειδυλλιακός χώρος, όπου παιδική ηλικία και παράδοση συναντώνται (χώρος που ενέπνευσε πολλούς συγγραφείς και χρησιμοποιήθηκε σε πολλά κείμενα αυτής και της επόμενης δεκαετίας). Η οικογένεια της αφηγήτριας είναι εύπορη, τα κορίτσια δεν υστερούν από επαγγελματικές και πνευματικές επαφές ή 'σοβαρές' συζητήσεις. Επιπλέον, ζουν τα καλοκαίρια τους σε μια περιοχή που, ενώ βρίσκεται στην ύπαιθρο, αποτελεί προάστιο, και η Αθήνα δε βρίσκεται σε άλλον πλανήτη αλλά πολύ κοντά.

Η πεζογραφική παραγωγή της περιόδου 1936-1944, όπως είδαμε, είχε στραμμένο το βλέμμα της στο παρελθόν και έδωσε μεγάλη σημασία στη φύση και στην παράδοση. Κάποτε η Λυμπεράκη αντλεί από αυτά τα έργα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο ήρωας που είναι εξάδελφος της αφηγήτριας και ναυτικός, ο οποίος ποτέ δεν εμφανίζεται. Ο Ανδρέας περιγράφεται με όλους σχεδόν τους ηρωικούς τύπους της παράδοσης. Τέτοιους ήρωες έπλασαν και ο Πολίτης στην *Εροϊκά* (1937), και ο Μυριβήλης στη νουβέλα του *Ο Βασίλης ο Αρβανίτης* (1943), και άλλοι. Η Λυμπεράκη όμως, με εξαιρετική μαεστρία, αποκαλύπτει ότι αυτός ο αντιπροσωπευτικός τύπος της ηρωικής παράδοσης είναι προϊόν ονείρων και φαντασίας, της αναξιόπιστης τέχνης της αφήγησης. Πρώτη φορά μιλάει γι' αυτόν στην Κατερίνα ο πατέρας του, με τρόπο όμως πολύ διφορούμενο:

«Καμιά φορά νιώθει κανείς την ανάγκη να την προεκτείνει τη ζωή, ε;»⁶⁰

Δεν υπάρχει καμία ένδειξη για την ερμηνεία αυτού του σχολίου. Μπορεί να αναφέρεται στη βιολογική σχέση του γονιού με το παιδί ή στα πραγματοποιημένα ταξίδια του γιου ή στη συγγραφική δραστηριότητα του πατέρα, ο οποίος με το μυθιστόρημά του επεκτείνει τη ζωή του, αφού το έργο του θα συνεχίσει να υπάρχει και μετά το θάνατό του. Μερικές σελίδες παρακάτω ομολογεί ότι ο Ανδρέας, ο γιος του, «από μικρός έλεγε φέματα».⁶¹ Το ίνδαλμα, λοιπόν, της Κατερίνας, ο πρίγκιπας των ονείρων

60. *Τα Ψάθινα καπέλα* (4η έκδ.), ό.π., σ. 252.

61. *Τα Ψάθινα καπέλα* (4η έκδ.), ό.π., σ. 291.

της, μπορεί να μην υπάρχει παρά μόνο ως το δημιούργημα της αφηγηματικής τέχνης. Ο Ανδρέας, λοιπόν, πλάθεται από το μυθιστοριογράφο-πατέρα του με την αφήγηση των αναξιόπιστων αναμνήσεών του στην Κατερίνα (και σε μας). Αυτό που ερωτεύεται η Κατερίνα στο τέλος των *Ψάθινων καπέλων* είναι στην ουσία ένα έργο τέχνης, της τέχνης της αφήγησης. Ένας ήρωας φτιαγμένος από λέξεις και από το υλικό που είναι φτιαγμένα τα όνειρα.⁶² (Η σκηνή προς το τέλος του μυθιστορήματος, όταν ο Ανδρέας τελικά εμφανίζεται και καλεί την ηρωίδα να τον ακολουθήσει, αποκαλύπτεται στη συνέχεια ως όνειρο).

Τα *Ψάθινα καπέλα* δεν αρνούνται τις ρεαλιστικές συμβάσεις. Ο έρωτας όμως της αφηγήτριας για την ίδια την τέχνη, τη δική της αφηγηματική τέχνη, υπονομεύει τις συμβάσεις αυτές, στις οποίες βασίζεται το ίδιο το μυθιστόρημα. Οι αντιστοιχίες με την *Αιολική Γη* είναι εντυπωσιακές. Η υπόθεση του μυθιστορήματος του Βενέζη εκτυλίσσεται στη Μικρά Ασία στα χρόνια πριν από το 1914. Δε γίνεται καμία σαφής αναφορά στην Καταστροφή του 1922, παρ' όλο που τα γεγονότα αυτά προοικονομούνται με τρόπο που δε συμβαίνει στα *Ψάθινα καπέλα*. Η ατμόσφαιρα της νοσταλγίας και η αφηγηματική τεχνική της αναπόλησης είναι κοινή και στα δύο μυθιστορήματα. Το ίδιο και το σκηνικό του αγροκτήματος, το οποίο και στα δύο ονομάζεται 'υποστατικό' (μπορεί και με μεταφυσικές υποδηλώσεις). Και στα δύο μυθιστορήματα ο παππούς είναι καλοκάγαθος πατριαρχικός τύπος, έχει χτίσει το οικογενειακό σπίτι με τα δικά του χέρια και απολαμβάνει μια σχεδόν μαγική επικοινωνία με τη φύση. Από αυτή την άποψη *Τα Ψάθινα καπέλα* συμπορεύονται με την πεζογραφία της αμέσως προηγούμενης περιόδου: συμμετέχουν στην αναβίωση μιας χαμένης εποχής, ζωντανεύουν και συνεχίζουν, μέσω του χαρακτήρα και των άθλων του Ανδρέα, την παράδοση. *Τα Ψάθινα καπέλα* όμως δε μένουν μόνο σε αυτό. Ενώ παρακολουθούν τα προηγούμενα μυθιστορήματα στον τρόπο γραφής τους, συγχρόνως δεβαιώνουν το τέλος του και αποτελούν τον επικήδειό του: στο μυθιστόρημα ο κόσμος που χάνεται είναι ακριβώς ο κόσμος, έκφραση του οποίου αποτέλεσε η νοσταλγική πεζογραφία του '30 και του '40. Επιπλέον, το μυθιστόρημα της Λυμπεράκη αποκαλύπτει ότι η επιστροφή στις ρίζες, που ενέπνευσε τα μόλις προηγούμενα μυθιστορήματα ως υπόσχεση για το μέλλον, δεν

62. Η φράση ανήκει στο μάγο Πρόσπερο στην *Τρικυμία του Σαίξπηρ*.

είναι τίποτε άλλο παρά η διαδικασία του ίδιου του πεζογραφικού λόγου.

Τα Ψάθινα καπέλα, λοιπόν, προηγούνται της εποχής τους και προσιδιάζουν στην πεζογραφική παραγωγή των δεκαετιών του '70 και του '80, στο ύφος και τις (πνευματικές) αναζητήσεις. Είναι πολύ χαρακτηριστικό ότι το μυθιστόρημα ενώ δεν επανεκδόθηκε μέχρι το 1964, από το 1974 ως τώρα έχει ανατυπωθεί τριάντα φορές.

Ένα ακόμη μυθιστόρημα επιχειρεί μian ασυνήθιστη και πρωτοποριακή ανασκόπηση της χαμένης πια δεκαετίας του '30. Είναι το *Contre-Temps* της Μιμίκας Κρανάκη (γεν. 1922). Πρωτοδημοσιεύτηκε το 1947 και, όπως *Τα Ψάθινα καπέλα*, παρέμεινε χωρίς συνέχεια για πολλά χρόνια.⁶³ Η αφήγηση παρακολουθεί τη ζωή της κακομαθημένης κόρης μιας εύπορης οικογένειας, από τις ειδυλλιακές θερινές διακοπές κάποιο καλοκαίρι της δεκαετίας του '30, στις σπουδές της στο Ωδείο της Αθήνας και στη συνέχεια στο Παρίσι. Όλα συμβαίνουν σ' αυτήν *à contre-temps*, καθώς οι ελπίδες και οι επιθυμίες της μοιραία δε συμβαδίζουν ποτέ με την πραγματικότητα. Ο γάμος με τον αγαπημένο των παιδικών της χρόνων, οδήγησε γρήγορα στην απογοήτευση. Όταν αποφάσισε να επιστρέψει στο συμμαθητή της, τον οποίο είχε προηγουμένως απορρίψει, τον βρήκε νεκρό.

Η αφήγηση, σε όλη την έκταση του έργου, είναι στο τρίτο πρόσωπο, αλλά ακολουθεί επίμονα τις εσωτερικές σκέψεις και προβληματισμούς της ηρωίδας, της Κυβέλης. Στο πρώτο μέρος του μυθιστορηματος ζωντανεύουν ειδυλλιακές αγροτικές σκηνές από την παιδική ηλικία στη δεκαετία του '30. Η νοσταλγία για το πρόσφατο παρελθόν θυμίζει *Τα Ψάθινα καπέλα* αλλά και τα αμέσως προηγούμενα μυθιστορήματα. Τον πόλεμο που ακολούθησε και τα σοβαρότατα γεγονότα τα οποία σημάδεψαν την εποχή τα χειρίζεται η Κρανάκη με τρόπο ανάλογο με αυτόν της Λυμπεράκη στα *Ψάθινα καπέλα*. Σε ένα σημείο αναφέρεται ότι στους δρόμους κυκλοφορούν Γερμανοί στρατιώτες, αλλού ότι η Κυβέλη πρέπει να επιστρέψει στο σπίτι πριν από την απαγόρευση της κυκλοφορίας, σε κάποιο άλλο ότι οι Γερμανοί έχουν φύγει. Στη συνέχεια βρήκε το πατρικό της σπίτι επιταγμένο από το Λαϊκό Στρατό. Ο πόλεμος περνά από τις σελίδες και χάνεται και δεν είναι παρά το δεύτερο πλάνο προκειμένου να αναδειχθούν οι προσωπικές αναζητήσεις της ηρωί-

63. Οι παραπομπές εδώ γίνονται στην 3η έκδοση (Εστία, Αθήνα 1982).

δας. Η μεταχείριση αυτή προκαλεί ένα συναίσθημα κλονισμού, αν λάβει κανείς υπόψη την εποχή της συγγραφής του, και αυτό είναι βέβαια το πιο αξιοσημείωτο επίτευγμα του *Contre-Temps*.

Η ηρωίδα της Κρανάκη αφοσιώνεται στη μουσική, που την ολοκληρώνει ψυχικά, και αναζητά, μάταια όμως, την ιδανική αγάπη. Βρίσκεται σε δυσαρμονία με την εποχή της, όπως και το ίδιο το μυθιστόρημα. Η αφήγηση τέτοιων προσωπικών αναζητήσεων, χαρακτηριστικό και της ελληνικής ποίησης και πεζογραφίας στη δεκαετία του '30, έρχεται σε θεμελιακή αντίθεση με τον κόσμο, από τον οποίο το 1947 το μυθιστόρημα γυρεύει να διαβαστεί. Όπως το θέτει η ίδια η ηρωίδα, καθετί στον κόσμο:

«γίνεται à *contre-temps*. Δεν ξέρω αν καταλαβαίνεις. Όπως στη μουσική. Να, έρχεται άδοξα στην αδύνατη στιγμή, όταν δεν το ζητάς ακόμα ή δεν το ζητάς πια, κι έτσι πλέκεται μια ατέλειωτη, αζεδιάλυτη παρεξήγηση».⁶⁴

Έτσι, βέβαια, γίνονται τα πράγματα στη ζωή της μυθιστορηματικής Κυβέλης. Στη συνέχεια όμως αυτού του κομματιού αποκαλύπτεται πόσο θεμελιακή είναι για το ίδιο το μυθιστόρημα αυτή η αναλογία με τη μουσική:

«Αυτό, άλλωστε, είναι και το μεταφυσικό νόημα της τζαζ. Οι αντιχρονισμοί, που αποτελούν τη ρυθμική της βάση, καθώς κι οι διαφωνίες, στο αρμονικό επίπεδο, είναι ακριβώς η έκφραση αυτής της αλυσίδας των απωθήσεων και των πόνων που δεν μπορούν να συγχρονιστούν».

Ένα είδος μουσικής, η τζαζ, αντιστοιχεί σε ένα είδος γραφής, που θα είναι ικανό να αναπαραστήσει την 'έλλειψη συγχρονίας' μεταξύ του εσωτερικού και εξωτερικού κόσμου, μεταξύ των προσωπικών συναισθημάτων και των μεγάλων γεγονότων — μεταξύ, ακόμα, του χαμένου κόσμου του '30 και του μεταπολεμικού κόσμου, του τότε και του τώρα, που γίνεται αυτή η συζήτηση.⁶⁵ Από αυτή την άποψη το *Contre-Temps*

64. *Contre-Temps* (3η έκδ.), ό.π., σ. 150.

65. Η σύγκριση με την τζαζ και ειδικότερα η παρουσία σε ένα μυθιστόρημα διλόγων γύρω από τα 'μεταφυσικά νοήματα' έχουν τα θεμέλιά τους στην προπολεμική περίοδο. Παρόμοιες αναλογίες ανάμεσα στην τζαζ και την παραφωνία της σύγχρονης ζωής είχε χρησιμοποιήσει ο Θ. Σ. Έλιοτ και, με τρόπο πιο κοντά στο πνεύμα της Κρανάκη, ο Ζαν Πωλ Σάρτρ στις τελευταίες σελίδες του μυθιστορήματός του *Η ναυτία* (1938). Βέβαια, το φιλοσοφικό 'περιεχόμενο' αποτελεί το σήμα κατατεθέν των αστικών μυθιστορημάτων της δεκαετίας το '30 στην Ελλάδα.

δεν είναι ένα μυθιστόρημα που απλά επανεξετάζει το πρόσφατο πεζογραφικό παρελθόν αλλά, όπως *Τα Ψάθινα καπέλα*, προετοιμάζει κατοπινότερες τροπές και εκτροπές της ελληνικής πεζογραφίας.

Είναι μάλλον αποκαλυπτικό ότι και οι δύο γυναίκες συγγραφείς, πρωτοπόροι στην εποχή τους, αμέσως μετά τη δημοσίευση αυτών των έργων τους εγκαταστάθηκαν στη Γαλλία, όπου συνέχισαν να γράφουν και να δημοσιεύουν στα γαλλικά. Στην Ελλάδα, τα μυθιστορήματα εκείνα που σφράγισαν με την παρουσία τους τη δεκαετία του '30 χρονολογικά ακολουθούν *Τα Ψάθινα καπέλα* και το *Contre-Temps*, αλλά, σε αντιδιαστολή προς αυτά, είναι έργα ώριμων πια συγγραφέων αυτής της δεκαετίας, ενώ υφολογικά και τεχνικά αντιπροσωπεύουν την πληρέστερη εξέλιξη των συγγραφέων τους προς την κατεύθυνση του αστικού ρεαλισμού.

Το *Δίχως θεό* (1951) του Άγγελου Τερζάκη και *Ο Κίτρινος φάκελος* (1956) του Μ. Καραγάτση θεωρούνται τα αρτιότερα έργα των συγγραφέων τους.⁶⁶ Και τα δύο είναι εκτεταμένα μυθιστορήματα με μεγάλο πλήθος ηρώων και γραμμένα με έναν εντελώς ρεαλιστικό τρόπο (χωρίς αυτό να σημαίνει ότι τα γεγονότα που εξιστορούν είναι πάντοτε πολύ πειστικά!). Η δράση στο *Δίχως θεό* εκτυλίσσεται κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '30 και τελειώνει τις παραμονές του Δεύτερου παγκόσμιου πολέμου. Ο στόχος, αντίθετα, του Καραγάτση είναι πιο εμφανής: επιχειρεί μιαν ανατομία της προπολεμικής περιόδου. Η υπόθεση του *Κίτρινου φακέλου* αφορά στη ζωή ενός πρωταγωνιστή, ο οποίος πέθανε κάτω από μυστηριώδεις συνθήκες το 1938, και στις δραστηριότητες του μεταπολεμικού αφηγητή, ο οποίος ανοίγει το φάκελο και αναλαμβάνει να διαλευκάνει την υπόθεση.

Ο κεντρικός ήρωας του Τερζάκη φέρει το οπωσδήποτε συμβολικό όνομα, Μιχάλης Παραδείσης. Είναι συγχρόνως εκφραστής και θύμα της εποχής του. Γεννημένος το 1897, τη χρονιά της συντριπτικής ήττας των Ελλήνων από τους Τούρκους, μαζί με τους άλλους της γενιάς του στρατεύτηκε κατά τον Πρώτο παγκόσμιο πόλεμο και εν συνεχεία πολέμησε στη Μικρά Ασία, για να γυρίσει μετά την Καταστροφή του 1922 «Αδειανός απ' όλα όσα τον είχαν γεμίσει πριν... Απλούστατα, δεν πίστευε πια

66. Και τα δύο ανατυπώνονται συνεχώς από την Εστία (του Καραγάτση σε δύο τόμους). Για την ιδιαίτερη θέση των αντίστοιχων μυθιστορημάτων στο έργο κάθε συγγραφέα, βλ. *Τετράδια Ευθύνης* (για τον Τερζάκη αρ. 4, 1977, σ. 33, για τον Καραγάτση αρ. 14, 1981, σ. 152).

σε τίποτα...».⁶⁷ Όπως και πολλοί μυθιστοριογράφοι του τέλους της δεκαετίας του '30, ο Παραδείσης αναζητά την αναγέννηση μέσα από την επιστροφή στη φύση και τους ταπεινούς ανθρώπους του παραδείσιου των νησιών του Αιγαίου, όπου 'καλλιεργεί τον κήπο του' με θαυμαστά αποτελέσματα.⁶⁸ Η μοναξιά όμως που συνοδεύει το κατόρθωμά του τον αφήνει ανικανοποίητο και επιστρέφει στην πόλη. Εκεί, για λόγους που δεν είναι απολύτως σαφείς, αναλαμβάνει να αναθρέψει ο ίδιος τα ορφανά ανίψια του, ένα αγόρι και ένα κορίτσι. Επιπλέον, αποφασίζει να εργαστεί, μάταια όμως, για το ριζικό μετασχηματισμό της κοινωνίας, πρώτα ως μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος και στη συνέχεια ως σύνδεσμος με έναν αναρχικό έμπορο όπλων. Καμιά του προσπάθεια όμως δεν πετυχαίνει και ο Παραδείσης γίνεται το εξιλαστήριο θύμα. Τα ίδια τα ανίψια του προκαλούν το θάνατό του και ο κόσμος γύρω του ολισθαίνει προς τον ολοκληρωτικό πόλεμο. Το θλιβερό συμπέρασμα αυτού του μυθιστορήματος συνοψίζεται από τον ίδιο τον ήρωα λίγο πριν από το τέλος:

«Το δραματικό χαρακτηριστικό του καιρού μας, λέω, είναι ότι για πρώτη φορά στα ιστορημένα και στ' ανιστόρητα ίσως χρόνια, πασχίζει να ζήσει δίχως θεό».⁶⁹

Αξίζει να υπογραμμιστεί μια ενδιαφέρουσα αντιστοιχία ανάμεσα στη μάταιη θυσία του Παραδείση και αυτή του Μανωλιού από το *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται* του Καζαντζάκη, που γράφτηκε λίγο πριν από το *Δίχως θεό*, αλλά δημοσιεύτηκε τρία χρόνια αργότερα. Ο Τερζάκης, σε αντίθεση με τον Καζαντζάκη, θεματοποιεί συγκεκριμένες εμπειρίες μιας γενιάς από την ελληνική αστική ζωή. Ο Παραδείσης, όπως αναφέρεται στις πρώτες σελίδες του μυθιστορήματος, «Είχε την αίσθηση πως ανήκει σε μια γενιά

67. *Δίχως θεό*, ό.π., σ. 33.

68. Αναγνωρίζει εδώ κανείς κάποιες παραλληλίες με τους μυθιστορηματικούς παππούδες της *Αιολικής γης* του Βενέζη και των *Ψάθινων καπέλων* της Λυμπεράκη. Η επιστροφή στη φύση και την παράδοση είναι ένα άλλο χαρακτηριστικό της ελληνικής πεζογραφίας στα τέλη της δεκαετίας του '30 και στην αρχή της επομένης, συμπεριλαμβανομένου και του προηγούμενου μυθιστορήματος του Τερζάκη *Ταξίδι με τον Έσπερο* (για το οποίο βλ. παρακάτω). Το θέμα του παραδεισένιου κήπου είναι αρκετά παλιό στην ελληνική πεζογραφία και ανάγεται τουλάχιστον μέχρι το διήγημα του Παπαδιαμάντη *Η Μαυρομαντηλού* (1893).

69. *Δίχως θεό*, ό.π., σ. 393.

θυσιασμένη».⁷⁰ Προς το τέλος του μυθιστορήματος, ένας άλλος ήρωας τον προειδοποιεί ότι «οι επαναστάσεις [δεν] τρέφονται με τα παιδιά τους [...αλλά] με τους πατεράδες τους».⁷¹ Η περίφημη γενιά του '30, λοιπόν, παρουσιάζεται από τον Τερζάκη ως διπλό θύμα: θυσιάσε τα νιάτα της, κατά προτροπή των μεγαλύτερων, σ' ένα μάταιο πόλεμο, και θυσιάστηκε και η ίδια στο αχόρταγο και αχάριστο πνεύμα της επόμενης γενιάς.

Ο *Κίτρινος φάκελος* αναφέρεται στην ίδια περίοδο. Ενώ η εικόνα της ελληνικής αστικής ζωής που δίνει ο Καραγάτσης είναι πιο φωτεινή και πιο υγιής από αυτήν του Τερζάκη, και αυτό το μυθιστόρημα επιβεβαιώνει το τέλος του προπολεμικού κόσμου. Οι ήρωες των μυθιστορημάτων και των διηγημάτων του Καραγάτση, που κυκλοφόρησαν στη δεκαετία του '30, είχαν εξαιρετικές ικανότητες. Ήταν όμως ανίκανοι να αντισταθούν στις βιολογικές ορμές τους και τελικά καταστρέφονταν. Ο *Κίτρινος φάκελος* είναι η ιστορία ενός μυθιστορηματικού συγγραφέα στα 1930, ο οποίος επιχειρεί με το μυθιστόρημά του να αποδείξει και να επαληθεύσει τη θεωρία του βιολογικού και υλικού ντετερμινισμού. Τόσο ο ίδιος ο Καραγάτσης εκείνη την περίοδο, όσο και ο ήρωάς του Μάνος Τασάκος, εμπνέονται από τις απόψεις του Εμίλ Ζολά, ότι ο μυθιστοριογράφος είναι ένα είδος επιστήμονα, που ψύχραιμα πειραματίζεται με το ανθρώπινο υλικό του. Στο έργο του Καραγάτση, όμως, ο Τασάκος μεταφέρει το πείραμά του στην πραγματική ζωή και εμπλέκει τους ανθρώπους που τον περιβάλλουν σε μια ζοφερή δίνη, ώστε να αποκτήσει το μυθιστόρημά του 'πλοκή' και να τεκμηριώσει τη θεωρία του. Χαμένος αυτής της υπόθεσης είναι τελικά ο ίδιος ο Τασάκος, γιατί όταν το κορίτσι, που υπήρξε το κυριότερο θύμα του, διαβάσει το περιεχόμενο του κίτρινου φακέλου, τον πυροβολεί θανάσιμα. Η σύνθεση του μυθιστορηματικού υλικού, για το οποίο τόσο άσπλαχνα ο Τασάκος θυσιάσε την ευτυχία τη δική του και των άλλων, βραχυκυκλώνεται. Το μοιραίο λάθος της όλης θεωρητικής κατασκευής του αποκαλύπτεται με την επιθανάτια πράξη του: προκειμένου να σώσει το κορίτσι, το οποίο παρ' όλα αυτά αγαπούσε, γράφει ένα ψεύτικο σημείωμα αυτοκτονίας

«ώς το αναπότρεπτο, το δίκαιο θάνατο που μου 'δωσε το χέρι σου».⁷²

70. *Δίχως θεό*, ό.π., σ. 33.

71. Βλ. ειδικότερα τις σσ. 276-7.

72. *Ο Κίτρινος φάκελος*, τόμ. 2, ό.π., σ. 110.

Με το μυθιστόρημά του αυτό ο Καραγάτσης ελέγχει όλο το προηγούμενο έργο του. Θεωρεί ότι διέγραψε και ολοκλήρωσε την τροχιά του, όπως ακριβώς και η 'σατανική' δεκαετία, στη διάρκεια της οποίας το συνέθεσε.⁷³ Μέσα από το δικό του πρίσμα κοιτάζει τώρα ο Καραγάτσης τον κόσμο του Τασάκου και εκφωνεί τον επιτάφιό του. Ο κύκλος, όμως, δεν έχει ολότελα διαγραφεί. Ο Τασάκος δολοφονήθηκε πριν ολοκληρώσει το μυθιστόρημά του.⁷⁴ Ο Καραγάτσης όμως μπορεί τώρα, μετά την πάροδο δέκα ετών, να χρησιμοποιήσει την αποτυχημένη εκδοχή του ήρωά του για να συνθέσει ένα άλλο, διαφορετικό μυθιστόρημα, σε έναν κόσμο νέο και πιο φωτεινό, σε έναν κόσμο όπου ο βιομηχανικός καπιταλισμός υποσχόταν και εγγυόταν τη μελλοντική ευτυχία.⁷⁵

Μυθιστορηματικές Μαρτυρίες. Την ίδια χρονιά που η Λυμπεράκη δημοσίευσε *Τα Ψάθινα καπέλα*, έργο με το οποίο επιχειρούσε μια κριτική θεώρηση της δεκαετίας του '30, ο Γιάννης Μπεράτης δημοσίευσε *Το Πλατύ ποτάμι και το Οδοιπορικό του '43*.⁷⁶ Πρόκειται για δύο διβλία,

73. Η λέξη αυτή και τα παράγωγά της αναφέρονται πολλές φορές στο κείμενο, και ιδίως στο κεφάλαιο που έχει τίτλο «Ο θάνατος του Σατανά». Στο κεφάλαιο αυτό η Μαρία αφηγείται πώς σκότωσε τον Τασάκο. Τον περιγράφει σαν το Διάβολο και ονομάζει τον εαυτό της και τον κύκλο της «τα παιδιά του Εωσφόρου» (τόμ. 2, σσ. 101, 105-6). Ένας άλλος ήρωας του μυθιστορήματος, ο ιδιόμορφος γιατρός Χρήστος Νεζερίτης (του οποίου το επίθετο θυμίζει την πόλη Ναζαρέτ) είναι επίσης μυθιστοριογράφος και έχει γράψει ένα πολυσυζητημένο μυθιστόρημα με τίτλο *Ο αδέκαστος Εωσφόρος*.

74. Ο Νεζερίτης υποστηρίζει ότι ο Τασάκος δε θα τελείωνε ποτέ το μυθιστόρημά του (τόμ. 2, σ. 36), με δεδομένο ότι το πείραμα απέδειξε ακριβώς το αντίθετο από αυτό που πίστευε ο συγγραφέας (τόμ. 2, σ. 140).

75. Στις μεταπολεμικές σκηνές του μυθιστορήματος δίνεται ξεχωριστή θέση στην επιχειρηματική επιτυχία του νεαρού Μίλτου Ρούση, γιου ενός από τους κεντρικούς προπολεμικούς ήρωες της ιστορίας, ο οποίος μάλιστα υποστηρίζεται από το γιο τού Γιούγκερμαν (του ήρωα του δίτομου μυθιστορήματος του Καραγάτση). Ο ιδεαλιστικός ενθουσιασμός του νεαρού βιομηχάνου σχολιάζεται από τον Νεζερίτη προς το τέλος του μυθιστορήματος (τόμ. 2, σ. 138). Ο Καραγάτσης συνέχισε και σε αυτό το μυθιστόρημα εκείνο που έκανε για πρώτη φορά σε ένα προηγούμενο, να μεταφέρει δηλαδή στην αφήγηση φύλλα του ισολογισμού από βιομηχανικές επιχειρήσεις.

76. Το 1992 κυκλοφόρησε η 4η έκδοση του πρώτου από τα δύο, με σύντομο πρόλογο του Κ. Θ. Δημαρά (Ερμής, ΝΕΒ). Το 1976 είχε ανατυπωθεί η 2η έκδοση από το *Οδοιπορικό του '43* (Ερμής). Για *Το Πλατύ ποτάμι*, ειδικότερα, βλ. Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Γιάννης Μπεράτης: σχεδιάσμα βιο-εργογραφίας*. «Το Πλατύ ποτάμι», Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1994.

στα οποία ο συγγραφέας εξιστορούσε γεγονότα του πολέμου και της Κατοχής· γεγονότα, τα οποία πολύ προκλητικά είτε αποσιωπούσαν είτε αναφέρονταν με μεγάλη συντομία στα μυθιστορήματα που μέχρι τώρα εξετάστηκαν. Το πρώτο, χάρη στη ζωντανή και απείριτη εξιστόρηση των συνθηκών διαβίωσης στο αλβανικό μέτωπο το χειμώνα του 1940, απέσπασε πολύ ευνοϊκές κριτικές και μέχρι το 1980 επισκίασε τα άλλα δύο μυθιστορήματά του. Η συγγραφική δραστηριότητα του Μπεράτη είχε αρχίσει από το 1930, όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, με τη Διασπορά, μια από τις πρώτες και πιο ριζοσπαστικές μοντερνιστικές δοκιμές εκείνης της δεκαετίας. Ο Μπεράτης, πολλά χρόνια αργότερα, στις αρχές του '60 βρέθηκε πάλι στην πρωτοπορία. Με τη νουβέλα του *Στρόβιλος* (1961) συμμετείχε στο νέο ρεύμα της πειραματικής πεζογραφίας. Το *Πλατύ ποτάμι* και το *Οδοιπορικό του '43*, το οποίο αποτελεί μια παρόμοια καταγραφή των εμπειριών του Μπεράτη κατά τη διάρκεια της θητείας του στο ανταρτικό κίνημα του ΕΔΕΣ, στα βουνά της Ηπείρου, ικανοποίησαν μια ανάγκη και έδωσαν νέα παράταση ζωής στο είδος της μυθιστορηματικής μαρτυρίας, το οποίο, όπως είδαμε, έχει μακρά ιστορία στην ελληνική λογοτεχνία.

Ο Μπεράτης, στις δύο αυτές 'μαρτυρίες' του 1946, εφάρμοσε, σε πιο πρόσφατα γεγονότα βέβαια, την τακτική των Δούκα, Μυριβήλη και Βενέζη. Οι προθέσεις του όμως δεν συνέπιπταν με εκείνες αυτών των συγγραφέων. Όλοι επιδίωκαν να γεφυρώσουν τα όρια ανάμεσα στη μυθιστορία και την πραγματικότητα, και προκειμένου να αναπαραστήσουν με ακρίβεια αυτή την πραγματικότητα επιστράτευαν διάφορες αφηγηματικές τεχνικές. Ο καθένας από τους προηγούμενους συγγραφείς χρησιμοποίησε διαφορετικό τέχνασμα, για να προκαλέσει αυτού του είδους το αποτέλεσμα. Η τακτική του Μπεράτη δεν ταυτίζεται με κανέναν. Αποκαλύπτεται, μάλιστα, από τον αρχικό τίτλο για το *Οδοιπορικό του '43*, που ήταν *Ντοκουμέντο*. Οι λογοτεχνικές μαρτυρίες του Πρώτου παγκόσμιου πολέμου και της Καταστροφής του 1922 έδωσαν κεντρική θέση στη γλώσσα και το ύφος της προφορικής μαρτυρίας. Ο Μπεράτης πρώτος έγραψε αυτό που σήμερα ονομάζεται μυθιστόρημα-ντοκουμέντο. Πραγματικά, *Το Πλατύ ποτάμι* γεννά κάποια απορία για το είδος στο οποίο ανήκει, όπως γίνεται σήμερα πολλές φορές με αγγλικά και αμερικανικά 'μυθιστορηματικά ντοκυμανταίρ').

Ο Μπεράτης συγκεντρώνεται στην αφήγηση των γεγονότων που

βίωσε, ώστε το πρόσωπο του συγγραφέα και οι προσωπικές του απόψεις να επισκιάζονται. Εντούτοις, δίνονται αρκετές πληροφορίες για αυτόν τον ίδιο, ώστε να γίνει σαφές ότι δεν πρέπει να νοηθεί ως ο Καθένας της εποχής του, όπως μοιάζουν να είναι οι αφηγητές του Δούκα και του Μυριβήλη, αλλά ο ίδιος ο συγγραφέας χωρίς προσωπείο. Ούτε όμως μπορούν οι 'μαρτυρίες' του Μπεράτη να διαβαστούν ως ιστοριογραφία, παρά την ακριβή και λεπτομερή αφήγησή του: τα γεγονότα δεν έχουν επιλεγεί για την ιστορική τους σημασία αλλά μόνο επειδή ο συγγραφέας έτυχε να είναι παρών. Και η απουσία οποιουδήποτε σχολίου ή κάποιας εκτίμησης καθιστά μάλλον δύσκολη την ανάγνωση του βιβλίου ως ιστορικής έκθεσης. Τελικά, όπως και οι προηγούμενες 'μαρτυρίες' που έχουν ήδη εξεταστεί, *Το Πλατύ ποτάμι* μεταφέρει άμεσα την προσωπική εμπειρία με μόνη μεσολάβηση τα ίδια τα λογοτεχνικά μέσα.

Ο τίτλος παραπέμπει πιθανώς σε ένα στίχο από το ποίημα ΙΗ' του *Μυθιστόρηματος* του Σεφέρη:

*Λυπούμαι γιατί άφησα να περάσει ένα πλατύ ποτάμι μέσα από
τα δάχτυλά μου*

και με αυτόν τον τρόπο όλο το βιβλίο γίνεται σιωπηρά ένας επιτάφιος της προηγούμενης δεκαετίας. Ο υπότιτλος του πρώτου μέρους, «Συμφωνία», έχει διπλή σημασία. Εκφράζει τη βαθύτερη δομή όλης της αφήγησης, σε 'μέρη' διαφορετικών 'χρόνων' και δηλώνει, κατά βάθος, το ίδιο το θέμα του: η 'αρμονία' πολλών αταίριαστων ατομικών φωνών που τιθασεύονται, μαζί και η 'συμφωνία' (με τη διπλή σημασία της λέξης) ενός ολόκληρου έθνους ασυναρμολόγητων ατόμων μπροστά στην εξωτερική απειλή. Σε διάφορα σημεία του έργου η προσεκτική και λεπτομερής απεικόνιση ξεπερνάει τα όρια της ρεαλιστικής αφήγησης. Παράδειγμα είναι η πρώτη συνάντηση του αφηγητή με τον εμπειροπόλεμο Κρητικό αντισυνταγματάρχη στην κορυφή ενός λόφου στην πρώτη γραμμή του μετώπου. Αν και η περιγραφή είναι λεπτομερής και απολύτως ρεαλιστική, το απόσπασμα σαν σύνολο πλάθει έναν τύπο του παραδοσιακού ηρωισμού, όπως τον γνωρίζουμε από τις λαϊκές παραδόσεις και τους ιστορικούς θρύλους:

*«Αν και καθιστός, φαινόταν πως θά 'ταν τεράστιος, όταν θα σηκωθεί...
'Ηταν καθιστός... με τό 'να πόδι πάνω στ' άλλο... Είχε ρίξει πάνω του,
χωρίς να φορέσει τα μανίκια, τη μανδύα του... Τα μάτια του ήταν γαλάζια.*

γκρίζα – πάντως ανοιχτόχρωμα, και κοιτούσαν έμμονα, αλλά με πραότητα και καλοσύνη, πράμα που σε ξάφνιζε απότομα μέσα σ' όλη αυτή την τραχιά και σχεδόν πρωτόγονη εμφάνιση».⁷⁷

Τα έργα του Μπεράτη έδωσαν το έναυσμα, και έτσι το 'ντοκουμέντο' ή η μυθιστορηματική αφήγηση γεγονότων του Πολέμου και του Εμφυλίου έγιναν το κύριο μέσο έκφρασης πολλών νέων συγγραφέων, που εμφανίστηκαν κατά τη διάρκεια της επόμενης δεκαετίας. Τα πρώτα μυθιστορήματα του Ρόδη Ρούφου, του Θ. Δ. Φραγκόπουλου, του Νίκου Κάσδαγλη και του Αλέξανδρου Κοτζιά, όλα ακολουθούν το πρότυπο αυτό, ανάμεσα στα οποία θεωρήθηκε σταθμός η *Πυραμίδα 67* του Ρένου Αποστολίδη. Το ίδιο ισχύει και για το πρώτο μυθιστόρημα αλλά και πολλά από τα διηγήματα του Δημήτρη Χατζή καθώς και τα μυθιστορήματα του Μενέλαου Λουντέμη (αν και σε αυτά είναι εντονότερο το στοιχείο της μυθοπλασίας και της φαντασίας). Από τους παλαιότερους συγγραφείς, μόνο ο Κύπριος Λουκής Ακρίτας (1909-1965) και ο Γιώργος Θεοτοκάς επιχείρησαν να εξιστορήσουν την εθνική εμπειρία του πολέμου, χωρίς όμως να πλησιάσουν τη λιτή, 'τεκμηριωμένη' γραφή του Μπεράτη.⁷⁸ Ο Θεοτοκάς στην *Ιερά Οδό* (1950) τελείωνε την αφήγησή του με την ήττα του ελληνικού στρατού και την είσοδο των Γερμανών στην Αθήνα τον Απρίλιο του 1941. Αργότερα δήλωσε: «Νόμιζα τότε πως είχα εξαντλήσει το θέμα μου και πως δεν είχα τίποτα να προσθέσω».⁷⁹ Χρειάστηκε να περάσουν δώδεκα χρόνια για να νιώσει ο Θεοτοκάς ικανός να παρακολουθήσει τις δραστηριότητες των μυθιστορηματικών ηρώων του στη διάρκεια της Κατοχής και του Εμφυλίου σε ένα δεύτερο τόμο. Ο δεύτερος τόμος από τους *Ασθενείς και οδοιπόρους* (1964) είναι ένα σπάνιο μνημείο της ελληνικής μυθιστοριογραφίας. Στις σελίδες του επιστρατεύονται όλες οι ποικιλίες της αφηγηματικής τεχνικής και όλο το ιδεολογικό φορτίο του αστικού μυθιστορήματος της δεκαετίας του '30, με σκοπό την αναπαράσταση των ίδιων των γεγονότων που είχαν μεσολαβήσει ώστε να ξεπεραστεί ακριβώς το είδος αυτό του μυθιστορήματος.

77. *Το πλατύ ποτάμι* (4η έκδ.), ό.π., σσ. 226-7.

78. Για τον Θεοτοκά βλ. παρακάτω. Το μυθιστόρημα του Ακρίτα *Αρματωμένοι* δημοσιεύτηκε το 1947.

79. *Ιερά Οδός* (1950) είναι τώρα ο τίτλος του πρώτου τόμου του δίτομου μυθιστορήματος *Ασθενείς και οδοιπόροι*, το οποίο πρωτοεκδόθηκε με αυτή τη μορφή το 1964 (5η έκδοση, Εστία, Αθήνα 1967, το παράθεμα από τη σελ. 7).

Πριν από το 1960, αυτό που κυρίως απασχολούσε τους συγγραφείς ήταν η καταγραφή των τραυμάτων του πολέμου και του Εμφυλίου και καθόλου οι νέοι αφηγηματικοί τρόποι ή πειραματισμοί. Εξαιρέση αποτελεί το δεύτερο μυθιστόρημα της Μαργαρίτας Λυμπεράκη, της οποίας το πρώτο έργο, *Τα Ψάθινα καπέλα*, εξετάστηκε προηγουμένως. Ο Άλλος Αλέξανδρος (1950) δεν είναι μια ακόμη μυθιστορηματική κριτική του ρεαλισμού, όπως το προηγούμενο μυθιστόρημα. Ίσα ίσα, με την κατοπινή (και πιο γνωστή) σκηνική προσαρμογή του, αναγγέλλει τη μετακίνηση της Λυμπεράκη στο θέατρο για την υπόλοιπη σταδιοδρομία της.⁸⁰ Στο έργο αυτό συγκρούονται ετεροθαλή αδέρφια, νόμιμα και νόθα τέκνα του ίδιου πατέρα. Η νόμιμη οικογένεια κατέχει και διαχειρίζεται το ορυχείο του πατέρα, ενώ τα νόθα παιδιά, που έχουν ακριβώς τα ίδια ονόματα με τα νόμιμα, ανήκουν στο εργατικό δυναμικό. Τα παιδιά μεγαλώνουν μέσα σε μια συγκλονιστική ατμόσφαιρα αγάπης και μίσους για τα συννόματα αδέρφια τους. Όταν όμως η ένταση στην οικογένεια, σχετικά με τη διαχείριση του ορυχείου, ξεσπάσει σε βίαιες συγκρούσεις, οι ετεροθαλείς αδερφοί και αδερφές βρήκαν την ευκαιρία να εκδικηθούν ο ένας τον άλλο με φοβερό τρόπο. Όλα αυτά γίνονται, όπως αποκαλύπτεται από τη συνέχεια, την ίδια ακριβώς εποχή που το έθνος σπαράσσεται από την αδελφοκτόνο σύγκρουση του Εμφυλίου πολέμου, για τον οποίο αυτό το βιβλίο αποτελεί το πρώτο μυθιστορηματικό ερμηνευτικό σχόλιο.⁸¹

Οι έριδες ανάμεσα στα ετεροθαλή αδέρφια αποκαλύπτονται βαθμιαία και ο αναγνώστης στην αρχή δεν είναι σε θέση να αντιληφθεί ότι πρόκειται κάθε φορά για δύο ήρωες με το ίδιο όνομα, οι οποίοι μάλιστα ανήκουν σε αντίθετες, κοινωνικά και οικονομικά, πλευρές. Η αφηγηματική τεχνική εξάλλου που χρησιμοποιεί η συγγραφέας για να παρουσιάσει αυτά τα γεγονότα της δίνει τη δυνατότητα να τα σχολιάζει με τρόπο διαφορετικό από αυτόν των περισσότερων 'μαρτυριών' της εποχής. Ένα

80. Οι αναφορές γίνονται στην 3η έκδοση (Ερμής, Αθήνα 1979). Η θεατρική διασκευή, που είναι ίσως πιο γνωστή σήμερα, κυκλοφόρησε πρώτη φορά στα γαλλικά το 1957 και στα ελληνικά το 1963.

81. Για την ακρίβεια, ο χαρακτηρισμός αυτός ισχύει και για το μυθιστόρημα του Καζαντζάκη *Οι αδερφοφάδες*, το οποίο γράφηκε το 1949 αλλά δεν δημοσιεύτηκε παρά μετά το θάνατο του συγγραφέα, το 1963. Η *Πυραμίδα* 67 του Ρένου Αποστολίδη βέβαια σχολιάζει τα ίδια γεγονότα την ίδια χρονιά (1950), αλλά με τον τρόπο της ευθείας μαρτυρίας που ήδη συζητήθηκε.

θέμα που διατρέχει όλο το έργο είναι η βαθειά επιθυμία των ηρώων να 'ολοκληρωθούν'. Τα αδέρφια του μυθιστορήματος της Λυμπεράκη λαχταρούν την ολοκλήρωση, την οποία ποτέ δε θα επιτύχουν, καθώς βλέπουν τους εαυτούς τους να αντανακλώνται σε ένα άλλο πρόσωπο, το οποίο δεν μπορούν ούτε να εξοντώσουν ούτε να αφομοιώσουν. Αυτή η αδυναμία δεν αφορά μόνο στη μυθιστορηματική οικογένεια, ούτε στον αδελφοκτόνο Εμφύλιο. Ξεπερνά τα ανθρώπινα όρια και σχολιάζεται ως αναπόφευκτη φυσική κατάσταση. Ένα από τα (νόμιμα) αδέρφια λέει στον Αλέξανδρο, τον πρωταγωνιστή:

«Άκου, Αλέξανδρε, την πληρότητα δεν τη φτάνει ποτέ κανείς, ούτε η φύση τη φτάνει... Πληρότητα δεν υπάρχει. Υπάρχει μόνο η κίνηση και η αλλαγή. Οι μεταμορφώσεις των σωμάτων, η καταστροφή που φέρνει την ανανέωση, κι όλο το μυστικό είναι να συνταυτιστείς μ' αυτή την κίνηση και τον κύκλο, να βοηθήσεις τη φύση. Νομίζουμε πως ικανοποιούμε τα πάθη μας πολεμώντας ο ένας τον άλλον, όμως μόνο τη φύση ικανοποιούμε...»⁸²

Το εγχείρημα της Λυμπεράκη είναι τολμηρό. Ένα μόνο χρόνο μετά τη λήξη του Εμφυλίου επιχειρεί να ερμηνεύσει τα πρόσφατα γεγονότα, εντάσσοντάς τα σε ένα γενικότερο θεωρητικό πλαίσιο. Επιπλέον, η αλληγορία και ο προβληματισμός για τη φύση της ατομικής προσωπικότητας είναι σπέρματα που θα γονιμοποιηθούν αρκετά αργότερα, στους πιο ελεύθερους αφηγηματικούς πειραματισμούς της δεκαετίας του '60.

Ο Άλλος Αλέξανδρος, λοιπόν, είναι μοναδικό για την εποχή του μυθιστόρημα. Μόνο μετά το 1960 παρουσιάστηκαν ξανά κάποια σαφή δείγματα λογοτεχνικών πειραματισμών στη μυθιστορηματική εξιστόρηση της πολεμικής εμπειρίας. Αυτή η εξέλιξη φαίνεται καθαρά στο πιο γνωστό μυθιστόρημα της Τατιάνας Γκρίτση-Μιλλιέξ (γεν. 1920) της περιόδου αυτής, *Και ιδού ίππος χλωρός* (1963), καθώς και στην τριλογία του Στρατή Τσίρκα (ψευδώνυμο του Γιάννη Χατζηανδρέα, 1911-1980), γνωστής με το γενικό τίτλο *Ακυβέρνητες πολιτείες* (1960-1965).⁸³

82. Ο Άλλος Αλέξανδρος (3η έκδ.), σσ. 66-7. Αργότερα, στο μυθιστόρημα αυτή η 'ισορροπία' της φύσης συνδέεται ρητά με τη φιλοσοφία του Ηράκλειτου (σ. 109).

83. Το μυθιστόρημα της Γκρίτση-Μιλλιέξ βρίσκεται ήδη στην 7η έκδοση (Καστανιώτης, Αθήνα 1990). Τα μυθιστορήματα της τριλογίας του Τσίρκα, δηλαδή *Η Λέσχη* (1960), *Αριάγνη* (1962) και *Η νυχτερίδα* (1965), ανατυπώνονται συχνά από τις εκδόσεις Κέδρος.

Σε αντίθεση με τις περισσότερες πολεμικές 'μαρτυρίες' που κυκλοφόρησαν στα τέλη της δεκαετίας του '40 και σε όλη την επόμενη, η τριλογία του Τσίρκα, όπως και άλλα έργα της δεκαετίας του 1960 που πραγματεύονταν το ίδιο θέμα με πιο πολύπλοκες αφηγηματικές τεχνικές, αντικρίζει τα πράγματα από την οπτική γωνία της Αριστεράς. Ο τίτλος *Ακυβέρνητες πολιτείες* παραπέμπει σε ένα ποίημα του Σεφέρη, που συνέθεσε ο ποιητής όταν βρισκόταν στη Μέση Ανατολή, εξόριστος μαζί με την ελληνική κυβέρνηση. Καθένα από τα τρία μυθιστορήματα εκτυλίσσεται σε διαφορετική πόλη (Ιερουσαλήμ, Κάιρο και Αλεξάνδρεια) κατά τη διάρκεια του πολέμου (η υπόθεση καλύπτει την περίοδο 1942-1944). Κεντρικός ήρωας της τριλογίας είναι ο Μάνος Σιμωνίδης, ένας τύπος μαρξιστή Άμλετ, με ευγενικά αισθήματα και ερευνητικό πνεύμα, στοιχεία που δυναμιτίζουν την κομματική του ένταξη και πειθαρχία. Στο κοσμοπολίτικο χωνευτήρι της Μέσης Ανατολής, στα χρόνια από το 1942 ως το 1944, η πίστη του Μάνου Σιμωνίδη στα ιδανικά του δοκιμάζεται σκληρά. Ανάμεσα στην αδιαλλαξία και το δογματισμό του κομματικού αφεντικού του, που γνωρίζεται μόνο ως «τ' Ανθρωπάκι», και στη γοητεία που του προκαλούν οι Ευρωπαίοι διανοούμενοι που έτυχε να συναναστραφεί, των οποίων όμως σιχάινεται τη ματαιότητα, ο Μάνος πολεμάει να χαράξει ένα δύσκολο δρόμο δικό του.

Τα τρία βιβλία ανήκουν στην αστική μυθιστοριογραφία: αποδίδουν την εποχή και τον τόπο πανοραμικά και έχουν τόσο μεγάλο πλήθος προσώπων, που δύσκολα ανευρίσκεται παρόμοιος στην ελληνική πεζογραφία μετά την Αργώ του Θεοτοκά. Δεν ξεχωρίζουν όμως μόνο για την έκτασή τους. Τα μυθιστορήματα της τριλογίας εφαρμόζουν και δύο άλλους νεοτερισμούς, που αφορούν στο χειρισμό της οπτικής γωνίας και τη χρήση του μυθιστορηματικού χρόνου. Σε κάθε μέρος της τριλογίας, η οπτική γωνία διαιρείται ανάμεσα σε τρία πρόσωπα. Ο Μάνος, που λειτουργεί ως το εστιακό σημείο στο οποίο συγκλίνουν και οι τρεις, αφηγείται πάντα τη δική του ιστορία σε πρώτο πρόσωπο. Αλλά σε αυτόν τον αφηγηματικό κορμό διαπλέκονται και άλλες ιστορίες, άλλων κύριων ηρώων, που παρουσιάζονται από έναν παντογνώστη αφηγητή σε τρίτο πρόσωπο. Στα δύο από τα τρία βιβλία, η τρίτη οπτική γωνία είναι αυτή της 'διχασμένης προσωπικότητας': ο Τσίρκας εδώ χρησιμοποιεί το πολύ σπάνιο στη ρεαλιστική πεζογραφία τρόπο της δευτεροπρόσωπης αφήγησης. Πρόκειται για την εξόριστη γερμανοεβραία Φράου Άννα στη Λέσχη, και τον απογοητευ-

μένο αλεξανδρινό Παράσχο στη *Νυχτερίδα*. Και στα τρία βιβλία οι διαφορετικές οπτικές γωνίες διαδέχονται η μια την άλλη σε όλη την έκταση του μυθιστορήματος και αντιστοιχούν στα δύο από τα τρία γραμματικά πρόσωπα. Ο συγγραφέας πετυχαίνει με τον τρόπο αυτό να αποδώσει δύο πράγματα, εν μέρει αντιθετικά και εν μέρει συμπληρωματικά: την καθολικότητα της αφηγηματικής φωνής (επιστρατεύονται όλα τα γραμματικά πρόσωπα με τις διάφορες οπτικές γωνίες που τους αντιστοιχούν) και την πολυπρισματικότητα της κοινωνικής και πολιτικής ζωής, η οποία υποδηλώνεται και στον τίτλο της τριλογίας. Αυτό που κατά βάση επιδιώκει ο Τσίρκας είναι να απεικονίσει στην τριλογία του τη θεμελιώδη σχετικότητα της ανθρώπινης αντίληψης και εμπειρίας, όπως και ο Λώρενς Ντάρελ στο *Αλεξανδρινό Κουαρτέτο*, που κυκλοφόρησε λίγα χρόνια πριν και διαδραματίζεται στα ίδια μέρη, όπως άλλωστε και ο Καβάφης, στον οποίο ο Ντάρελ αναγνώριζε τις οφειλές του.

Αυτή η αίσθηση της σχετικότητας επηρεάζει και το χειρισμό του χρόνου στην τριλογία. Ως μαρξιστής που ήταν, ο Τσίρκας έδωσε μεγάλη σημασία στην ιστορική εξέλιξη. Στο έργο του, με συνέπεια και με ακρίβεια, αναφέρεται στα γεγονότα του Δεύτερου παγκόσμιου πολέμου, που οδήγησαν αναπότρεπτα, όπως καθαρά υποδηλώνεται, στον Εμφύλιο. Χάρη στον Αλεξανδρινό συντοπίτη του, τον Καβάφη, ο Τσίρκας είναι σε θέση να θεάται πανοραμικά τον Ελληνισμό, την ιστορία του, αλλά και όλη αυτή την περιοχή. Στον Σεφέρη, από τον οποίο δανείζεται τον τίτλο της τριλογίας, οφείλει το ενδιαφέρον του για τη χρήση του μύθου στην απόδειξη της κυκλικής ή επαναλαμβανόμενης ροής της Ιστορίας. Στα μυθιστορήματα, επειδή τέτοιου είδους προβληματισμοί δύσκολα γίνονται αποδεκτοί από τη μαρξιστική, τελεολογικού τύπου, αντίληψη, το ενδιαφέρον αυτό πολλές φορές εκφράζεται από τους ήρωες —συνήθως μέλη της ανώτερης, αγγλικής κυρίως, τάξης— τους οποίους ο Μάνος θαυμάζει αλλά τελικά απορρίπτει. Πέρα από αυτό όμως, πιο σημαντικό είναι ότι αυτή η κυκλική αντίληψη της Ιστορίας αντανακλάται στην ίδια τη δομή των τριών μυθιστορημάτων, το καθένα από τα οποία αρθρώνεται στη βάση ενός αρχαίου μύθου, του οποίου η πλοκή κατά κάποιο τρόπο επαναλαμβάνεται. Η *Λέσχη*, που διαδραματίζεται στην Ιερουσαλήμ, ξαναζωντανεύει το δράμα του προπατορικού αμαρτήματος και ο ήρωας που προβάλλεται στο σχετικό ρόλο δεν είναι άλλος από το μυθικό, πρωτόγονο, φιλήδονο Αδάμ. Η *Αριάγνη*, το δεύτερο μυθιστόρημα, είναι μια σύγχρονη

εκδοχή του λαβύρινθου και του μίτου της Αριάδνης. Τη *Νυχτερίδα* διατρέχουν οι αβέβαιες μεταμορφώσεις ενός ύπουλου, σύγχρονου αλεξανδρινού Πρωτέα. Η αντιπαράθεση των δύο απόψεων για την ιστορική συνέχεια, δηλαδή η Ιστορία ως αλληλουχία αιτίου και αποτελέσματος, και η Ιστορία ως ανακύκλωση, δίνει στον Τσίρκα τη δυνατότητα να επεξεργαστεί σε μεγαλύτερο βάθος τη 'σχετικότητα' αλλά και τη νέα αφηγηματική τεχνική που απαιτεί ένα τέτοιο θέμα.

Στη δεκαετία του 1960 ανήκουν και άλλα έργα με τη μορφή 'μαρτυρίας'. Τα περισσότερα δραματοποιούν την εμπειρία του Εμφυλίου και των ετών που ακολούθησαν. Πρόκειται για συνειδητές δοκιμές, υφολογικά περισσότερο τολμηρές. Η σύντομη ιστορία ή νουβέλα του Θανάση Βαλτινού (γεν. 1932) *Η κάθοδος των εννιά*, είναι γραμμένη στη γλώσσα και το ύφος του προφορικού λόγου ενός χωρικού. Εξιστορεί τις αγωνίες και τα βάσανα μιας μικρής ομάδας που 'εκκαθαρίστηκε' στο τέλος του Εμφύλιου πολέμου.⁸⁴ Ο *Λοιμός του Ανδρέα Φραγκιά* (γεν. 1923) αποτελεί το χρονικό της ζωής των πολιτικών κρατουμένων στη Μακρόνησο. Ο συγγραφέας αφηγείται αλλόκοτα και μακάβρια συμβάντα με ύφος σκόπιμα ανέκφραστο και απρόσωπο. Προκειμένου να αποδώσει την αίσθηση της κοινοτικής εμπειρίας, αποφεύγει συστηματικά να αναφέρει κύρια ονόματα.⁸⁵ Και οι δύο αυτοί συγγραφείς επανέρχονται στον παραδοσιακό ή έστω παλαιότερο τρόπο της αφήγησης, επιλογή συνειδητή, για λόγους πολιτικούς και λογοτεχνικούς.

Την αναβίωση του ύφους της προφορικής μαρτυρίας, αλλά στην επεξεργασμένη του μορφή, που εισηγήθηκε και εφάρμοσε ο Βαλτινός και σε κάποιο βαθμό ο Φραγκιάς, την εκμεταλλεύτηκε με πρόσφορο τρόπο η Διδώ Σωτηρίου. Το μυθιστόρημά της *Ματωμένα χώματα* (1962) παραμένει το πρώτο σε πωλήσεις από την παραγωγή εκείνης της δεκαετίας και μέχρι το 1992 είχε κάνει πενήντα πέντε εκδόσεις.⁸⁶ Αυτό το μυθιστόρημα δεν αναφερόταν στα πρόσφατα θλιβερά γεγονότα αλλά ζωντά-

84. 3η έκδοση, Άγρα, Αθήνα 1984.

85. 7η έκδοση, Κέδρος, Αθήνα 1987. Κυκλοφόρησε για πρώτη φορά το 1972, αν και φαίνεται ότι είχε ολοκληρωθεί πριν από το 1967.

86. Η 26η έκδοση (Κέδρος, Αθήνα 1983) συνεχίζει να ανατυπώνεται. Για μια εκτίμηση του συνολικού αριθμού αντιτύπων που έχουν πουληθεί (κάπου μεταξύ 110.000 και 165.000 μέχρι το 1992), η οποία βασίζεται στον αριθμό αντιτύπων κάθε ανατύπωσης, βλ. το σημείωμα του εκδότη στην 26η έκδοση.

νευε επεισόδια από το διωγμό των ελληνικών πληθυσμών από τη Μικρά Ασία στα 1922-3. Αφηγείται τη μαρτυρία ενός φαινομενικά υπαρκτού προσώπου, το οποίο πέρασε τα χρόνια του Πρώτου παγκόσμιου πολέμου (1914-18) στα τουρκικά τάγματα εργασίας, συμμετείχε στην εκστρατεία του ελληνικού στρατού στην Ανατολή στα 1921-2 και έζησε τον εκπατρισμό των Ελλήνων από τη Μικρά Ασία. Από πολλές πλευρές το μυθιστόρημα αποτελεί συνέχεια της τεχνικής που εφάρμοσε ο Στρατής Δούκας το 1929 στην *Ιστορία ενός αιχμαλώτου*. Παρουσιάζει όμως δύο πολύ σημαντικές διαφορές: καταρχήν, η Σωτηρίου διατηρεί σε μεγαλύτερη έκταση από τον Δούκα (ο οποίος αξιοποίησε αλλά σε πολύ περιορισμένο βαθμό) το γλωσσικό ιδίωμα του Μικρασιάτη, που είναι διάσπαρτο με τουρκικές λέξεις και εκφράσεις. Δεύτερον, προσδίδει στο κείμενό της μια πολιτική χροιά, η οποία απουσιάζει από όλες τις μεσοπολεμικές αφηγήσεις των γεγονότων αυτών.

Παραμονές της πανωλεθρίας του 1922, ο αφηγητής (στον οποίο δίνεται η μυθιστορηματική ταυτότητα του Μανώλη Αξιώτη) μαθαίνει από ένα συστρατιώτη του ότι τα βάσανά του οφείλονται όλα στις μηχανογραφίες του διεθνούς κεφαλαίου.⁸⁷ Με αυτόν τον τρόπο, εφόσον και το τέλος του βιβλίου βρίσκει τον αφηγητή να κολυμπάει για να σωθεί στα ελληνικά νησιά, το μυθιστόρημα σιωπηρά προοικονομεί τα γεγονότα που ακολούθησαν, αφού οι επιζήσαντες από τη Μικρασιατική Καταστροφή ενίσχυσαν σημαντικά την ελληνική Αριστερά. Αυτό που το κάνει ακόμη πιο ριζοσπαστικό είναι ότι αναδρομικά παρουσιάζει την ήττα στη Μικρά Ασία ως την πρώτη ήττα του ελληνικού αγροτικού προλεταριάτου από το διεθνές κεφάλαιο. Και αφήνει να εννοηθεί ότι αυτή ήταν η αρχή των συμφορών που ακολούθησαν με το Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο και κορυφώθηκαν με τον Εμφύλιο.

Ο ηθογραφικός ρεαλισμός γίνεται αστικός. Τα *Ματωμένα χώματα* της Διδώς Σωτηρίου ανήκουν ταυτόχρονα σε δύο λογοτεχνικούς χώρους. Η αναδρομή σε ένα απώτερο παρελθόν, και η 'κατάθεση' προσωπικών εμπειριών του αφηγητή το εντάσσουν στις 'μαρτυρίες'. Η λεπτομερής ωστόσο εικονογράφηση του κόσμου των Ελλήνων χωρικών της Μικράς

87. Βλ. συγκεκριμένα σσ. 273-4. Μάλλον αναχρονιστικά παρουσιάζεται εδώ η 'επίσημη' αλλά και μεταγενέστερη ερμηνεία του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδας (πριν από την ίδρυση του ΚΚΕ).

Ασίας το φέρνει πιο κοντά στον ηθογραφικό ρεαλισμό, ο οποίος γνωρίζει μια νέα άνθηση, καθώς η αναζήτηση της σωτηρίας οδηγεί τους περισσότερους συγγραφείς, κατά τη διάρκεια του πολέμου και λίγο πριν, στην ελληνική παράδοση. Για να κατανοήσει κανείς τις διεργασίες, που οδήγησαν στις μεταπολεμικές εξελίξεις, θα πρέπει να ανατρέξει σε ένα ακόμη μυθιστόρημα του 1946, το *Ταξίδι με τον Έσπερο* του Άγγελου Τερζάκη.⁸⁸ Η συγγραφική πορεία του Τερζάκη ξεκίνησε στη δεκαετία του 1930. Στα πολυσέλιδα μυθιστορήματά του, όπως είδαμε, παρουσίαζε τη ζωή της μεσαιας αστικής τάξης – θέμα στο οποίο επανήλθε και στο κατοπινότερο *Δίχως θεό*. Στο μόλις μεταπολεμικό *Ταξίδι με τον Έσπερο*, ένας έφηβος εγκαταλείπει τον αστικό χώρο και μετοικεί στα βάθη της ελληνικής υπαίθρου. Μόνο εκεί, κοντά στη φύση, συνεπικουρούμενος από τη λαϊκή παράδοση, καταφέρνει να ξεπεράσει την προσωπική του κρίση. Τέτοιου είδους μυθοπλασία και εκφραστική πληθωρικότητα (εξαιρετικά στο έργο του Τερζάκη) διακρίνουν τα μυθιστορήματα και τα διηγήματα του τέλους της δεκαετίας του '30 και των αρχών της επόμενης, αυτά που πίστεψαν στη λυτρωτική δύναμη της παράδοσης. Ο Τερζάκης αποδεικνύεται άξιος συνεχιστής της κληρονομιάς του 'ηθογραφικού ρεαλισμού' του τέλους του 19ου αιώνα. Στο *Ταξίδι με τον Έσπερο* όμως εισηγείται μια σημαντική καινοτομία: ο πρωταγωνιστής, όπως και ο ίδιος ο συγγραφέας εξάλλου, έρχεται και προέρχεται από το άστυ και σε αυτό καταλήγει.

Κανείς δε θα μπορούσε να ισχυριστεί ότι όλοι οι μεταπολεμικοί συγγραφείς που συνέχισαν να αντλούν από τις πηγές του 'ηθογραφικού ρεαλισμού' το έκαναν από αυτή την καινούρια οπτική. Τα πρώτα διηγήματα του Νίκου Κάσδαγλη, για παράδειγμα, που συγκεντρώθηκαν σε τόμο με τον τίτλο *Σπιλιάδες* (1952), και τα περιπετειώδη μυθιστορήματα του Γιάννη Μαγκλή απεικονίζουν την παραδοσιακή ζωή στα Δωδεκάνησα, χωρίς άλλο κίνητρο (αν και ο Μαγκλής, σαν τον Λουντέμη, δίνει στις ιστορίες του μια φανερά αριστερή χροιά). Στο σύνολό τους αυτά τα μυθιστορήματα και τα διηγήματα ορίζουν το λογοτεχνικό περιβάλλον ενός εντυπωσιακού ελληνικού μυθιστορήματος, που εκμεταλλεύεται με ξεχωριστό τρόπο την παράδοση του 'ηθογραφικού ρεαλισμού'. Ο Χριστός ξανασταυρώνεται του Νίκου Καζαντζάκη (που γράφτηκε το 1949 αλλά δεν

88. 5η έκδοση, Εστία, Αθήνα 1985.

κυκλοφόρησε παρά το 1954) εκτυλίσσεται σε ένα ελληνικό χωριό στα βόρεια της Μικράς Ασίας, παραμονές της Καταστροφής του 1922. Ο Καζαντζάκης δεν περιορίζεται στην 'ηθογραφική' παρουσίαση της ζωής των χωρικών. Πλάθει τους ήρωές του και τους προσδίδει τις δικές του αντιλήψεις για το Χριστιανισμό. Σύμφωνα με τις αντιλήψεις αυτές, ο Καζαντζάκης θεωρεί τα Πάθη του Χριστού όχι σαν υπόσχεση της άφεσης των αμαρτιών, αλλά ως τραγικά επαναλαμβανόμενο υπόδειγμα των ανθρώπινων παθών. Για το λόγο αυτό, ο άνθρωπος αναζητά διαρκώς μια θεότητα, που όμως δεν υπάρχει, και αυτό τον φέρνει σε διαρκή σύγκρουση με τις επιταγές της υλικής ζωής.

Ο Καζαντζάκης προτίμησε να δραματοποιήσει αυτή τη σύγκρουση στο πλαίσιο μιας παραδοσιακής ελληνικής κοινότητας. Επινόησε ένα μυθιστορηματικό έθιμο, κατά το οποίο οι ήρωές του θα αναπαραστήσουν τα Πάθη του Χριστού χωρίς σκηνοθετικές βοήθειες ή οδηγίες, σχεδόν αυτοσχεδιάζοντας ο καθένας στο ρόλο του. Οι πρωταγωνιστές ταυτίζονται ολότελα με τα πρόσωπα που ενσαρκώνουν. Και άλλα μέλη της κοινότητας, όμως, είτε το γνωρίζουν είτε όχι, αναγκάζονται υπό την πίεση των γεγονότων να αναλάβουν κάποιο ρόλο από την ιστορία των Παθών. Οι πρεσβύτεροι του χωριού άθελά τους αποτελούν τους Φαρισαίους, ο παπάς του χωριού ανταποκρίνεται στο ρόλο του Καιιάφα και ο Τούρκος αγάς, ένας ράθυμος παιδεραστής που εξοργίζεται με τα χωρατά των Ελλήνων υπηκόων του, δε θα μπορούσε να καταλάβει πόσο τον φέρνουν οι περιστάσεις κοντά στο πνεύμα του Πόντιου Πιλάτου. Το μυθιστόρημα λεπτομερώς επαναλαμβάνει την ιστορία των Παθών. Αλλά αυτή τη φορά οι χωρικοί δεν αναπαριστούν απλώς μια τελετουργία. Απεναντίας, η ζωή τους επηρεάζεται βαθιά, και με μια θεαματική αντιστροφή του χριστιανικού ημερολογίου η αφήγηση αρχίζει το Πάσχα και κορυφώνεται την παραμονή των Χριστουγέννων, όταν ο Μανωλιός (που του έχει ανατεθεί ο ρόλος του Χριστού) δολοφονείται από τον παπά μέσα στην εκκλησία. Δεν υπάρχει χώρος ούτε και χρόνος για Ανάσταση, και το μυθιστόρημα τελειώνει με τη διαπίστωση ότι τέτοια γεγονότα επαναλαμβάνονταν και θα συνεχίσουν να επαναλαμβάνονται — 'εις μάτην'.

Αυτό που κάνει τούτο το μυθιστόρημα ξεχωριστό είναι ότι ενώ δεν παραβιάζει τις καθιερωμένες συμβάσεις του 'ηθογραφικού ρεαλισμού', την ίδια στιγμή αποδίδει σε μια κοσμοθεωρία που δεν περιορίζεται από τέτοιες συμβάσεις, όπως ακριβώς και τα καλύτερα, πρωτοπόρα για την

εποχή τους, διηγήματα και μυθιστορήματα αυτής της κατηγορίας, που ανήκουν στην πεζογραφική παραγωγή τόσο του τέλους του 19ου αιώνα όσο και των δεκαετιών του '30 και του '40. Το μυθιστόρημα δεν είναι μόνο μια σύγχρονη παραβολή για την αδυναμία του ανθρώπου να αναλάβει ο ίδιος τη σωτηρία του. Αποτελεί και έναν έμμεσο αλλά σαφή υπαινιγμό για τα γεγονότα του Εμφύλιου πολέμου. Πρόκειται, βέβαια, για γεγονότα που απέχουν χρονικά από την εποχή στην οποία διαδραματίζεται το μυθιστόρημα, αλλά ο Καζαντζάκης το συνέθεσε κατά τη διάρκεια της τελευταίας φάσης αυτής της σύγκρουσης και μόλις μετά τη συγγραφή του μυθιστορήματος *Οι Αδερφοφάδες*, που ακριβώς αυτά τα γεγονότα εξιστορεί. Η δράση στο *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται* ξεκινάει με την άφιξη στο χωριό μιας ομάδας προσφύγων, που διωκόμενοι από τους Τούρκους εγκατέλειψαν τα σπίτια και τη γη τους. Αφού οι άρχοντες του χωριού τους αρνούνται κάθε βοήθεια, κατασκηνώνουν στο διπλανό βουνό. Ο Μανωλιός και όσοι υποδύονται τους μαθητές του Χριστού προσπαθούν να τους βοηθήσουν, και αυτό προκαλεί την οργή των συγχωριανών τους. Η σύγκρουση των πάμφτωχων και απελπισμένων προσφύγων με τους ευκατάστατους άρχοντες του χωριού εξελίσσεται σε ένοπλη συμπλοκή, όπου και οι δύο πλευρές είναι οι χαμένοι. Η αναφορά στον εμφύλιο πόλεμο, ανάμεσα στους πλούσιους των αστικών κέντρων και τους αντάρτες στα βουνά, είναι ακριβώς μια επιπλέον αλλά και ύστατη εκδήλωση της ίδιας θεμελιακής και ατέρμονης σύγκρουσης, που αποτελεί το επίκεντρο του μυθιστορήματος αυτού.

Στον 'ηθογραφικό ρεαλισμό' ανήκει εν πολλοίς και η τριλογία του Παντελή Πρεβελάκη *Οι δρόμοι της δημιουργίας*. Στο πρώτο μυθιστόρημα, που έχει τίτλο *Ο ήλιος του θανάτου* (1959), ο συγγραφέας διαφοροποιείται από τον Καζαντζάκη και τον Τερζάκη ως προς τη χρήση του παραδοσιακού υλικού.⁸⁹ *Ο ήλιος του θανάτου* είναι εμφανώς ένα *Bildungsroman*, ακόμη περισσότερο από ό,τι είναι το *Ταξίδι με τον Έσπερο*. Στο τέλος του πρώτου μέρους της τριλογίας ο ήρωας όχι μόνον επιστρέφει στο αστικό περιβάλλον από το οποίο ξεκίνησε, αλλά η ζωή του εκεί αποτελεί το μυθιστορηματικό ιστό και των δύο άλλων βιβλίων. Κατά συνέπεια, ο

89. Και οι τρεις τόμοι συνεχίζουν να εκδίδονται κανονικά από τις εκδόσεις Εστία. Ο δεύτερος τόμος *Η κεφαλή της Μέδουσας* και ο τρίτος *Ο άρτος των αγγέλων* κυκλοφόρησαν το 1963 και το 1966 αντίστοιχα.

‘ηθογραφικός ρεαλισμός’ του πρώτου μυθιστορήματος εντάσσεται στο σύνολο μιας τριλογίας που το κύριο βάρος της πέφτει προς τον αντίθετο πόλο του ‘αστικού ρεαλισμού’ της δεκαετίας του ‘30. Ο έφηβος ήρωας, ο Γιωργάκης, ορφάνεψε κατά τη διάρκεια του Πρώτου παγκόσμιου πολέμου και τον υιοθέτησε η θεία του Ρουσάκη. Η δράση του πρώτου μυθιστορήματος τοποθετείται στην Κρήτη, στο ορεινό χωριό που ζούσε η θεία του, ενώ ο Γιωργάκης μέχρι εκείνη τη στιγμή ήταν γέννημα θρέμμα της πόλης. Η μετάβαση από την πόλη στο χωριό είναι η μετάβαση από μία ζωή σε άλλη και ταυτόχρονα η στροφή προς το λογοτεχνικό κόσμο του ‘ηθογραφικού ρεαλισμού’. Ο Πρεβελάκης καταφέρνει, με την εκφραστική του δεινότητα, να τα συμπυκνώσει όλα αυτά στην περιγραφή του ταξιδιού μέσα από τα μάτια του αγοριού.

Τα υπόλοιπα επεισόδια διαδραματίζονται στο χωριό, και το μυθιστόρημα αυτό τελειώνει με το θάνατο της Ρουσάκη στην προσπάθειά της να προστατέψει με το σώμα της τον Γιωργάκη από μια αιματηρή οικογενειακή βεντέτα. Ο Πρεβελάκης μένει πιστός στο παράδειγμα του Τερζάκη και τις αρχές του ‘ηθογραφικού ρεαλισμού’: περιγράφει με λεπτομέρειες το τοπίο και τους ανθρώπους και αποδίδει με ακρίβεια τη μύηση του ήρωα στις λαϊκές παραδόσεις του χωριού της θείας Ρουσάκη, μιας κοινότητας που έμεινε ανεπηρέαστη από τις αλλαγές που συνέβαιναν στον υπόλοιπο κόσμο. Αλλά η επαφή και η εξοικείωση με την παράδοση είναι ένα μόνο μέρος της ‘συναισθηματικής αγωγής’ του Γιωργάκη. Η Ρουσάκη, τυπική εκπρόσωπος της παράδοσης, ζευγαρώνεται στο μυθιστόρημα με έναν παρία, άλλο μέντορα, παρείσακτο αυτή τη φορά στον κόσμο του χωριού και κάπως κυνικό εκφραστή του σύγχρονου κόσμου. Ο Λοΐζος Νταμολίνος είναι Κρητικός και σπούδασε στο εξωτερικό, έγινε επιτυχημένος επιχειρηματίας και τώρα έχει αποσυρθεί στο σπίτι του στην εξοχή, αφού κατηγορήθηκε ότι προμήθευε με εφόδια τα γερμανικά υποβρύχια (προκαλώντας έτσι το θάνατο πολλών πατριωτών, ανάμεσα στους οποίους ήταν και ο πατέρας του Γιωργάκη). Ο Νταμολίνος, όπως και ο ίδιος ο ήρωας εξάλλου, είναι ξένος προς την κοινότητα αλλά και προς τις συμβάσεις του ‘ηθογραφικού ρεαλισμού’. Ενώ η Ρουσάκη έδειξε στον Γιωργάκη τους αστερισμούς με τα ονόματα που έχουν στα παραμύθια, ο Νταμολίνος τού δίδαξε τις επιστημονικές ονομασίες τους. Ενώ η Ρουσάκη τον παρότρυνε στην ευσέβεια, ο Νταμολίνος διακήρυσσε: «Η αποστολή η δική μου, είπε, είναι να ξυπνήσω την ψυχή σου

στην ποιητική δημιουργία». ⁹⁰ Η δοκιμασία αυτή του ήρωα δικαιώνεται πέρα από τα όρια του πρώτου αυτού βιβλίου, όταν ο Γιωργάκης αποφασίζει να γίνει συγγραφέας και αναλαμβάνει να γράψει αυτό το ίδιο το μυθιστόρημα. Για να το πετύχει όμως αυτό, πρέπει να έχει απομοιώσει και τη δική του παράδοση αλλά και το γενικό, αλλοτριωμένο 'πνεύμα της εποχής' στην οποία ανήκει.

Τα πρώτα ίχνη της μετάβασης από το αγροτικό στο αστικό σκηνικό διακρίνονται, λοιπόν, στα έργα του Τερζάκη και του Πρεβελάκη. Η πλήρης μεταστροφή όμως της 'ηθογραφικής' προοπτικής πραγματοποιείται στα μυθιστορήματα και τα διηγήματα που γράφονται στη δεκαετία του '60 και αξιοποιούν τα διδάγματα του παρελθόντος. Στο κέντρο βρίσκεται και πάλι ο άνθρωπος της πόλης. Τώρα όμως δεν δρα στο πλαίσιο μιας παραδοσιακής αγροτικής κοινότητας, αλλά προβάλλεται ως μέλος της ίδιας της αστικής κοινότητας, που άλλοτε είναι μια μικρή πόλη και άλλοτε κάποια γειτονιά μιας μεγαλύτερης. Η στροφή αυτή πραγματοποιείται στο πρώτο μισό της δεκαετίας του '60, σε μυθιστορήματα που μοιράζονται την προσπάθεια της Διδώς Σωτηρίου, να ξαναζωντανέψει το χαμένο παρελθόν της Μικράς Ασίας. Το τελευταίο ολοκληρωμένο μυθιστόρημα του Κοσμά Πολίτη, *Στου Χατζηφράγκου* (1962-3), και το πρώτο μιας σειράς από τη Μαρία Ιορδανίδου (1897-1989), η *Λωξάντρα* (1963), εκτυλίσσονται, όπως και τα *Ματωμένα χώματα*, στα εδάφη ανατολικά του Αιγαίου πριν από την Καταστροφή του 1922. ⁹¹ Το μυθιστόρημα του Πολίτη παρουσιάζει πανοραμικά τη ζωή της εργατικής τάξης σε μια ελληνική γειτονιά της κοσμοπολίτικης Σμύρνης στα πρώτα χρόνια του αιώνα. Η Ιορδανίδου χρησιμοποιεί ως σκηνικό της δράσης του μυθιστορηματός της την Κωνσταντινούπολη της ίδιας περιόδου. Η μεγάλη συγγραφική παράδοση την οποία δημιούργησαν τα έργα που άντλησαν το θέμα τους από τη ζωή στις μεγάλες αγροτικές κοινότητες τώρα πλουτίζεται με νέο τρόπο. Ενώ το σκηνικό της δράσης είναι τώρα η πόλη, τα μυθιστορήματα δεν είναι αστικά, με το περιεχόμενο που έδωσε στον όρο ο Θεοτοκάς στο *μανιφέστο του Ελεύθερο πνεύμα* (1929). Οι ήρωες

90. Ο Έλιος του θανάτου, ό.π., σ. 319.

91. Κοσμάς Πολίτης, *Στου Χατζηφράγκου: Τα σαραντάχρονα μιας χαμένης πολιτείας*, με την εκτενή εισαγωγή του Peter Mackridge, Ερμής (NEB), Αθήνα 1988. Το μυθιστόρημα της Ιορδανίδου συνεχίζει να κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Εστία (18η ανατύπωση, 1980).

στα μυθιστορήματα αυτά είναι απλοί άνθρωποι που ζουν και κινούνται στο φυσικό και κοινωνικό πλαίσιο των πόλεων. Στο επίκεντρο βρίσκεται η ομάδα, η οικογένεια, το ίδιο το περιβάλλον πολλές φορές και όχι τα άτομα που αποξενώνονται από τον περίγυρό τους και χάνονται στον αλλότριο σύγχρονο κόσμο (όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, σε μυθιστορήματα της δεκαετίας του '30 του Θεοτοκά ή του Καραγάτση, ακόμη και του Πολίτη, αλλά και στις *Ακυβέρνητες πολιτείες του Τσίρκα*).

Αυτή η μεταβολή είναι ιδιαίτερα σημαντική γιατί προσφέρει ένα ευρύ πλαίσιο στα έργα πολλών συγγραφέων, που εμφανίστηκαν στις αρχές της δεκαετίας του '60. Ο Κώστας Ταχτσής (1927-1988) οφείλει τη φήμη του στο μυθιστόρημά του *Το Τρίτο στεφάνι* (1962) και μερικά διηγήματα.⁹² Η σκηνογραφία του Ταχτσή είναι αποκλειστικά αστική, και ο συγγραφέας αποδεικνύεται εξαιρετικός στην ολοζώντανη απόδοση των 'παραδοσιακών' ηρώων μέσα στο αστικό περιβάλλον που λίγο-πολύ επηρεάζει τη ζωή τους. *Το Τρίτο στεφάνι* είναι η ιστορία δύο μοναδών, οι οποίες υπήρξαν κατ' επανάληψη θύματα των κοινωνικών συμβάσεων, που καθόριζαν τη συμπεριφορά τη δική τους και των οικογενειών τους. Ο τόνος της αφήγησης είναι ανάλαφρος και το ύφος πολύ ζωντανό. Τα στοιχεία αυτά διακρίνονται και σε άλλα μυθιστορήματα που έγραψαν νεαροί συγγραφείς εκείνη την εποχή. Αλλά αυτό το μυθιστόρημα πάλλεται από μια βαθύτερη αίσθηση του χιούμορ, που αρκετά σπάνια ανευρίσκεται στην ελληνική λογοτεχνία, και το συντάσσει πλάι σε μακρινούς, μεγάλους προδρόμους του είδους, όπως ο Ροϊδης και ο Καβάφης.

Το κωμικό στοιχείο δεν λείπει, επίσης, από την πεζογραφία του Γιώργου Ιωάννου (1927-1984). Το χιούμορ του όμως είναι υπόγειο και μελαγχολικό. Η πρώτη συλλογή του Ιωάννου, που κυκλοφόρησε το 1964, είχε τίτλο *Για ένα φιλότιμο*, και αποτελούνταν από σύντομα κεί-

92. Το μυθιστόρημα (που κυκλοφόρησε σε πρώτη έκδοση με έξοδα του συγγραφέα) ανατυπώνεται κανονικά από την 4η έκδοση (Ερμής, Αθήνα 1974). Τα περισσότερα από τα διηγήματα του Ταχτσή συγκεντρώθηκαν στον τόμο με τίτλο *Τα ρέστα* (1972) και συνεχίζει να ανατυπώνεται η 2η έκδοση (Ερμής, Αθήνα 1974). Το αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα, *Το φοβερό δήμα* (1989), που κυκλοφόρησε μετά το θάνατο του συγγραφέα, είναι άλλης υφής και άλλου επιπέδου από τα προηγούμενα. Ο Ταχτσής δημοσίευσε ποιήματα και δοκίμια. Λίγες σοβαρές μελέτες έχουν γίνει για το έργο του Ταχτσή: βλ. Δημ. Μητρόπουλος, «Ένα παιχνίδι με μάσκες: μοντερνισμός, μεταμοντερνισμός και αδιέξοδα στο έργο του Κώστα Ταχτσή», στον ομαδικό τόμο *Συγγνώμη, εσείς δεν είστε ο κύριος Ταχτσής*; Πατάκης, Αθήνα 1993, σσ. 11-24.

μενα, τα οποία ο ίδιος ονόμαζε απλώς 'πεζογραφήματα'. Τα πεζά αυτά, με ασαφή καταρχήν τα όρια του είδους και του μεγέθους, εξελίσσονται σε άψογα διηγήματα στην τρίτη συλλογή, *Η μόνη κληρονομιά* (1974). Ο αφηγητής υιοθετεί το βλέμμα ενός εφήβου και σε πολλά κείμενα αναφέρονται προσωπικές εμπειρίες του ίδιου του συγγραφέα από την εφηβική του ηλικία, κατά τη διάρκεια του πολέμου, στη γενέθλια πόλη του, τη Θεσσαλονίκη. Στις ιστορίες του ο Ιωάννου εκφράζει ένα θλιμμένο παράπονο για τις ιδιοτροπίες της ανθρώπινης φύσης. Το κωμικό στοιχείο, παρ' όλα αυτά, δε χάνεται, χάρη στα διδάγματα της καθαφικής ειρωνείας, που εφαρμόζει με επιτυχία ο συγγραφέας. Κάποια άλλα χαρακτηριστικά, όπως ο πυκνός λόγος και οι ξαφνικές, δραματικές αλλαγές, οφείλονται στην ενασχόληση του Ιωάννου με το δημοτικό τραγούδι, τα λαϊκά παραμύθια και τον Καραγκιόζη. (Ο Ιωάννου επιμελήθηκε ανθολογίες δημοτικών τραγουδιών, παραμυθιών και έργων του Καραγκιόζη).

Στα πρώτα έργα του Μένη Κουμανταρέα (γεν. 1933) διακρίνονται κάποια στοιχεία της αστικής εκδοχής του 'ηθογραφικού ρεαλισμού'. Στη δεκαετία του '60 ο Κουμανταρέας, όπως και ο Ιωάννου, έγραψε κυρίως διηγήματα (η πρώτη συλλογή του, *Τα Μηχανάκια*, δημοσιεύτηκε το 1962), ο θεματικός πυρήνας των οποίων είναι, όμοια με τον Ιωάννου και τον Ταχτσή, ο μικρόκοσμος της αστικής γειτονιάς. Στα μυθιστορήματα που ακολούθησαν φαίνεται ότι επιχειρεί να ξεφύγει από το στενό αυτό χώρο, όπως για παράδειγμα στο έργο του *Ο ωραίος λοχαγός* (1982), στο οποίο αφηγείται με εξονυχιστικό τρόπο τα παρεπόμενα μιας υπόθεσης που έφτασε στο Συμβούλιο της Επικρατείας. Αυτό που κατά βάση απασχολεί τον Κουμανταρέα είναι η απόδοση της κλειστοφοβικής επίδρασης που ασκεί το κοινωνικό περιβάλλον πάνω στο άτομο. Από την άποψη αυτή συμπορεύεται με τον Ταχτσή και τον Ιωάννου, αφού κοινή φροντίδα τους είναι να προβάλλουν τη φύση των αστικών κοινοτήτων και το ρόλο τους στη διαμόρφωση της προσωπικότητας του ατόμου. Η εστίαση όμως του ενδιαφέροντος στο άτομο, το οποίο παρουσιάζεται ως θύμα των συνθηκών, εντάσσει τον Κουμανταρέα στους απογόνους των αστικών μυθιστορημάτων του Άγγελου Τερζάκη.

Και άλλοι συγγραφείς της δεκαετίας του '60 δοκίμασαν να ξεπεράσουν τους παραδοσιακούς και αναζήτησαν νέους τρόπους για να απεικονίσουν τη ζωή μιας μικρής κοινότητας. Ανάμεσά τους συγκαταλέγονται και οι αριστεροί συγγραφείς Δημήτρης Χατζής (1913-1981) και Μάριος

Χάκκας (1931-1972). Ο Χατζής χρησιμοποίησε την περιοχή των Ιωαννίνων για να ζωντανέψει τις ιστορίες του, ενώ ο Χάκκας τις προσωπικές του εμπειρίες από τη ζωή στα φτωχότερα προάστια της Αθήνας.⁹³

Το ιστορικό μυθιστόρημα. Η στάση των συγγραφέων απέναντι στο παρελθόν παρουσιάζει μεγάλη ποικιλία κατά τις δύο δεκαετίες που ακολούθησαν τον Εμφύλιο πόλεμο, καθώς με διάφορους τρόπους δοκίμασαν να το ενσωματώσουν στο έργο τους. Για να ολοκληρωθεί, λοιπόν, η εξέταση αυτής της εικοσαετίας, είναι απαραίτητο να σχολιαστεί το ιστορικό μυθιστόρημα. Ο Τερζάκης, πριν ενδώσει το 1946 στον ηθογραφικό ρεαλισμό με το *Ταξίδι με τον Έσπερο*, υπήρξε από τους πρώτους της γενιάς του που συνέθεσε ιστορικό μυθιστόρημα. Το είδος αυτό είχε περιπέσει σε αφάνεια από τις αρχές της δεκαετίας του 1880 και το έργο με το οποίο πραγματοποιήθηκε η αναβίωσή του ήταν *Η Πριγκιπέσσα Ιζαμπώ*. Το παράδειγμα του Τερζάκη ακολούθησαν και άλλοι συγγραφείς, γνωστοί για τα 'αστικά' μυθιστορήματά τους της δεκαετίας του '30: ο Μ. Καραγάτσης συνέγραψε την τριλογία *Ο Κοτζάμπασης του Καστρόπυργου* (1941-7) και ο Θανάσης Πετσάλης τους *Μαυρόλouxους* (1947-8), έργο το οποίο με την επιτυχία του καθόρισε την κατοπινή καριέρα του συγγραφέα στο ιστορικό μυθιστόρημα. Παρόμοιο είναι το θέμα και της τριλογίας του Πρεβελάκη, *Ο Κρητικός* (1948-50), στην οποία αφηγείται έναν οικογενειακό 'μύθο' και δίνει μια γενική εικόνα της ιστορίας του νησιού τον τελευταίο αιώνα.

Ανάμεσα στα ιστορικά μυθιστορήματα αυτής της περιόδου είναι εκείνα του Καζαντζάκη: *Ο καπετάν Μιχάλης* (1950), *Ο φτωχούλης του Θεού* και *Ο τελευταίος πειρασμός*. Το πρώτο από αυτά συμπίπτει θεματικά με το δεύτερο τόμο της τριλογίας του Πρεβελάκη *Ο Κρητικός*, αφού και τα δύο αναφέρονται στις τελευταίες εξεγέρσεις του 19ου αιώνα στην

93. Ο Χατζής, που αναγκάστηκε να περάσει το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του εκτός Ελλάδος, άρχισε τη λογοτεχνική πορεία του με το μυθιστόρημα *Η Φωτιά* (1946), στο οποίο εκφράζεται η πίστη του στον αγώνα του προλεταριάτου. Η αξία του όμως αναγνωρίστηκε στα χαμηλών τόνων διηγήματά του, στα οποία εκφράζει σιωπηλά τη συμπάθειά του για τα θύματα μιας άδικης κοινωνίας. Αυτά συγκεντρώθηκαν σε δύο συλλογές, *Το τέλος της μικρής μας πόλης* (1960) και *Ανυπεράσπιστοι* (1965). Ο Χάκκας, που πέθανε σε ηλικία 41 ετών από καρκίνο, δημοσίευσε τρεις συλλογές διηγημάτων, οι οποίες τώρα κυκλοφορούν σε έναν τόμο, με τίτλο *Άπαντα* (3η συμπληρωμένη έκδοση), Κέδρος, Αθήνα 1986.

Κρήτη εναντίον του οθωμανικού ζυγού. Η βασική διαφορά τους έγκειται στο ότι η αποτυχημένη εξέγερση του 1889 βρίσκεται μέσα στα όρια της ζωής του ίδιου του Καζαντζάκη. Το γεγονός αυτό δημιουργεί κάποιο πρόβλημα στο χαρακτηρισμό και την ένταξη του έργου του Καζαντζάκη, εφόσον συνδυάζει στοιχεία του ιστορικού μυθιστορήματος με αναμνήσεις από την παιδική ηλικία του συγγραφέα (είδος που καλλιεργήθηκε κατά κόρον στη δικτατορία του Μεταξά και τα χρόνια της Κατοχής). Υπάρχουν σοβαρές ενδείξεις ότι το έργο του Πρεβελάκη *Το χρονικό μιας πολιτείας* επηρέασε το πρώτο 'ώριμο' μυθιστόρημα του Καζαντζάκη, *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*, και ότι *Ο φτωχούλης του Θεού* αντλεί (για τη μεσαιωνική ιταλική σκηνογραφία του) από το δεύτερο μυθιστόρημα του Πρεβελάκη, *Ο θάνατος του Μεδίκου* (1939).

Αυτό όμως που διαφοροποιεί τα τρία ιστορικά μυθιστορήματα του Καζαντζάκη από την υπόλοιπη πεζογραφική παραγωγή των αρχών της δεκαετίας του '50 είναι ο έντονα μεταφυσικός προσανατολισμός τους και η κριτική που ασκούν στην πατριωτική φλόγα, η οποία εκφράζεται με τον Καπετάν Μιχάλη. Τα δύο άλλα μυθιστορήματα κινούνται έξω από τα όρια του ελληνικού χώρου και απομακρύνονται από τα ελληνικά θέματα. Ο Άγιος Φραγκίσκος και ο Ιησούς κηρύσσουν την πραότητα και την ανεκτικότητα, που δύσκολα συμβιβάζονται με το πάθος για τα εθνικά ιδεώδη. Αυτό που προβάλλεται τελικά στον Καπετάν Μιχάλη δεν είναι τόσο ο αγώνας των επαναστατημένων Κρητικών, όπου ο ήρωας δίνει τη ζωή του στο τέλος, όσο η απόλυτη αφοσίωση σε οποιοδήποτε ιδανικό, αρκεί να εμπνέει στους ανθρώπους τον ηρωισμό και την αυτοθυσία, πέρα από τα ανθρώπινα μέτρα.

1960-1967: ΝΕΟΙ ΟΡΙΖΟΝΤΕΣ ΣΤΗ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

Ο Καραγάτσης στο έργο του *Ο Κίτρινος φάκελος* εξέφραζε τη βαθειά πίστη του στη βελτίωση της ελληνικής οικονομίας. Αυτή η οικονομική ανάκαμψη, αν υιοθετήσει κανείς την αιτιοκρατική άποψη και για τη λογοτεχνική παραγωγή, πιθανόν να αποτέλεσε αποφασιστικό παράγοντα και για την αναγέννηση της μυθιστοριογραφίας στις αρχές της δεκαετίας του '60. Οι περισσότεροι θα συμφωνούσαν ότι εκείνο που δίνει το στίγμα αυτής της δεκαετίας είναι η διαφορετική στάση των συγγραφέων απέναντι στο παρελθόν

και την παράδοση. Δείγματα αυτής της στάσης είναι τα έργα της Γκρίτση-Μιλλιέξ και του Τσίρκα, με την πιο πειραματική, από άποψη τεχνικής, πραγμάτευση της πρόσφατης ιστορίας και την υιοθέτηση ενός νέου τρόπου γραφής και περιγραφής των τοπικών αστικών κοινωνιών, που ξεπερνά την 'ηθογραφική' παράδοση. Παράλληλα, και σε αντίθεση με τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, διαπιστώνεται μια ατμόσφαιρα αισιοδοξίας και αυτοπεποίθησης, μέσα στην οποία οι μυθιστοριογράφοι και διηγηματογράφοι πειραματίζονται στο ύφος τους και επεκτείνουν τη θεματολογία της ελληνικής πεζογραφίας. Όμως οι οικονομικές και κοινωνικές αλλαγές της εποχής δεν επαινούνται όσο θα μπορούσε να περιμένει κανείς στα έργα της εποχής. Αντίθετα, αν και δε δηλώνεται καθαρά, διακρίνεται ένας βαθύς και ανατρεπτικός σκεπτικισμός για όσα καινούρια συμβαίνουν, μια τάση που σημαδεύει τα μυθιστορήματα και τα διηγήματα που θα μας απασχολήσουν στη συνέχεια. Όλα τους αμφισβητούν, με κάπως αλληγορικό τρόπο, τα θεμέλια αυτής της νέας ευημερίας.

Από αυτή την άποψη το εναρκτήριο έργο της δεκαετίας είναι *Το φράγμα* (1961) του Σπύρου Πλασκοβίτη (γεν. 1917).⁹⁴ Η επιβίωση μιας μεγαλούπολης, που δεν κατονομάζεται, εξαρτάται από ένα γιγάντιο φράγμα, το οποίο σε σχήμα τόξου εκτείνεται σε απίστευτα πολλά χιλιόμετρα από το βουνό ως τη θάλασσα. Το φράγμα αυτό κατασκευάστηκε από προηγούμενη γενιά και κανένας δε γνωρίζει τις προδιαγραφές με τις οποίες έχει χτιστεί ή την αντοχή του στην πίεση του νερού που υψώνεται απειλητικά πίσω του. Ένα επίλεκτο σώμα είναι υπεύθυνο για το φράγμα: έχει καθήκον να το φυλάει, να το ελέγχει, να επιθεωρεί και να διευθύνει τις συνεχείς επισκευές. Παρά τις προσπάθειες των υπευθύνων να επιδιορθώσουν έστω και πρόχειρα τις ατέλειες, φτάνει στην πρωτεύουσα η είδηση ότι το φράγμα ίσως δεν είναι ασφαλές. Ο κεντρικός ήρωας του μυθιστορήματος είναι ένας μηχανικός, στον οποίο ανατίθεται η αποστολή να διερευνήσει το θέμα και να δώσει αναφορά. Το μεγαλύτερο μέρος της δράσης εκτυλίσσεται στη μικρή επαρχιακή πόλη, η οποία απλώνεται μπροστά στο γιγάντιο τοίχο από μπετόν, καθώς ο μηχανικός ασχολείται με το καθήκον του και η καταρακτώδης βροχή αυξάνει απειλητικά την πίεση στο φράγμα. Το φράγμα δεν υποχωρεί, αλλά ο μηχανικός ανακαλύπτει κάτι ακόμα πιο ανησυχητικό: το νερό αρχίζει να αναβλύζει από το έδαφος πέρα από το φράγμα.

94. 3η έκδοση, Κέδρος, Αθήνα 1977.

Ανίκανος, τελικά, να βρει το ρήγμα και να προτείνει κάποια μέτρα, για να καθησυχάσει τους γύρω του που περιμένουν αναστατωμένοι, ο μηχανικός προτείνει τη ριζοσπαστική λύση να γκρεμιστεί. Η πρόταση προκαλεί την αντίδραση όλων, καθώς η ζωή του καθενός σε αυτή τη χώρα στηρίζεται κατά κάποιο τρόπο στο φράγμα.

Είναι πολλά και διάφορα τα στοιχεία αυτής της ιστορίας, που από τη μια τη διαφοροποιούν από την προηγούμενη ελληνική μυθιστοριογραφία και από την άλλη την εντάσσουν στο ίδιο σύνολο με τα άλλα μυθιστορήματα και διηγήματα αυτής της περιόδου. Πρώτο από όλα είναι το στοιχείο του φανταστικού (αν και περιγράφεται ρεαλιστικά, το φράγμα ανήκει στο χώρο της φαντασίας και όχι της πραγματικότητας). Σχετικό με το προηγούμενο είναι και το δεύτερο στοιχείο, η σκηνογραφία: αν και οι ήρωες, η ομιλία τους και τα χαρακτηριστικά τους είναι οικεία, το σκηνικό δε μοιάζει ελληνικό. Πιο σημαντικό, βέβαια, από όλα είναι το θέμα. Ομολογουμένως, ένα από τα δυνατά σημεία του βιβλίου είναι η προφανώς συμβολική φύση του φράγματος, το οποίο ποτέ δεν ορίζεται με ακρίβεια. Υπάρχουν όμως αρκετές ενδείξεις ότι πρόκειται για αλληγορία, ότι ως τέτοια πρέπει να διαβαστεί, και ότι ο αλληγορικός χαρακτήρας της πρέπει να κατανοηθεί και να ερμηνευθεί όχι μόνο πολιτικά αλλά και πιο συνολικά. Μέσα στο γενικό πλαίσιο της Ελλάδας στα τέλη της δεκαετίας του '50, το φράγμα υποδηλώνει αρκετά καθαρά το κεφαλαιοκρατικό σύστημα. Αυτή είναι η κληρονομημένη ανθρώπινη κατασκευή, που όλοι σχεδόν, ανεξαρτήτως τάξεως, έχουν το ίδιο συμφέρον να διατηρηθεί, χωρίς κανείς όμως να γνωρίζει την πραγματική ικανότητά της να καταστέλλει την ορμή της εργατικής τάξης. Αλλά η αλληγορία του μυθιστορήματος δε σταματά εδώ. Με σημερινούς όρους, *Το φράγμα* θα μπορούσε να θεωρηθεί και να διαβαστεί ως 'οικολογικό' μυθιστόρημα, αφού θεματικός πυρήνας του είναι η επικίνδυνη προσπάθεια του ανθρώπου να επιβάλει τη θέλησή του στη φύση. Η τέλεια τεχνική εφαρμογή αποδεικνύεται μοιραία ατελής. Ο υπαινιγμός που κάνει ο Πλασκοβίτης με *Το φράγμα* στην 'εχθίκηση της Φύσης' είναι το κεντρικό θέμα στην τριλογία από 'νουβέλες' (*Το φύλλο, Το πηγάδι, Γ' αγγέλιασμα*, 1961),⁹⁵ με την οποία άρχισε την παραγωγικότετη πορεία του ο Βασίλης Βασιλικός (γεν.

95. Επανεκδοση ως: *Το φύλλο, Το πηγάδι, Γ' αγγέλιασμα*, Νέα Σύνορα-Α. Α. Λιβάνης, Αθήνα 1994.

1934), και στα διηγήματα του Αντώνη Σαμαράκη (γεν. 1919), και ειδικότερα στο μυθιστόρημά του *Το λάθος* (1965).

Αυτά τα έργα μοιράζονται και κάποια άλλα κοινά χαρακτηριστικά. Είναι σε όλα εμφανές ένα ανατρεπτικό χιούμορ, το ύφος τους είναι ανάλαφρο, και η σκόπιμη ειρωνική διάθεση του αφηγητή απαιτεί τη συνεισφορά του αναγνώστη. Η σημασία του θέματος δεν περιορίζεται σε αυτά που λέγονται, αντίθετα υπονοούνται περισσότερα από όσα οι ήρωές τους αντιλαμβάνονται. Στην τριλογία του Βασιλικού η φύση παίρνει την πολλαπλή εκδίκησή της. Ενώ η περιγραφή και η αφήγηση αναπλάθουν μια αναγνωρίσιμη πραγματικότητα, ο χώρος που κινούνται τα πρόσωπα είναι ολότελα φανταστικός. Στην πρώτη νουβέλα, *Το φύλλο*, ορίζεται αρκετά ξεκάθαρα ο τόπος της δράσης. Αλλά ήδη από την πρώτη πρόταση «Στην αρχή ήταν το χάος» αρχίζει μια παρωδία της βιβλικής Γένεσης, αφού στη συνέχεια ο συγγραφέας αναφέρεται στην ανέγερση μιας πολυκατοικίας στη Θεσσαλονίκη. Σε διαμέρισμα του τελευταίου ορόφου ζει με την οικογένειά του ένας νεαρός σπουδαστής της Γεωπονικής. Εκεί περιποιείται, τάχα για τις ανάγκες κάποιου πειράματος, μια γλάστρα με ένα φύλλο. Την έκλεψε ένα μαγιάτικο βράδυ από την αυλή μιας κοπέλας που είχε συναντήσει τυχαία σε κάποια βόλτα του. Το φυτό αναπτύσσεται μανιωδώς: στην αρχή καταλαμβάνει το δωμάτιό του, μετά το υπόλοιπο διαμέρισμα και στη συνέχεια τους άλλους ορόφους. Τίποτα δεν μπορεί να το σταματήσει και ακάθεκτο υψώνεται προς την ταράτσα και απλώνει τις ρίζες του προς το έδαφος. Χώνεται στο φρεάτιο του ανελκυστήρα και διακόπτει τη λειτουργία του. Διαπερνά το μπετόν, κλονίζει τα θεμέλια, καταστρέφει τα ηλεκτρικά καλώδια και τις σωληνώσεις του νερού. Κάποτε όμως οι ένοικοι της πολυκατοικίας ανακαλύπτουν την αιτία όλων αυτών και ξεριζώνουν το «φύλλο».

Το πηγάδι είναι μια ζοφερή ιστορία που εκτυλίσσεται στη Θάσο. Παρωδεί κάποιες από τις συμβάσεις του 'ηθογραφικού ρεαλισμού' και μεταφέρει το φόβο της ολοκληρωτικής καταστροφής, ο οποίος ήταν πολύ έντονος τη χρονιά που δημοσιεύτηκε, εξαιτίας της κουβανικής κρίσης του 1959.⁹⁶ Τ' αγγέλιασμα είναι η τρίτη νουβέλα της τριλογίας. Πρόκειται

96. Τις πιθανές συνέπειες ενός πυρηνικού πολέμου διαπραγματεύεται, με κάποια δόση μαύρου χιούμορ που οφείλει πολλά στον Υπερρεαλισμό, και ο Νάνος Βαλαωρίτης σε μερικά από τα πεζά κείμενά του που γράφτηκαν εκείνη την εποχή αλλά δημοσιεύτηκαν πολύ αργότερα (*Ο διαμαντένιος γαληνευτής*, Ίψιλον, Αθήνα 1981). Οι Γιαροσ-

για μια ακόμη παρωδία, αυτή τη φορά της στρατιωτικής ζωής και των υποχρεώσεών της. Οι νεοσύλλεκτοι όμως μόλις έχουν πεθάνει και κατατάσσονται στο στρατό των αγγέλων. Εξοπλίζονται με φτερά και αναλαμβάνουν απρόθυμα τον αέναο αγώνα εναντίον του Σατανά. Ενώ αγνοούν τα αίτια αυτού του αγώνα, που τους αφήνει αδιάφορους, η στομφώδης ρητορική των ταγμάτων των αγγέλων διακωμωδεί το πνεύμα της στρατοκρατίας του Ψυχρού πολέμου.

Ενώ ο Βασιλικός χρησιμοποιεί σε μεγάλη έκταση την παρωδία και το φανταστικό, ο Σαμαράκης επεξεργάζεται ένα απρόσωπο ύφος, η ελαφρά ειρωνεία του οποίου λειτουργεί συχνά εις βάρος των ηρώων του. Σε ένα από τα πιο πετυχημένα διηγήματά του, «Οδός Σταδίου, παραμονή Πρωτοχρονιάς», ο αναγνώστης μόλις προς το τέλος του κειμένου διαπιστώνει ότι έχει εξαπατηθεί, αφού ο αφηγητής του περιπάτου στους φτωχούς συνοικιακούς δρόμους της Αθήνας δεν είναι άλλος από ένα αδέσποτο άλογο.⁹⁷ Το λάθος, όπως και Το φράγμα, εκτυλίσσεται σε μια φανταστική χώρα, της οποίας όμως η καθημερινή ζωή μοιάζει πολύ με της Ελλάδας.⁹⁸ Αν και δημοσιεύτηκε το 1965, το μυθιστόρημα γνώρισε νέα επιτυχία δύο χρόνια αργότερα, όταν το πραγματικό καθεστώς της Χούντας έτυχε να συμπίπτει, σε πολλές λεπτομέρειές του, με αυτό που ίσχυε στη φανταστική χώρα του μυθιστορήματος.

Την ιστορία αφηγούνται εναλλάξ δύο μυστικοί της Ασφάλειας, στους οποίους έχει ανατεθεί η μετά συνοδείας μεταφορά ενός υπόπτου για πολιτική δράση από μια επαρχιακή πόλη στην πρωτεύουσα. Το σχέδιο που ακολουθούν, προκειμένου να κάνουν τον ύποπτο να σπάσει, είναι δοκιμασμένο και σατανικό: να είναι καλοί μαζί του για είκοσι τέσσερις ώρες, να απευθυνθούν δηλαδή στα βασικά ανθρώπινα ένστικτα, για να κερδίσουν την εμπιστοσύνη του, ώστε να θελήσει από μόνος του να ομολογήσει τα καθέκαστα της παράνομης δράσης του από καθαρή ευγνωμοσύνη. Η σατανική αυτή κατασκευή όμως έχει ένα λάθος, και πρώτος λυγίζει ένας από τους μυστικούς, καθώς τα δικά του βασικά ένστικτα εκδηλώνονται και θριαμβεύουν πάνω στην εκπαίδευσή του. Στο τέλος, ο ίδιος ο βασαν-

λάβοι που εμφανίζονται σε κάποια από αυτά τα κείμενα είναι μια ανώτερη φυλή κανιβάλων, οι οποίοι αναπτύσσονται με τα ραδιενεργά κατάλοιπα και είναι αλλεργικοί στο πράσινο χρώμα (βλ. ειδικά σσ. 18-21).

97. Αντώνης Σαμαράκης, *Το διαβατήριο*, Ελευθερουδάκης, Αθήνα 1973, σσ. 76-81.

98. Εκδίδεται από την Εστία.

νιστής βοηθάει τον ύποπτο κρατούμενο στην απόπειρά του να δραπετευτεί.

Όλα αυτά τα μυθιστορήματα κινούνται σε ένα χώρο έξω από τα φυσικά σύνορα της Ελλάδας, και όλα εκφράζουν την αγωνία που είχε καταλάβει το μεγαλύτερο μέρος του δυτικού κόσμου εκείνη την εποχή. Έστω το δείγμα στη σειρά αυτών των μυθιστορημάτων και διηγημάτων είναι το τελευταίο μυθιστόρημα του Γιώργου Θεοτοκά, που δημοσιεύθηκε το 1966. Ο Θεοτοκάς παρακινείται από τις ίδιες ανησυχίες, αλλά η οπτική του είναι αυτή της προηγούμενης γενιάς. Οι Καμπάνες δεν έχουν τίποτε από το χιούμορ ή το ανάλαφρο ύφος που χρησιμοποιούν οι συγγραφείς των βιβλίων που μόλις αναφέρθηκαν, για να ισοροπήσουν τη σοβαρότητα του θέματός τους.⁹⁹ Ο Θεοτοκάς, ο οποίος στα 1929 εισηγούνταν, με το μαχητικό δοκίμιό του *Ελεύθερο πνεύμα*, τη στροφή της ελληνικής λογοτεχνίας προς δυτικότροπα πρότυπα, είναι στα 1966 πολύ επιφυλακτικός απέναντι στις ορθολογικές, τεχνοκρατικές αξίες του δυτικού κόσμου, που εντωμεταξύ είχαν εισβάλει και στην Ελλάδα.

Κεντρικός ήρωας του τελευταίου μυθιστορήματος του Θεοτοκά είναι ένας εξέχων τραπεζίτης, στον οποίο η ελληνική κυβέρνηση αναθέτει μια πολύπλοκη οικονομική αποστολή, από την οποία εξαρτάται το μέλλον του έθνους. Η ανθρώπινη αδυναμία όμως, που εμφανίζεται και στις άλλες ιστορίες, δεν επιτρέπει την πραγματοποίηση αυτού του συγκεκριμένου σχεδίου. Ο Φιλομάτης, ο διά βίου εργασιομανής τραπεζίτης, πέφτει θύμα μιας πνευματικής ασθένειας που του προκαλεί παράξενες παραισθήσεις. Αγνοείται η τύχη του μέχρι που ανευρίσκεται νεκρός από πτώση όχι μακριά από την κορυφή του όρους Σινά. Ο πνευματικός κλονισμός του ήρωα προσφέρει στο δόκιμο ρεαλιστή Θεοτοκά τη δυνατότητα να διερευνήσει τον κόσμο της αλληγορικής φαντασίας, που πρώτοι εκμεταλλεύτηκαν νεότεροι του συγγραφείς, όπως ο Πλασκοβίτης και ο Βασιλικός. Σε χώρους, που οι περισσότεροι βρίσκονται εκτός Ελλάδας —Νέα Υόρκη, Παρίσι, Στοκχόλμη και τελικά στο όρος Σινά—, ο παράφρονος τραπεζίτης εμπλέκεται σε έναν αδιέξοδο διάλογο με τον Δόκτωρα Σνακ, ένα μυστήριο *alter ego* του ήρωα. Αντικείμενο αυτών των συζητήσεων, τις οποίες στη συνέχεια ο ήρωας βιώνει στις παραισθήσεις του, είναι η βίαιη καταστροφή των πολιτισμών. Το ερώτημα «Ποιος είναι ο Δόκτωρ Σνακ;» γίνεται τίτλος ενός από τα κεφάλαια του βιβλίου. Η απάντηση

99. Ανατυπωμένο χωρίς ημερομηνία από την Εστία.

είναι της ίδιας συμβολικής ή αλληγορικής τάξης με τις απαντήσεις που αφορούν στο φράγμα του Πλασκοβίτη ή στο φύλλο του Βασιλικού. Ο Θεοτοκάς όμως δε διατυπώνει μια κατηγορηματική απάντηση, όπως δεν κάνουν ούτε αυτοί οι νέοι συγγραφείς. Ο μυθιστορηματικός Δόκτωρ Σνακ είναι κάτι παραπάνω από ένα ψυχιατρικό σύμπτωμα της διχασμένης προσωπικότητας του τραπεζίτη. Είναι και ένας προφήτης της κατάρρευσης του πολιτισμού, ενός πολιτισμού του οποίου η εξέλιξη απειλεί την ίδια την ύπαρξή του. Ο Φιλομάτης πεθαίνει σε μια ύστατη προσπάθεια να φτάσει το σημείο, στο οποίο ο Μωυσής έλαβε τις Δέκα Εντολές. Το τέλος του μυθιστορήματος επαναδιαπραγματεύεται με θαυμαστό τρόπο τους τελευταίους στίχους της σεφερικής «Έγκωμης», καθώς με την αναφορά στο μεγάλο ερπετό που λιαζόταν στις πλαγίες του Σινά υποβάλλει την ταύτιση του φιδιού, του Δόκτορα Σνακ και του παραδείσιου πειρασμού, και υπαινίσσεται ότι όλα είναι όψεις του ίδιου κακού που ενυπάρχει στον κόσμο.¹⁰⁰

Κανένα από τα μυθιστορήματα και τα διηγήματα της δεκαετίας του '60 που εξετάστηκαν μέχρι εδώ δεν απορρίπτει εξ ολοκλήρου τις σύμβασεις του Ρεαλισμού, τα περισσότερα όμως τις εφαρμόζουν με καινούριους τρόπους. Την ίδια περίοδο ανανεώθηκε και το ενδιαφέρον για τους πειραματισμούς που είχαν ξεκινήσει στην Ελλάδα κατά τη δεκαετία του '30 και που σε μεγάλο βαθμό διακόπηκαν στα χρόνια του Δεύτερου παγκόσμιου πολέμου. Ένας παράγοντας που, χωρίς αμφιβολία, επηρέασε αυτή την εξέλιξη είναι το γαλλικό *prouveau roman* της δεκαετίας του '50, το οποίο στάθηκε επικριτικά απέναντι στις παραδοσιακές έννοιες του χαρακτήρα και της πλοκής. Αλλά η μη- ή αντι-ρεαλιστική πεζογραφία που γνωρίζει νέα άνθηση στην Ελλάδα του '60 είναι κατά κύριο λόγο συνέχεια των πειραματισμών της ελληνικής πεζογραφίας της δεκαετίας του '30.

100. Για την υποδοχή αυτού του μυθιστορήματος, τη θέση του στο σύνολο του έργου του Θεοτοκά και ειδικότερα για την προσωπικότητα του Δόκτορα Σνακ βλ. Γεωργία Φαρίνου, «Γ. Θεοτοκά: Οι Καμπάνες (εξελικτική πορεία, αρχέτυπα, επιδράσεις)», *Παρνασσός* 19/3 (1977), σσ. 421-36. Στο τελευταίο σημείο η δική μου ανάγνωση διαφέρει κάπως από της Φαρίνου στο ότι θεωρώ τον απροσδιόριστο Σνακ και ως προβολή κάποιου εσωτερικού στοιχείου του τραπεζίτη και ως μια προσωποποίηση του κακού. Το μυθιστόρημα αναφέρεται στην ανακάλυψη του 'κακού που κρύβουμε μέσα μας'. Εξάλλου, αυτή η ανάγνωση παρακολουθεί και τη σεφερική «Έγκωμη», ποίημα το οποίο διαπνέεται, όπως πιστεύω, από τους ίδιους προβληματισμούς.

Κάποιοι από τους συγγραφείς που δημοσίευσαν κείμενά τους αυτή τη δεκαετία χαρακτήρισαν το έργο τους 'μετα-μοντέρνο'.¹⁰¹

Η ποικιλία και η ποσότητα της πειραματικής γραφής κατά τη διάρκεια αυτής της δεκαετίας είναι ίσως πιο εντυπωσιακές από ό,τι είναι τα συγκεκριμένα αποτελέσματά τους. Η υπερρεαλιστική τεχνική της 'αυτόματης γραφής' βρίσκει έδαφος στο τρίτο μυθιστόρημα του Γιάννη Μπεράτη, *Στρόβιλος* (1961). Πρόκειται για μια ανακόλουθη ιστορία, που κινείται σε ένα φανταστικό χώρο, με μόνο οδηγό τη φαντασία του συγγραφέα. Η ατμόσφαιρα που δημιουργείται είναι σκοτεινή και απειλητική και πιθανόν αντανακλά, από κάποια απόσταση πλέον, αναμνήσεις από τον Εμφύλιο.¹⁰² Ο Νίκος Καχτίσης (1926-1970) είναι πιο κοντά στο πνεύμα του εσωτερικού μονολόγου των Στέλιου Ξεφλούδα και Νίκου Γαβριήλ Πεντζίκη (στο *Ο πεθαμένος και η ανάσταση*), με θέμα πάντα την ίδια τη διαδικασία της γραφής. Ο *Εξώστης* είναι ο μονόλογος ενός ήρωα, ο οποίος σταδιακά υποκύπτει στην παράνοια, εξαιτίας ενός επαίσχυντου μυστικού από τα χρόνια του πολέμου, που δεν αποκαλύπτεται ποτέ. Το σκηνικό είναι μια ανώνυμη αφρικανική αποικία και βασίζεται προφανώς στις εμπειρίες του ίδιου του Καχτίση από το Καμερούν. Όλο το μυθιστόρημα παρακολουθεί ένα μοναδικό ήρωα στην εσωτερική του πορεία προς τη δικιά του 'καρδιά του σκότους'.¹⁰³

Στα κείμενα που εξετάστηκαν ως τώρα η πλοκή διαδραματίζεται σε κάποιο χώρο, είτε φανταστικό είτε μακριά από την Ελλάδα. Στην πεζογραφία του Ε. Χ. Γονατά (γεν. 1924) και του Γιώργου Χειμωνά (γεν. 1939) δεν υπάρχει κανενός είδους σκηνικό. Χώρος δράσης είναι αυτή η ουδέτερη ζώνη μεταξύ ποίησης και πεζογραφίας, που εγκαινίασε ο υπερρεαλιστής Ανδρέας Εμπειρικός. Ο Χειμωνάς, σε οκτώ πεζά κείμενα, που δημοσιεύτηκαν στο διάστημα 1960-1985, ενσωματώνει αποσπάσματα από το λόγο, τις σκέψεις και τις αφηγήσεις διαφορετικών ομιλητών, προκειμένου να εκφράσει την πολυφωνία της γραφής. Το αποτέλεσμα θυμίζει

101. Κυρίως ο Νάνος Βαλαωρίτης και ο Γιώργος Χειμωνάς. Ο όρος δεν ήταν καθόλου δόκιμος στην Ελλάδα πριν από το 1980 περίπου, και η αιτία θα σχολιαστεί στο επόμενο κεφάλαιο, στο πλαίσιο της ελληνικής λογοτεχνίας μετά το 1974.

102. Επανεκδόθηκε από τον Ερμή το 1980, Γιάννης Μπεράτης, *Διασπορά. Στρόβιλος*. Για την αναφορά στην αυτόματη γραφή βλ. σ. ιβ'.

103. 2η έκδοση Στιγμή, Αθήνα 1985. Για τη ζωή και το έργο του Καχτίση βλ. Γιώργος Δανιήλ, *Ο λεπιδοπτερολόγος της αγωνίας: Νίκος Καχτίσης*, Νεφέλη, Αθήνα 1981.

τις διαφορετικές φωνές που εγγράφει στο μονόλογο της ηρωίδας της η Μέλπω Αξιώτη στις *Δύσκολες νύχτες*. Ο Χειμωνάς ξεπερνά κάθε όριο, εκδιάζει τη γλώσσα και καταργεί ολότελα την αναφορική λειτουργία της. Όπου στα κείμενά του γίνεται αναφορά σε κάποιον 'κόσμο', αυτός είναι ο κόσμος των ονείρων και των τελετών. Για τη δημιουργία αυτού του κόσμου επιστρατεύεται γλώσσα υποβλητική και 'μαγική'. Στη γραφή του Χειμωνά μοιάζει να διακυβεύεται η ίδια η οντότητα του ατόμου. Αυτό που αντιστοιχεί στην αφηγηματική φωνή είναι ένα είδωλο τεμαχισμένο, με πολλούς αλληλοκαλυπτόμενους ρόλους. Οι ατομικοί 'ήρωες' είτε μεταμορφώνονται αλλόκοτα, είτε σκοτώνονται, είτε συγχωνεύονται με άλλους. Η αίσθηση της βίαιης διάλυσης που αποπνέουν αυτά τα κείμενα και κάποια από τα εκφραστικά μέσα τους θυμίζουν ποιήματα του Σεφέρη, ιδιαίτερα τη συλλογή του 1966 *Τρία κρυφά ποιήματα*. Στο τέλος αυτής της βίαιης αποκάλυψης, βρίσκεται ένα όραμα, το οποίο έχει γερά θεμέλια στην Ορθόδοξη θεολογία:

«Θα έρθει που τα σώματα των ανθρώπων θα συνενωθούν. Το ένα θα κολλά στο άλλο κι ό,τι είναι από άνθρωπο θα στερεωθεί. Θα δημιουργηθεί ένα πελώριο σώμα κοινό. Θα εμφανιστεί ένα καινούριο δέρμα κι ένα πλατύ καινούριο πουκάμισο δέρματος. Ωκεανός από δέρμα θα σκεπάσει τα ενωμένα σώματα των ανθρώπων. Θα σκεπαστούν εκείνα τα φρικτά ενώματα».¹⁰⁴

Ο Χειμωνάς φαίνεται ότι απορρίπτει στο σύνολό του το δυτικό κόσμο και τις αξίες του. Η απόρριψη αυτή είναι ένα μόνο από τα νήματα που κινητοποιούν το έργο του. Ο κόσμος των γραπτών του έχει κοινά στοιχεία με την παρανοϊκή εμπειρία του πρωταγωνιστή του Θεοτοκά στις *Καμπάνες* (βέβαια, στο μυθιστόρημα του Θεοτοκά ακόμη και η τρέλα ακολουθεί πορεία πολύ πιο ορθολογική από οποιοδήποτε κείμενο του Χειμωνά!). Ο Χειμωνάς, με άλλα λόγια, εκφράζει με τον πιο υπερβολικό τρόπο τη θεμελιακή αγωνία ή/και την κριτική του δυτικού κόσμου, στάση που, όπως αποδείχθηκε, δίνει το στίγμα της ελληνικής πεζογραφικής παραγωγής στη δεκαετία του '60.

Η ίδια αγωνία αλλά και η δηκτική ένσταση κατά του δυτικού ορθολογισμού και των έργων του βρίσκουν τη μνημειακή έκφρασή τους στο *chef-d'œuvre* του Νίκου Γαβριήλ Πεντζίκη, *Το Μυθιστόρημα της*

104. *Οι Χτίστες*, Κέδρος, Αθήνα 1979, σ. 59. Το έργο του Χειμωνά προκάλεσε το ενδιαφέρον της κριτικής ήδη από τη δεκαετία του 1970. Βλ. Δ. Ν. Μαρωνίτης, *Η πεζογραφία του Γιώργου Χειμωνά: αφηρημένο και συγκεκρωμένο*, Λωτός, Αθήνα 1986.

κυρίας Έρσης (1966).¹⁰⁵ Ο Πεντζίκης έχει ήδη αναφερθεί ως ένας από τους συγγραφείς της γενιάς του '30 που επιχειρήσαν τολμηρούς πειραματισμούς. Το δεύτερο μυθιστόρημά του, *Ο πεθαμένος και η ανάσταση*, πολύ εύστοχα αποκάλυψε το αγεφύρωτο χάσμα μεταξύ της δυτικότροπης ρεαλιστικής πεζογραφίας και της ελληνικής εμπειρίας και παράδοσης. Ο Πεντζίκης επανέρχεται στο προσκήνιο με *Το Μυθιστόρημά της κυρίας Έρσης*, το οποίο από άποψη τεχνικής και θεματικής βρίσκεται κοντά στον ευρωπαϊκό Μοντερνισμό. Αυτό όμως που, κατά πάσα πιθανότητα, επιδιώκει ο συγγραφέας είναι να αναβιώσει παραδοσιακές αφηγηματικές τεχνικές και πνευματικές αντιλήψεις, τις οποίες κληροδότησε όχι ο δυτικός πολιτισμός αλλά η Ορθοδοξία. Ο Πεντζίκης, με το μυθιστόρημα αυτό προχώρησε ακόμη παραπέρα και βρέθηκε να συμπορεύεται με τους κυριότερους ποιητές της γενιάς του, που αναζητούσαν τις ρίζες του ελληνικού πολιτισμού, χωρίς να τον περιορίζουν στα σύνορα του ελληνικού κράτους. Το ελληνιστικό και βυζαντινό μυθιστόρημα, η *Χρονογραφία του Μιχαήλ Ψελλού* από τον 11ο αιώνα, ο Όμηρος, η νουβέλα του Γεωργίου Δροσίνη (κυκλοφόρησε το 1922), από την οποία αποκάλυπτα δανείζεται τα ονόματα του ήρωα και της ηρωίδας του αλλά και το έντονο (ορθόδοξο) θρησκευτικό στοιχείο που διαποτίζει ολόκληρο το μυθιστόρημα, όλα συμβάλλουν ώστε *Το Μυθιστόρημα της κυρίας Έρσης* να εντάσσεται σε ένα πιο ευρύ και πιο καλλιεργημένο λογοτεχνικό περιβάλλον από αυτό της ελληνικής ηθογραφίας, την οποία επίσης με τον τρόπο του σχολιάζει.

Στην καρδιά του μυθιστορήματος του Πεντζίκη (στο οποίο η γεωμετρία, ο αριθμός και ο χρόνος λειτουργούν ως έμμονες ιδέες), υπάρχει μια πρωτοφανής λύση του 'αιώνιου τριγώνου' του έρωτα. Στην αρχή ο αφηγητής στέκεται σε απόσταση και προσπαθεί να αναπλάσει σε τρίτο-πρόσωπη αφήγηση τις καλοκαιρινές διακοπές ενός νιόπαντρου ζευγαριού, του Παύλου και της Έρσης.¹⁰⁶ Ο ανώνυμος αφηγητής θαυμάζει την

105. 4η έκδοση, Άγρα, Αθήνα 1992.

106. Τα ονόματα και την 'ιστορία' του Παύλου Ροδανού και της συζύγου του, στο βαθμό που υπάρχει μια τέτοια, τα αντιλεί ο συγγραφέας, χωρίς καθόλου να το κρύβει, από την Έρση (1922) του Δροσίνη. Τα ίδια ονόματα έδωσε και ο Κοσμάς Πολίτης στους κεντρικούς ήρωες του δεύτερου μυθιστορήματός του, *Εκάτη* (1933, ανατύπωση Ερμής, Αθήνα 1985), στο οποίο διερευνώνται οι μυθολογικές σημασίες των ονομάτων Έρση και Εκάτη. Ένας υπαινιγμός σε αυτές τις συνδηλώσεις ανευρίσκεται και στο μυθιστόρημα του Πεντζίκη (4η έκδοση, 1992, σσ. 124-6 και 340), το οποίο χρησιμοποιεί τόσο τις παράξενες μεταφυσικές παρατηρήσεις του Πολίτη (του οποίου το μυθιστόρημα ποτέ δεν

Έρση από μακριά, αλλά όταν ξαφνικά πεθαίνει ο Παύλος, τα όνειρά του πραγματοποιούνται με έναν απροσδόκητο τρόπο. Η Έρση καταφεύγει σε αυτόν για να αναπολήσει την περασμένη ευτυχία της με τον άντρα της. Με τολμηρές μεταφορές, ο αφηγητής γίνεται πρώτα η βελόνα και η κλωστή στα χέρια της ηρωίδας του, καθώς αυτή 'πλέκει' το χαλί της προηγούμενης ζωής της, και μετά, όταν η βελόνα τρυπά το δάχτυλό της και τρέχει αίμα, μεταμορφώνεται στον ίδιο το σύζυγό της, όπως ήταν τότε που το ζευγάρι ξεκινούσε με το τρένο για το ταξίδι του μέλιτος, 'ελισσόμενοι' μέσα και έξω από τις σήραγγες, στο δρόμο τους προς την ειδυλλιακή ακρογιαλιά όπου τους πρωτογνώρισε ο αφηγητής.

Χρειάστηκαν πάνω από τετρακόσιες σελίδες για να ολοκληρωθεί αυτή η τολμηρή 'όσμωση των προσώπων'.¹⁰⁷ Ο εξαιρετικά πυκνός ιστός του μυθιστορήματος όμως σημαδεύεται από την τρομερή τάση του αφηγητή για τεράστιων διαστάσεων παρεκβάσεις, μια τάση που υπενθυμίζει πιο πολύ το *Τρίστραμ Σάντυ* και τον *Οδυσσέα* του Τζόυς παρά οποιοδήποτε βυζαντινό κείμενο. Ο Σεφέρης συνέβαλε με την ευμενή, αν και κάποτε εριστική, κριτική του (που δημοσιεύτηκε το 1967), να καθιερωθεί ο Πεντζίκης ανάμεσα στους μεγάλους της ελληνικής λογοτεχνίας. Κατάφερε, μάλιστα, να συνοψίσει σε μία πρόταση τη σημασία του έργου αυτού: «Ολόκληρο το βιβλίο της κυρίας Έρσης είναι ένας θρυμματισμός του εγώ, του τόπου και του χρόνου».¹⁰⁸

Οι λέξεις αυτές γράφονταν λίγους μόνο μήνες πριν από το πραξικόπημα της 21ης Απριλίου 1967. Μέχρι τότε είχαν σημειωθεί βαθιές αλλαγές και ανακατατάξεις στην ελληνική πεζογραφία, σε τέτοια έκταση μάλιστα που θα μπορούσαν να συγκριθούν με εκείνες της δεκαετίας του '30. Την πρωτοβουλία στη συνέχεια θα αναλάβει, αν και όχι αποκλειστικά, η νεότερη γενιά των συγγραφέων, που στέρωσε και στεριώθηκε πάνω στα γερά θεμέλια, που με τις ικανότητες και το κύρος τους έθεσαν οι πεζογράφοι μέχρι το 1974.

αναφέρεται ρητά), όσο και την πιο προσγειωμένη Έρση του Δροσίνη (η οποία εμφανίζεται συχνά μέσα στο κείμενο).

107. Η φράση ανήκει στον Έζρα Πάουντ (*Canto XXIX*) και βοηθάει να υπογραμμιστούν κάποιες συγγένειες μεταξύ του ευρωπαϊκού Μοντερνισμού και της Βυζαντινής/Ορθόδοξης παράδοσης, την οποία ο Πεντζίκης επιχειρεί να αναδιώσει με τα κείμενά του.

108. Ιγνάτης Τρελός [= Γιώργος Σεφέρης], *Οι ώρες της «κυρίας Έρσης»*, επιμ. Γ. Π. Ευτυχίδης [= Γ. Π. Σαββίδης], Ερμής (2η έκδοση), Αθήνα 1973, σ. 79. Υπάρχει στο Γ. Σεφέρης, *Δοκίμες*, τρίτος τόμος, *Παραλειπόμενα (1932-1971)*, επιμ. Δημ. Διακαλόπουλος, Ίκαρος, Αθήνα 1992, σσ. 193-236.

5. 1967-1992: Από τη δικτατορία στην ευρωπαϊκή κοινότητα

ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

Από το 1967 ως το 1974, την επταετία της Χούντας, συντελέστηκε μια σημαντική αλλαγή: η πόλωση που χαρακτήριζε την ελληνική πολιτική ζωή από τα χρόνια της Μικρασιατικής Καταστροφής περίπου εισήλθε σε μια νέα φάση, της οποίας τα θεμέλια τέθηκαν, όπως αποδεικνύεται τώρα, με το πλεονέκτημα της εκ των υστέρων θεώρησης, στη δεκαετία του '60. Το καθεστώς της Χούντας στηρίχθηκε, σε γενικές γραμμές, στη ρητορική του καθεστώτος του Μεταξά και επανεφερε σε ισχύ διατάξεις που περιόριζαν τη δράση της Αριστεράς και είχαν εφαρμοστεί πρώτη φορά στη διάρκεια του Εμφύλιου πολέμου. Η λογοκρισία, κατά τα πρώτα χρόνια της δικτατορίας, ήταν τόσο αυστηρή, που πολλοί λογοτέχνες αρνήθηκαν να εκδώσουν έργα τους στην Ελλάδα.

Συγγραφείς διαφορετικών πολιτικών πεποιθήσεων ενώθηκαν προκειμένου να αντισταθούν σ' ένα καθεστώς το οποίο θεώρησαν καταπιεστικό και χυδαίο. Η πρώτη συντονισμένη προσπάθεια κατά της λογοκρισίας (τύποις συμμόρφωση προς τους κανόνες, στην ουσία παράβασή τους) κατέληξε στην έκδοση του γνωστού τόμου 'διαμαρτυρίας' το 1970, τα Δεκαοκτώ κείμενα. Τον επόμενο χρόνο, η κηδεία του ποιητή Γιώργου Σεφέρη απροσδόκητα μετατράπηκε σε μαζική και ειρηνική λαϊκή διαδήλωση κατά του καθεστώτος. Η αντίδραση κορυφώθηκε δύο χρόνια αργότερα με τα βίαια επεισόδια στο Πολυτεχνείο, το Νοέμβριο του 1973.

Η περίοδος μετά τη μεταπολίτευση του 1974 παρουσιάζει πολλές ομοιότητες αλλά και πολλές διαφορές με τα χρόνια πριν από τη Χούντα. Στη σφαίρα της πολιτικής, η ίδρυση δύο νέων μεγάλων κομμάτων, που προσδιορίστηκαν περισσότερο από τις φυσιγνωμίες των ηγετών τους παρά από το πολιτικό τους πρόγραμμα, συνέχισε την από καιρό καθιερωμένη (και για πολλούς χαμένη) παράδοση της ελληνικής πολιτικής ζωής. Η Νέα Δημοκρατία, το κόμμα του Κωνσταντίνου Καραμανλή, που κυβέρνησε από το 1974 ως το 1981, και το Πανελλήνιο Σοσιαλιστικό Κίνημα (ΠΑΣΟΚ), είναι κόμματα προσωποπαγή, που υπήρξαν χάρη στην προσωπικότητα και την επιρροή των χαρισματικών ιδρυτών τους.

Αν και οι πολιτικοί σχηματισμοί που δημιουργήθηκαν το 1974 ήταν καινούριοι, οι ηγέτες τους ήταν παλιοί πολιτικοί. Οι παραδοσιακές πελατειακές σχέσεις στην πολιτική και τις δημόσιες υπηρεσίες, μια ακόμη κληρονομιά του παρελθόντος, συνεχίστηκαν και στη δεκαετία του 1980. Η δεύτερη κυβέρνηση του ΠΑΣΟΚ από το 1985 ως το 1989 υπέστη εξαιρετική φθορά από σκάνδαλα και οικονομικές ατασθαλίες, που στιγμάτισαν τη δημόσια ζωή και δημιούργησαν ατμόσφαιρα κυνισμού και δυσπιστίας.

Αυτά ως προς τις ομοιότητες. Οι διαφορές όμως με την προηγούμενη περίοδο είναι ακόμη μεγαλύτερες. Στο διάστημα από το 1974 ως το 1992 τα δύο μεγάλα κόμματα διαδέχτηκαν το ένα το άλλο στην εξουσία μετά από γενικές εκλογές. Βέβαια, οι εκλογές του 1989-90 έδωσαν κοινοβούλια βραχύβια και η πλειοψηφία της Νέας Δημοκρατίας, με αρχηγό τώρα τον Κωνσταντίνο Μητσοτάκη, ήταν οριακή. Όμως ούτε το 1981 ούτε το 1990 δημιουργήθηκε καμιά απειλή στρατιωτικής επέμβασης ή εκλογικής νοθείας που θα αλλοίωνε το εκλογικό αποτέλεσμα. Και αυτό αποτελεί μεγάλη διαφορά από τις προηγούμενες εκλογικές αναμετρήσεις της νεότερης ελληνικής ιστορίας.

Και άλλες πιο θεμελιώδεις αλλαγές, που ανιχνεύονται τουλάχιστον μέχρι τη δεκαετία του 1960, γίνονται ορατές στην περίοδο μετά τη μεταπολίτευση. Αφού νομιμοποιήθηκαν τα πολιτικά κόμματα του αριστερού χώρου το 1974, το Κομμουνιστικό Κόμμα σταθεροποίησε το ποσοστό των ψήφων που συγκέντρωνε στις ελεύθερες εκλογές στο 10% περίπου. Η σφοδρή σύγκρουση Δεξιάς-Αριστεράς, που εκδηλώθηκε κυρίως μετά το 1922 και γνώρισε εξαιρετική ένταση την περίοδο του Εμφύλιου πολέμου, σταμάτησε να επηρεάζει την εθνική ζωή. Άλλα προβλήματα κυριαρχούσαν τώρα: στο εσωτερικό αφορούσαν στην κατάσταση της οικονομίας, ενώ στις εξωτερικές υποθέσεις στις διαπραγματεύσεις για τη θέση της Ελλάδας στη διεθνή κοινότητα, ώστε να έχει μεγαλύτερη συμμετοχή στις αποφάσεις και μικρότερη εξάρτηση από τις ξένες δυνάμεις. Ο αρχιτέκτονας της ένταξης της Ελλάδας στην Ευρωπαϊκή Κοινότητα (που πραγματοποιήθηκε σε δύο στάδια, το 1981 και το 1988) ήταν ο Κωνσταντίνος Καραμανλής, ο οποίος είχε υπογράψει ήδη από το 1962 Συμφωνία Σύνδεσης με την τότε Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα. Παρά τη σύγχυση που επικρατούσε στη δεκαετία του '70 και στις αρχές της επομένης σχετικά με την ορθότητα και τις συνέπειες της

προσχώρησης της Ελλάδας, στα τέλη της δεκαετίας ήταν πλέον σαφές ότι η συμμετοχή θα επέφερε σοβαρά οικονομικά οφέλη και κατά συνέπεια αλλαγή στις παραδοσιακές πελατειακές σχέσεις της Ελλάδας με μία μόνο μεγάλη δύναμη.

Στην περίοδο από το 1947 ως το 1974 αναπόφευκτα η δύναμη αυτή ήταν οι ΗΠΑ, αφού η συμβολή τους στη νίκη της Δεξιάς κατά τον Εμφύλιο πόλεμο ήταν καθοριστική. Αν και η αμερικανική ανάμιξη στις υποθέσεις της Ελλάδας αυτή την περίοδο πολλές φορές παρουσιάζεται με κάποια δόση υπερβολής και οι ισχυρισμοί ότι η ΣΙΑ οργάνωσε το πραξικόπημα του 1967 παραμένουν αναπόδεικτοι, είναι φανερό ότι σε όλη τη διάρκεια αυτής της περιόδου η Ελλάδα βρισκόταν στην πρώτη γραμμή του μετώπου του Ψυχρού πολέμου μεταξύ του ΝΑΤΟ και του Συμφώνου της Βαρσοβίας. Μόνο κάτω από αυτές τις συνθήκες είναι δυνατό να κατανοηθεί η επιφυλακτική στάση που έδειξαν απέναντι στη Χούντα οι περισσότερες ευρωπαϊκές χώρες και ακόμη περισσότερο η ρητή επιδοκιμασία διαδοχικών αμερικανικών κυβερνήσεων. Υπό αυτό το πρίσμα και από την προοπτική της δεκαετίας του 1990 πια, αποδεικνύεται ότι η Ελλάδα στα 1973-4 ήταν το πρώτο μικρό κράτος της ανατολικής Ευρώπης το οποίο ανέτρεψε ένα αντιδημοκρατικό καθεστώς που είχε επιβληθεί και διατηρούνταν στην εξουσία από τη δυναμική του Ψυχρού πολέμου.

Χωρίς να υποτιμά κανείς τη συνεχιζόμενη αμερικανική εμπλοκή στις ελληνικές υποθέσεις και μετά το 1974, δίχως όμως και να υπερεκτιμά τη σημασία της ένταξης της Ελλάδας το 1981 στην Ευρωπαϊκή Κοινότητα ως ισότιμο μέλος, αντιλαμβάνεται ότι ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '60 οι ελληνικές πολιτισμικές αντιλήψεις παίρνουν ένα διεθνή πλέον χαρακτήρα. Αυτός ο νέος προσανατολισμός σταδιακά αντικατέστησε τους παλιούς ανταγωνισμούς της ψυχροπολεμικής περιόδου και ταυτοχρόνως έδωσε μια εντελώς νέα κατεύθυνση στην 'αναζήτηση της ταυτότητας', που σημάδεψε τις τραυματικές δεκαετίες του '20, του '30, ως και του '40, και που σχολιάστηκε στα προηγούμενα δύο κεφάλαια. Χαρακτηριστικό δείγμα είναι το εξής: η ανεξαρτητοποίηση της Κύπρου το 1959 διέψευσε τις ελληνικές ελπίδες για εδαφικά κέρδη στο νησί. Το 1974 όμως αναζωπυρώθηκαν από το στρατιωτικό καθεστώς των Συνταγματαρχών και οι συνέπειες ήταν καταστροφικές. Έγινε εντέλει φανερό ότι στο μέλλον η ελληνική παρουσία στην παγκόσμια σκηνή δεν μπορούσε να βασιστεί σε εδαφική επέκταση.

Την ίδια εποχή άρχισαν να αλλάζουν οι αντιλήψεις σχετικά με την έννοια της 'ελληνικότητας' (σε αυτό συνέβαλαν και οι αναχρονιστικές ιδέες των Συνταγματάρχων). Ο ποιητής Γιώργος Σεφέρης, στη διάρκεια μιας περιόδου του στα βυζαντινά μοναστήρια της Ανατολής το 1950, κατέληξε στην αποκαλυπτική διαπίστωση ότι «η Ελλάδα ολόκληρη είναι, από πολλές απόψεις, μια άκρη».¹ Ο Ελληνισμός συνδέεται πλέον λιγότερο με τις έννοιες της εδαφικής επικράτειας και της καθαρά εθνικής ταυτότητας. Ο Σεφέρης δεν ήταν ο μόνος που έβλεπε τους σύγχρονους Έλληνες κληρονόμους των παραδόσεων της ανατολικής Ορθοδοξίας, η οποία ξεπερνούσε κατά πολύ τα εθνικά ή γεωγραφικά σύνορα. Την ίδια περίπου εποχή γίνεται φανερό ότι μέσω της μετανάστευσης ο ελληνικός πολιτισμός είχε στην ουσία διαδοθεί σε ολόκληρο τον κόσμο. Στα μεταπολεμικά χρόνια, ισχυρές κοινότητες του εξωτερικού (της Αμερικής, για παράδειγμα) άρχισαν να προβάλλουν διακριτικά έναν 'εθνικό' χαρακτήρα μέσα στις χώρες υποδοχής τους, ενώ οι νεότεροι μετανάστες, κυρίως στην Αυστραλία, από την αρχή διαφοροποιήθηκαν και διατήρησαν την ελληνική τους ταυτότητα.

Αυτές οι δύο νέες αντιλήψεις έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη 'διεθνοποίηση' της έννοιας της 'ελληνικότητας' στα χρόνια που ακολούθησαν τη Χούντα. Συνειδητοποιήθηκε η σημασία της ορθόδοξης ανατολικής κληρονομιάς. Τόσο ο λαός όσο και οι διανοούμενοι αναγνώρισαν τη σπουδαιότητα των πνευματικών αξιών και των κοινωνικών απόψεων, όπως αυτές διατυπώνονται από την Ορθόδοξη Εκκλησία. Είναι πολύ ενδιαφέρον ότι αυτή η 'Νέα Ορθοδοξία', όπως ονομάστηκε από τη δεκαετία του '70 και μετά, παρουσιάζεται διαμετρικά και ανυποχώρητα αντίθετη με την ένταξη της Ελλάδας στη δυτική Ευρώπη και ιδιαίτερα με την αφομοίωση των δυτικών υλικών αξιών. Αυτή η αμφιταλάντευση της Ελλάδας μεταξύ Ανατολής και Δύσης εκφράζει μίαν αμφιθυμία βαθύτερη από την εκδήλωση του ψυχροπολεμικού σχίσματος μεταξύ Αριστεράς και Δεξιάς, δηλαδή της υποταγής στην Ουάσιγκτον και της υποταγής στη Μόσχα.

Η θεώρηση όμως της κατάστασης υπό το πρίσμα των σημερινών συνθηκών του 1995 οδηγεί αναπόφευκτα στο συμπέρασμα ότι, αν στο μέλλον αποδειχθεί πως το 1992 δεν ήταν τίποτε άλλο παρά ένα συμβατικό ορόσημο, η σημασία του δεν θα βρίσκεται στη δημιουργία της

1. Δοκίμες, τόμ. Β', σ. 88.

Ενιαίας Αγοράς, που προκάλεσε η Ευρωπαϊκή Ένωση, αλλά στη βίαιη αναζωπύρωση του εθνικισμού, του οποίου ζωντανό παράδειγμα παραμένει ο εμφύλιος πόλεμος στη Βοσνία, που ξέσπασε το Μάρτιο αυτού του έτους. Συγχρόνως, οι κινήσεις των διεθνών οργανισμών να αναγνωρίσουν την πρώτην γιουγκοσλαβική δημοκρατία της Μακεδονίας με το όνομα 'Μακεδονία' είχαν ως αποτέλεσμα να εγείρουν έντονα εθνικιστικά αισθήματα στην Ελλάδα στις αρχές της δεκαετίας του 1990. Επομένως, θα μπορούσε κανείς εκ των υστέρων να αναρωτηθεί μήπως η έντονη διεθνιστική τάση, που σύμφωνα με τα δεδομένα αυτού του κεφαλαίου δεσπόζει στην ελληνική πολιτιστική ζωή από το 1974 και μετά, πήρε αντίθετη φορά ή μήπως δεν υπήρξε καθόλου. Βέβαια, πρέπει να έχει κανείς πάντα στο νου του ότι όλες οι ελληνικές διπλωματικές πρωτοβουλίες σχετικά με το διαμελισμό της πρώην Γιουγκοσλαβίας έγιναν μέσω της Ευρωπαϊκής Ένωσης και των Ηνωμένων Εθνών. Στην Ελλάδα, όπως και σε άλλα μέρη, μιαν νέα νοοτροπία άρχισε να διαμορφώνεται. Προφανώς αποτελεί μιαν απάντηση στο δραματικό τέλος του Ψυχρού πολέμου το 1989. Περιμένει, λοιπόν, κανείς ότι η λογοτεχνία της περιόδου που μόλις τώρα αρχίζει όχι μόνον θα εκφράσει αλλά και θα συμβάλει καθοριστικά στη διαμόρφωση των αντιλήψεων του τέλους του 20ού αιώνα.

Η ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΤΩ ΑΠΟ ΤΗ ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΗ ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑ (1967-1974)

Άμεση συνέπεια του πραξικοπήματος της 21ης Απριλίου 1967 στην ελληνική λογοτεχνία ήταν η επιβολή προληπτικής λογοκρισίας, που παρέμεινε σε ισχύ για τα δύομισι πρώτα χρόνια της Χούντας. Σε αντίθεση με ό,τι συνέβαινε στις αρχές της δεκαετίας του 1940, οπότε οι συγγραφείς θεωρούσαν τιμή τους να καταθέτουν στο γραφείο της λογοκρισίας ποιήματα, διηγήματα και ιστορίες που με καλυμμένο τρόπο καλλιέργουσαν τους σπόρους της μελλοντικής νίκης, το 1967 οι περισσότεροι από τους καθιερωμένους συγγραφείς αποφάσισαν να μη δημοσιεύσουν καθόλου κάτω από αυτές τις συνθήκες. Η διαφορετική στάση τους οφειλόταν εν μέρει στη φύση του εχθρού: στα 1940 οι δυνάμεις καταστολής ήταν εξωτερικές και ισχυρές, ενώ στα τέλη της δεκαετίας του '60 ήταν εσωτερικές και, παρά την ακλόνητη επιβολή τους στη χώρα, δεν ενέπνεαν καμιά σοβαρότητα, εξαιτίας του στομφώδους λόγου και του απλοϊ-

κού συντηρητισμού των χαμηλόβαθμων αξιωματικών που είχαν καταλάβει την εξουσία. Επιπλέον, καθολική αντίθεση προς το καθεστώς εκδηλώθηκε μόνον τα τελευταία έτη της δικτατορίας.

Υπό αυτές τις συνθήκες δημοσίευσαν έργα τους λίγοι μόνο συγγραφείς, όσοι είχαν ήδη επιλέξει να μείνουν μακριά από την πολιτική — κυρίως οι ποιητές Ν. Καρούζος και Γ. Θέμελης.² Άλλοι, όπως ο Ελύτης, δημοσίευσαν το έργο τους στο εξωτερικό. Το Μάρτιο του 1969 ο Γιώργος Σεφέρης, νομπελίστας και συνταξιούχος πλέον του διπλωματικού σώματος, παραβαίνοντας συνήθειες μιας ολόκληρης ζωής στην κυβερνητική υπηρεσία, δημοσιοποίησε μέσω του BBC τη Δήλωσή του, με την οποία καταδίκασε το καθεστώς και την καταπάτηση της ατομικής και καλλιτεχνικής ελευθερίας.³ Το Νοέμβριο του ίδιου χρόνου η προληπτική λογοκρισία καταργήθηκε, για να αντικατασταθεί από το «Νόμο περί Τύπου», ο οποίος υποχρέωνε τους εκδότες, τους συντάκτες και τους συγγραφείς να ασχούν οι ίδιοι λογοκρισία στο έργο τους, ώστε να είναι σύμφωνο με το πνεύμα της «Επανάστασης της 21ης Απριλίου». Μία από τις πιο γνωστές διατάξεις αυτού του «Νόμου περί Τύπου» ήταν η εξής: Κάθε τίτλος ή επικεφαλίδα έπρεπε να ανταποκρίνεται επακριβώς στο περιεχόμενο του κειμένου που ακολουθούσε.

Οι συγγραφείς εκμεταλλεύτηκαν αυτή τη διάταξη, που σημάδεψε την κατοπινή ελληνική λογοτεχνική παραγωγή.⁴ Τον Ιούλιο του 1970 κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Κέδρος ένας τόμος του οποίου ο τίτλος, *Δεκαοχτώ κείμενα*, ήταν απολύτως σύμφωνος με το γράμμα του νόμου και ανταποκρινόταν στο περιεχόμενο του βιβλίου. Την ίδια στιγμή όμως πολύ έξυπνα υπονόμει το πνεύμα του, αφού δεν έδινε καμία πληροφορία για αυτό καθεαυτό το περιεχόμενο των κειμένων. Τα *Δεκαοχτώ κείμενα*

2. Ο τόμος του Ν. Καρούζου με τίτλο *Πενθήματα* εκδόθηκε το Φεβρουάριο του 1969, ενώ ο πρώτος τόμος από τα *Ποιήματα* του Γ. Θέμελη τον Οκτώβριο. Και οι δύο, δηλαδή, κυκλοφόρησαν πριν από την άρση της προληπτικής λογοκρισίας, το Νοέμβριο του ίδιου χρόνου.

3. Το ελληνικό κείμενο δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στα *Νέα Κείμενα 2* (Κέδρος, Αθήνα 1972, σσ. 15-16) και ανατυπώθηκε στις *Δοκιμές*, τόμ. Γ', σσ. 261-2.

4. Αυτό τεκμηριώθηκε λεπτομερειακά από την Karen Rhoads van Dyck στη διδακτορική διατριβή της, γραμμένη στα αγγλικά, με τίτλο *The Poetics of Censorship in Greek Poetry since 1967*, University of Oxford, Unpublished D.Phil. thesis, 1990. Ο πεζογράφος Νίκος Κάσδαγλης εξέδωσε το 1988 την προσωπική του μαρτυρία για την επτάχρονη δικτατορία (*Το έλος: Χρονικά, Διαγώνιος, Θεσσαλονίκη*).

ήταν η πρώτη συλλογική έκδοση. Στις άλλες που ακολούθησαν συμμετείχαν συγγραφείς, των οποίων η ηλικία, το παρελθόν, οι καλλιτεχνικοί στόχοι και η πολιτική τοποθέτηση παρουσίαζαν μεγάλες διαφορές. Η συλλογική δράση όμως τους έδινε τη δυνατότητα να πολεμήσουν με την τέχνη τους τη φανερή απειλή της επιβολής αυτο-λογοκρισίας.

Τιμητική θέση στην πρώτη συλλογική έκδοση δόθηκε στο ποίημα του Σεφέρη «Οι γάτες τ' Άι Νικόλα», που ο ποιητής είχε σχεδιάσει πριν από δεκαπέντε χρόνια. Στους στίχους αυτούς αναφέρονταν υπαινικτικά οι διαβρωτικές συνέπειες του κακού στο σώμα της πολιτικής και η αδιαφορία όσων παρακολουθούν τα γεγονότα απαθείς. Κάτω από το όνομα του Σεφέρη, τα ονόματα όλων όσων συμμετείχαν αναγράφονταν με αλφαθητική σειρά στο εξώφυλλο του βιβλίου. Εκτός από τα ποιήματα και τα πεζά κείμενα των δόκιμων (σε γενικές γραμμές) λογοτεχνών της μεταπολεμικής γενιάς, στα Δεκαοχτώ κείμενα συμπεριλήφθηκαν δοκίμια δύο καταξιωμένων κριτικών, του Αλέξ. Αργυρίου και του Δ. Ν. Μαρωνίτη, καθώς και οι προσωπικές καταθέσεις της Νόρας Αναγνωστάκη και του πεζογράφου Νίκου Κάσδαγλη.⁵ Κάποια από τα διηγήματα αξιοποίησαν το 'άλλοθι' που πρώτος εκμεταλλεύτηκε ο Εγγονόπουλος στο ποίημα το οποίο έγραψε στη διάρκεια της Κατοχής για τον Μπολιβάρ· διαδραματίζονται στη μακρινή Νότια Αμερική, σε μια φανταστική χώρα με το σύνθετο όνομα 'Bolligauy', που βρισκόταν και αυτή υπό καθεστώς στρατιωτικής δικτατορίας.

Κεντρικά θέματα, χωρίς βέβαια να δηλώνονται ρητά, των περισσότερων κειμένων της συλλογής είναι η λογοκρισία και η καταστολή. Σε ένα διήγημα της Καίης Τσιτσέλη, χάρη στη λιτή αφήγησή της, η κουβεντούλα ανάμεσα σε έναν ταξιτζή και τον επιβάτη του μεταβάλλεται σε μια αμοιβαία, σιωπηλή κατανόηση όλων όσων δεν μπορούν να ειπωθούν. Σε ένα περίφημο κείμενο ο Θανάσης Βαλτινός εκμεταλλεύεται την ήδη τετριμμένη λεκτική μεταφορά του καθεστώτος, ότι η Ελλάδα είναι ένας ασθενής που χρειάζεται γύψο, ώστε να πλάσει την ιστορία ενός άτυχου θύματος, που καλύπτεται με γύψο από το κεφάλι ως τα πόδια. Όταν πολύ καθυστερημένα πια, ο ασθενής αντιλαμβάνεται ότι ο γιατρός που

5. Στον τόμο περιέχονται ακόμη ποιήματα των Τάκη Σινόπουλου, Μανόλη Αναγνωστάκη και Λίνας Κάσδαγλη, και διηγήματα ή αποσπάσματα από μεγαλύτερα πεζά κείμενα των Καίη Τσιτσέλη, Τάκη Κουφόπουλου, Σπύρου Πλασκοβίτη, Αλέξανδρου Κοτζιά, Ρόδη Ρούφου, Γιώργου Χειμωνά, Θ. Δ. Φραγκόπουλου, Στρατή Τσίρκα, Θανάση Βαλτινού και Μένη Κουμανταρέα.

τον περιποιείται είναι ο ίδιος που προκάλεσε τον τραυματισμό του, ο γύψος, που έχει φτάσει στο στόμα του, του στερεί το λόγο αλλά και την ίδια την αναπνοή του. Σε διαφορετικό είδος του λόγου, ο Δ. Ν. Μαρωνίτης εξετάζει σε ένα ποίημα του Καβάφη το δίλημμα του ποιητή μπροστά στις μεγάλες δυνάμεις της Ιστορίας.

Παρά (ή ίσως και εξαιτίας) του ελάχιστα υποσχόμενου τίτλου τους, τα *Δεκαοχτώ κείμενα* ανατυπώθηκαν πέντε φορές σε λιγότερο από ένα χρόνο. Ακολούθησαν άλλοι δύο ανεξάρτητοι τόμοι, τα *Νέα κείμενα* και τα *Νέα κείμενα 2*. Οι τόμοι αυτοί ακολουθούν την ίδια τακτική με τον πρώτο, αν και το φάσμα διευρύνθηκε ακόμη περισσότερο, ώστε να περιληφθούν και άλλοι συγγραφείς (μόνο ο Πλασκοβίτης και ο Ρούφος συμμετείχαν και στις τρεις εκδόσεις), ακόμη και δοκίμια πολιτικής θεωρίας και οικονομικών.

Ένα από τα πιο εντυπωσιακά χαρακτηριστικά των *Δεκαοχτώ κειμένων*, αν ληφθεί υπόψη η επίδραση που κατά τα φαινόμενα άσκησε το βιβλίο, είναι η απουσία νέων συγγραφέων. Με εξαίρεση τον Σεφέρη, τον μεγαλύτερο σε ηλικία αλλά και σε αίγλη, όσοι συμμετείχαν ανήκαν στη γενιά που άρχισε να δημοσιεύει στο διάστημα ανάμεσα στο Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο και το 1960, και ήταν όλοι πάνω από τριάντα ετών. Στα *Νέα κείμενα 2* περιλήφθηκαν έργα δύο μόνο συγγραφέων που γεννήθηκαν μετά το 1940, ένας από τους οποίους, ο Λευτέρης Πούλιος, θεωρείται τώρα μία από τις ηγετικές ποιητικές φυσιογνωμίες της δεκαετίας του 1970. Αναμφίβολα τα *Δεκαοχτώ κείμενα* καθιέρωσαν μια στάση απέναντι στη λογοκρισία. Η πρωτοβουλία αυτής της τακτικής ανήκε προφανέστατα στην παλαιότερη γενιά των καθιερωμένων συγγραφέων και ουσιαστικά πραγματοποιήθηκε υπό την προστασία του Σεφέρη.

Το 1972, όταν κυκλοφορούσαν τα *Νέα κείμενα 2*, η ύπαρξη της νέας 'γενιάς του '70', τουλάχιστον στην ποίηση, ήταν ήδη γεγονός.⁶ Οι πρώ-

6. Για τη δημιουργία του όρου (σε μια παρουσίαση του Πούλιου από τον Βασίλη Στεριάδη το 1970) βλ. Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Ποιητική γενιά του '70», στον τόμο του ίδιου, *Μέτρια και μικρά: περιοδικά και εφημέρα*, Κέδρος, Αθήνα 1987, σσ. 230-246, βλ. συγκεκριμένα σσ. 232-3. Ανασκόπηση και ανθολόγηση αυτής της 'γενιάς' επιχειρούν ο Κώστας Παπαγεωργίου, *Η γενιά του '70. Ιστορία, ποιητικές διαδρομές*, Κέδρος, Αθήνα 1989, ο Γ. Α. Παναγιώτου, *Γενιά του '70, Εισαγωγή, ανθολόγηση* (2 τόμοι), Σίσυφος, Αθήνα 1979, και ο Αλέξης Ζήρας, *Νεώτερη ελληνική ποίηση (1965-1980)*, Γραφή, Αθήνα 1979.

τες δημόσιες, συντονισμένες εκδοτικές εμφανίσεις αυτής της 'γενιάς' φαίνεται να εμπνέονται από το συλλογικό χαρακτήρα και τον ελάχιστο διαφωτιστικό τίτλο *Δεκαοχτώ κείμενα* χρησιμοποιώντας παρόμοιους γενικόλογους και ασαφείς τίτλους.⁷ Το 1971 κυκλοφόρησε ο τόμος *Έξι ποιητές*. Οι ποιητές αυτοί δεν ήταν τότε γνωστοί, και υπό άλλες συνθήκες θα περίμενε κανείς ότι η λογοτεχνική και η εκδοτική τους πορεία θα είχε εξελιχθεί στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του '60.⁸ Η έκδοση αυτή μπορεί να διαβαστεί ως τόμος διαμαρτυρίας, μιας διαμαρτυρίας όμως λιγότερο πολιτικής και περισσότερο οικουμενικής από αυτή της προηγούμενης γενιάς στα *Δεκαοχτώ κείμενα* και τις μεθεπόμενες συλλογικές εκδόσεις. Το ίδιο ισχύει και για αρκετές προσωπικές συλλογές που κυκλοφόρησαν την ίδια εποχή από εντελώς νέους (και νεαρούς) ποιητές, οι οποίοι μαζί με τους 'έξι ποιητές' θεωρούνται ο κορμός της νέας 'γενιάς' του '70: *Το χρονόμετρο* του Γιάννη Κοντού (γεν. 1943) και τα *Διόδια* της Τζένης Μαστοράκη (γεν. 1949) εκδόθηκαν το 1972. Στα επόμενα τρία χρόνια κυκλοφόρησαν το *Πεδίον Άρεως* του Νάσου Βαγενά (γεν. 1945) και το *Πλην εύχαρις* της Ρέας Γαλανάκη (γεν. 1947). Μαζί με άλλους συγγραφείς οι προηγούμενοι συμμετείχαν και σε συλλογικές εκδόσεις: με τίτλο *Κατάθεση '73* και *Κατάθεση '74* κυκλοφόρησαν τα αντίστοιχα χρόνια ογκώδεις ποιητικοί τόμοι.

Οι ποιητές που μόλις αναφέρθηκαν είναι οι πρώτοι Έλληνες ποιητές που συστηματικά προσγειώνουν το μύθο και εξοικειώνονται μαζί του. Εξετάζουν και διερευνούν, χωρίς να διακατέχονται από αίσθημα κατωτερότητας, τη σύγχρονη συνάντηση των πατροπαράδοτων πολιτιστικών στοιχείων, συμπεριλαμβανομένης και της γλώσσας, με το διεθνισμό της ηλεκτρονικής εποχής και της ροκουλτούρας. Κανένας από τους ποιητές αυτούς δεν προσπαθεί να αναβιώσει τις παραδόσεις του παρελθόντος, όπως είχε κάνει η προηγούμενη γενιά, ούτε όμως αγνοούν τους μύθους, την

7. *Έξι ποιητές*: Κατερίνα Αγγελάκη-Ρουκ, Τάσος Δενέγρης, Νανά Ησαΐα, Δημήτρης Ποταμίτης, Λεφτέρης Πούλιος, Βασίλης Στεριάδης, Αθήνα (δεν αναφέρεται ο εκδοτικός οίκος) 1971, *Ποιητική ανθολογία*, επιμ. Δημήτριος Ιατρόπουλος, Γιοβάνης, Αθήνα 1971, *Η νέα γενιά. Ποιητική ανθολογία '65-'70*, επιμ. Στέφανος Μπεκατώρος-Αλέκος Φλωράκης (2η έκδοση), Κέδρος, Αθήνα 1971.

8. Η μόνη από τους έξι που είχε εκδώσει μία συλλογή πριν από το 1967 ήταν η Αγγελάκη-Ρουκ. Ο πρώτος τόμος με ποιήματα του Ποταμίτη κυκλοφόρησε αυτό το χρόνο, ενώ η Ησαΐα και ο Πούλιος δημοσίευσαν την πρώτη συλλογή τους (παρά την προληπτική λογοκρισία) το 1969 και ο Στεριάδης το 1970.

ιστορία, τις παραδόσεις και τη γλώσσα του ελληνικού παρελθόντος. Έχουν σαφή επίγνωση της κληρονομιάς που τους ανήκει, και την αντιμετωπίζουν ως μία χρήσιμη και αποδοτική παρακαταθήκη. Από την άποψη αυτή μπορεί να χρησιμοποιηθεί όπως όλα τα άλλα πολιτισμικά και αισθητικά δεδομένα της σύγχρονης εποχής. Οι ποιητές των αρχών της δεκαετίας του '70 απέχουν από κάθε προσπάθεια ιεράρχησης των αξιών. Χτίζουν την ποίησή τους πάνω σε αντιπαράθεσεις χτυπητές και επιγραμματικές. Συχνά παρωδούν, αλλά ανθίστανται σθεναρά σε κάθε έννοια σύγκλισης ή σύνθεσης.

Αυτά τα δύο χαρακτηριστικά (η αντιπαράθεση και ο νέος τρόπος διάβασης του πολυταξιδεμένου εδάφους του αρχαίου μύθου) φαίνονται καθαρά σε δύο σύντομα ποιήματα του 1972. Το πρώτο είναι του Γιάννη Κοντού και το δεύτερο της Τζένης Μαστοράκη:

Ο ΜΙΤΟΣ ΤΗΣ ΑΡΙΑΔΝΗΣ

*Χιλιάδες πεινασμένοι μινώταυροι
περάσανε μπροστά μας με φωτιές
γυρεύοντας ένα λαβύρινθο να ξαποστάσουν.
(Όσο για την Αριάδνη κοιμάται
πλάι στο τηλέφωνο και περιμένει).⁹*

*Ο Δούρειος Ίππος τότε είπε
όχι, δε θα δεχτώ δημοσιογράφους,
κι είπαν γιατί, κι είπε
πως δεν ήξερε τίποτα για το φοινικό.
Κι ύστερα, εκείνος
έτρωγε πάντα ελαφρά τα βράδια
και μικρός
είχε δουλέψει ένα φεγγάρι
αλογάκι σε λούνα παρκ.¹⁰*

Ο Κοντός από τότε εξελίχθηκε σε τεχνίτη του επιγραμματικού λόγου (και κάπου διατύπωσε ρητά την οφειλή του στις σάτιρες του Κ.

9. Γιάννης Κοντός, *Το χρονόμετρο* (4η έκδοση), Κέδρος, Αθήνα 1983, σ. 55 (1η έκδοση 1972).

10. Τζένη Μαστοράκη, *Διόδια*, Κέδρος, Αθήνα 1972, σ. 11. Το ποίημα είναι άτιτλο.

Γ. Καρυωτάκη).¹¹ Τα πρώτα ποιήματα των περισσότερων ποιητών που αναφέρθηκαν είναι σύντομα και, όπως και τα παραπάνω, γραμμένα σε ελεύθερο στίχο, ο οποίος υπακούει σε κάποιο λανθάνον ιαμβικό μέτρο.¹²

Η μόνη από αυτή την ομάδα των ποιητών που επιχειρεί μεγαλύτερες συνθέσεις είναι η Κατερίνα Αγγελάκη-Ρουκ (γεν. 1939), η οποία διαφοροποιείται από τους άλλους για δύο λόγους. Πρώτον, η ποιητική της πορεία είχε αρχίσει πριν από το 1967, και δεύτερον, η ποίησή της διακρίνεται από μια έντονα προσωπική θετική στάση, που στηρίζεται στη φυσιολογία του γυναικείου σώματος. Η νέα πρακτική όμως στο χειρισμό των ιερών μύθων, που κυριάρχησε στην ποίηση της νεότερης γενιάς των αρχών της δεκαετίας του '70, μπορεί να αναγνωριστεί και στην πρώτη συλλογή της Αγγελάκη-Ρουκ. Στο ποίημα «Η άρνηση της Ιφιγένειας», όπου αφηγείται την ιστορία της θυσίας της κόρης του Αγαμέμνονα, ανατρέπει ολότελα το μύθο εφόσον το θύμα αρνείται να θυσιαστεί, καθώς θεωρεί τα αίτια ανάξια. Το εκτεταμένο αυτό λυρικό ποίημα κλείνει με τον εξής επιγραμματικό επίλογο:

*Έκπληκτοι οι στρατιωτικοί
ανέβαλλαν τον πόλεμο
και την Ελένη βρήκαν ταπεινή
να ετοιμάζει το δείπνο.¹³*

Παρ' όλα αυτά η ενσωμάτωση πολιτισμικών στοιχείων της pop και του τεχνολογικού πολιτισμού, που ήταν πολύ της μόδας την εποχή εκείνη και χαρακτηρίζει την ποίηση των αρχών του '70, δεν αναγνωρίζεται στο έργο της Αγγελάκη-Ρουκ.

Ο μίτος της Αριάδνης υποκαταστάθηκε από το τηλεφωνικό καλώδιο, και τα πρώτα ποιήματα του Κοντού και της Μαστοράκη βρήκουν από τέτοιες νύξεις στα τεχνολογικά δεδομένα της σύγχρονης ζωής. Δύο από τους 'έξι ποιητές', ο Λευτέρης Πούλιος (γεν. 1944) και ο Βασίλης Στεριάδης (γεν. 1947), προχώρησαν ακόμη παραπέρα αυτό το χαρακτηριστικό, ο καθένας με διαφορετικό τρόπο.

11. Βλ. Γιάννης Κοντός, *Τα οστά*, Κέδρος, Αθήνα 1982, σσ. 145-6.

12. Πρβλ. Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Ποιητική γενιά του '70», ό.π., σ. 243.

13. Από τη συλλογή *Λύκοι και σύννεφα*, στον τόμο της ίδιας: *Ποιήματα '63-'69*, Ερμείας, Αθήνα 1971, σσ. 33-8.

Ο Πούλιος απηχεί την αμερικανική 'γενιά των beat', καθώς επιτίθεται κατά της καταναλωτικής κοινωνίας με μια αναιδή, συχνά βίαη γλώσσα, προϊόν και αυτή της ίδιας κοινωνίας. Η ποίησή του όμως διαφέρει σημαντικά από των Αμερικανών συναδέλφων του, στο βαθμό που αφομοιώνει και ταυτοχρόνως απορρίπτει τον πολιτισμό της ξένης δύναμης, η οποία κατά γενική ομολογία συνέβαλε την εποχή εκείνη στον περιορισμό της ελευθερίας στη χώρα του. Με αυτά τα δεδομένα το περίφημο «Αμέρικαν Μπαρ στην Αθήνα», που περιλήφθηκε στους *Έξι ποιητές*, δεν είναι μόνο, όπως έχει διατυπωθεί, μια άλλη ποιητική εκδοχή των ποιημάτων «A Supermarket in California» του Άλεν Γκίνσμπεργκ και «A Ract» του Πάουντ (ποιημάτων δηλαδή που συνέθεσαν ποιητές του 20ού αιώνα και αναφέρονται στην εξέχουσα θέση που κατέχει ο Ουώλτ Ουίτμαν).¹⁴ Ο Πούλιος απευθύνεται με επιθετικότητα στον επιφανή δικό του 'πρόγονο', τον Κωστή Παλαμά, και ο διάλογος διεξάγεται σε ένα 'αμέρικαν μπαρ'. Το ποιητικό αποτέλεσμα ξεφεύγει από τα όρια της κλασικής περίπτωσης 'νεύρωσης', που ακριβώς εκείνη την εποχή μελετούσε ο Χάρολντ Μπλουμ και ονόμαζε «the anxiety of influence», και εκφράζει την ανεπιθύμητη αλλά και αναπόφευκτη επίδραση του κυρίαρχου, ξένου πολιτισμού. Η 'αποξένωση', που επηρέασε τόσο πολύ τον αμερικανικό, και σε κάποιο βαθμό και τον δυτικοευρωπαϊκό πολιτισμό στη δεκαετία του 1960, απέκτησε διαφορετικό περιεχόμενο, όταν στις αρχές της δεκαετίας του '70 ο πολιτισμός αυτός έφτασε και στην Ελλάδα, που βρισκόταν υπό καθεστώς στρατιωτικής δικτατορίας.

Ζωηρές εντυπώσεις προκάλεσαν οι δύο πρώτοι τόμοι του Β. Στεριάδη, *Ο κ. Ίβο* (1970) και *Το ιδιωτικό αεροπλάνο* (1971). Η τεχνική του ποιητή να παραθέτει εικόνες ασύνδετες καταδικάζει κάθε προσπάθεια του αναγνώστη να δγάλει νόημα. Όπως ο ίδιος ο ποιητής ομολογεί σε ένα ποίημα με τίτλο «Ιούλιος» (τον ίδιο τίτλο έχει και ένα ακόμη ποίημα. Ούτε το περιεχόμενο των ποιημάτων ούτε τίποτε άλλο δικαιολογεί αυτόν τον τίτλο):

*Στο κάτω κάτω είμαι ανισόρροπος. Η ψυχή μου ενίοτε
καίγεται σ'ένα μικρό λυχνάρι, όπως άλλωστε όλων σαν*

14. Βλ. επίσης Λευτέρης Πούλιος, *Ποιήματα. Επιλογή (1969-1978)* (2η έκδοση), Κέδρος, Αθήνα 1982, σσ. 21-2. Αρνητική άποψη διατυπώνεται από τον Ντίνο Χριστιανόπουλο, «Ποίηση ή μεταποίηση;», *Διαγώνιος* 11 (1975), 168-73.

εμένα. Ουδεμία σχέση με το λυχνάρι του Αλαντίν
τους εξήγησα και τους γύρισα την πλάτη στο καινούριο
ρεστωράν για να γίνει ατμόσφαιρα-ταμπαρατούμπαρα.¹⁵

Από πολλές απόψεις το σύντομο αυτό ποίημα, που κυκλοφόρησε το 1971, προδιαγράφει την πορεία μεγάλου μέρους της ποίησης της νεότερης γενιάς στη δεκαετία του '70. Τη θέση του μυθικού και μαγικού λυχναριού του Αλαντίν κατέλαβε το πιο ταπεινό μικρό λυχνάρι του ποιητή, ο οποίος δεν είναι τίποτα περισσότερο και τίποτα λιγότερο από ένα άτομο, που δεν επιδιώκει να ισορροπήσει ψυχικά, αλλά να δημιουργήσει μια 'ατμόσφαιρα-ταμπαρατούμπαρα'. 'Μικρό λυχνάρι' θα μπορούσε θαυμάσια να είναι ο τίτλος μιας ανθολογίας με ποιήματα της δεκαετίας που ακολούθησε αυτή την έκδοση.

Δεν θα μπορούσε όμως κανείς να ισχυριστεί ότι όλη η ποίηση που εμφανίστηκε στον ελληνικό χώρο μετά την άρση της προληπτικής λογοκρισίας το 1969 πορεύτηκε στα χνάρια των Δεκαοχτώ κειμένων της προηγούμενης γενιάς ή των Έξι ποιητών και των άλλων ανθολογιών των συνομηλίκων τους. Τα τελευταία χρόνια της Χούντας παρατηρήθηκε μια αναβίωση του 'έντεχνου λαϊκού τραγουδιού', το οποίο συνδύαζε στίχους των καταξιωμένων ποιητών με μουσικούς τρόπους, που εκμεταλλεύονταν ταυτοχρόνως την από πολύ καιρό περιφρονημένη μουσική των λαϊκών στρωμάτων καθώς και την εκκλησιαστική μουσική. Η μουσική του Θεοδωράκη, δηλωμένου αριστερού, ήταν απαγορευμένη στη διάρκεια της Επταετίας, αν και η λογοκρισία στις ηχογραφήσεις ίσχυε τυπικά μέχρι τα τέλη της δεκαετίας. Και ο Θεοδωράκης και ο Χατζιδάκις, οι εξέχουσες φυσιογνωμίες αυτού του νέου μουσικού ιδιώματος στη διάρκεια της περασμένης δεκαετίας, συνέχισαν να ηχογραφούν δίσκους και να δίνουν συναυλίες στο εξωτερικό. Εντωμεταξύ, μέσα στην Ελλάδα η καινούρια μουσική παρουσιαζόταν στο κοινό στις μικρές μπουάτ της Πλάκας. Από τις αρχές του '70 η μουσική αυτή, ξεφεύγοντας την επαγρύπνηση της λογοκρισίας, κυκλοφόρησε σε δίσκους και γνώρισε τεράστια επιτυχία.

Από μουσική άποψη, μια καινοτομία αυτής της εποχής ήταν η ενσωμάτωση της παραδοσιακής δημοτικής μουσικής σε ένα σύγχρονο

15. Έξι ποιητές, σ. 94 (την ίδια χρονιά τυπώθηκε και στον τόμο *Το ιδιωτικό αεροπλάνο*, σ. 14).

λαϊκό ιδίωμα. Αυτή η εξέλιξη συνδέεται κυρίως με τρεις συνθέτες που εμφανίστηκαν στις αρχές της δεκαετίας —τον Γιάννη Μαρκόπουλο, τον Χριστόδουλο Χάλαρη και την Ελένη Καραϊνδρού— και με τη μουσική την οποία συνέθεσε αυτά τα χρόνια ο Σταύρος Ξαρχάκος, που ήταν ήδη γνωστός και πριν από τη δικτατορία. Η μουσική του Μαρκόπουλου στην Πλάκα εξελίχθηκε σε πασίγνωστο στέκι αντικαθεστωτικών διανοουμένων, και η μουσική του εκείνης της περιόδου ήταν ένα μίγμα αυθεντικών στοιχείων της παραδοσιακής μουσικής με απλά ηχητικά εφέ και μουσικούς πειραματισμούς από την εισαγόμενη ροκ κουλτούρα. Από πολλές απόψεις η μουσική του Μαρκόπουλου είναι παράλληλη, αλλά σε διαφορετικό είδος τέχνης, με την ποίηση διαμαρτυρίας του Λευτέρη Πούλιου. Αυτή η σύνθεση στοιχείων της δημοτικής μουσικής με ξένα ροκ χαρακτηριστικά απέκτησε επιπλέον πολιτικό νόημα από το γεγονός ότι οι στρατιωτικοί είχαν από την πρώτη στιγμή οικειοποιηθεί την 'αυθεντική' δημοτική μουσική, και σε στιγμές πολιτικής κρίσης ή επίσημες εορτές οι κρατικοί ραδιοφωνικοί σταθμοί έπαιζαν παραδοσιακή μουσική και χορούς, που ήταν συνδεδεμένοι με τον εθνικό αγώνα εναντίον των Τούρκων. Ο Μαρκόπουλος χρησιμοποίησε την ίδια μουσική παράδοση πολλές φορές με εντελώς απροσδόκητο τρόπο, ως βάση ενός ιδιώματος συχνά αστείου ή προκλητικού, πάντα όμως ευρηματικού και βαθιά λυρικού.

Η 'έντεχνη λαϊκή μουσική' των αρχών της δεκαετίας του '70, έχοντας ως βάση το δημοτικό τραγούδι, σε ελάχιστες περιπτώσεις χρησιμοποίησε στίχους γνωστών ποιητών. Κάποια τραγούδια είναι παραδοσιακά ή βασίζονται σε δημοτικά τραγούδια. Ο Νίκος Γκάτσος όμως (υπερρεαλιστής ποιητής στα 1940 και επιτυχημένος στιχουργός στα 1960) ήταν ο στιχουργός πολλών από τα πιο επιτυχημένα τραγούδια της εποχής, μαζί με τους νέους στιχουργούς Μάνο Ελευθερίου και Κ. Χ. Μύρη. 'Κλασικές' ηχογραφήσεις των αρχών της δεκαετίας είναι το *Χρονικό* (Μαρκόπουλος / Μύρης, 1972), η *Θητεία* (Μαρκόπουλος / Ελευθερίου, 1973), η *Συλλογή* (Ξαρχάκος / Γκάτσος, 1973), η *Μεγάλη αγρύπνια* (Καραϊνδρού / Μύρης, 1974) και οι *Δροσουλίτες* (Χάλαρης / Γκάτσος, 1976). Οι στίχοι τους παραπέμπουν στο ύφος, τη γλώσσα και το περιεχόμενο γνωστών μύθων της λαϊκής παράδοσης, που όμως παρουσιάζονται με επιγραμματική γλαφυρότητα και με την αποσπασματική 'λογική' του παραλόγου. Μ' αυτόν τον τρόπο η 'σύζευξη' Υπερρεαλισμού και δημοτικής παράδοσης, που παρατηρήθηκε και στην ποίηση

της δεκαετίας του 1940, ολοκληρώνεται και εγγίζει τις πλατειές μάζες.

Την ίδια εποχή γίνεται πολύ της μόδας ο συνθέτης και στιχουργός Διονύσης Σαββόπουλος. Ξεχωρίζει χάρη στο μοναδικό, εντελώς προσωπικό του ύφος, που συνδυάζει στοιχεία του εισαγόμενου αμερικανικού ιδιώματος και της παραδοσιακής ελληνικής μουσικής. Ο Σαββόπουλος είναι ο Έλληνας Μπομπ Ντύλαν, στο βαθμό που ο Πούλιος είναι η ελληνική εκδοχή του Άλεν Γκίνσμπεργκ. Δύσκολα ο Σαββόπουλος θα έγραφε, θα συνέθετε και θα πρόβαλλε αυτή την εικόνα, χωρίς το προηγούμενο παράδειγμα του Ντύλαν. Δεν μένει όμως ένας απλός μιμητής. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Σαββόπουλος συνέχισε να ακούγεται και να επηρεάζει με την ίδια ένταση τουλάχιστον μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '80. Σε ένα πολύ γνωστό τραγούδι, που κυκλοφόρησε σε δίσκο στο τέλος της δικτατορίας, ο Σαββόπουλος συγκρίνει τον εαυτό του με τον εκπρόσωπο του λαϊκού πνεύματος της κωμωδίας, τον Καραγκιόζη:

*κείνο που με τρώει κείνο που με σώζει
είναι που ονειρεύομαι σαν τον Καραγκιόζη
φίλους και εχθρούς στις φρικτές μου πλάτες
όμορφα να σήκωνα σαν να 'ταν επιβάτες.¹⁶*

Ο ανυπότακτος και αχαλίνωτος Καραγκιόζης στο τραγούδι του Σαββόπουλου βρίσκει τη δύναμη να ονειρευτεί την απόδρασή του από το αδιέξοδο, όπου τρύπια είν' η αγάπη μας και δεν μας προστατεύει και μας κοιτάει ο χάρος και του τρέχουνε τα σάλια...

Τις δυνατότητες που πρόσφερε το τραγούδι εκμεταλλεύτηκαν και οι δύο βετεράνοι ποιητές, οι οποίοι ήταν ακόμη παραγωγικοί την εποχή εκείνη: ο Γιάννης Ρίτσος και ο Οδυσσέας Ελύτης. Τα πρώτα χρόνια της δικτατορίας, ιδιαίτερα, ήταν εξαιρετικά παραγωγικά και για τους δύο ποιητές. Ο Ρίτσος, όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, στα χρόνια μέχρι το 1970 συνέθεσε μερικά από τα καλύτερα ποιήματά του. Στη συνέχεια, και μέχρι την πτώση της Χούντας, έγραψε στίχους για διάφορους κύκλους τραγουδιών. Τη μεγαλύτερη επιτυχία γνώρισαν τα Δεκαοχτώ λιανοτραγούδα της πικρής πατρίδας, που μελοποιήθηκαν από

16. Διονύσης Σαββόπουλος, *Τα λόγια από τα τραγούδια (1965-75)*, Ίκαρος, Αθήνα 1983, σ. 80.

τον Μίκη Θεοδωράκη και κυκλοφόρησαν τις μέρες της μεταπολίτευσης, αν και είχαν ηχογραφηθεί το 1973. Ο Ελύτης, ο οποίος και στη δεκαετία του '60 είχε γράψει στίχους ειδικά για τραγούδια, επέστρεψε στο είδος στις αρχές του '70 με τις σύντομες αλλά πολύ πυκνές και λυρικές σειρές *Ο ήλιος ο ηλιάτορας* (1971) και *Τα Ρω του έρωτα* (1972).

Τα τραγούδια αυτά αποτελούν μικρό μόνο μέρος της αξιολογής παραγωγής του Ελύτη αυτή την εποχή. Στην ίδια περίοδο ανήκουν κάποια από τα πιο θαυμαστά και έντονα λυρικά κομμάτια του, όπως *Το φωτόδεντρο* (1971), *Το μονόγραμμα* (1971) και *Τα ετεροθαλή* (1974). Τότε συνέθεσε επίσης (αν και εκδόθηκαν αργότερα και με αντίστροφη σειρά) τις δύο πολύστιχες συνθέσεις του, που συνεχίζουν και αναπτύσσουν την εξωστρεφή, δημόσια έκφραση του *Άξιον εστί*. Πρόκειται για τον *Μικρό ναυτίλο* (γράφηκε στα χρόνια 1970-4 και κυκλοφόρησε το 1985) και τη *Μαρία Νεφέλη* (η σύνθεσή της διήρκεσε από το 1968 ως τις αρχές του 1975 και κυκλοφόρησε το 1978).

Και τα δύο αυτά μεταγενέστερα πολύστιχα ποιήματα ακολουθούν το προηγούμενο του *Άξιον εστί* στη σύνθετη οργάνωση σε συστατικά μέρη, που έχουν έντονες υφολογικές και θεματικές διαφορές. Και στα δύο διατηρείται η θετική στάση του προηγούμενου ποιήματος, αλλά ζυμώνονται με την προσθήκη ενός νέου διδακτικού στοιχείου, το οποίο, παρά το ότι η επιγραμματική έκφρασή του θυμίζει τη νεότερη ποίηση της εποχής, υποβάλλει μια θεμελιώδη διαφορά προς αυτή.¹⁷ Η *Μαρία Νεφέλη* εισάγει στην ποίηση του Ελύτη το στοιχείο του διεθνισμού και έχει στενούς δεσμούς με τις επιλογές του Πούλιου, του Σπεριάδη και κάποιων άλλων από τους νεότερους ποιητές. Η *Μαρία Νεφέλη*, που χαρίζει το όνομά της και στον τίτλο του ποιήματος, είναι μια νεαρή κοπέλα. Εκφράζει την επαναστατική διάθεση της γενιάς της, όπως αυτή εκδηλώθηκε στα γεγονότα του Παρισιού το Μάη του '68. Για πρώτη φορά ο Ελύτης εφάρμοσε τόσο εκτεταμένα τις τεχνικές του κολάζ και της βίαιης αντιπαράθεσης και δε δίστασε να εγγράψει στο ποίημα φράσεις και παραθέματα από άλλες γλώσσες. Το αποτέλεσμα είναι να αποκτά το ποίημα έναν κυριολεκτικά πολύγλωσσο χαρακτήρα.

17. Βλ., για παράδειγμα, τα αποφθέγματα με τα οποία κλείνει κάθε μία από τις κύριες ενότητες στη *Μαρία Νεφέλη*, και (μεταξύ πολλών άλλων) την αξιοσημείωτη ρήση στις τελευταίες σελίδες του *Μικρού ναυτίλου*: *Μάθε να προφέρεις σωστά την πραγματικότητα, Ίκαρος, Αθήνα 1985, σ. 118.*

Εν μέσω όλων αυτών, η νεαρή Μαρία Νεφέλη και ο Αντιφωνητής συνομιλητής της (ο ποιητής;) θρηνούν και ταυτοχρόνως υμνούν έναν καινούριο κόσμο, όπου ο καιρός του τεκείν και [ο] καιρός του αποθανείν του Εκκλησιαστή αντικαταστάθηκε από τις εύκολες συναλλαγές του καιρού των ανταλλακτικών, στους κανόνες του οποίου υπακούει ακόμη και η γλώσσα:

*Μιξοευρωπαϊστί τα πάντα λέγονται
γίνονται ξεγίνονται
με ευκολίες και δόσεις.
Καιρός των ανταλλακτικών:
σπάει λάστιχο – βάζεις λάστιχο
χάνεις Jimmy – βρίσκεις Bob.
C'est très pratique που 'λεγε κι η Annette
η ωραία σερβιτόρισσα του Tahiti.¹⁸*

Το Μάιο του 1987 ο κριτικός Δ. Ν. Μαρωνίτης διατύπωσε την τολμηρή άποψη ότι οι μεγαλύτεροι σε ηλικία και πιο πεπειραμένοι ποιητές, και μάλιστα αυτοί που τυπικά ανήκουν στη γενιά του '30, αφού ενσωμάτωσαν στο έργο τους τις καινοτομίες της νέας γενιάς, που αναπτύχθηκε στις αρχές της δεκαετίας του '70, τελικά την ξεπέρασαν. Ο Ελύτης και ο Ρίτσος—στη μεταφορά που χρησιμοποιεί—είναι οι πατέρες που, όπως ο Κρόνος, καταβρόχθισαν τα παιδιά τους.¹⁹ Αν αυτό ισχύει για την περίπτωση του Ελύτη, οφείλεται, κατά μεγάλο μέρος, στην πολύγλωσση πρόκληση του σύγχρονου πολιτισμού των νέων στη Μαρία Νεφέλη. Όσον αφορά όμως στον Ρίτσο, η υπόθεση παραμένει εκκρεμής. Είναι αλήθεια ότι ένα έντονα ερωτικό στοιχείο διακρίνει την ποιητική παραγωγή του της δεκαετίας του '80. Είναι επίσης πιθανόν ότι η στροφή του στον πεζό λόγο κατά τη διάρκεια της ίδιας δεκαετίας φανερώνει μια σύγκλιση προς τις απόψεις περί ποιητικής της νεότερης γενιάς. Αλλά η σχετική σημασία αυτής της όψιμης εξέλιξης μέσα στο συνολικό έργο του Ρίτσου παραμένει ακόμη αβέβαιη. Σε ποιήματα που συνέθεσε στη φυλακή και την εξορία σε νησιά του Αιγαίου, από το Μάιο του 1967 ως τον

18. Ο τίτλος του ποιήματος, ή της ενότητας, είναι «Pax San Tropezana», Μαρία Νεφέλη, Ίκαρος, Αθήνα 1978, σ. 54.

19. Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Ποιητική γενιά του '70», ό.π., σ. 246.

Ιούνιο του 1969, και δημοσιεύτηκαν σε τρεις συνέχειες με τον τίτλο *Πέτρες, Επαναλήψεις, Κιγκλίδωμα* (1972), ο ποιητής 'διαβάζει' με το δικό του τρόπο την αρχαία μυθολογία και ιστορία. Ο επιδέξιος και πολύ προσωπικός χειρισμός του υλικού από τον Ρίτσο δε διαφέρει σημαντικά από αυτόν των προηγούμενων ποιημάτων του της *Τέταρτης διάστασης*, και ένας προσεκτικότερος έλεγχος αποδεικνύει ότι είναι αρκετά διαφορετικός από αυτό που εδώ ορίστηκε ως 'αποξένωση' και 'έξοικείωση' με το μύθο, που χαρακτηρίζει την ποίηση της νεότερης γενιάς. Ο Ρίτσος, σε ποιήματα όπως «*Η απόγνωση της Πηνελόπης*» (1968) και «*Η πραγματική αιτία*» (1969) καθώς και στα περισσότερα του τόμου *Επαναλήψεις* αντιστρέφει το μύθο, προβάλλοντας ένα νόημα που είναι αντίθετο με το συμβατικό, ενώ η Αγγελάκη-Ρουκ, ο Κοντός, η Μαστοράκη και η Γαλανάκη ανατρέπουν τους μύθους που χρησιμοποιούν, καθώς τους απομυθοποιούν και θέτουν υπό αμφισβήτηση το βαθύτερο νόημά τους.

Υπάρχουν, επομένως, αρκετά έντονες διαφορές που διακρίνουν την ποιητική παραγωγή του Ελύτη και του Ρίτσου κατά την περίοδο της δικτατορίας από την ποιητική της νέας γενιάς της εποχής εκείνης. Σε αντίθεση με την κατάσταση που επικρατούσε στο διάστημα 1945-1967, για το οποίο η μεταφορά του Δ. Ν. Μαρωνίτη για τους πατέρες που έφαγαν τα παιδιά τους θα μπορούσε πιο πειστικά να εφαρμοστεί, δεν είναι καθόλου βέβαιο ότι η όψιμη δουλειά του Ελύτη και του Ρίτσου έχει μεγάλη σχέση με τους νεότερους τρόπους της 'γενιάς του '70'. Θα ήταν προτιμότερο να χρησιμοποιηθεί αυτή η υπόθεση με την επιφύλαξη και του ίδιου του Μαρωνίτη: «Προς το παρόν μια τέτοια υπόθεση παραμένει εκκρεμής».²⁰

Η πραγμάτευση μέχρι αυτό το σημείο αφορούσε αποκλειστικά στην ποίηση, αν και οι περισσότεροι από όσους συμμετείχαν στα *Δεκαοχτώ κείμενα* ήταν πεζογράφοι. Η σχετική απουσία νέας πεζογραφίας στα χρόνια της δικτατορίας είναι ακόμη πιο εντυπωσιακή, γιατί η ποίηση, και πιο συγκεκριμένα το τραγούδι, έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην αντίσταση κατά της Χούντας. Κατά τη διάρκεια, μάλιστα, αυτής της περιόδου χαρακτήθηκαν οι κατευθυντήριες γραμμές της ελληνικής ποίησης των επόμενων δεκαπέντε χρόνων. Αντίθετα, η άρση της προληπτικής λογοκρισίας το 1969

20. Δ. Ν. Μαρωνίτης, *ό.π.*, σ. 246.

και της άρνησης των καταξιωμένων συγγραφέων να δημοσιεύσουν κείμενά τους δεν άνοιξε αυτομάτως το δρόμο σε μια νέα 'γενιά', ούτε ευνόησε την εμφάνιση νέων τρόπων γραφής στο χώρο της πεζογραφίας. Τα τελευταία χρόνια της δικτατορίας κυκλοφόρησαν με καθυστέρηση το μυθιστόρημα *Λοιμός του Αντρέα Φραγκιά*, το οποίο είχε ολοκληρωθεί πριν από το 1967, και διάφορες συλλογές με διηγήματα γνωστών πεζογράφων της περασμένης δεκαετίας, πολλά από τα οποία είχαν γραφτεί, και κάποια είχαν μάλιστα δημοσιευτεί σε περιοδικά, επίσης πριν από το 1967. Οι πιο γνωστές συλλογές είναι *Τα ρέστα* (1972) του Κώστα Ταχτσή και *Το διαβατήριο* (1973) του Αντώνη Σαμαράκη, ενώ στον τόμο *Το συρματοπλέγμα* (1975) του Σπύρου Πλασκοβίτη συγκεντρώθηκαν ιστορίες που είχε γράψει ο συγγραφέας, όταν ήταν στη φυλακή στη διάρκεια της δικτατορίας.

Λίγες είναι οι ενδείξεις που υπάρχουν αυτή την εποχή για τη νέα συνείδηση και τις νέες κατευθύνσεις, που θα επηρεάσουν την ελληνική πεζογραφία, και ιδιαίτερα το μυθιστόρημα, στα τέλη της δεκαετίας του '70 και σε όλη την επόμενη. Προς το τέλος της δικτατορίας πραγματοποιήθηκαν και δημοσιεύτηκαν αρκετές συζητήσεις που έγιναν μεταξύ καταξιωμένων πεζογράφων, οι οποίοι λίγο-πολύ συμφωνούσαν ότι στην Ελλάδα το μυθιστορηματικό είδος είχε φτάσει σε αδιέξοδο. Το 1972 ο μεταφραστής Νίκος Γερμανάκος οργάνωσε και μαγνητοφώνησε μια συζήτηση, στην οποία πήραν μέρος ο Θανάσης Βαλτινός, ο Στρατής Τσίρκας και ο Γιώργος Ιωάννου, και η οποία δημοσιεύτηκε τον επόμενο χρόνο στα αγγλικά. Από το βραχύβιο αλλά αξιόλογο περιοδικό *Η Συνέχεια*, το οποίο συνέχισε την πορεία των *Δεκαοχτώ κειμένων* και των *Νέων Κειμένων 1* και *2*, οργανώθηκε στα 1973 και στη συνέχεια δημοσιεύτηκε μια άλλη συζήτηση, στην οποία πήραν μέρος τέσσερεις συγγραφείς (μεταξύ των οποίων και ο Τσίρκας) και ο κριτικός Αλέξ. Αργυρίου, και εξέτασαν το ίδιο θέμα. Τέσσερα χρόνια αργότερα, και αφού η δικτατορία είχε πια πέσει, κάποιοι από αυτή την ομάδα συνέχισαν τη νεκρολογία της μεταπολεμικής πεζογραφίας στο νεοϊδρυμένο περιοδικό *Διαβάζω*.²¹

21. Ν. Σ. Γερμανάκος, 1973: «An Interview with Three Greek Prose Writers (May, 1972): Stratis Tsirkas, Thanassis Valtinos, George Ioannou», *Boundary 2* (Binghampton, NY), vol. 1, no. 2 (1973), σσ. 266-313· Αλέξ. Αργυρίου κ.ά., «Η νεοελληνική πραγματικότητα και η πεζογραφία μας», *Η Συνέχεια* 4 (1973), 172-9· «Οι Α. Αργυρίου, Α. Ζήρας, Α. Κοτζιάς, Κ. Κουλουφάκος συζητάνε για τη στροφή της ελληνικής πεζογραφίας μετά τον πόλεμο», *Διαβάζω* 5-6 (1977), 62-83.

Και στις τρεις αυτές συζητήσεις όλοι συμφώνησαν ότι το ελληνικό μυθιστόρημα υπολείπεται της ελληνικής ποίησης. Όσοι συμμετείχαν είχαν πλήρη επίγνωση της περιορισμένης εμβέλειας του αστικού μυθιστορήματος μέχρι τότε.²² Εξέφρασαν όμως και την απογοήτευσή τους, που τα αξιόλογα έργα των προηγούμενων μυθιστοριογράφων δε βρήκαν ευνοϊκή κριτική αντιμετώπιση στο εσωτερικό ή κάποια αναγνώριση στο εξωτερικό μέσω μεταφράσεων.²³ Αυτές οι αποτυχίες, και στις τρεις συνεντεύξεις, αποδόθηκαν σε ένα σύνολο από αιτίες: στην περιορισμένη αστικοποίηση της ελληνικής κοινωνίας στις αρχές της δεκαετίας του '70· στην απουσία μιας σταθερής γλώσσας· στην ασυνέχεια των γενεών· στην ξένη επίδραση στην τάση προς την αυτοβιογραφία και το λυρισμό, που καλλιεργήθηκε από την ποίηση και την οποία δύσκολα θα κλόνιζε η πεζογραφία. Κυριότερος πάντως λόγος θεωρήθηκαν οι πολιτικές συνθήκες. Αυτό δεν εκπλήσσει καθόλου, με δεδομένο τον έντονα πολιτικοποιημένο χαρακτήρα της μεταπολεμικής γενιάς στην Ελλάδα και τις συνθήκες κάτω από τις οποίες διεξήχθησαν οι δύο από τις τρεις αυτές συζητήσεις. Κατά την άποψη αυτών των συγγραφέων, καθήκον και ευθύνη του μυθιστοριογράφου είναι να αποδώσει πιστά την πραγματικότητα του τόπου και της εποχής του, και υπό αυτή την έννοια οι πεζογράφοι, από τα τέλη της δεκαετίας του '30, ελάχιστα βοήθησαν την Ελλάδα με την απομάκρυνσή τους από την πολιτική κατάσταση. Όπως δηκτικά το διατύπωσε ο Αλέξανδρος Κοτζιάς:

«είναι αλήθεια ότι την ελληνική πραγματικότητα δεν τη γνωρίζουμε καλά και εμείς οι ίδιοι».²⁴

22. Βλ. συγκεκριμένα στον Γερμανάκο: «Έχω την εντύπωση ότι πολύ λίγοι Έλληνες μυθιστοριογράφοι ασχολήθηκαν επιτυχώς με τη σύγχρονη ελληνική αστική πραγματικότητα. Όχι αυτή της 'γειτονιάς', η οποία υπό μία έννοια είναι προέκταση του αγροτικού τόπιου, αλλά με τις συνθήκες της μεγαλούπολης και όσα αυτή συνεπάγεται. Κανένας δεν έχει ακόμη γράψει το μεγάλο αστικό μυθιστόρημα της Αθήνας, με τις ατέλειωτες πολυκατοικίες, τα μποτιλιαρίσματα, την αφθονία, τη σεξουαλική απελευθέρωση, τις πιέσεις αλλά και τις ελευθερίες της αστικής ζωής των μέσων του αιώνα» (ό.π., σσ. 282-3). Δεν γνωρίζω αν αυτή η συνέντευξη, που παρουσιάζει σημαντικό ιστορικό ενδιαφέρον, έχει δημοσιευτεί στα ελληνικά.

23. Για το πρώτο σημείο, βλ. συγκεκριμένα τις απόψεις του Κουλουφάκου στη συζήτηση του 1973 στη *Συνέχεια*, σ. 178, και για το δεύτερο, βλ. τη συνέντευξη του Γερμανάκου, σσ. 270-2.

24. Βλ. *Η Συνέχεια*, ό.π., σ. 173. Αξιοσημείωτη είναι και η έμφαση που δίνεται

Η ενδεδειγμένη θεραπεία που προτείνεται ανάγεται σαφώς στην 'ποιητική' της μεταπολεμικής πεζογραφίας. Ο κριτικός και μεταφραστής Α. Ζήρας ανακεφαλαιώνει τη συζήτηση του 1977 ως εξής:

«Τελειώνω με την άποψη, ότι οι νεώτεροι πεζογράφοι δεν έχουν πια τη μαστοριά που είχαν οι παλιότεροι, μπορεί και να μη δίνουν σημασία στην καλλιέργεια της έκφρασής τους, ωστόσο σαν αντίβαρο έχουν τη συνεπέστερη στράτευσή τους απέναντι στην πολιτική σημασία που έχουν τα καθημερινά διώματά τους και στα αντίστοιχα φαινόμενα που έχουν στην κοινωνική και ατομική μας ζωή».²⁵

Με άλλα λόγια, το μέλλον δε βρίσκεται στη μαστοριά της μυθοπλασίας αλλά στην πολιτική στράτευση. Η πολιτική συνείδηση δε λείπει, ωστόσο, από τα καινούρια μυθιστορήματα και διηγήματα, που είχαν αρχίσει ήδη να εμφανίζονται την εποχή που γινόταν αυτή η συζήτηση. Όμως, όπως θα φανεί, το μέλλον της ελληνικής πεζογραφίας βρισκόταν τελικά σε μια νέα τεχνική μαεστρία και σε μια νέα και με μεγαλύτερη αυτοπεποίθηση εκμετάλλευση των πηγών που πρόσφερε η παράδοση, και η ελληνική και η ξένη.

'ΤΟ ΜΙΚΡΟ ΛΥΧΝΑΡΙ': Η ΠΟΙΗΣΗ ΣΤΑ ΤΕΛΗ ΤΟΥ '70 ΚΑΙ ΣΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ '80

«Η ώρα της πεζογραφίας ή η εξάντληση της ποίησης» ήταν ο τίτλος ενός σύντομου άρθρου που δημοσιεύτηκε στα τέλη του 1988. Ο συγγραφέας του, Δημήτρης Τζιόβας, επιχειρούσε τη σύνοψη μιας εξέλιξης, που θα προκαλούσε έκπληξη στους πεζογράφους οι οποίοι πήραν μέρος στις σχετικές συζητήσεις της προηγούμενης δεκαετίας.²⁶ Επεσήμανε τη στροφή των γνωστών εκδοτικών οίκων από την ποίηση στη νέα πεζογραφία και υποστήριξε ότι την περίοδο εκείνη πραγματοποιήθηκε μια θεαματική αύξηση και της πεζογραφικής παραγωγής και του αναγνωστικού κοινού εις βάρος της ποίησης, που κατά παράδοση υπερτερούσε.

από τους συγγραφείς, οι οποίοι συμμετείχαν στη συνέντευξη του Γερμανάκου, στον τεκμηριωμένο και αυτοβιογραφικό χαρακτήρα του έργου τους και την εκπεφρασμένη απροθυμία τους να επινοήσουν οτιδήποτε θα μπορούσε να θεωρηθεί ψεύτικο.

25. Βλ. Διαβάζω, ό.π., σ. 83.

26. Άρθρο του Δημήτρη Τζιόβα, Πόρφυρας 47 (1988), 68-71.

Θα ήταν ίσως πρόωρο να προσπαθήσει κανείς να μαντέψει πώς θα εξελιχθεί στο μέλλον αυτή η σημαντική τάση. Κάποιες πάντως από τις εξελίξεις στην ίδια την ποίηση αυτής της περιόδου φαίνεται, εκ πρώτης όψεως, να οδηγούν προς την ίδια κατεύθυνση. Μετά το 1974 ελάχιστοι νέοι ποιητές ξεχώρισαν στο βαθμό που ξεχώριζαν οι νομπελίστες Σεφέρης και Ελύτης, ή ο Ρίτσος, σε προηγούμενη εποχή. Αυτό εξακολουθεί να παραμένει, ακόμη και στις αρχές της δεκαετίας του '90, προνόμιο των επιζώντων από τους ποιητές της γενιάς του '30. Το 1991 κυκλοφόρησαν τα *Ελεγεία της Οξώπετρας* του Ελύτη και το κύκνειο άσμα του Ρίτσου, που είχε εντωμεταξύ πεθάνει, *Αργά, πολύ αργά μέσα στη νύχτα*. Η φράση του Στεριάδη «το μικρό λυχνάρι» (1971) περιγράφει με ακρίβεια μάλλον την ποίηση και την ποιητική της νέας γενιάς: παράδοξα επιθετική ταπεινότητα και επιγραμματική αντιπαράθεση παραδοσιακού και μοντέρνου, ελληνικού και ξένου.

Μια αξιοσημείωτη αλλαγή που ακολούθησε τη μεταπολίτευση και τη χαλάρωση των περιορισμών, υπό την πίεση των οποίων έγραφαν οι νεότεροι ποιητές στα τέλη της δεκαετίας του '60 και στις αρχές της επομένης, ήταν η αραιώση και η τελική διακοπή συλλογικών εκδοτικών εγχειρημάτων, που ήταν από τα κύρια χαρακτηριστικά της ποίησης στην περίοδο της δικτατορίας. Αυτό δεν σημαίνει ότι οι ποιητές δεν συνεργάζονταν πια σε συλλογικές εκδόσεις ή ανθολογίες,²⁷ αλλά στην ποίηση της δεκαετίας του '80 δέσποσε αυτό που ένας ανθολόγος ονόμασε «ιδιωτικό όραμα». Έγινε μάλιστα κάποια προσπάθεια, με βάση αυτό το χαρακτηριστικό, να οριστεί ακόμη μια μεταπολεμική γενιά ποιητών, η 'γενιά του '80'. Αυτό όμως που ο Ηλίας Κεφάλας ονόμασε «υπερπροστασία της προσωπικής ζωής» μπορεί να θεωρηθεί εξίσου γνώρισμα της πρόσφατης ποιητικής παραγωγής των 'έξι ποιητών' και των συγχρόνων τους, δηλ. της 'γενιάς του '70'.²⁸

Δύο γνωστές ποιήτριες της γενιάς αυτής, η Τζένη Μαστοράκη και

27. Δείγματα αποτελούν οι μικροί συλλογικοί τόμοι *Τριώδιο* (Άγρα, Αθήνα 1993) όπου συμμετέχουν οι Ηλίας Λάγιος, Διονύσης Καψάλης και Γιώργος Κοροπούλης, και *Ανθοδέσμη* (Άγρα, Αθήνα 1993), όπου στους ίδιους ποιητές προστίθεται και ο Μιχάλης Γκανάς. Αλλά ο χαρακτήρας αυτών των εκδόσεων είναι πολύ διαφορετικός από αυτόν των *Έξι ποιητών* της δικτατορίας, που βασιζόταν, όπως είναι φανερό, σε ένα κοινό ενδιαφέρον για την ποιητική φόρμα (βλ. παρακάτω).

28. Ηλίας Κεφάλας, *Ανθολογία σύγχρονης ελληνικής ποίησης. Η δεκαετία του 1980 (ιδιωτικό όραμα)*, Νέα Σύνορα, Αθήνα 1989. Το παράθεμα προέρχεται από τη σ. 20.

η Μαρία Λαϊνά, στις συλλογές τους *Ιστορίες για τα βαθιά* (1983) και *Δικό της* (1985), αντίστοιχα, ανατέμνουν με αρκετή ακρίβεια έναν εσωτερικό χώρο. Στην περίπτωση της Μαστοράκη πρόκειται για μια τρομακτική υποσυνείδητη κληρονομιά, ενώ στα ποιήματα της Λαϊνά για ένα αυστηρά λιτό, ισοδύναμο της Βιρτζίνια Γουλφ, 'δικό της δωμάτιο'. Αν και η προσέγγιση είναι πολύ διαφορετική, το έδαφος που εξερευνάται σε αυτές τις συλλογές δε βρίσκεται πολύ μακριά ούτε από το είδος του εσωτερικού τοπίου της λανθάνουσας αυτοβιογραφίας που εξερευνά ο Διονύσης Καψάλης, του οποίου η πρώτη συλλογή κυκλοφόρησε το 1978,²⁹ ούτε από τη χαρακτηριστικά επιγραμματική (και ίσως ολίγον ειρωνική) διαπίστωση του Χάρη Βλαβιανού (ο οποίος κυκλοφόρησε την πρώτη συλλογή του το 1983) ότι:

*Στην ποίηση τίποτα δεν είναι αληθινό
εκτός από τις υπερβολές του εγώ.³⁰*

Όσον αφορά στη 'γενιά του '70', ίσως είναι ενδεικτικό της στάσης της ότι το 1993 το Κρατικό Βραβείο Ποίησης του Υπουργείου Πολιτισμού δόθηκε στη Μαρία Λαϊνά και το 1994 στον Μιχάλη Γκανά. Δηλαδή σε δύο ποιητές που άρχισαν την ποιητική πορεία τους στη διάρκεια της δικτατορίας, αλλά των οποίων τα ονόματα δεν ανευρίσκονται στα συλλογικά έργα της εποχής εκείνης. Η ποιητική παραγωγή της Λαϊνά μέχρι το 1985 διακρίνεται για μια χαλαρότητα στο ύφος και μια απλοϊκότητα στην έκφραση. Μόνο στη συλλογή του 1993 *Ρόδινος φόβος*, που βρίσκεται έξω από τα χρονολογικά όρια αυτού του κεφαλαίου, αφήνει να εμφανιστεί στο έργο της ένα πιο πλούσιο και πιο λυρικό στοιχείο. Ο Γκανάς, αντίθετα, είναι από τους λίγους ποιητές αυτής της γενιάς ο οποίος στηρίχθηκε στους παραδοσιακούς δεσμούς ανάμεσα στο γραπτό ποιητικό λόγο και την προφορική παράδοση του δημοτικού τραγουδιού. Στα χέρια του Γκανά αναβιώνει όχι μόνον η εικονοποιία αλλά και κάποια τυπικά γνωρίσματα της προφορικής παράδοσης. Με τη χρησιμοποίησή τους στα 1980 και 1990 παίρνουν μια νέα παράταση ζωής. Στη συλλογή της Μαστοράκη *Μ' ένα στεφάνι φως*, που κυκλοφόρησε το 1989, αναβιώνουν,

29. Βλ., ειδικότερα, Διονύσης Καψάλης, *Ακόμη μια φορά*, Άγρα, Αθήνα 1986.

30. Χάρης Βλαβιανός, *Η νοσταλγία των ουρανών*, Νεφέλη, Αθήνα 1991, σ. 20 (το παράθεμα από το ποίημα «Ο θρίαμβος του τέλους», ενότητα 6).

κάπως μελαγχολικά όμως, το δημοτικό τραγούδι και τα μεσαιωνικά δημώδη κείμενα.³¹

Άλλη σημαντική εξέλιξη στην ελληνική ποίηση μετά το 1980 περίπου, έχει να κάνει με την ποιητική μορφή. Στα 1980 ο ελεύθερος στίχος είχε συμπληρώσει μισό περίπου αιώνα ζωής και ήταν η πλέον αποδεκτή, σχεδόν φυσική, ποιητική μορφή. Οι εξαιρέσεις που εκδηλώθηκαν κατά τη μεταπολεμική περίοδο (όπως είναι το παράδειγμα του Ν. Καββαδία), ήταν τόσο λίγες ώστε εκ των υστέρων επαληθεύουν τον κανόνα. Άλλες στιχουργικές μορφές εκτός από τον ελεύθερο στίχο χρησιμοποιήθηκαν γενικά σε συγκεκριμένες μόνο περιπτώσεις: Όταν οι ποιητές, που έγραφαν σε ελεύθερο στίχο, επιθυμούσαν σε κάποιο ποίημα να τραβήξουν την προσοχή με τη χρήση του 'παραδοσιακού' τρόπου, συχνά με σατιρική διάθεση (αυτό, για παράδειγμα, ισχύει για τα ομοιοκατάληκτα ποιήματα του Σεφέρη από το 1935), είτε όταν οι στίχοι επρόκειτο να μελοποιηθούν. Σχεδόν όλη η ποιητική παραγωγή της νεότερης γενιάς στη διάρκεια της δεκαετίας του '70 είναι σε ελεύθερο στίχο. Μια άλλη διέξοδος που προσφερόταν στους νέους ποιητές, μετά από μισό αιώνα ανομοιοκατάληκτου στίχου, ήταν η πρόζα ή η σύνθεση, κατά κάποιο τρόπο, του πεζού με τον ποιητικό λόγο. Και οι δύο αυτές λύσεις δοκιμάστηκαν εκτενώς από τον Εμπειρικό στη δεκαετία του '40 και μετά η πρώτη, σε κείμενα που αργότερα περιλήφθηκαν στις συλλογές *Γραπτά και Οκτάνα*, και η δεύτερη, στα πεζά του έργα *Αργώ και Ο Μέγας Ανατολικός*. Στα χνάρια του Εμπειρικού κινήθηκε και ο Ρίτσος, με μεγάλη καθυστέρηση βέβαια, αφού το πρώτο σύντομο μυθιστόρημά του εκδόθηκε το 1982, ενώ είχε γραφτεί πριν από σαράντα χρόνια. Το κείμενο εκδόθηκε στην οριστική μορφή του το 1983 και ήταν ο πρώτος από τους εννέα τόμους του *Εικονοστασίου ανώνυμων αγίων*. Η πιο σημαντική, ίσως, περίπτωση ενός ποιητή που πριν από το 1980 μεταπήδησε από την ποίηση στην πεζογραφία ήταν αυτή του Άρη Αλεξάνδρου, του οποίου *Το κιβώτιο κυκλοφόρησε* το 1974.

Η εικόνα έχει αλλάξει αισθητά από το 1980. Το υβρίδιο πεζό-ποίημα επανεμφανίστηκε στη διάρκεια αυτής της δεκαετίας σε συλλογές της Ρέας Γαλανάκη και της Τζένης Μαστοράκη. Ο Νάσος Βαγενάς, σε ένα

31. Βλ. Μιχάλης Γκανάς, *Γυάλινα Γιάννενα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1989 (*passim*, βλ. συγκεκριμένα σ. 10), Τζένη Μαστοράκη, *Μ' ένα στεφάνι φως*, Κέδρος, Αθήνα 1989 (*passim*, αλλά ειδικότερα την αρχή του ποιήματος της σ. 60, που είναι στο παραδοσιακό δεκαπεντασύλλαβο μέτρο: *Στα πιο ρηγά, στ' απόνερα, στα βαλτοτόπια του ύπνου...*).

του βιβλίου με τον προκλητικό υπότιτλο *Δοκίμιο για την ποίηση* υιοθετεί τον πεζό λόγο για κείμενα που θαυμάσια θα μπορούσαν να θεωρηθούν ποιητικά. Ο Γιάννης Κοντός, σε μια συλλογή του 1985 χρησιμοποίησε έναν αφηγηματικό πεζογραφικό τρόπο, ενώ ο Κωστής Γκιμοσούλης καθιέρωσε το δικό του λόγο σε διάφορες ποιητικές και πεζογραφικές εκδόσεις της δεκαετίας του '80.³² Άλλοι, που δεν εγκατέλειψαν ολότελα τον ποιητικό λόγο, ανέπτυξαν παράλληλη δραστηριότητα και στην πεζογραφία. Τέτοιες είναι οι περιπτώσεις της Ρέας Γαλανάκη, η οποία στην επόμενη ενότητα θα εξεταστεί ως μυθιστοριογράφος, της Μαρίας Λαϊνά, η οποία έγραφε πετυχημένα θεατρικά κείμενα,³³ και πιο πρόσφατα του Γιώργου Κακουλίδη.³⁴

Με μια πρώτη ματιά, όλα αυτά φαίνεται να επιβεβαιώνουν την τάση που διαπίστωνε ο Τζιόβας στο άρθρο του με το οποίο άρχισε αυτή η ενότητα: τη διάθεση των ίδιων των ποιητών να απομακρυνθούν από το στίχο και να στραφούν προς την πρόζα. Αναμφισβήτητα, οι κοινωνικές και οι εκδοτικές πιέσεις ενδυνάμωσαν μια τέτοια τάση, η απάντηση όμως δε βρίσκεται μόνον εκεί και η πραγματικότητα είναι πιο πολύπλοκη. Η στροφή κάποιων ποιητών προς τον πεζό λόγο στη δεκαετία του '80 γίνεται καλύτερα αντιληπτή ως μέρος ενός γενικότερου φαινομένου: της εκ νέου αμφισβήτησης των παραδομένων ποιητικών μορφών.

Αυτή την αμφισβήτηση εξετάζει και τεκμηριωμένα αποδεικνύει ένα (ανάμεσα στα λίγα) δοκίμιο που προσεγγίζει την ποίηση της τελευταίας εικοσαετίας με κριτική τόλμη.³⁵ Με άφθονα παραδείγματα από το έργο πολλών ποιητών, κυρίως της γενιάς που άρχισε να δημοσιεύει στα τέλη

32. Βλ. αντίστοιχα Ρέα Γαλανάκη, *Το κείκ*, Κέδρος, Αθήνα 1980· Τζένη Μαστοράκη, *Ιστορίες για τα θατιά*, Κέδρος, Αθήνα 1983· Νάσος Βαγενάς, *Ο λαβύρινθος της σιωπής: Δοκίμιο για την ποίηση*, Κέδρος, Αθήνα 1982· Γιάννης Κοντός, *Ανωνύμου μοναχού*, Κέδρος, Αθήνα 1985· Κωστής Γκιμοσούλης, *Η αγία μελάνη*, Κέδρος, Αθήνα 1983, *Το στόμα κλέφτης*, Κέδρος, Αθήνα 1986. Για αυτό το θέμα και με την οπτική της εποχής βλ. το δοκίμιο του Δ. Ν. Μαρωνίτη «Ποιητική γενιά», ό.π.

33. Ο «θεατρικός μονόλογος» *Ο κλόουν* (Στιγμή, Αθήνα) εκδόθηκε το 1985. Το θεατρικό έργο τριών πράξεων *Η πραγματικότητα είναι πάντα εδώ* (Στιγμή, Αθήνα 1990) ανέδθηκε από το Θέατρο Τέχνης στην Αθήνα.

34. *Φαλαμπέλα* (1995). Αν και το έργο αυτό βρίσκεται έξω από τα χρονολογικά όρια αυτού του κεφαλαίου, η εμφάνισή του επαληθεύει τη γενική τάση που εξετάζεται εδώ.

35. Ευριπίδης Γαραντούδης, «Για το σύγχρονο ελληνικό ελεύθερο στίχο», *Ποίηση* 1 (1993), 105-40.

της δεκαετίας του '70 και σε όλη την επόμενη, ο Ευριπίδης Γαραντούδης εκθέτει τον ανανεωμένο προβληματισμό που διακρίνεται στα έργα αυτά. Ο προβληματισμός αυτός αφορά στη στιχουργική μορφή και, ενώ ο ελεύθερος στίχος εξακολουθεί να κυριαρχεί, οι συγγραφείς ενσωματώνουν στο έργο τους στοιχεία πιο συμβατικών, παραδοσιακών μετρικά κατασκευών. Αν και ο Γαραντούδης δεν το αναφέρει, η αναβίωση των στιχουργικών κανόνων κερδίζει διαρκώς έδαφος μετά το 1970 στην αγγλόφωνη ποίηση και δε θα προκαλούσε έκπληξη αν και στην Ελλάδα άρχιζε να αμφισβητείται ο ελεύθερος στίχος, μετά από αδιαμφισβήτητη κυριαρχία μισού αιώνα.

Μια από τις πιο αμφιλεγόμενες όψεις αυτής της νέας ποιητικής αναζήτησης απασχόλησε κάποιους ποιητές, οι οποίοι αντέδρασαν στον ελεύθερο στίχο σε κατεύθυνση εντελώς αντίθετη από εκείνη όσων επεξεργάστηκαν την εναλλακτική λύση του πεζού λόγου. Τουλάχιστον τρεις ποιητές της νεότερης γενιάς χρησιμοποίησαν ποικίλα αυστηρά και κυρίως παραδοσιακά μέτρα με ομοιοκαταληξία: ο Διονύσης Καψάλης, ο Γιώργος Κοροπούλης και ο Ηλίας Λάγιος. Περιέργως ο Γαραντούδης περιλαμβάνει αυτή την ομάδα κάτω από τον τίτλο «Η ανάκληση του παραδοσιακού ρυθμού δίχως την εμπειρία του ελεύθερου στίχου».³⁶ Αυτό όμως δεν είναι ακριβές: η συνθετική πολυμορφία αυτών των ποιητών περιλαμβάνει και τον ελεύθερο και τον ελευθερωμένο στίχο, όπως είναι φανερό και από τις συλλογές τους που εκδόθηκαν πριν από το *Τριώδιο* (1991), στο οποίο ο Γαραντούδης ενίσταται. Το ζήτημα πάντως που ανακύπτει από τις ακραίες θέσεις αυτών των ποιητών είναι κατά πόσο η αναβίωση, στο τέλος του 20ού αιώνα, φορμαλιστικών κατασκευών, οι οποίες είχαν αποφασιστικά απορριφθεί πριν από πενήντα χρόνια, οδηγεί σε κάτι διαφορετικό από τη γελοιοποίηση στοιχείων παλαιότερων εποχών.

Η σημασία που δόθηκε στο ολιγοσέλιδο βιβλίο με τον τίτλο *Τριώδιο*, που περιέχει τρία 'παραδοσιακά' βαλλίσματα, ήταν προφανώς υπερβολική — και εξαιτίας του συλλογικού του χαρακτήρα, που ήδη σημειώθηκε, θα μπορούσε να θεωρηθεί 'μανιφέστο'. Η σπουδαιότητα της αναβίωσης της ποιητικής φόρμας τέθηκε από τον Άρη Μπερλή:

«Είναι αδύνατον αναγνώστης που δεν έχει ελλιπή σχέση με τα κείμενα της

36. Γαραντούδης, ό.π., σσ. 135-7· βλ. ακόμη για το ίδιο θέμα τη συζήτηση μεταξύ του Γαραντούδη και του Μπερλή στην *Καθημερινή*, 15.12.1992, 29.12.1992 και 5.1.1993.

ποιητικής μας παράδοσης να μπερδέψει ένα σονέτο του Καψάλη με ένα σονέτο του Μαβίλη, ένα στροφικό ποίημα του Κοροπούλη με ένα 'αντίστοιχο' ποίημα του Τέλλου Άγρα... Οι σύγχρονοι σονετογράφοι μας δεν μιμούνται — επαναλαμβάνουν... ή παρωδούν... φόρμες που έθρεψαν πολλούς αιώνες και τίποτα δεν μας εγγυάται πως εξαντλήθηκαν».³⁷

Αν επρόκειτο απλώς για μίμηση ή γελοιοποίηση, τότε το φαινόμενο θα είχε περιορισμένο ενδιαφέρον. Όμως ο Μπερλής τονίζει ότι η επανάληψη δεν είναι ταυτόσημη με τη μίμηση, ούτε η παρωδία με τη γελοιοποίηση. Το να γράψει κανείς σε ένα ξεπερασμένο ύφος, όπως πριν από πολύ καιρό απέδειξε ο Hans Robert Jauss, δεν είναι μια «αυτόματη επιστροφή».³⁸ Το να γράψει κάποιος στα 1990, αγνοώντας στην ουσία την παράδοση του ελεύθερου στίχου στην Ελλάδα, ή χωρίς κάποια εμπειρία από τέτοιες συνθέσεις, είναι το ίδιο άστοχο όπως θα ήταν για έναν ποιητή στα 1930 να αρχίσει να γράφει σε ελεύθερο στίχο χωρίς να έχει ποτέ διαβάσει ένα σονέτο ή χωρίς να έχει προσπαθήσει να συνθέσει σε παραδοσιακά μέτρα. Στο 3ο κεφάλαιο υπογραμμίστηκε ότι οι ποιητές που πρώτοι καθιέρωσαν, στη δεκαετία του '30, τον ελεύθερο στίχο, στις περισσότερες περιπτώσεις είχαν ήδη δημοσιεύσει ποιήματα γραμμένα κατά τον παραδοσιακό τρόπο. Η πρόκληση, στην οποία πρέπει να αντα-

37. *Η Καθημερινή*, 15.12.1992, σ. 10 (η έμφαση είναι του συγγραφέα).

38. «Θα μπορούσε κανείς να παραθέσει παραδείγματα του πώς ο σύγχρονος λογοτεχνικός λόγος ξαναοιεί διόδους προς την ξεχασμένη λογοτεχνία. Πρόκειται για τις δέθεν 'αναγεννήσεις', γιατί η σημασία της λέξης δηλώνει την εμφάνιση μιας αυτόματης επιστροφής και συχνά αναφέρει τη διαπίστωση ότι η λογοτεχνική παράδοση δεν μεταδίδεται μόνη της. Δηλαδή ένα λογοτεχνικό παρελθόν μπορεί να επιστρέψει, μόνον όταν μια νέα υποδοχή το καλεί στο παρόν: μια μεταβαλλόμενη αισθητική προμελετημένα επιστρέφει στο παρελθόν για να το οικειοποιηθεί, είτε ένα απροσδόκητο φως φωτίζει την ξεχασμένη λογοτεχνία υπό το πρίσμα μιας νέας λογοτεχνικής εξέλιξης, επιτρέποντας έτσι να φανεί κάτι που προηγουμένως κανείς δεν μπορούσε να συλλάβει». (H. R., Jauss, «Literary history as a challenge to literary theory», αρχικά δημοσιευμένο στα γερμανικά το 1970. Το απόσπασμα είναι μετάφραση της αγγλικής απόδοσης. Βλ. H. R. Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, trans. T. Bahti, University of Minnesota Press, 1982, σ. 35). Αυτή η τεχνική εφαρμόζεται με επιτυχία στη συλλογή *Βάρβαρες ωδές* του Νάσου Βαγενά (Κέδρος, 1992), των οποίων ο τίτλος και η έκδοση στο «Έτος Κάλβου» (εορτασμός για τα διακόσια χρόνια από τη γέννηση του ποιητή) καθιερώνει μια σχέση ανάμεσα στις σύγχρονες 'ωδές', στις οποίες ο άκοιμπος ελευθερωμένος στίχος άρρητα αντιτίθεται στη γλωσσική και εκφραστική 'λυρική τόλμη' του Κάλβου, και στις οποίες αυστηροί ρυθμοί εμφανίζονται στον πρόλογο και τον επίλογο.

ποκριθεί η 'παραδοσιακή' ποίηση στα 1990, είναι να προσφέρει μιαν απάντηση στο ερώτημα: τι νόημα έχουν η σύνθεση και η δημοσίευση ενός σονέτου στα τέλη του 20ού αιώνα; Ο Γαραντούδης υποστηρίζει ότι η στροφή προς τον ελεύθερο στίχο συμπίπτει με μια ριζική αναθεώρηση στην αντίληψη του κόσμου, και ότι αυτή η αναθεώρηση, που προκάλεσε την απόρριψη των παλαιών ποιητικών μορφών και την εισαγωγή του ελεύθερου στίχου στην ποίηση της Ευρώπης κατά τη δεκαετία του '20 και της Ελλάδας κατά τη δεκαετία του '30, δεν ολοκληρώθηκε ακόμη.³⁹ Θα ήταν όμως λάθος να θεωρήσει κανείς με τόση ευκολία τις λογοτεχνικές φόρμες ως απλούς καθρέπτες του *Zeitgeist* ή της τρέχουσας κοσμοθεωρίας. Η κυριαρχία του ελεύθερου στίχου στη δεκαετία του '30 εκφράζει πιθανότατα την έλλειψη ικανοποίησης από τις τότε καθιερωμένες μορφές έκφρασης και όχι απαραίτητα το θεμελιώδες νόημα του 'χαμένου κέντρου'.⁴⁰ Είναι πολύ πιθανό, με τον ίδιο τρόπο, να αναγνωρίσει κανείς τη σύγχρονη απογοήτευση από τα μέσα έκφρασης που έχουν γίνει καθιερωμένα – και πραγματικά η ανάλυση του Γαραντούδη υποστηρίζει μια τέτοια άποψη.

Άλλη οπτική –και κάπως ανησυχητική– στον τρόπο με τον οποίο τα λογοτεχνικά μέσα έκφρασης μπορεί να συμμετέχουν στη γενικότερη ιστορική εξέλιξη προβάλλεται την εποχή αυτή: για μια ακόμη φορά, από την εποχή των Βαλκανικών πολέμων, οι ποιητές δοκιμάζουν τις ικανότητές τους στις παραδοσιακές και στιχουργικές απαιτήσεις του σονέτου. Και αυτό σε μια εποχή που τα ζητήματα της εθνικής ταυτότητας και των ορίων της επικράτειας επανατίθενται σε ολόκληρη σχεδόν την περιοχή, με όρους που θυμίζουν το 1912, όταν ο Μαβίλης έχασε τη ζωή του πολεμώντας ως εθελοντής στην Ήπειρο.

Όλα αυτά στα 1995 είναι βέβαια υποθέσεις. Αν όμως είναι αλήθεια ότι ένα σημαντικό χαρακτηριστικό της ελληνικής ποίησης στο δεύτερο μέρος της περιόδου που καλύπτει αυτό το κεφάλαιο αφορά, για μια ακόμη φορά, σε θέματα στιχουργικής και όχι απλώς στην εξάντληση της ποίησης μπροστά στην πεζογραφία, τότε το συμπέρασμα που συνάγεται είναι ότι στην Ελλάδα η ποίηση, της οποίας η ύπαρξη ήταν πάντοτε συνδε-

39. *Η Καθημερινή*, 29.12.1992, σ. 10.

40. Ο Γαραντούδης χρησιμοποιεί αυτόν τον όρο στο κείμενο που αναφέρθηκε στην προηγούμενη σημείωση. Προέρχεται από το γνωστό δοκίμιο του Ζήσιμου Λορεντζάτου στον τόμο *Για τον Σεφέρη* (1961).

δεμένη με τα θέματα της γλώσσας (το σημαίνον, σύμφωνα με τους ορισμούς της σύγχρονης γλωσσολογίας), δεν είναι ούτε νεκρή ούτε ετοιμοθάνατη, αλλά πολύ ζωντανή.

Και άλλες ενδείξεις μπορούν να οδηγήσουν στο ίδιο συμπέρασμα. Οι συλλογές του Ελύτη και του Ρίτσου που κυκλοφόρησαν το 1991 ήδη αναφέρθηκαν. Και οι δύο, όπως και η τελευταία συλλογή του Ελύτη, *Δυτικά της λύπης*, η οποία κυκλοφόρησε στο τέλος του 1995, λίγους μήνες πριν πεθάνει ο ποιητής, έγιναν 'εκδοτικά γεγονότα', και αυτό αποδεικνύει ότι το ενδιαφέρον του αναγνωστικού κοινού για το έργο των καταξιωμένων ποιητών δεν έχει καθόλου σβήσει. Στη δεκαετία του '80 κυκλοφόρησαν και άλλες καινούριες συλλογές και συχνά συγκεντρωτικές εκδόσεις με έργα ποιητών, που έγιναν γνωστοί στη διάρκεια της δεκαετίας του '40 και του '50, πολλοί από τους οποίους συνέχισαν και στην περίοδο μετά τη δικτατορία, ρίχνοντας το δικό τους σπόρο. Πρόκειται για τους Γιάννη Δάλλα, Έκτορα Κακναβάτο, Νίκο Καρούζο (μέχρι το θάνατό του το 1990), Τάσο Λειβαδίτη (μέχρι το θάνατό του το 1988), Τίτο Πατρίκιο, Μίλτο Σαχτούρη, Τάκη Σινόπουλο (μέχρι το θάνατό του το 1981) και Κώστα Στεργιόπουλο.⁴¹ Όσον αφορά στους νεότερους, ενθαρρυντικά σήματα σίγουρα είναι ο μεγάλος αριθμός ολιγοσέλιδων συλλογών με ποίηση, που από το 1980 εκδίδονται από τους εκδοτικούς οίκους Άγρα, Καστανιώτης και Νεφέλη σε ομοιομορφες σειρές, και η εμφάνιση το 1993 του σημαντικού περιοδικού *Ποίηση*. Την έκδοση του περιοδικού διευθύνει ο Χάρης Βλαβιανός και μέχρι τις αρχές του 1996 είχαν κυκλοφορήσει έξι τεύχη, 250 σελίδων περίπου το καθένα, στα οποία συνυπάρχουν καινούρια ποιήματα, μεταφράσεις και δοκίμια για την ποίηση.

41. Γιάννης Δάλλας, *Ποιήματα (1948-1988)*, Νεφέλη, Αθήνα 1990· Έκτωρ Κακναβάτος, *Ποιήματα* (2 τόμοι), Άγρα, Αθήνα 1990. Του Καρούζου κυκλοφόρησαν αρκετές συλλογές κατά τις δεκαετίες του '70 και του '80, όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο· τα *Ποιήματα* κυκλοφόρησαν (σε δύο τόμους) μόλις το 1993 και 1994, από τις εκδόσεις Ίκαρος· Τάσος Λειβαδίτης, *Ποίηση* (3 τόμοι), Κέδρος, Αθήνα 1978, 1987, 1988· Τίτος Πατρίκιος, *Ποιήματα, I (1948-1954)*, 3η έκδοση Θεμέλιο, Αθήνα 1990· Μίλτος Σαχτούρης, τρεις συλλογές από το 1980 ως το 1990· Τάκης Σινόπουλος, *Συλλογή II (1965-1980)*, Ερμής, Αθήνα 1980· Κώστας Στεργιόπουλος, *Τα ποιήματα I (1944-1965)*, Νεφέλη, Αθήνα 1988.

Η 'ΕΚΡΗΞΗ' ΤΗΣ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑΣ

Ενώ πολλοί νέοι ποιητές αναδεικνύονταν και συγκροτούσαν τη 'γενιά του '70' κάτω από τις συνθήκες του στρατιωτικού καθεστώτος, δεν έγινε κάτι αντίστοιχο και στην πεζογραφία.⁴² Αυτό που αναπτύχθηκε περίπου από το 1974 ως το 1980 δεν ήταν τόσο μια νέα γενιά συγγραφέων —ίσως η πλειονότητα των καινοτόμων ήταν ήδη καταξιωμένοι— όσο ένα νέο είδος γραφής. Τα πρόσφατα πολιτικά γεγονότα και ιδιαίτερα αυτά του Πολυτεχνείου (1973), που προανήγγειλαν την πτώση της δικτατορίας τον επόμενο χρόνο, προφανώς αποτελούν ένα σημείο εκκίνησης της νέας πεζογραφίας. Το κιβώτιο (1974) του Άρη Αλεξάνδρου είναι μια αλληγορική ιστορία του Εμφύλιου πολέμου, ενώ τρία τουλάχιστον μυθιστορήματα που δημοσιεύτηκαν στην τετραετία 1976-1979 δραματοποιούσαν τα γεγονότα του Πολυτεχνείου: Το μυστήριο (1976) της Μαργαρίτας Λυμπεράκη, Αντιποίησης αρχής (1979) του Αλεξάνδρου Κοτζιά (1926-1992) και Η αρχαία σκουριά (1979) της Μάρως Δούκα (γεν. 1947). Ακόμη, το πρώτο μυθιστόρημα της κόρης της Λυμπεράκη, της Μαργαρίτας Καραπάνου (γεν. 1946), με τίτλο Η Κασσάνδρα και ο λύκος (1977), οφείλει πολλά στην πρόσφατη εμπειρία της λογοκρισίας και της 'αντιποίησης αρχής' από τους Συνταγματάρχες. Τα ίδια γεγονότα, από χρονική όμως απόσταση, εμπνέουν και τον Νίκο Κάσδαγλη στο έργο του Η νευρή (1985).

Ο Αλεξάνδρου παρουσιάστηκε ήδη ως ποιητής της μεταπολεμικής γενιάς. Η Λυμπεράκη και ο Κοτζιάς εμφανίστηκαν ως μυθιστοριογράφοι την ίδια περίοδο. Μόνο η Δούκα και η Καραπάνου ανήκουν στη νεότερη γενιά. Αν και σε κάποιο επίπεδο τα περισσότερα από αυτά τα μυθιστορήματα ικανοποιούν την επιβεβλημένη πλέον απαίτηση (που επαναλαμβάνονταν σε όλες τις συζητήσεις των αρχών της δεκαετίας του '70) να

42. Η ανθολόγηση αυτής της γενιάς από τον Γ. Παναγιώτου (βλ. σημ. 6) συνεχίστηκε με ένα δεύτερο τόμο αφιερωμένο στην πεζογραφία. Το είδος όμως του υλικού σχεδόν κατάργησε το έργο του ανθολόγου. Διάφοροι συγγραφείς που περιλαμβάνονται είχαν αρχίσει να δημοσιεύουν στη δεκαετία του '60 (η Κατερίνα Πλασσαρά, για παράδειγμα), ενώ άλλοι, όπως ο Γιώργης Γιατρομανωλάκης και ο Φίλιππος Δρακονταειδής, δεν είχαν δημοσιεύσει κανένα από τα έργα, για τα οποία είναι τώρα γνωστοί, μέχρι τα τέλη της δεκαετίας. Ακόμη πιο σημαντικές αποδεικνύονται οι απουσίες: ο Αλεξάνδρου, αν και μεγαλύτερος, είναι ένας καινούριος στο χώρο της πεζογραφίας στα 1970. Απουσιάζει επίσης και η Μ. Καραπάνου, προφανώς επειδή η αναγνώριση του έργου της ήταν περιορισμένη μέχρι τη δημοσίευση του δεύτερου μυθιστορήματός της, Ο υπονόητος, το 1985.

αποτελούν μαρτυρία των σύγχρονων γεγονότων, κανένα δεν επιδιώκει την αυθεντική αντικειμενικότητα, που ήταν το σήμα κατατεθέν των μυθιστορηματικών 'μαρτυριών' της Μικρασιατικής Καταστροφής και του Δεύτερου παγκόσμιου πολέμου στη δεκαετία του '40 και του '50. Θεματικός πυρήνας όλων αυτών των μυθιστορημάτων δεν είναι τα ίδια τα γεγονότα. Είναι ο τρόπος με τον οποίο ορισμένα άτομα βλέπουν αυτά τα γεγονότα και μετά τα αφηγούνται.

Η αφήγηση στο *Κιβώτιο* υποτίθεται ότι είναι γραμμένη σε φύλλα που δίνουν στο φυλακισμένο-αφηγητή και στα οποία καταθέτει ό,τι γνωρίζει για μια παράξενη μυστική αποστολή, από την οποία επέζησε μόνο αυτός. Συχνά αντιφάσκει και, καθώς βασανιστικά αναζητά την κυριολεκτική ακρίβεια, προοδευτικά ανακαλύπτει πως οι αυστηρές απαιτήσεις της στράτευσης σε ένα σκοπό έχουν αδειάσει τη γλώσσα από κάθε σχετικό νόημα, όπως ακριβώς και το κιβώτιο, που αυτός και οι σύντροφοί του με τόσες θυσίες μετέφεραν, αποδεικνύεται στο τέλος της ιστορίας κενό. Το μυστήριο, το οποίο συνδέεται στενά με το θεατρικό παρελθόν της Λυμπεράκη, χειρίζεται με τέτοιο τρόπο τα γεγονότα του Πολυτεχνείου, ώστε αυτά τα οποία βίωσαν διάφοροι που συμμετείχαν παρουσιάζονται ως αναπαράσταση μιας πρωτόγονης αιματηρής τελετής.

Η τεχνική του Κοτζιά στην παρουσίαση των γεγονότων μέσα από τα μάτια ενός ιδιαίτερα βρώμικου ήρωα (μια τεχνική που ανευρίσκεται και στο πρώτο του μυθιστόρημα του 1953, την *Πολιορκία*) αποκτά μια πιο εξελιγμένη μορφή στην *Αντιποίηση αρχής*. Στο μυθιστόρημα αυτό τα γεγονότα παρουσιάζονται μέσα από το πρίσμα ενός εξ επαγγέλματος χαφιέ που ονομάζεται Κατσαντώνης. Κάποτε έπεσε τυχαία στα χέρια του το κλασικό μυθιστόρημα του 19ου αιώνα που δραματοποιεί τη ζωή του ηρωικού επαναστάτη με το ίδιο όνομα. Υπάρχει στο μυθιστόρημα του Κοτζιά μια συνεχής ειρωνική αλληλεπίδραση μεταξύ του ηρωικού ύφους και της αρχαιοπρεπούς γλώσσας του λογοτεχνικού *alter ego* του ήρωα και της ελεεινής προσωπικότητας και γλώσσας του ίδιου του ήρωα.

Στο μυθιστόρημα της Μάρως Δούκα *Η αρχαία σκουριά τα ίδια* γεγονότα παρουσιάζονται από την πολύ διαφορετική οπτική μιας φοιτήτριας, η οποία μπαίνει στο Πανεπιστήμιο μετά το πραξικόπημα της 21ης Απριλίου. Ο τρόπος όμως που η πρωταγωνίστρια βιώνει αυτά τα γεγονότα και οι διαπλεκόμενες ιστορίες της οικογένειας και των φίλων της παρουσιάζονται με μεγάλη μαστοριά μέσα από το πολύ προσωπικό πρί-

σμα των κατοπινών αναμνήσεων. Προς το τέλος του μυθιστορήματος η Μυρσίνη, η αφηγήτρια, παραδέχεται ότι οι αναπολήσεις δεν ήταν πάντα αληθείς και αντιδιαστέλλει το επεξεργασμένο πλέγμα όλου του μυθιστορήματος με τις ακριβείς αλλά κενές απαντήσεις σε ένα ερωτηματολόγιο για τη ζωή της, με το οποίο αρχίζει και τελειώνει το μυθιστόρημα.

Μια άλλη θεώρηση αυτών των ίδιων γεγονότων από τη χρονική απόσταση μιας δεκαετίας παρουσιάζεται στο μυθιστόρημα του Νίκου Κάσδαγλη (γεν. 1928) *Η νευρή*. Ο Κάσδαγλης, όπως και ο Κοτζιάς, άρχισε την καριέρα του μετά την Κατοχή και τον Εμφύλιο, και τα μυθιστορήματα και τα διηγήματά του που δημοσιεύονται από το 1952 καλύπτουν ένα μεγάλο φάσμα θεμάτων. Η πρώτη του συλλογή διηγημάτων ανήκει στον ηθογραφικό ρεαλισμό: το μυθιστόρημα *Κεκαρμένοι* (1959) αναφέρεται στη ζωή των φαντάρων, και με το έργο *Η Μαρία περιηγείται τη Μητρόπολη των Νερών* (1982) αποτίει το δικό του φόρο τιμής στη Χιροσίμα. Σε όλα αυτά τα έργα ο Κάσδαγλης μένει πιστός στην ευρεία 'νεο-ρεαλιστική' οπτική, που κυριάρχησε στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια. Δεν ενδιαφέρεται τόσο πολύ για τα τεχνικά ρητορικά εφέ που διακρίνονται στην όψιμη πεζογραφία του Κοτζιά. Στο μυθιστόρημα *Η νευρή* δεν εστιάζει την προσοχή του στα γεγονότα του Πολυτεχνείου, με τα οποία ξεκινάει, αλλά στην αμείλικτη αποσύνθεση της εσωτερικής ζωής των κεντρικών ηρώων, που συνεχίζεται για πολλά χρόνια μετά. Περισσότερο τρομερός και από τα γεγονότα που διαδραματίζονται στη δημόσια ζωή είναι, στην υπόθεση αυτού του μυθιστορήματος, ο θάνατος ενός βρέφους από μηνιγγίτιδα, επειδή το τηλέφωνο του γιατρού ήταν κατειλημμένο από τη γυναίκα του που κουτσομπόλευε με τις φίλες της. *Η νευρή* είναι ένα μυθιστόρημα που δύσκολα ανέχεται και δριμύτατα κατακρίνει την ιστορία που εφοδίασε τα προηγούμενα. Σημαντική κατάκτηση του συγγραφέα είναι το μακάβριο αλλά πάντα ανθρώπινο χιούμορ με το οποίο αντιμετωπίζει το συχνά τραγικό θέμα του: ένας δήθεν πατριώτης τραβεστί δηλώνει, απαντώντας στη γενική Επιστράτευση του 1973: «Μου αλλάξανε φύλο, όχι φύλλο πορείας».⁴³

Τα πρόσφατα ιστορικά γεγονότα αποτελούν το σκηνικό σε δύο άλλα μυθιστορήματα, που εμφανίζονται στα τέλη της δεκαετίας του '70. Η προσέγγιση της ιστορίας από κάποια χρονική απόσταση φανερώνει την

43. *Η νευρή*, Κέδρος, Αθήνα 1985, σ. 157.

επιφυλακτικότητα των συγγραφέων, και τα έργα αυτά θα μπορούσαν, ίσως εκ των υστέρων, να θεωρηθούν ως τα πρώτα δείγματα της 'έκρηξης' της επόμενης δεκαετίας. Η Κασσάνδρα και ο λύκος της Μαργαρίτας Καραπάνου (κυκλοφόρησε πρώτα η αγγλική μετάφραση το 1976 και μετά στα ελληνικά το 1977) είναι, όπως και το μυθιστόρημα της Δούκα, η ιστορία ενός κοριτσιού που ενηλικιώνεται. Η Κασσάνδρα της Καραπάνου, όπως και η μυθική Κασσάνδρα, έχει μια εντελώς δική της εφιαλτική λογική, που κυριολεκτικά απογυμνώνει τον γύρω κόσμο από κάθε νόημα. Μια παρόμοια τακτική εφαρμόζει και ο Νίκος Χουλιαράς (γεν. 1940) στο πρώτο μυθιστόρημά του με τίτλο *Ο Λούσιας* (1979). Ο φερώνυμος ήρωας είναι κάπως καθυστερημένος και η απλοϊκή λογική του, όπως στο *Sound and Fury* του Φώκνερ, αποκαλύπτει τον παραλογισμό που ενυπάρχει στον οικείο κόσμο της ελληνικής μεταπολεμικής επαρχίας.

Η εκμετάλλευση των διαφορετικών οπτικών γωνιών και των ορίων της υποκειμενικότητας δεν είναι καινούρια, βέβαια, στην ελληνική πεζογραφία. Αξίζει πάντως να σημειωθεί ότι αυτή την εποχή αναζωπυρώνεται το ενδιαφέρον για το έργο του Γ. Μ. Βιζυηνού και της Μέλπως Αξιώτη, που υπήρξαν πρωτοπόροι σε αυτόν τον τομέα και που δεν έτυχαν ως τότε της ανάλογης προσοχής. Τα διηγήματα του Βιζυηνού της δεκαετίας του 1880 κυκλοφόρησαν σε δύο νέες εκδόσεις, και το συνολικό έργο της Μέλπως Αξιώτη, η οποία πέθανε το 1973, συγκεντρώθηκε σε μία σειρά, στην οποία συνεπιμελήτρια ήταν η Μάρω Δούκα. Άλλα προηγούμενα για τη νέα τάση, τα οποία ήδη αναφέρθηκαν, είναι, στην περίοδο 1970-1980, *Τα Ψάθινα καπέλα*, που έγραψε η Λυμπεράκη το 1946, και τα μυθιστορήματα του Τσίρκα και της Τατιάνας Γκρίτση-Μιλλιέξ από τη δεκαετία του '60. Με διαφορετικούς τρόπους όλα αυτά τα βιβλία προμηνύουν την αυξημένη προσοχή στο στοιχείο της υποκειμενικότητας, που σημαδεύει την ελληνική πεζογραφία του 1980.

Αυτά είναι μερικά από τα συστατικά του μεθυστικού μίγματος που είναι η ελληνική πεζογραφία στη δεκαετία του '80. Όχι μόνο περισσότερα μυθιστορήματα από νεότερους ή προηγουμένως άγνωστους συγγραφείς αντιμετωπίστηκαν από την κριτική ευνοϊκότερα από ό,τι στο παρελθόν, αλλά και το αναγνωστικό κοινό ενδιαφέρεται όλο και περισσότερο για το μυθιστόρημα, και μάλιστα για τα καινούρια μυθιστορήματα. Μία επιπλέον πρωτοτυπία είναι ότι περισσότερα από τα μισά μυθιστορήματα που συγγράφονται στην Ελλάδα αυτή την περίοδο είναι έργα γυναικών συγ-

γραφένων. Είναι δύσκολο να πει κανείς σε ποιο βαθμό αυτές οι εξελίξεις είναι έργο των εκδοτών. Σίγουρα όμως, από τα τέλη του '70 και τις αρχές του '80, υπήρχε μια φανερή απαίτηση για 'ποιοτική πεζογραφία' και για πρώτη μάλλον φορά στην ελληνική εκδοτική ιστορία, οι οικονομικές αμοιβές των συγγραφέων έγιναν σημαντικές. Αυτά τα γεγονότα αξίζουν κάποιο σχολιασμό.

Είναι γνωστό ότι κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα η 'ζήτηση' πεζογραφίας από τις εφημερίδες και τα περιοδικά ήταν μεγάλη. Αξίζει όμως να σημειωθεί ότι ακόμη και ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, ο πρώτος Έλληνας συγγραφέας που ποριζόταν τα προς το ζην από τις ιστορίες του, ποτέ όσο ζούσε δεν εξέδωσε το έργο του σε βιβλίο. Αργότερα, υψηλές πωλήσεις (όπως προκύπτει από τις ανατυπώσεις) φαίνεται πως έκαναν μόνο τα μυθιστορήματα που πραγματεύονταν τη σύγχρονη ιστορία. Από αυτά το πιο επιτυχημένο εκδοτικά ήταν προφανώς *Η ζωή εν τάφω* (με τριάντα ανατυπώσεις της έκτης έκδοσης του 1955). Μεταξύ των άλλων μυθιστοριογράφων του '30, μόνο ο Καραγάτσης φαίνεται να διατηρεί ένα σχετικά ευρύ αναγνωστικό κοινό. Την κατάσταση της πεζογραφικής αγοράς στα 1972 συνόψισε εύστοχα ο Στρατής Τσίρκας: «Κάποτε [ένα μυθιστόρημα] θεωρούνταν εκδοτική επιτυχία (best-seller) αν πουλούσε τρεις χιλιάδες αντίτυπα. Σήμερα, ένα βιβλίο που πουλάει χίλια αντίτυπα καλύπτει το κόστος του και αφήνει μια εξευτελιστική αμοιβή για τον εκδότη και το συγγραφέα».⁴⁴ Αντίθετα, *Η αρραβωνιαστικιά του Αχιλλέα* (1987) της Άλκης Ζέη (γεν. 1923), το πρώτο μυθιστόρημα για μεγάλους που έγραψε η παγκοσμίου φήμης συγγραφέας παιδικών βιβλίων, πούλησε πάνω από 100.000 αντίτυπα στα τρία πρώτα χρόνια.

Μέχρι και σήμερα, υψηλή αγοραστική κίνηση παρουσιάζουν τα μυθιστορήματα που το θέμα τους σχετίζεται με την ελληνική ιστορία. Η επιτυχία της *Αρραβωνιαστικιάς του Αχιλλέα*, που εξιστορεί την εμπειρία της ηττημένης Αριστεράς από το τέλος του πολέμου έως τη Χούντα, και παρουσιάζει μια σπάνια και ανάγλυφη εικόνα της ζωής των Ελλήνων εξόριστων κομμουνιστών στην Τασκένδη τη δεκαετία του '50, ήταν θεαματική ακόμη και για τα δεδομένα της δεκαετίας. Εξαιρετική επιτυχία γνώρισαν και έργα που αναφέρονταν στα τραύματα της δεκαετίας του '40: στο διεθνή χώρο η *Ελένη* του Nicholas Gage (Γκατζογιάννης), που

44. Στη συνέντευξη του Γερμανάκου, ό.π., σσ. 270-1.

κυκλοφόρησε πρώτα στα αγγλικά και μετά, σε μετάφραση του Αλέξανδρου Κοτζιά, στα ελληνικά (1983), και οι προφορικού τύπου μαρτυρίες από την πλευρά της Αριστεράς του Χρόνη Μίσσιου.

Μεταξύ των μυθιστορημάτων τα οποία στη δεκαετία του '80 απέσπασαν επιδοκιμαστικές κριτικές και από τους ειδικούς και από το κοινό είναι η *Ιστορία* (1982) του Γιώργη Γιατρομανωλάκη (γεν. 1940), *Το έβδομο ρούχο* (1983) της Ευγενίας Φακίνου (γεν. 1945), και *Ο βίος του Ισμαήλ Φερίκ Πασά* (1989) της Ρέας Γαλανάκη. Οι συγγραφείς τους, όπως και άλλοι σύγχρονοί τους, επιδεικνύουν τεχνική επάρκεια και βεβαιότητα, που στηρίζονται αλλά ξεπερνούν τις παρεκκλίσεις της δεκαετίας του '60. Απομονώθηκαν εδώ αυτά τα έργα μόνο γιατί το καθένα, με διαφορετικό τρόπο, αντιμετωπίζει θέματα που απασχολούν όλη την ελληνική λογοτεχνία της νεότερης εποχής: δηλαδή τη σχέση του ελληνικού παρόντος με το ιστορικό παρελθόν, του σύγχρονου λόγου με την ελληνική παράδοση και, τέλος, και των δύο με την κυρίαρχη ξένη κουλτούρα ή κουλτούρες.

Και τα τρία πραγματεύονται το ελληνικό παρελθόν. Η *Ιστορία* παρουσιάζει τοπικά γεγονότα σε ένα κρητικό χωριό στα τέλη της δεκαετίας του '20. *Το έβδομο ρούχο* αναφέρεται στις εμπειρίες τριών γενεών, των οποίων οι μνήμες καλύπτουν όλα τα σημαντικά ιστορικά γεγονότα από το 1824 έως τη δικτατορία της Χούντας. Το έργο της Γαλανάκη είναι μυθιστορηματική βιογραφία με σκηνικό την Κρήτη και την Αίγυπτο και τελειώνει με την αποτυχημένη Κρητική επανάσταση του 1866-1868. Και τα τρία προσεγγίζουν το θέμα τους μέσω της ελληνικής λογοτεχνικής παράδοσης. Η *Ιστορία* έχει προμετωπίδα ένα απόσπασμα από τον Ηρόδοτο, τον πρώτο ιστορικό, και καταφέρνει να συνδυάσει την αφελή αφήγηση των περιπλανήσεών του 5ου αιώνα π.Χ. με τις λεπτομέρειες του ηθογραφικού ρεαλισμού στα τέλη του 19ου αιώνα. *Το έβδομο ρούχο* αντιπαραθέτει στο παραδοσιακό προφορικό ύφος τον αναιδή λόγο της σύγχρονης Αθήνας. Μοιάζει να εμπνέεται από τους Σικελιανό, Σεφέρη και Σινόπουλο, όταν παρουσιάζει μια φανταστική ιεροτελεστία τύπου 'νεκροδέιπνου', και με τον τρόπο αυτό σχολιάζει άμεσα τα ποιήματα του Σεφέρη και δευτερευόντως του Σικελιανού και του Ομήρου.⁴⁵

Η αναμέτρηση της ελληνικής ιστορίας και παράδοσης από τη μία

45. Βλ. στο *Έβδομο ρούχο* (Καστανιώτης, Αθήνα 1983) τον υπαινιγμό στο *Πάσχα των Ελλήνων* (σ. 146).

πλευρά, και της κυρίαρχης ξένης κουλτούρας από την άλλη, είναι ένα από τα κύρια θέματα του Φερίκ Πασά. Στο *Έβδομο ρούχο* το ζήτημα αυτό εκδηλώνεται στη γλώσσα και στο πνεύμα της νεαρότερης από τις τρεις αφηγήτριες, της Ρούλας, η οποία εργάζεται ως δακτυλογράφος σε ένα γραφείο στην Αθήνα. Σε ολόκληρη την *Ιστορία* αντιπαρατίθεται η άλογη, αφελής 'λογική' των κύριων ηρώων προς τη φαύλη 'λογική' των εκτελεστών του νόμου και έμμεσα των κυβερνώντων, ώστε η λογική ενός μορφωμένου αναγνώστη της δεκαετίας του '80 να αποδεικνύεται αλλότρια.

Και στα τρία μυθιστορήματα (όπως και σε πολλά άλλα της δεκαετίας) υπάρχουν επίσης ενδείξεις μιας νέας σχέσης με τη σύγχρονη ξένη γραφή. Τέλος, φαίνεται ότι αυτοί οι συγγραφείς έχουν αποδιώξει το σύμπλεγμα κατωτερότητας και έχουν αποβάλει το άγχος της σύγκρισης με τα ευρωπαϊκά επιτεύγματα στο μυθιστόρημα, που χαρακτήριζαν την ελληνική πεζογραφία από την εποχή που ο Θεοτοκάς έγραφε το *Ελεύθερο πνεύμα* το 1929. Το νέο ελληνικό μυθιστόρημα της δεκαετίας του '80 στηρίζεται στις τεχνικές του υπαινιγμού, της παρωδίας, της συμφιλίωσης του ρεαλιστικού με το φανταστικό στοιχείο και της ρεαλιστικής αφήγησης με τα μοντερνιστικά πειράματα — τεχνικές, που μέχρι τα τέλη της δεκαετίας είχαν καθιερωθεί παγκοσμίως και χρησιμοποιούνταν όχι μόνο από τους δυτικοευρωπαίους συγγραφείς, αλλά και από συγγραφείς όπως ο Thomas Pynchon, ο Milan Kundera, ο Salman Rushdie και οι νοτιοαμερικανοί διάδοχοι του Jorge Luis Borges.⁴⁶ Στα τέλη της δεκαετίας του '70 και στη διάρκεια της επομένης, η ελληνική πεζογραφία βρήκε

46. Πολλά ελληνικά μυθιστορήματα της δεκαετίας του '80, συμπεριλαμβανομένων και αυτών των τριών, εφαρμόζουν αυτό που συχνά ονομάζεται 'μαγικός ρεαλισμός', ενώ αυτά τα τρία συγκεκριμένα αποτελούν παραδείγματα του είδους της μεταμοντέρνας πεζογραφίας, που η Linda Hutcheon όρισε ως «historiographic metafiction» (*A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988, σσ. 87-123). Εφόσον ο γενικός όρος 'μεταμοντερνισμός' βοηθάει να περιγραφούν αυτές οι παγκόσμιες τάσεις στην πεζογραφία, τότε ένα σημαντικό μέρος της ελληνικής πεζογραφικής παραγωγής της δεκαετίας του '80, αλλά και κάποια έργα της προηγούμενης δεκαετίας, θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν έτσι. Οι κριτικοί και οι σχολιαστές στο σύνολό τους στάθηκαν πολύ επιφυλακτικοί στη χρησιμοποίηση αυτού του όρου. Βλ., για παράδειγμα, Γιώργος Θαλάσσης, *Η άρνηση του Λόγου στο ελληνικό μυθιστόρημα μετά το 1974*, Γνώση, Αθήνα 1992, όπου αποφεύγεται συστηματικά ο όρος 'μεταμοντέρνο(ς)'. Για τη διάδοση του όρου στην Ελλάδα στα τέλη της δεκαετίας του '80, βλ. τα συγκεκριμένα δοκίμια στον τόμο *Μοντέρνο-μεταμοντέρνο*, Σμίλη, Αθήνα 1988.

πάλι την ισορροπία μεταξύ του εσωστρεφούς και του εξωστρεφούς, που υπήρξε τόσο αποδοτική στην 'έκρηξη της πεζογραφίας' πριν από έναν αιώνα ακριβώς.

Η *Ιστορία* του Γιώργη Γιατρομανωλάκη είναι η ιστορία μιας βεντέτας, η οποία υποθετικά συνέβη σε ένα κρητικό χωριό το 1928. Ο δολοφόνος είναι ο «Δικαιάκης, που λεγόταν και Δίκαιος», ενώ το θύμα, η οικογένεια του οποίου θα ζητήσει εκδίκηση και αυτή με τη σειρά της, μετά όμως το τέλος της κύριας ιστορίας, φέρει το όνομα Ζερβός. Η αφήγηση γίνεται στο τρίτο πρόσωπο και ο λόγος είναι λιτός και τεκμηριωμένος, αν και τα γεγονότα, όπως και σε πολλές από τις απίθανες ιστορίες του Ηροδότου, βρίσκονται πέραν της κοινής λογικής, παρά το ρεαλιστικό τρόπο αφήγησής τους. Ήδη στην πρώτη σελίδα, όπου περιγράφεται ο φόνος, ο αναγνώστης μαθαίνει ότι:

«Ο νόμος της βαρύτητας που, καθώς λένε, κρατεί στη θέση τους τα πράγματα, τα ζώα και τους ανθρώπους, καταλύθηκε, έτσι ώστε δημιουργήθηκε ανάμεσα στο χώμα και στα γόνατα του πυροβολημένου ένα κενό που ίσως έφτανε τα δύο μέτρα, ίσως όμως και περισσότερο».⁴⁷

Ο φονιάς, για να μη συλληφθεί, είναι αναγκαίο να περάσει ένα είδος τελετουργικής μύησης, κατά την οποία, όσο θα κρύβεται στο δάσος, θα πρέπει να μιμείται με τη σειρά διάφορα ζώα για κάποιες συγκεκριμένες μέρες. Τελικά όμως, συλλαμβάνεται και πεθαίνει στη φυλακή, αφήνοντας το γιο του να γίνει το επόμενο θύμα στην ανελέητη κυκλική διαδοχή αυτής της *Ιστορίας*.⁴⁸

Η αφηγηματική φωνή στην *Ιστορία* είναι αποστασιοποιημένη και ψύχραιμη. Στο *Έβδομο ρούχο* μονολογούν τρεις γυναίκες: μια ηλικιωμένη μητέρα, η άγαμη κόρη της που ζει μαζί της, και η εγγονή της Ρούλα. Η μητέρα γλίτωσε από τη Μικρασιατική Καταστροφή και οι περιπλανήσεις της προς αναζήτηση της μεγάλης χαμένης θυγατέρας της επαναλαμβάνουν το μύθο της Δήμητρας και της Περσεφόνης. Νεαρή ακόμη, και ενώ βρισκόταν κοντά σε ένα απομακρυσμένο χωριό της Θεσσαλίας

47. *Ιστορία*, Κέδρος, Αθήνα 1982, σ. 9 (η έμφαση δική μου).

48. Γι' αυτό το μυθιστόρημα βλ. Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Γιώργης Γιατρομανωλάκης: Επτά σχόλια με αφορμή την *Ιστορία*» (1982), στον τόμο του ίδιου *Πίσω μπρος: προτάσεις και υποθέσεις για τη νεοελληνική ποίηση και πεζογραφία*, Στιγμή, Αθήνα 1986, σσ. 261-282 και *Θαλάσσης, Η άρνηση*, ό.π., σσ. 61-94.

που ονομαζόταν Ρίζες, είδε σε όραμα τον πεθαμένο άντρα της και έτσι έμεινε στο χωριό, όπου έμαθε τα μυστικά της πιο ηλικιωμένης γριάς, μιας γυναίκας που τη φώναζαν Βάβω και η οποία είχε μια παρόμοια με τη δική της τύχη στη διάρκεια της επανάστασης του 1821, πριν από έναν σχεδόν αιώνα. (Σύμφωνα με τη μυθολογία, η Δήμητρα παρηγορήθηκε από μια ηλικιωμένη γυναίκα που είχε το ίδιο όνομα, Βαυβώ, στην αρχαία του μορφή). Με την εξιστόρηση της ζωής των οικογενειών αυτών των δύο γυναικών, στο πλαίσιο αυτού του σύντομου μυθιστορήματος, αναφαίνονται όλα τα μεγάλα τραύματα της μετεπαναστατικής Ελλάδας. Η κύρια όμως δράση αφορά στη διαφορούμενη μύηση της βιαστικής πρωτευουσιάνας Ρούλας στον ξεφτισμένο μυθικό κόσμο των ηλικιωμένων γυναικών, ο οποίος αντλεί ζωή από το παρελθόν. Όπως και στην ποίηση του Σεφέρη, η αναπαράσταση των τελετών που επιτρέπουν στο παρελθόν να γονιμοποιήσει το παρόν απαιτούν θυσία ζωντανού αίματος. Το τέλος του μυθιστορήματος βρίσκει τη φυγόκεντρη Ρούλα, που κατευθύνεται με το λεωφορείο πίσω στον πολιτισμό φωνάζοντας «Άλλη νύχτα εδώ δεν κάθομαι... Όχι και να τρελαθούμε κιόλας»,⁴⁹ να ισορροπεί με την κεντρομόλο κηδεμονία του παρελθόντος από τις ηλικιωμένες γυναίκες. Η αντιπαράθεση παράδοσης και εκσυγχρονισμού παραμένει.

Η Ρέα Γαλανάκη, συγγραφέας του μυθιστορήματος *Ο βίος του Ισμαήλ Φερίκ Πασά*, άρχισε τη λογοτεχνική της πορεία στη διάρκεια της δικτατορίας ως ποιήτρια.⁵⁰ Το μυθιστόρημα αυτό στηρίζεται στη ζωή ενός υπαρκτού ιστορικού προσώπου: του διοικητή του αιγυπτιακού στρατού, που στάλθηκε το 1866 να καταπνίξει την Κρητική επανάσταση εκείνου του χρόνου εναντίον του οθωμανικού ζυγού. Το μυθιστόρημα υφάινεται γύρω από δύο επιπλέον ιστορικά γεγονότα: ότι ο Φερίκ ο ίδιος γεννήθηκε Κρητικός χριστιανός και πουλήθηκε ως σκλάβος μετά από τουρκική επιδρομή που έγινε στο χωριό του κατά το '21, και ότι ο Φερίκ είχε έναν αδελφό, τον Αντώνη, ο οποίος το 1866 είχε αναπτύξει μεγάλη δραστηριότητα για την οργάνωση της Κρητικής επανάστασης και την υποστήριξή της από την Ελλάδα.

Το πρώτο μισό του διβλίου είναι αφιερωμένο στα πρώτα χρόνια της

49. *Το έβδομο ρούχο*, ό.π., σ. 128.

50. Μετά την τελευταία ποιητική της συλλογή (1980), και πριν από την έκδοση αυτού του μυθιστορήματος, η Γαλανάκη δημοσίευσε δύο τόμους με συντομότερα πεζά κείμενα: *Πού ζει ο λύκος*; (1982) και *Ομόκεντρα διηγήματα* (1986).

ζωής του ήρωα, που παρουσιάζονται σχετικά σύντομα σε τρίτο πρόσωπο. Η αφήγηση ξεκινάει από την κρυψώνα του σε μια σπηλιά στο οροπέδιο του Λασιθίου (υπάρχουν ενδείξεις ότι είναι το ίδιο με το σπήλαιο στο οποίο, σύμφωνα με τη μυθολογία, γεννήθηκε ο Δίας), συνεχίζει με τη σύλληψή του και την ανατροφή του στην Αίγυπτο, τον πλούτο και την υψηλή του θέση, καθώς και την καθοριστική φιλία του με τον Ιμπραήμ, που έγινε αργότερα αντιβασιλέας της Αιγύπτου. Στο δεύτερο μέρος η αφήγηση γίνεται πρωτοπρόσωπη και ο Φερίκ περιγράφει τους εννέα μήνες που έμεινε στην Κρήτη στα χρόνια 1866-7 και που θα τελειώσουν με το θάνατό του στο οροπέδιο του Λασιθίου, όπου γεννήθηκε. Συνδυάζοντας την αυστηρά τεκμηριωμένη αφήγηση με το λυρισμό, το μυθιστόρημα αυτό επεξεργάζεται με έναν πρωτόγνωρο για την ελληνική λογοτεχνία τρόπο το «Θέμα του προδότη και του ήρωα» του Μπόρχες. Αυτά τα δύο στοιχεία του ύφους, όπως και το θέμα του, φαίνονται καθαρά στο τέλος του πρώτου μέρους, όταν ο Φερίκ σαν παιδί κοιτάζει την καταστροφή του χωριού του από τους νικητές Τούρκους:

«Τράβηξε το βλέμμα του από τις φλόγες και κοίταξε τη γη μπροστά στα πόδια του. Βράχια και λίγο ξερό χώμα. Ο Χασάν πασάς, κατακτητής του οροπέδιου και γαμπρός του αντιβασιλέα της Αιγύπτου Μωχάμετ Άλη, διέσχιζε το ξερό χώμα επιστρέφοντας στον Χάνδακα νικητής. Το μέγεθος αλόγου και αναβάτη δεν ξεπερνούσε το περίγραμμα της πεταλούδας που πετά. Είδε το άλογο ν' αφηνιάζει και να ρίχνει καταγής τον ιππέα. Το αγόρι σήκωσε τον σκοτωμένο ιππέα πιάνοντάς τον προσεκτικά από τα φτερά των κόκκινων ρούχων, κι αμέσως τον πέταξε πέρα φοβισμένο· το πρόσωπο του κατακτητή έμοιαζε στο δικό του».⁵¹

Ο Φερίκ μεγάλωνε με δύο ταυτότητες, δύο παρελθόντα, δύο θρησκείες, ακόμα ίσως και δύο φυλές, όπως φαίνεται από την πρωτοπρόσωπη αφήγηση της εννιάμηνης αγωνίας του στην Κρήτη, πριν γεννηθεί ο αληθινός εαυτός του. Στο τέλος της ιστορίας επιστρέφει στα ερείπια του πατρικού σπιτιού της παιδικής ηλικίας, όπου ξυπνάει όλα τα φαντάσματα της οικογένειάς του. Τότε το μυθιστόρημα αποκαλύπτει ότι αυτές οι ταυτότητες είναι ασυμβίβαστες. Αντιλαμβάνεται πως δεν υπάρχει ένας μοναδικός, αληθινός εαυτός του να ανακαλύψει, και το κείμενο παραπέ-

51. Ο βίος του Ισμαήλ Φερίκ Πασά, εκδ. Άγρα, Αθήνα 1989, σσ. 18-19.

μπει στην παγκόσμια λογοτεχνία του νόστου, από τον Όμηρο και τον Δάντη ως τον Θ. Σ. Έλιοτ και τον Σεφέρη:

«Το μυαλό του έλαμψε ξαφνικά και κατανόησε ότι δεν υπάρχει, ούτε και υπήρξε, κάτι τόσο αθώο ώστε να χαθεί. Άρα, πως δεν υπάρχει, ούτε και ποτέ υπήρξε, επιστροφή».⁵²

Η απόρριψη εκ μέρους του μυθιστορήματος ακόμη και της έννοιας της μίας, μοναδικής και αδιαίρετης ταυτότητας οφείλεται εν μέρει στην εξερεύνηση της υποκειμενικότητας στα προηγούμενα ελληνικά μυθιστορήματα, ιδιαίτερα των δεκαετιών του '70 και του '80. Πρώτη φορά όμως εφαρμόζονται αυτές οι αντιλήψεις στην ίδια την ελληνική αντίληψη του παρελθόντος. Ο Φερίκ δεν έχει μόνο τη διπλή ταυτότητα του κατακτητή και του κατακτημένου. Είναι επιπλέον αυτόχθων Έλληνας, όπως ο Δίας που γεννήθηκε στο σπήλαιο πάνω από το Λασίθι, και την ίδια στιγμή είναι το προϊόν της οθωμανικής ζωής με την οποία αναθρέφεται, μια κληρονομιά που οι αξιώσεις της εθνικής ταυτότητας την απορρίπτουν με περιφρόνηση και ντροπή. Σε αυτό το επίπεδο, ο Φερίκ Πασάς μπορεί να διαβαστεί ως μια παραβολή για την ελληνική ταυτότητα, όπως στη διάρκεια δύο αιώνων σφυρηλατήθηκε από το ανέφικτο της επιστροφής στο ένδοξο παρελθόν. Είναι ίσως η πρώτη φορά που γίνεται αποδεκτό στη λογοτεχνία ότι στην κληρονομιά της Ελλάδας σήμερα ανήκει και η ιστορία της ως επαρχίας της οθωμανικής αυτοκρατορίας.⁵³

52. Το παράθεμα είναι από τον Επίλογο (σ. 197), που επιστρέφει στην τριτοπρόσωπη αφήγηση του πρώτου μέρους του μυθιστορήματος. Στην πρώτη πρόταση ακούγεται, μάλλον καθαρά, ο τελευταίος στίχος του σολωμικού *Πόρφυρα*: *Άστραψε φως και εγνώρισεν ο νιος τον εαυτό του*.

53. Με την εξερεύνηση της διχασμένης ή διπλής προσωπικότητας, που αψηφά τις επιβεδλημένες διακρίσεις της θρησκείας, της εθνικότητας και της φυλής, η Γαλανάκη ουσιαστικά συνεχίζει, ακριβώς μετά από έναν αιώνα, το έργο του Βίζυηνου. Εμφανέστατα, σε δύο διηγήματά του ο Βίζυηνός όχι μόνο στέκεται με συμπάθεια απέναντι στον Τούρκο κεντρικό ήρωα, αλλά τον παρουσιάζει και ως το 'σώσια' ή το *alter ego* ενός Χριστιανού: ο Κιαμήλ στο *Ποίος ήτο ο φονεύς του αδελφού μου* και ο Μοσκώβ Σελήμ στο ομώνυμο διήγημα. Η σύνθετη και καινούρια προσέγγιση του παρελθόντος από την Γαλανάκη είναι μοναδική και δε συμπίπτει με αυτή άλλων σύγχρονων συγγραφέων, οι οποίοι επίσης αντλούν το υλικό τους από την ίδια περίοδο. Δείγματος χάριν μπορεί να αναφερθεί το ιστορικό μυθιστόρημα μιας άλλης ποιήτριας, της Ισμήνης Καπάνταη, το *Απειρωτάν και Τούρκων* (1990), στο οποίο η συγγραφέας μένει πιστή στις συμβάσεις και αντιμετωπίζει το θέμα πιο συναισθηματικά.

Το μυθιστόρημα τελειώνει με τρεις διαφορετικές και ασύμπτωτες εκδοχές του θανάτου του ήρωα. Είτε δηλητηριάστηκε από τους Τούρκους, που τον υποπτεύθηκαν ως προδότη, είτε πυροβολήθηκε από τους Έλληνες σε οποιαδήποτε περίπτωση, το ένα μισό του διπλού εαυτού του σκοτώνει το άλλο. Η τρίτη εκδοχή, η οποία παρουσιάζεται περισσότερο ως στοχασμός πάνω στη μοίρα του Φερίκ και λιγότερο ως γεγονός, τον θέλει να απορρίπτει και τα δύο παρελθόντα του. Σκοτώνεται ο ίδιος με το παλιό μαχαίρι που είχε μαζί του όλη του τη ζωή σαν ένα είδος φυλακτού, και το οποίο είχε βρει παιδάκι στα βάθη της σπηλιάς στο Λασίθι – μαχαίρι που αποτελεί τον αρχαιολογικό κρίκο, που τον συνδέει με τους πιο μακρινούς προγόνους του.

Στο ίδιο άρθρο, που μνημονεύθηκε προηγουμένως, και αναφερόταν στην ανάπτυξη της πεζογραφίας εις βάρος της ποίησης, ο Δημήτρης Τζιόβας σημείωνε μια νέα απαίτηση για 'εύκολο ανάγνωσμα' και υποστήριζε ότι η συνταγή της επιτυχίας απαιτεί μήκος 170-200 σελίδων.⁵⁴ Και τα τρία μυθιστορήματα που μόλις εξετάστηκαν ικανοποιούν αυτή την παράμετρο. Κανένα όμως δε θα μπορούσε να θεωρηθεί 'εύκολο ανάγνωσμα', αν και όλα δείχνουν ένα σεβασμό (χρωματισμένο ή όχι με κάποιο τόνο παρωδίας) για τα γούστα και τις προσδοκίες των αναγνωστών ιστοριών, γεγονός που τους φέρνει σε έντονη αντίθεση με τους μοντερνιστές προκατόχους τους, όπως η Αξιώτη και ο Πεντζίκης. Ίσως πιο άμεσα ενδεικτικό αυτών των γούστων και προσδοκιών, όπως είχαν διαμορφωθεί στη διάρκεια της δεκαετίας του '80, είναι τα σχετικά ελαφρά μυθιστορήματα του Πέτρου Τατσόπουλου και του Γιάννη Ξανθούλη, με τα σύγχρονα αστικά σκηνικά τους και την καθημερινή γλώσσα και νοστιμευμένα με μια νέα σεξουαλική ειλικρίνεια. Από τη στιγμή που δεν έχει υπάρξει μια καλά καθιερωμένη παράδοση λαϊκής ή πεζογραφίας 'της διασκέδασης' στην Ελλάδα, είναι δύσκολο να πει κανείς αν κάποια από αυτά τα μυθιστορήματα έντιμα στοχεύουν να καλύψουν αυτό το κενό ή (ίσως και την ίδια στιγμή) παρωδούν τις συμβάσεις της ξένης, ευρείας κυκλοφορίας, πεζογραφίας. *Η*

54. Κάποιες από αυτές τις παρατηρήσεις ακούστηκαν και σε μια συζήτηση στρογγυλής τραπέζης που διοργανώθηκε την ίδια χρονιά και ήταν πολύ διαφορετική από τις απαισιόδοξες συζητήσεις της προηγούμενης δεκαετίας. Βλ. Γιώργης Γιατρομανωλάκης κ.ά., «Ιδεολογία και μορφή της νεοελληνικής λογοτεχνίας την τελευταία εικοσαετία» στον τόμο *Ανοιχτές Συζητήσεις*, εκδόσεις Υπουργείου Πολιτισμού, Αθήνα 1987.

καρδιά του κτήνους του Τατσόπουλου (1988) είναι η πληθωρική ιστορία μιας ασήμαντης υπόθεσης ναρκωτικών και μιας αδέξιας ληστείας στη σύγχρονη Αθήνα. Υπάρχουν πολλοί υπαινιγμοί σε αυτό το βιβλίο στην αγγλική και αμερικανική αστυνομική λογοτεχνία, γιατί τι άλλο μπορεί να συμπεράνει κανείς από μια σκηνή στην οποία ένας ήρωας του έργου περιχύνει με βενζίνη έναν άλλο και αργά αργά καπνίζει το τσιγάρο του, απειλώντας τον να του βάλει φωτιά, αν δεν του αποκαλύψει τα πάντα;⁵⁵ Μήπως ο συγγραφέας δεν γνωρίζει ότι ακόμη και οι αναθυμιάσεις της βενζίνης είναι εύφλεκτες; Ή μήπως περιμένει από τον υποψιασμένο αναγνώστη να χαμογελάσει, αναγνωρίζοντας ότι αυτού του είδους ο λαϊκός ρεαλισμός δεν είναι παρά ένα παιχνίδι;

Τέλος, αν και το σύντομο μυθιστόρημα ασφαλώς καθιερώθηκε και γνώρισε εμπορική επιτυχία στη δεκαετία του '80, η εκπνοή της είδε μια ξαφνική αύξηση έκδοσης σημαντικά εκτενέστερων μυθιστορημάτων. Μεταξύ αυτών θα πρέπει να αναφερθούν τα εξής: *Η αρραβωνιαστικιά του Αχιλλέα* (1987) της Άλκης Ζέη, η οποία έχει ήδη αναφερθεί, *Από την άλλη όχθη του Χρόνου* (1988) της Τατιάνας Γκρίτση-Μιλλιέξ, *Η μεγάλη πλατεία* (1987) του Νίκου Μπακόλα, *Βαμμένα κόκκινα μαλλιά* (1989), το πρώτο μυθιστόρημα του επιτυχημένου θεατρικού συγγραφέα Κώστα Μουρσελά, και *Αφρική* (1988) του Ευγένιου Αρανίτση. Είναι ενδιαφέρον ότι τα τέσσερα πρώτα είναι έργα παλαιότερων συγγραφέων, οι οποίοι είχαν αρχίσει να δημοσιεύουν στις δεκαετίες του '50 και '60. Τα έργα της Άλκης Ζέη και του Κώστα Μουρσελά έγιναν εκδοτικές επιτυχίες. *Η αρραβωνιαστικιά του Αχιλλέα* (που εκτείνεται σε 350 σελίδες) έχει ήδη εξεταστεί. Το μυθιστόρημα του Μουρσελά (493 σελίδες) ανατυπώθηκε έφτά φορές και πούλησε 35.000 αντίτυπα μόνο τον πρώτο χρόνο. Το βιβλίο της Γκρίτση-Μιλλιέξ (363 σελίδες) έκανε δεύτερη έκδοση μέσα στον ίδιο χρόνο και *Η μεγάλη πλατεία* (553 σελίδες) του Μπακόλα ανατυπώθηκε 5 φορές μέχρι το 1990.

Όποιο και αν είναι το μέλλον της ελληνικής ποίησης, η ελληνική πεζογραφία στις αρχές της δεκαετίας του '90 έχει ξεπεράσει πλέον την κρίση που εντόπισαν οι δημόσιες συζητήσεις της δεκαετίας του '70, με τρόπους μάλιστα εντελώς απρόβλεπτους τότε.⁵⁶ Εκτός από την αδιάκο-

55. Πέτρος Τατσόπουλος, *Η καρδιά του κτήνους*, Εστία, Αθήνα 1988, σσ. 226-32.

56. Η απόσταση που χωρίζει τους σύγχρονους συγγραφείς από τους 'πατέρες' τους της δεκαετίας του '30 διαπιστώθηκε σε δύο ομαδικές συνεντεύξεις. Στην πρώτη συμ-

πη και θετική ανταπόκριση στις σύγχρονες παγκόσμιες εξελίξεις στο χώρο του μυθιστορήματος, οι Έλληνες συγγραφείς ανακάλυψαν πάλι και άντλησαν δημιουργικά από παραμελημένα κομμάτια της δικής τους αφηγηματικής παράδοσης, κυρίως από την παρωδία του Ροϊδή και από την εξερεύνηση της υποκειμενικότητας του Βιζυηνού περισσότερο από έναν αιώνα πριν. Όποια και αν είναι η ετυμηγορία των κατοπινών γενεών σχετικά με την αξιοσημείωτη 'έκρηξη της πεζογραφίας' της δεκαετίας του '80, τα σημάδια οδηγούν στο συμπέρασμα ότι το ελληνικό αναγνωστικό κοινό του μυθιστορήματος στις αρχές της δεκαετίας του '90 έχει απαιτήσεις, αναφορικά με την ποιότητα και την ποσότητα, περισσότερες από οποιαδήποτε άλλη χρονική περίοδο.

μετείχαν πεζογράφοι που άρχισαν τη λογοτεχνική τους πορεία στα τέλη της δεκαετίας του '70 και στις αρχές της επομένης, και στη δεύτερη εκπρόσωποι της γενιάς που είχε δημοσιεύσει και πριν το 1967. Βλ. αντίστοιχα: «Νεοελληνική κοινωνία, λογοτεχνική κριτική, πεζογραφία: αφητηρίες και παρόν» («Το 'Δ' συνομιλεί με τους Ευγένιο Αρανίτση, Δημοσθένη Κούρτοβιχ και Πέτρο Τατσόπουλο»), *Το Δέντρο* 60-61 (1991), 3-54 και «Γύρω από την πεζογραφία» («Το 'Δ' συνομιλεί με τους Αντρέα Φραγκιά, Σπύρο Πλασκοβίτη και Αλέξη Πανσέληνο»), *Το Δέντρο* 66 (1992), 7-29. Πολύ ενδεικτική είναι η απορία του Τατσόπουλου στην προηγούμενη συνέντευξη: «Ποια σχέση μπορεί να έχω με τη γλώσσα του Μυριβήλη;» (σ. 23). Λίγο παρακάτω, στην ίδια συνέντευξη, σχολιάζει ο Αρανίτσης: «Θεωρώ την πεζογραφική γενιά του '30 ασήμαντη». Οι μόνοι που οι συνομιλητές του προτείνουν να εξαιρεθούν είναι ο Κοσμάς Πολίτης, ο Μπεράτης και («ίσως») ο Καραγάτσης (σ. 41).

6. Λογοτεχνία και Γλώσσα: Το Γλωσσικό Ζήτημα

Η λογοτεχνία δεν είναι τίποτε άλλο παρά γλώσσα, και στην περίπτωση της ελληνικής λογοτεχνίας η γλώσσα, η πρώτη ύλη της, δεν ήταν κάτι που οι συγγραφείς και οι αναγνώστες μπορούσαν να το θεωρήσουν δεδομένο. Το Γλωσσικό Ζήτημα είναι κατά βάση μια διαμάχη για τη σωστή ή την επιθυμητή μορφή της γραπτής γλώσσας, παρ' όλο που τόσο στη θεωρία όσο και στην πράξη δεν άφησε ανεπηρέαστο τον προφορικό λόγο. Πάρα πολλά γράφτηκαν γι' αυτό το ζήτημα ήδη από το τέλος του δέκατου όγδοου αιώνα, και σχεδόν όλα ήταν ρυθμιστικού χαρακτήρα. Όσοι συμμετείχαν στη θεωρητική διαμάχη συνέχιζαν ασταμάτητα να επαναλαμβάνουν τα επιχειρήματα των προηγούμενων, συχνά για να διαφοροποιηθούν και να προχωρήσουν στις δικές τους κατηγορηματικές προτάσεις, με αποτέλεσμα η διαμάχη να καταλήξει σε μια πεπατημένη οδό. Παρ' όλο που οι μελέτες που υπάρχουν δεν καλύπτουν συνοπτικά όλο το φάσμα του ζητήματος, και λείπει ακόμη μια έγκυρη ιστορία της διαμάχης από το τέλος του δέκατου όγδοου αιώνα μέχρι τα τέλη του εικοστού, μπορεί κανείς ωστόσο να παρακολουθήσει την ιστορική αντιδικία, με όλες της τις λεπτομέρειες, με τα επιχειρήματα και τα αντεπιχειρήματα που διατυπώθηκαν σχετικά.

Αυτό που είναι πιο δύσκολο να προσδιορίσει κανείς είναι το πώς αυτές οι ρυθμιστικές προτάσεις και η συχνά επίκαιρη και προσωπική ρητορική πίσω από την οποία οχυρώνονται αλληλοσυσχετίζονται με τις πραγματικότητες της αναπτυσσόμενης γραπτής χρήσης της γλώσσας. Η περίπλοκη ιστορία της νέας ελληνικής, όπως πράγματι γράφτηκε κατά τη διάρκεια των δύο τελευταίων αιώνων, ή για να πάμε πίσω στα πρωιμότερα γνωστά κείμενα του δωδέκατου αιώνα, έχει γίνει συνήθως αντικείμενο εξέτασης για τις μαρτυρίες που προσφέρει σχετικά με την ανάπτυξη του προφορικού λόγου.¹ Αλλά η γραπτή, και ιδιαίτερα η λογοτεχνική

1. Βλ. π.χ. Robert Browning, *Medieval and Modern Greek* (2nd ed.), Cambridge University Press, 1983. Μια χρήσιμη εξαίρεση, παρ' όλο που είναι πια ξεπερασμένη, είναι η *Ιστορική Εισαγωγή στη Νεοελληνική Γραμματική* (1938) του Μανώλη Τριανταφυλλίδη, που εμπεριέχει παραδείγματα γραπτής χρήσης της γλώσσας και φτάνει μέχρι την ύστερη αρχαιότητα. Επίσης βλ. τώρα Δ. Τζιόβας, *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1993, σχετικά με τη γλώσσα της αφήγησης, όπου τίθεται μερικές απόψεις, που συγκλίνουν με αυτές του παρόντος κεφαλαίου.

χρήση του λόγου, έχει μια δική της ιστορία και ως εκ τούτου είναι αναγκαίο, εκτός από τη συνοπτική παρουσίαση της θεωρητικής διαμάχης για τη γλώσσα, να ιχνηλατήσουμε τα κυριότερα σημεία στην εξέλιξη της γραπτής ελληνικής κατά τη διάρκεια της περιόδου που καλύπτει το παρόν βιβλίο.

Η γλωσσική κατάσταση που επικρατούσε στον ελληνόφωνο κόσμο κατά τη γέννηση του ελληνικού κράτους ήταν ασφαλώς περίπλοκη, αλλά όχι αναγκαστικά και τόσο διαφορετική από εκείνη των άλλων νεοσύστατων κρατών, όπως συνήθως υποστηρίζεται. Η σύγχρονη γλώσσα ήταν (και είναι) ο άμεσος και μοναδικός απόγονος της γλώσσας που μιλιόταν και γραφόταν στην κυρίως Ελλάδα και στα νησιά της ανατολικής Μεσογείου κατά την αρχαιότητα (όπως μας είναι γνωστό, τουλάχιστον από το 1300 π.Χ. περίπου). Με αυτή την έννοια, η σχέση της με μια αρχαία γλώσσα που από την αρχαιότητα αποτελεί μέσο παιδείας, μπορεί να συγκριθεί σε μεγάλο βαθμό με τη σχέση που υπάρχει μεταξύ των σύγχρονων λατινογενών γλωσσών (ιδιαίτερα της ιταλικής) και των λατινικών. Η ομιλούμενη ελληνική στις αρχές του δέκατου ένατου αιώνα, όσο γνωρίζουμε, χωριζόταν σε διαλέκτους με γεωγραφικά κριτήρια φαίνεται όμως πως υπήρχε επίσης μια 'καλλιεργημένη' (λόγια) ομιλούμενη διάλεκτος, η οποία είχε υποστεί την επίδραση της γραπτής χρήσης της γλώσσας ανάμεσα στις ελίτ του δέκατου όγδοου αιώνα στην Κωνσταντινούπολη και στα Επτάνησα. Ελάχιστες από τις διαλέκτους αυτές είχαν αποκλίνει τόσο, ώστε να θεωρούνται αμοιβαία ακατάληπτες. Πριν από τη συγκρότηση του κράτους και την επιλογή της πρωτεύουσάς του, καμιά από αυτές τις γεωγραφικά διασκορπισμένες διαλέκτους δεν μπορούσε να προβάλλει την αξίωση να κυριαρχήσει, εκτός από εκείνη της ελίτ που, παρ' όλα αυτά, δε διαχωρίζεται εντελώς από τη γραπτή γλώσσα. Μετά το '21, οι διάλεκτοι της Πελοποννήσου έγιναν η ομιλούμενη γλώσσα στην Αθήνα και, κατά συνέπεια, κυριάρχησαν στο νέο κράτος. Ωστόσο, μια που το μεγαλύτερο μέρος της μορφωμένης ελίτ της πρώτης γενιάς προερχόταν από την Κωνσταντινούπολη, έφεραν μαζί τους πολλά από τα γραπτά στοιχεία που χαρακτήριζαν την ομιλία τους, και με τον καιρό μπόλιασαν τις πελοποννησιακές διαλέκτους με πολλά από τα στοιχεία αυτά. Στο σημείο αυτό, μπορούμε να κάνουμε ένα χρήσιμο παραλληλισμό με την Ιταλία, όπου οι διαφορές μεταξύ των διαλέκτων κατά τους νεότερους χρόνους ήταν μεγαλύτερες απ' ό,τι στον ελληνόφωνο κόσμο, αλλά

αυτό δεν εμπόδισε την εμφάνιση μιας πρότυπης γλώσσας που δεν ταυτιζόταν με καμία από τις ομιλούμενες διαλέκτους.

Ως προς την ομιλούμενη λοιπόν γλώσσα, ως αρκεστούμε στην επισήμανση ότι κατά το τέλος του δέκατου ένατου αιώνα δεν αποκαλούνταν συνήθως ελληνική (όρος που περιοριζόταν στην αρχαία γλώσσα), αλλά ρωμαϊκή.² Η ελληνική όμως γραφόταν συνεχώς από την αρχαιότητα και εξής, και εδώ βρίσκεται η ρίζα του Γλωσσικού Ζητήματος. Μεταξύ του δεύτερου αιώνα π.Χ. (τον καιρό της μετάφρασης των Εβδομήκοντα) και του πρώτου μισού του δέκατου όγδοου αιώνα η ελληνική γλώσσα που χρησιμοποιούνταν ήταν είτε η αρχαία Αττική διάλεκτος είτε η Κοινή, που είχε εξαπλωθεί στην περιοχή της ανατολικής Μεσογείου μετά τις κατακτήσεις του Μεγάλου Αλεξάνδρου, κατά τη διάρκεια του τέλους του τέταρτου αιώνα π.Χ. Και οι δύο, ήδη από τους πρώιμους μεσαιωνικούς χρόνους, είχαν ξεπεραστεί ως ομιλούμενες γλώσσες, ωστόσο παρείχαν ενίοτε αλληλοσυγκρουόμενα μοντέλα γραφής κατά τη διάρκεια των μεσαιωνικών χρόνων και μετέπειτα.

Στο μεταξύ, ο προφορικός λόγος δεν είχε μείνει στάσιμος, αλλά διακρίνονται ελάχιστα άμεσα ίχνη της εξέλιξης που υπέστη κατά τη διάρκεια του μεγαλύτερου μέρους των μέσων χρόνων. Η 'δημώδης' της εποχής εκείνης (δηλαδή η γραπτή διάλεκτος βασισμένη λίγο πολύ στην τρέχουσα ομιλία) άρχισε να εμφανίζεται σε κείμενα του δωδέκατου αιώνα, αλλά για αρκετούς αιώνες ακόμη χρησιμοποιήθηκε για περιορισμένους σκοπούς, σχεδόν αποκλειστικά (σύμφωνα με τα σημερινά δεδομένα) λογοτεχνικούς. Ο αριθμός των έργων τα οποία γράφονταν στη 'δημώδη' αυξήθηκε ανάμεσα στο δέκατο τέταρτο αιώνα και το δέκατο έβδομο, παρ' όλο που σε μεγάλο βαθμό περιορίστηκε στην ποίηση. Οι πρώιμες αυτές απόπειρες γραφής στη νεοελληνική 'δημώδη' απέχουν πολύ από την ομοιογένεια, και κανένα από τα έργα αυτά δεν απέκτησε το κύρος που αποδόθηκε στον Chrétien de Troyes, στον Dante ή στον Chaucer στη Δύση. Ένας παράγοντας που συνέβαλε στο ζήτημα αυτό θα πρέπει

2. Ο Κοραής, για παράδειγμα, περιορίζει τον όρο ελληνική με τη σημασία της αρχαίας ελληνικής. Ενδεικτικά δεν υπάρχει συμφωνία αυτή την περίοδο για τη σωστή γραπτή απόδοση της λέξης ρωμαϊκή (από το Ρωμός, τη λαϊκή αυτονομασία των Ελλήνων που υπάγονταν στην Οθωμανική Αυτοκρατορία). Βλ. τα παραθέματα από την περίοδο αυτή που συνέλεξε ο Χρ. Παπάζογλου, «'Demotique': Δημοτική (γλώσσα) και Δημοτικά (τραγούδια)», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής* 3 (1991), 16-20.

ασφαλώς να αναζητηθεί στη διάσπαση του ελληνόφωνου κόσμου, καθώς η Βυζαντινή αυτοκρατορία (με την ελληνική ως γλώσσα του πολιτισμού και της θρησκείας) διαλύθηκε ανάμεσα στο δέκατο τρίτο και στο δέκατο πέμπτο αιώνα και στη συνέχεια τη διαδέχτηκε η Οθωμανική αυτοκρατορία. Μονάχα η γραπτή καθομιλουμένη της Κρήτης, όπως είχε διαμορφωθεί για λογοτεχνική χρήση ανάμεσα στο τέλος του δέκατου τέταρτου αιώνα και στην πτώση του νησιού στους Οθωμανούς το 1669, κατάφερε να πετύχει ένα βαθμό αναγνώρισης ως λογοτεχνικό μέσο, αλλά αυτό θεωρούνταν ήδη ξεπερασμένο και περιορισμένο γεωγραφικά, κατά την περίοδο αποκατάστασης του ελληνικού κράτους.

Γύρω στο δέκατο όγδοο αιώνα, η εξέλιξη της γραπτής γλώσσας είχε φτάσει σε αδιέξοδο. Τα δίδυμα μοντέλα της αρχαίας Αττικής και της αρχαίας Κοινής συνέχισαν να διατηρούν μια ισχυρή παρουσία, όμως βαθμιαία ξεπερνούσαν καθώς η 'μοντέρνα' και όχι η κλασική ή η θεολογική σκέψη του Διαφωτισμού άρχισε να ασκεί την επίδρασή της στις μορφωμένες ελίτ των Παραδουναίων ηγεμονιών και των Επτανήσων. Στη Δύση υπήρχαν ήδη καθιερωμένες γραπτές καθομιλούμενες, οι οποίες είχαν δημιουργήσει τις δικές τους παραδόσεις, παράλληλα με τα Λατινικά, στο διάστημα εκατοντάδων χρόνων: τέτοιο δίλημμα δεν αντιμετώπισαν ο Ρουσσώ ή ο Λοκ. Αλλά στον ελληνόφωνο κόσμο το δίλημμα ήταν αναπόφευκτο. Η συνήθης γραπτή γλώσσα εκ των πραγμάτων δεν μπορούσε να φτάσει σ' ένα ευρύτερο κοινό· αν επρόκειτο να χρησιμοποιηθεί μια εναλλακτική λύση, δεν υπήρχαν συγκεκριμένα καθιερωμένα γλωσσικά πρότυπα, ξεκάθαρα προηγούμενως, τα οποία οι συγγραφείς θα μπορούσαν να ακολουθήσουν.

Κατά την περίοδο του Αγώνα του 1821 υπήρχαν ουσιαστικά τρεις θεωρητικές λύσεις του προβλήματος, και η κάθε μία είχε ήδη αποκτήσει ένθερμους υποστηρικτές. Σύμφωνα με αυτές τις λύσεις, θα έπρεπε: α) η εθνική (γραπτή) γλώσσα να βασίζεται στην παραδοσιακή γραπτή γλώσσα, παρ' όλο που υπάρχει κάποια ασάφεια ως προς το τι ακριβώς σημαίνει αυτό, β) να υπάρξει μια μεταγραφή της ομιλούμενης γλώσσας, γ) να δημιουργηθεί κάποια μορφή που θα συνίστατο σε μία λίγο πολύ σύγκλιση μεταξύ των δύο. Προς τα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα, η διαμάχη είχε ουσιαστικά μετεξελιχθεί σε ένα διπολικό ανταγωνισμό, ανάμεσα στην ομιλούμενη γλώσσα (η οποία αποκαλούνταν τότε 'δημοτική' κατά προτίμηση, αντί για τον παλαιότερο όρο ρωμαϊκή) και τους υποστηρικτές της ('δημοτικιστές') από τη μία πλευρά, και στους υποστηρικτές του συμ-

βίβασμού (καθαρεύουσα), από την άλλη. Βέβαια, η κατάσταση αυτή δεν προέκυψε από τη μια στιγμή στην άλλη, και οι όροι αυτοί, οι οποίοι τώρα χρησιμοποιούνται ευρέως για να αποδώσουν ολόκληρο το φάσμα της διαμάχης, δε γενικεύτηκαν παρά στα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα.³

ΤΟ ΓΛΩΣΣΙΚΟ ΖΗΤΗΜΑ ΣΤΗ ΘΕΩΡΙΑ: ΒΑΣΙΚΕΣ ΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΔΙΑΜΑΧΗΣ

Η συζήτηση του Γλωσσικού Ζητήματος κατά το δέκατο όγδοο αιώνα συνιστά γενικώς ένα δευτερεύον νήμα στο όλο πλέγμα του αφηρημένου γραπτού λόγου, από το φιλοσοφικό λόγο ως τον πολιτικό, που αναπτύχθηκε στον ελληνόφωνο κόσμο ως ανταπόκριση στο Διαφωτισμό. Οι πιο ριζοσπάστες στοχαστές, από την οπτική γωνία της γλώσσας, ήταν όσοι τόλμησαν να προτείνουν πως η Δυτική φιλοσοφία ήταν τουλάχιστον εφάμιλλη με εκείνη των αρχαίων Ελλήνων και ότι αυτή η σύγχρονη φιλοσοφία είχε καταφέρει με επιτυχία να εκφραστεί στις σύγχρονες γλώσσες της Ευρώπης. Τέτοιου είδους απόψεις υποστηρίχτηκαν από την πνευματική ελίτ των Παραδουνάβιων ηγεμονιών (που περιγράφεται στο πρώτο κεφάλαιο) κατά τη διάρκεια του δεύτερου μισού του δέκατου όγδοου αιώνα, και αυτή η στάση διευκόλυνε έναν αριθμό συγγραφέων να αναζητήσουν ένα μέσο γραπτής έκφρασης περισσότερο κατανοητό στους πολλούς παρά 'ορθό' με τους όρους της αρχαίας γλώσσας.

Εκείνος που εξέφρασε πιο καθαρά τις απόψεις αυτές ήταν ο Δημήτριος Καταρτζής (περ. 1730-1807), ο οποίος μεταξύ του 1783 και του 1791, στη φαναριώτικη Αυλή του Βουκουρεστίου, πρότεινε μια σειρά από εκπαιδευτικές μεταρρυθμίσεις, συμπεριλαμβανομένης και της επαναστατικής πρότασης για εκείνη την εποχή, κατά την οποία η Αρχαία Ελληνική θα έπρεπε να διδάσκεται μέσω της Νέας Ελληνικής. Με τις μεταφράσεις, τόσο από την Αρχαία Ελληνική όσο και από τις σύγχρονες γλώσσες της Δύσης, έγινε προσπάθεια «να γένουν η μάθησες κοιναίς εις όλο το έθνος, εις το οποίο είν' αϊδιο πρόσκομμα η ελληνική, καθώς ήταν εκατοσταίς χρόνια η λατινική στην Ευρώπη».⁴ Ο Καταρτζής έγραψε

3. Βλ. Στέφανος Κουμανούδης, *Συναγωγή νέων λέξεων*, Ερμής, Αθήνα 1980 (πρώτη έκδοση το 1900).

4. Δ. Καταρτζής, *Τα ευρισκόμενα*, επιμ. Κ. Θ. Δημαράς, Ερμής, Αθήνα 1970, σ. 21 (το κείμενο γράφτηκε το 1783).

μάλιστα μια από τις πρωιμότερες γραμματικές της σύγχρονης Ελληνικής (Ρωμαϊκής), όπως μιλιόταν στην Κωνσταντινούπολη στα τέλη του δέκατου όγδοου αιώνα, στην οποία προσπάθησε να τραβήξει μια διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στην αρχαία γλώσσα και στη σύγχρονη απόγονό της.⁵ Ο Καταρτζής ήταν ο πρώτος που πρότεινε ένα τέτοιο μεταρρυθμιστικό πρόγραμμα, αλλά η πρότασή του πέρασε σχεδόν απαρατήρητη. Πολλές από τις εργασίες του παρέμειναν αδημοσίευτες ως το θάνατό του, ενώ στο μεταξύ εγκατέλειψε τις προσπάθειές του να γράψει στο ιδίωμα που ο ίδιος πρότεινε, ίσως σε ανταπόκριση προς τον αυξανόμενο συντηρητισμό που παρατηρήθηκε ανάμεσα στους αριστοκράτες προστάτες του μετά τη Γαλλική Επανάσταση.⁶

Μετά από τις πολιτισμένες διαμάχες του δέκατου όγδοου αιώνα, ο μαχητικός χαρακτήρας του κυρίως Γλωσσικού Ζητήματος αρχίζει να αναφέρεται στο έργο του εκπατρισμένου μελετητή των κλασικών γραμμάτων Αδαμάντιου Κοραή (1748-1833), του οποίου οι απόψεις σχετικά με την εκπαίδευση, τη γλώσσα και την απελευθέρωση του έθνους διαμορφώθηκαν στο Παρίσι και διαδόθηκαν στον ελληνόφωνο κόσμο μέσα από επιχορηγούμενες εκδόσεις και ψευδώνυμα φυλλάδια. Ο Κοραής, ο οποίος σπούδασε Ιατρική, ήταν από τους πρώτους που υποστήριξε το δέκατο ένατο αιώνα το μοντέλο του έθνους-κράτους, όσον αφορά στην ανεξάρτητη Ελλάδα, με την επιφύλαξη ότι η ελευθερία δε θα ήταν δυνατόν να επιτευχθεί χωρίς να ανέβει επαρκώς το επίπεδο παιδείας του ελληνικού λαού, το οποίο σύμφωνα με τις εκτιμήσεις το Κοραή θα χρειαζόταν ενάμιση αιώνα ακόμη. Σε αντίθεση με τον Καταρτζή, ο Κοραής εξασφάλισε ένα ευρύ αναγνωστικό κοινό για τις ιδέες του και άσκησε επίδραση στη διαμάχη, η οποία κράτησε μέχρι τον εικοστό αιώνα.

Οι απόψεις του Κοραή για τη γλώσσα και για άλλα θέματα βρίσκονται διασκορπισμένες σε γράμματα, προλόγους και μαχητικά φυλλάδια, γραμμένα μεταξύ του 1804 και της παραμονής του θανάτου του, το 1833. Οι

5. Βλ. *Τα ευρισκόμενα*, ό.π., σσ. 217-61 (χρονολ. Ιαν. 1788). Για τις αρχές που καθορίζουν το θέμα της Γραμματικής βλ. σσ. 217-22.

6. Τα διασωθέντα έργα του Καταρτζή δημοσιεύτηκαν πλήρως μόνο το 1970. Σχετικά με τη σταδιοδρομία του και τη γενικότερη συμβολή του, βλ. Κ. Θ. Δημαράς, *Δημήτριος Καταρτζής* (δοκίμιο που δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1974), στον τόμο του ίδιου, *Νεοελληνικός διαφωτισμός* (Νεοελληνικά Μελετήματα 2), 3η έκδ. Ερμής, Αθήνα 1983, σσ. 177-243.

μελετητές του εικοστού αιώνα δεν άργησαν να τονίσουν τις αντιφάσεις οι οποίες παρουσιάζονται σε δηλώσεις του, που έγιναν σε διαφορετικά χρονικά διαστήματα και διαφορετικά συμφραζόμενα.⁷ Η ουσιαστική συμβολή του Κοραή στη διαμάχη βρίσκεται στην επεξεργασία τριών βασικών αρχών: α) ότι η γλώσσα των αρχαίων είναι το κλειδί σε έναν αποθηκευμένο θησαυρό παιδείας στον οποίο οι απόγονοι πρέπει να αποκτήσουν πρόσβαση για να μπορέσουν να διεκδικήσουν το δικαίωμα της εθνικής αυτοδιάθεσης,⁸ β) ότι η σύγχρονη (γραπτή) γλώσσα θα πρέπει να είναι συνεπής με τη γραμματική και τις διαισθήσεις της ομιλούμενης γλώσσας, και γ) ο τρόπος με τον οποίο θα μπορούσε να κλείσει ο κύκλος αυτός είναι να πάρει την ομιλούμενη γλώσσα ως βάση, και όσο γίνεται από πρακτική άποψη να τη 'διορθώσει' ώστε να την πλησιάσει προς την αρχαία της πρόγονο.⁹ Παρά το ό,τι επρόκειτο να διακηρυχθεί εν ονόματί του αργότερα κατά τον ίδιο αιώνα, ο Κοραής δεν υποστήριξε την επιστροφή στην Αρχαία Ελληνική (παραδέχτηκε πως αυτό ήταν αδύνατον). Και παρ' όλο που η 'διόρθωση' της γλώσσας, την οποία υποστήριξε, επρόκειτο αργότερα να χρησιμοποιηθεί στο όνομα της καθαρεύουσας, ο Κοραής ο ίδιος ποτέ δεν χρησιμοποίησε αυτόν τον όρο, προτιμώντας τους όρους 'καλλωπισμός' και 'διόρθωσις', και τα επιχειρήματά του, κατά μία έννοια, δεν προοιωνίζονται λιγότερο αυτά των μεταγενέστερων δημοτικιστών από εκείνα των 'καθαρολόγων' που φαινομενικά ήταν οι οπαδοί του. Ο Κοραής φαίνεται πως ήταν ο πρώτος που υποστήριξε, όπως έκαναν αργότερα οι δημοτικιστές, την ταυτότητα ανάμεσα στη γλώσσα και στο έθνος, και επέμεινε ότι η μητρική γλώσσα συνιστά αναφαίρετο δημοκρατικό δικαίωμα. Οι κυριότερες μορφές που επρόκειτο να πάρει η 'διόρθωσις' της μητρικής γλώσσας ήταν κατ'

7. Βλ., για παράδειγμα, Εμμ. Μοσχονάς, Εισαγωγή: «Αγώνας για μια χαμένη υπόθεση», στον τόμο, Βηλαράς, Ψαλίδας, Χριστόπουλος κ.ά., *Η δημοτικιστική αντίθεση στην κοραϊκή «μέση οδό»*, Οδυσσεάς, Αθήνα 1981 (στο εξής Μοσχονάς 1981).

8. Η ιδέα αυτή υποφώσκει σε όλα τα γραπτά του Κοραή. Για μια σύντομη παρουσίαση του θέματος βλ. *Στοχασμοί Αυτοσχέδιοι, Β'* του 1807. Βλ. *Άπαντα τα πρωτότυπα έργα*, τόμ. Α2, σ. 857.

9. Οι ιδέες αυτές παρουσιάζονται για πρώτη φορά καθαρά σε επιστολή προς τον Α. Βασιλείου, που δημοσιεύτηκε το 1804, ως πρόλογος στο μυθιστόρημα του συγγραφέα του τέταρτου αιώνα μ.Χ. Ηλιοδώρου, *Αιθιοπικά*. («Στοχασμοί αυτοσχέδιοι: επιστολή προς Αλέξανδρον Βασιλείου», *Άπαντα*, τόμ. Α2, σσ. 832-56). Στον ίδιο πρόλογο ο Κοραής πρότεινε τον ορισμό της μυθιστορίας, που άσκησε επίδραση και που συζητήθηκε στο πρώτο κεφάλαιο.

αρχήν η αντικατάσταση όλων των δάνειων ξένων λέξεων με ελληνικές τους ομόλογες· δεύτερον, η αποκατάσταση της αρχαίας ορθογραφίας, και τρίτον, η αναβίωση των αρχαίων λέξεων που είχαν προ πολλού περιπέσει σε αχρηστία μαζί με τη δημιουργία νέων λέξεων με βάση τις αρχαίες ρίζες.

Αυτή η 'μέση οδός', όπως την ονόμασε ο Κοραής, ανάμεσα στα δύο άκρα, δηλαδή της αναβίωσης της αρχαίας γλώσσας και της μεταγραφής της ομιλίας, υπέστη έντονες επιθέσεις κατά τη διάρκεια των δύο επόμενων δεκαετιών που ακολούθησαν την πρώτη της διατύπωση το 1804. Πράγματι, η κυριότερη συνέπεια της απόπειρας του Κοραή να προχωρήσει σε συμβιβασμό ήταν να φέρει σε φανερή σύγκρουση τις αντίθετες απόψεις που ελάνθαναν κατά τα τέλη του δέκατου όγδοου αιώνα. Για μερικούς από τους αντιπάλους του, ο Κοραής προχώρησε αρκετά αφού παραδέχτηκε, έστω και επιφυλακτικά, ότι η γραπτή γλώσσα έπρεπε να βασίζεται στην ομιλούμενη, ενώ για άλλους δεν προχώρησε καθόλου στην κατεύθυνση που επιθυμούσαν. Παρ' όλα αυτά και οι δύο πλευρές συνέκλιναν στην απόρριψη της συμβιβαστικής πρότασης του Κοραή ως τεχνητής λύσης. Η μοναδική εναλλακτική λύση ήταν να υποστηρίξει κανείς ότι κανένας συμβιβασμός τέτοιου τύπου δεν ήταν αναγκαίος, γιατί η κανονιστική βάση για το σύγχρονο γραπτό λόγο ήδη υπήρχε. Η απόπειρα ορισμού μιας τέτοιας βάσης οδήγησε εντούτοις σε αντιφατικές κατευθύνσεις και βοήθησε μόνο στη γενική ρήξη, αφού έμειναν αγεφύρωτα τα χάσματα, που υπήρχαν ανάμεσα στην ομιλούμενη και τη γραπτή χρήση, και ανάμεσα στη σύγχρονη γλώσσα και την αρχαία, τα οποία ο Κοραής αποπειράθηκε να γεφυρώσει. Οι εναλλακτικές λύσεις που προέκυψαν έναντι της ρυθμιστικής πρότασης του Κοραή στη διάρκεια των είκοσι αυτών χρόνων ήταν αλληλοαναιρούμενες και έτσι εδραιώθηκαν οι γλωσσικές αντιθέσεις, οι οποίες επρόκειτο να επικρατήσουν για τα επόμενα εκατόν πενήντα χρόνια.

Από τη μία πλευρά, μέσα από τους κύκλους της λόγιας ελίτ της Κωνσταντινούπολης και των Παραδουνάβιων ηγεμονιών προέκυψαν οι αντιρρήσεις του Νεόφυτου Δούκα (1780-1845), ο οποίος ήταν κληρικός, εκπαιδευτικός και ένθερμος υποστηρικτής της αρχαίας γλώσσας. Ο Δούκας αναφέρθηκε στα ομιλούμενα στοιχεία της γλώσσας που είχε συμπεριλάβει ο Κοραής, πράγμα το οποίο απέδωσε περιφρονητικά στην προς τας «*Λαχανοπώλιδας θρυλλομένης φιλανθρωπίας των φιλοσόφων*».¹⁰

10. Μ. Τριανταφυλλίδης, *Νεοελληνική γραμματική*, 1ος τόμος: Ιστορική εισαγωγή, Δημητράκος, Αθήνα 1938, σ. 377.

Μια πιο λογική στάση κράτησε ο ταλαντούχος ανώτερος δημόσιος υπάλληλος και διπλωμάτης Παναγιώτης Κοδρικάς (1762-1827), ο οποίος, όπως και ο Κοραής, έζησε για ένα μεγάλο διάστημα της ζωής του στο Παρίσι.¹¹ Στην πράξη, όπως θα δούμε στην επόμενη ενότητα, ο Κοδρικάς συμμερίστηκε πολλούς από τους θεωρητικούς ισχυρισμούς του Κοραή, αλλά πρόβαλε έντονα την αντίθεσή του στην αλαζονική διάθεση του Κοραή να νομοθετεί σε ζητήματα γλώσσας, υποστηρίζοντας με επιμονή πως ήδη υπήρχε ένα επαρκές μέσο για το γραπτό λόγο, γενικά «το ύφος της Μεγάλης Εκκλησίας».¹²

Άλλοι, ωστόσο, είχαν ήδη αρχίσει να χρησιμοποιούν παρόμοια επιχειρήματα για να φτάσουν σε διαμετρικά αντίθετα συμπεράσματα: ότι υπήρχε μια εντελώς αποδεκτή κατάλληλη μορφή της γλώσσας στην ομιλούμενη της εκδοχή, και το μόνο που χρειαζόταν ήταν η αποκτημένη συνήθεια να τη γράφουν. Πριν ακόμη αρχίσουν οι ευρέως διαδεδομένες απόψεις του Κοραή να τροφοδοτούν τη διαμάχη, ο Φαναριώτης ποιητής Αθανάσιος Χριστόπουλος είχε προτείνει ότι η ομιλούμενη διάλεκτος της Κωνσταντινούπολης θα έπρεπε να χρησιμοποιηθεί ως βάση της γραπτής γλώσσας και προσπάθησε να συμφιλιώσει αυτή τη ριζοσπαστική λύση με το κύρος της αρχαίας γλώσσας, επικαλούμενος το επιχείρημα ότι στην πραγματικότητα η διάλεκτος αυτή αποτελούσε την πέμπτη διάλεκτο της Αρχαίας. Η καθαρότερη όμως αντίθεση στην άποψη του Κοδρικά, που θεωρούσε τη γλώσσα της Εκκλησίας ως βάση της γραπτής γλώσσας, αναδύεται από το έργο ενός άλλου ποιητή, του Ιωάννη Βηλαρά, ο οποίος ήταν γιατρός το επάγγελμα, όπως και ο Κοραής, και συμμεριζόταν τις φιλελεύθερες ιδέες του. Το 1814 ο Βηλαράς τύπωσε στην Κέρκυρα μια μελέτη που λεγόταν *Η ρομεηκη γλωσσα*, όπου θέτει τις αρχές για τη μεταγραφή της ομιλούμενης γλώσσας και την καθιερώνει ως αποδεκτό μέσο για τη γραφή. Ο Βηλαράς ήταν ένας από τους εξαιρετικά λίγους μεταρρυθμιστές, σε ολόκληρη την ελληνική Ιστορία, που πρότεινε δραστηκές αλλαγές στην παραδοσιακή ορθογραφία της γραπτής γλώσσας. Το

11. Για τη σταδιοδρομία του Κοδρικά, βλ. Α. Δασκαλάκης, *Α. Κοραής και Κοδρικάς: Η μεγάλη φιλολογική διαμάχη των Ελλήνων (1815-1821)*, Αθήνα 1966 (εισαγωγή, σσ. 25-42) και εισαγωγή στον Παναγιώτη Κοδρικά, *Εφημερίδες*, επιμ. Α. Αγγέλου, Ερμής (NEB), Αθήνα 1991. Στους δύο αυτούς τόμους ανατυπώνεται ένα μεγάλο μέρος των γραπτών του Κοδρικά.

12. *Κοραής και Κοδρικάς*, ό.π., σ. 503.

σύστημά του είναι αυστηρά φωνητικό. Το αποτέλεσμα είναι μια γραπτή γλώσσα, η οποία είναι οπτικά διαφοροποιημένη από την Αρχαία και από όλη τη γραπτή της ιστορία πριν ή από τότε. Στο σύστημα του Βηλαρά, η ομιλούμενη ρωμαϊκή διεκδικεί την ταυτότητά της ως σύγχρονη γλώσσα (κάτι που και ο Κοραής ήταν έτοιμος να παραδεχτεί), αλλά ο Βηλαράς πάει ακόμη παραπέρα, υποστηρίζοντας την ιδιαιτερότητα της δικής του ορθογραφίας βασισμένης στην πιστή απόδοση του προφορικού λόγου.

Μια από τις ελάχιστες αντιδράσεις που εκδηλώθηκαν κατά του Κοραή, που ακόμη και σήμερα εκτιμάται και σχολιάζεται, εκδηλώθηκε πάλι από έναν ποιητή, ο οποίος παίρνει το μέρος της 'γλώσσας του λαού', δηλαδή της δημοτικής. Πρόκειται για τον Διάλογο του Διονυσίου Σολωμού. Κατά το διάστημα που γράφτηκε (1824-1825), ο εθνικός Αγώνας είχε ήδη στρέψει την προσοχή από τη θεωρία σε πιο πρακτικά ζητήματα. Όπως μεγάλο μέρος της ποίησης του Σολωμού, το έργο αυτό έμεινε ατελείωτο και δημοσιεύτηκε μόνο το 1859 μετά το θάνατο του ποιητή.¹³ Η συμβολή του Σολωμού στο Γλωσσικό Ζήτημα έχει επαινεθεί ευρέως από το τέλος του δέκατου ένατου αιώνα, ως πρώιμο μανιφέστο της χρήσης της ομιλούμενης στο γραπτό λόγο, και από αυτή την άποψη θεωρείται προάγγελος του μεταγενέστερου δημοτικισμού. Μπορεί επίσης αυτή η στάση να θεωρηθεί ως χαρακτηριστική αντίδραση των Επτανήσιων απέναντι στον εκπατρισμένο Κοραή και στους Φαναριώτες, όπως ο Κοδρικιάς· πράγματι, ο Σολωμός δεν κάνει μια ξεκάθαρη διάκριση ανάμεσά τους. Όπως και ο Βηλαράς πριν από αυτόν, ο Σολωμός είχε κάνει τις σπουδές του στα ιταλικά λατινικά, όχι στα αρχαία ελληνικά, και το αποτέλεσμα φάνηκε στη διαφορά αντιλήψεων και νοοτροπίας, που στην περίπτωση του είναι χαρακτηριστική της επτανησιώτικης αριστοκρατίας του πρώτου μισού του δέκατου ένατου αιώνα.

Ο Σολωμός, όπως ξέρουμε από την πορεία του ως ποιητή, είχε επίγνωση της ανάγκης που υπήρχε για την καθιέρωση μιας σύγχρονης γραπτής μορφής της μητρικής του γλώσσας, αλλά δεν είχε εμπιστοσύνη ούτε στην 'Κοινή Διάλεκτο' την οποία υποστήριζαν οι Φαναριώτικοι κύκλοι, και που κατ' αυτόν ήταν στιγματισμένη από τη δουλοπρέπειά τους

13. Το κείμενο εκδίδεται με εισαγωγή και σημειώσεις από τον Στυλιανό Αλεξίου στον τόμο Διονυσίου Σολωμού, *Ποιήματα και πεζά*, Στιγμή, Αθήνα 1994, σσ. 505-51 και από κει προέρχονται τα παραθέματα που ακολουθούν στις επόμενες σελίδες.

απέναντι στους Τούρκους, ούτε και στις μεταρρυθμίσεις του Κοραή που εκτός των άλλων ήταν τεχνητές. Ο Ποιητής, ο οποίος είναι ο εκπρόσωπος του Σολωμού στον *Διάλογο*, διακηρύσσει στο συνομιλητή του Σοφολογιάτο ότι: «Σας δίνω όμως την είδηση ότι ετέλειωσε το βασίλειόν σας εις την Ελλάδα με των Τουρκών το βασίλειο. Ετέλειωσε, και ίσως αναθεματίστε την ώρα της Επαναστάσεως».¹⁴ Και για τη γλώσσα του Κοραή επιμένει ότι: «οι δικοί μας θέλουν να γράφουμε μία γλώσσα, η οποία μήτε ομιλιέται, μήτε άλλες φορές ομιλήθηκε, μήτε θέλη ποτέ ομιληθή».¹⁵ Αν και αυτή την περίοδο στα Επτάνησα πολλές από τις λειτουργίες της γραπτής γλώσσας επιτελούσαν τα ιταλικά, ο Σολωμός εύλογα δεν μπορούσε να προτείνει τη γλώσσα της δικής του παιδείας ως εθνική γλώσσα των συμπατριωτών του. Αντίθετα, άντλησε από το παράδειγμα των Ιταλών, ούτως ώστε η ομιλούμενη γλώσσα του λαού να αποτελέσει τη βάση για τη σύγχρονη γραπτή γλώσσα. Επιστράτευσε μάλιστα τον Δάντη για να υποστηρίξει την άποψή του. Η υπεράσπιση της ομιλούμενης ιταλικής από τον Δάντη ως γραπτής γλώσσας, *De Vulgari Eloquentia*, χρονολογείται από τις αρχές του δέκατου τέταρτου αιώνα. «ΗΣύχησαν τέλος πάντων γράφοντας τη γλώσσα του λαού τους τα σοφά έθνη», ισχυρίζεται ο Ποιητής στον *Διάλογο*, και συνεχίζει προτείνοντας την πολυχρησιμοποιημένη του παραίνεση «υποτάξου πρώτα στη γλώσσα του λαού, και, αν είσαι αρκετός, κυριεψέ την».¹⁶

Ανάμεσα στους πρώτους που πήραν μέρος στη διαμάχη, ο Σολωμός είναι ο πιο σαφής, επικαλούμενος το μοντέλο των δυτικών ευρωπαϊκών ομιλούμενων γλωσσών. Παρ' όλα αυτά δεν θεωρεί δεδομένο ότι η γραπτή γλώσσα είναι και ταυτόσημη με τη «γλώσσα του λαού». Σε αποκαλυπτικό για τη σκέψη του σημείο στον *Διάλογο* ο Ποιητής παραδέχεται πως ο συγγραφέας δεν ακολουθεί πάντοτε τη γλώσσα του λαού.

«ΣΟΦΟΛΟΓΙΑΤΟΣ: Εις ποιές περιστάσεις ο ποιητής δεν ακολουθάει στες φράσεις του τον λαό;

ΠΟΙΗΤΗΣ: Εις πολλές· όμως και εις αυτές πρέπει οι φράσεις του να έχουν κάποια αναλογία με τες άλλες οπού υπάρχουν».¹⁷

14. *Ποιήματα και πεζά*, ό.π., σ. 548.

15. *Ποιήματα και πεζά*, ό.π., σ. 534.

16. *Ποιήματα και πεζά*, ό.π., σ. 533, 543.

17. *Ποιήματα και πεζά*, ό.π., σ. 543.

Εδώ αναπόφευκτα επανέρχεται στη συζήτηση το στοιχείο της γλωσσικής ρύθμισης. Η διαφορά με τον Κοραή είναι ότι ο Σολωμός δεν προτείνει να αλλάξει ούτε τη γραμματική ούτε το λεξιλόγιο της ομιλούμενης γλώσσας: δείχνει, για παράδειγμα, πόσο γελοίο είναι να ξαναγράψει κανείς την πρώτη γραμμή της *Θείας Κωμωδίας* του Δάντη ώστε να προσαρμοστεί στους κανόνες των Λατινικών. Παραδέχεται, όμως, ότι νέοι κανόνες θα πρέπει να επινοηθούν πάνω στην αρχή της αναλογίας, και η αρχή αυτή, και όχι ο τρόπος της πρακτικής της εφαρμογής, ήταν κάτι που συμμερίστηκαν και ο Κοραής και ο Ψυχάρης αργότερα για τους δημοτικιστές.

Μέχρι εδώ, όλες οι λύσεις που προτάθηκαν σε αντίθεση με τις οδηγίες του Κοραή για τη γλώσσα ήταν εξ ανάγκης, ως ένα βαθμό, κανονιστικές και αυστηρά δογματικές. Αλλά το Γλωσσικό Ζήτημα, ως επακόλουθο των μεταρρυθμιστικών προτάσεων του Κοραή προκάλεσε επίσης σατιρικές αντιδράσεις. Το θεατρικό έργο *Κορακιστικά* δημοσιεύτηκε στη Βιέννη το 1813. Συγγραφέας του ήταν ο Ιακωβάκης Ρίζος Νερουλός (1778-1849), τον οποίο συναντήσαμε στην Εισαγωγή ως τον πρώτο που έγραψε *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Όπως η μεταγενέστερη *Βαβυλωνία* του Δημήτριου Χατζή-Ασλάν Βυζάντιου (1836), το έργο αυτό εκμεταλλεύεται τα κωμικά αποτελέσματα που προκαλούνται όταν οι οδηγίες ρυθμιστικού χαρακτήρα, που στοχεύουν στη γλωσσική τυποποίηση, εφαρμόζονται στην καθημερινή ομιλία.¹⁸ Τα *Κορακιστικά* (είδος παιδικού γλωσσικού κώδικα που υποτίθεται ότι είναι ακατανόητος στους μεγάλους) παίζουν με το όνομα του Κοραή και διακωμωδούν τις προτεινόμενες διορθώσεις του στην ομιλούμενη γλώσσα. Στο έργο, ένας φανατικός οπαδός της νέας γλώσσας πνίγεται στην προσπάθειά του να παραγγείλει μια λαχανοσαλάτα, για την οποία η υποτιθέμενη διορθωμένη σωστή λέξη περιέχει τριάντα γράμματα (ελαδιοξιδιολατολαχνοκαρύκειμα), και συνέρχεται μόνο όταν πείθεται να ξεστομίσει την καθημερινή αντίστοιχη λέξη (λαχανοσαλάτα).¹⁹

18. Το έργο του Νερουλού ανατυπώνεται με εκτενή εισαγωγή και άλλο υλικό της περιόδου σχετικά με το Γλωσσικό Ζήτημα στο Βηλαράς κ.ά., *Η δημοτικιστική αντίθεση στην κοραϊκή «μέση οδό»*, επιμ. Ε. Μοσχονάς, Οδυσσέας, Αθήνα 1981, σσ. 8-62. Το έργο του Βυζάντιου ανατυπώνεται: *Η Βαβυλωνία* (α' και β' έκδοση), επιμ. Σ. Ευαγγελιάτος, Ερμής (NEB), Αθήνα 1972.

19. Βλ. *Η δημοτικιστική αντίθεση*, ό.π., σσ. 51-2.

Η Βαβυλωνία καταπιάνεται με ένα αδύνατο σημείο στην περίπτωση της ομιλούμενης γλώσσας, το οποίο δεν είχε αντιμετωπιστεί με ικανοποιητικό τρόπο στο πλαίσιο της σοβαρής διαμάχης: την ύπαρξη των τοπικών διαλέκτων. Ήταν καθοριστικό και για τον Κοραή και για τους συντηρητικούς αντιπάλους του, όπως και για τους μεταγενέστερους 'καθαρολόγους', ότι δεν υπήρχε κοινή μορφή της ομιλούμενης ελληνικής. Αυτός ήταν ένας από τους λόγους που ο Κοραής πρότεινε διορθώσεις, και με το επιχείρημα αυτό ο Κοδριχάς απέρριπτε ακόμη και την ομιλία της μορφωμένης ελίτ της Κωνσταντινούπολης. Ο Σολωμός, όπως και πολλοί μεταγενέστεροι δημοτικιστές, απλώς παραμερίζει το ζήτημα, αλλά από το σημείο του Διαλόγου όπου πραγματεύεται το θέμα αυτό βγαίνει η υποψία ότι ο ίδιος είχε περιορισμένη γνώση των διαλέκτων που μιλιούνταν σε άλλα μέρη του ελληνόφωνου κόσμου.²⁰

Στις διαλέκτους των επτά διαφορετικών περιφερειών που μιλιούνται από τα πρόσωπα της Βαβυλωνίας του Βυζάντιου προστίθεται μια όγδοη, η γλώσσα του σοφολογιότατου, ο οποίος, όπως ο φανατικός οπαδός στα Κορακιστικά, έχει δημιουργήσει μια νέα διάλεκτο δική του στην προσπάθεια να αντικαταστήσει τις κοινές λέξεις με τις αρχαίες αντίστοιχές τους. Η σκηνή εκτυλίσσεται στο Ναύπλιο στα 1827, την ημέρα που έφτασαν τα νέα για την αποφασιστική νίκη κατά του Αιγυπτιακού στόλου στη ναυμαχία του Ναυαρίνου. Μια ομάδα Ελλήνων γιορτάζουν σε κάποια ταβέρνα τη νεοαποκτημένη τους ελευθερία, αλλά αμοιβαίες παρεξηγήσεις τους οδηγούν σε βίαιες εκδηλώσεις και όλοι μεταφέρονται στη φυλακή. Στη συνέχεια επιστρέφουν ελεύθεροι στην ίδια ταβέρνα και η κωμωδία κλείνει με γιορταστικούς χορούς και τραγούδια. Και στα δύο έργα η ανεπάρκεια της γλώσσας καταδεικνύεται με διαρκείς αναφορές στα φαγητά και την απόδευση: στη Βαβυλωνία, η φασαρία ξέσπασε όταν κάποιος κατηγορείται πως έκλεψε πρόβατα και η κατηγορία αυτή εκλαμβάνεται ότι έφαγε κόπρανα (κουράδια/κουραδιές) αρκετό από το χιούμορ των Κορακιστικών είναι σκατολογικό, και σκηνές αποφασιστικής σημασίας και στα δύο έργα έχουν να κάνουν με (ανεπιτυχείς) προσπάθειες να παραγγελθεί φαγητό.

Τα πρώτα πενήντα χρόνια του ελληνικού κράτους συνέπεσαν με την εξασθένηση της θεωρητικής διαμάχης. Μια ανταλλαγή πυρών κατά τη

20. Βλ. και Σολωμός, *Διάλογος*, επιμ. Αλεξίου, ό.π., σσ. 545 κ.ε.

δεκαετία του 1850 ανάμεσα στο βετεράνο Ρομαντικό ποιητή Παναγιώτη Σούτσο και τον κλασικό φιλόλογο και πανεπιστημιακό καθηγητή Κωνσταντίνο Ασώπιο είναι αξιοσημείωτη κυρίως για το βαθμό των κοινών στοιχείων που ενώνουν τους δύο αντιπάλους: και οι δύο συμφωνούσαν ότι οι μεταρρυθμίσεις του Κοραή στην ομιλούμενη γλώσσα είχαν αποδειχθεί ανεπαρκείς και ανταγωνίζονταν μεταξύ τους για το ποιός θα διεκδικούσε τα πρωτεία της εισαγωγής πιο δραστικών υποκατάστατων των αρχαίων στοιχείων της γλώσσας. Ο Σούτσος, μάλιστα, έφτασε στο σημείο, προκειμένου να δικαιολογήσει αυτή τη διαδικασία, να ισχυριστεί ότι η γλώσσα των απλών ποιμένων που συνάντησε στον Παρνασσό ήταν στην πραγματικότητα αρχαία ελληνική, και για να αποδείξει τον ισχυρισμό του αναφέρεται όχι στη γλώσσα των ποιμένων που άκουσε αλλά στον Θεόκριτο που περιγράφει παρόμοιους ανθρώπους σε παρόμοια μέρη τον τρίτο αιώνα π.Χ! Με το πνεύμα αυτό ο Σούτσος έφτασε μέχρι το σημείο να δηλώσει ότι: «Η γλώσσα των αρχαίων Ελλήνων και ημών των νεωτέρων έσεται μία και η αυτή· η Γραμματική εκείνων και ημών έσεται μία και η αυτή», και ο υπότιτλος *Νέα σχολή της γραφομένης γλώσσας· Ανάστασις της αρχαίας ελληνικής γλώσσας εννοουμένης υπό πάντων ανακοινώνει ένα πρόγραμμα που ο Κοραής θεωρούσε ανέφικτο το 1853.*²¹ Η κύρια διαφορά ανάμεσα στον Σούτσο και τον πιο μετριοπαθή πανεπιστημιακό αντίπαλό του, τον Ασώπιο, βρίσκεται στο βαθμό που θα έπρεπε να προωθηθούν οι μεταρρυθμιστικές προτάσεις του Κοραή. Αλλά παρά τον ενθουσιασμό του Σούτσου και την παράξενη χαρά του αντιπάλου του Ασώπιου για την πλάνη ορισμένων δυτικών φιλόλογων ότι η σύγχρονη γλώσσα δεν ήταν διαφορετική από την αρχαία, και οι δύο μεταρρυθμιστές φαίνεται ότι συμφωνούσαν με τη σταδιακή μέθοδο του Κοραή, «προς διόρθωσιν, πλουτισμόν και καλλωπισμόν της [σύγχρονης] γλώσσας».²²

21. Η πρόταση που παρατίθεται είναι από τη σ. 5. Ένα απόσπασμα από αυτό το κείμενο ανατυπώνεται στη *Νεοελληνική κριτική*, επιμ. Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος κ.ά. (Βασική Βιβλιοθήκη, αρ. 42), Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1956, σσ. 47-55. Το πρόγραμμα του Σούτσου δεν ήταν εντελώς καινούριο: κάτι παρόμοιο υποφώσκει στις επιθέσεις που γίνονται για παράδειγμα εναντίον του Κοραή από τον Δούκα κατά τις πρώτες δεκαετίες του δέκατου ένατου αιώνα. Μόνο όμως κατά τη εποχή αυτή έγινε στόχος του έθνους.

22. *Τα Σούτσεια, ήτοι ο Κύριος Παναγιώτης Σούτσος εν γραμματικούς, εν φιλολόγοις, εν σχολάρχαις, εν μετρικοίς και εν ποιηταίς εξεταζόμενος*, δημοσιεύτηκε ανώνυμα. Για μια αρκετά εκτενή παρουσίαση βλ. Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, *Νεοελληνική κριτική*, ό.π., σσ. 56-86. Η πρόταση εμφανίζεται στη σ. 72.

Η μοναδική σοβαρή απόκλιση από αυτές τις απόψεις φαίνεται πως προήλθε από το αντίπαλο κέντρο της ελληνικής διανόησης που δεν είχε ακόμη ενσωματωθεί στο ελληνικό κράτος, δηλαδή τα Επτάνησα, όπου, όπως είδαμε, εμφανίστηκε με καθυστέρηση ο *Διάλογος* του Σολωμού το 1859. Παρ' όλο που το κείμενο δεν φαίνεται να ήταν ευρέως γνωστό πριν από τη δημοσίευσή του, οι απόψεις του Σολωμού σχετικά με τη γλώσσα ήταν γνωστές και είχαν συζητηθεί στον κύκλο των νεότερων ποιητών και συγγραφέων στην Κέρκυρα, που περιστοιχίζαν τον ποιητή στα τελευταία του χρόνια.²³ Ένας από αυτούς, ο Αντώνιος Μανούσος, το 1850 τύπωσε την πρώτη συλλογή ελληνικών δημοτικών τραγουδιών που δημοσιεύτηκαν στον ελληνόφωνο χώρο, και στον πρόλογό του έβαλε ένα ζωνρό δικό του διάλογο ανάμεσα στον ίδιο και έναν Σοφολογιότατο, ο οποίος μιλάει τη διορθωμένη γλώσσα του Κοραή. Θέμα του σύντομου αυτού διαλόγου είναι η δικαιολογία για την έκδοση, αφού πρόκειται για «το ξεχειλισμα της ψυχής» των απαιδευτων ανθρώπων.²⁴ Είναι εμφανές από τον επίλογο αυτού του ίδιου διαλόγου (που δεν είναι άλλο από ένα εκτενές παράθεμα από τη ρομενηκη γλωσσα του Βηλαρά) ότι οι πιο ριζοσπαστικές προτάσεις του τελευταίου δεν είχαν πέσει σε άγονο έδαφος στα Επτάνησα.

Από τα Επτάνησα επίσης προέρχεται η επόμενη εκτεταμένη υπεράσπιση της ομιλούμενης γλώσσας ως γραπτής γλώσσας, με τη μορφή δύο φυλλαδίων του Νικολάου Κονεμένου, που δημοσιεύτηκαν το 1873 και το 1875. Ελάσσων ποιητής, ο οποίος περνούσε το χρόνο του μεταξύ της Κέρκυρας, της Πάτρας και της Αθήνας, και με αυτόν τον τρόπο ήταν ένας από τους πρώτους που κατόρθωσαν να γεφυρώσουν το πολιτισμικό χάσμα που χώριζε ακόμη τα Επτάνησα από το Ελληνικό Βασίλειο, ο Κονεμένος πρόσφερε μια επίκαιρη υπενθύμιση ότι διαφορετική ομοφωνία στην Αθήνα και διαφορετική στην Κέρκυρα δεν ισοδυναμούσαν με τη λύση του Γλωσσικού Ζητήματος. Το Ζήτημα το ίδιο, δήλωσε, είναι πραγματικά απλό: η εθνική γλώσσα θα έπρεπε να είναι η κοινή ομιλου-

23. Σχετικά με το χειρόγραφο του *Διαλόγου* και τη δημοσίευσή του, βλ. Louis Coutelle, *Πλαισιώνοντας τον Σολωμό (1965-1989)*, Νεφέλη, Αθήνα 1990, σσ. 69-81 και την εισαγωγή του Αλεξίου στο κείμενο του Σολωμού, *Ποιήματα και πεζά*, ό.π.

24. Η φράση αυτή, με την οποία ο επιμελητής περιγράφει τα προφορικά τραγούδια της συλλογής του, προέρχεται από τον *Ύμνο εις την Ελευθερίαν* του Σολωμού (βλ. κεφ. I, σημ. 21). Βλ. Αντώνιος Μανούσος, *Τραγούδια εθνικά*, εκδόσεις Ηλίας Ρίζος, Αθήνα 1969. (Φωτογραφική αναπαραγωγή της έκδοσης του 1850. Η παραπομπή στη σ. 3).

μένη, που οι ανεπάρκειές της θα καλύπτονταν αντλώντας από την αρχαία γλώσσα ό,τι χρειαζόταν, «αλλά όχι σε σημείο υπερβολής όπως έκαναν οι λόγιοι της εποχής».²⁵ Ήταν ευαίσθητος στα ζητήματα της χρήσης της γλώσσας και επιχειρηματολογούσε, για παράδειγμα, εναντίον των ορθογραφικών μεταρρυθμίσεων του Βηλαρά, με τον πρόσθετο όρο ότι εφόσον η χρήση είναι ζήτημα σύμβασης, δεν υπήρχε κανένας εγγενής λόγος που να εμποδίζει την αποδοχή.²⁶ Επιπροσθέτως, ο Κονεμένος με τη σειρά του πρότεινε κάτι που έμελλε να γίνει βασικό μέρος του προγράμματος της δημοτικιστικής κίνησης και να διαδοθεί την επόμενη δεκαετία: την ταυτότητα της προφορικής γλώσσας με τη γραπτή. Από την άλλη μεριά ήταν πρόθυμος να συμβιβαστεί και να δεχτεί κάποιο βαθμό 'διόρθωσης' της ομιλούμενης γλώσσας.²⁷

Η θεωρητική διαμάχη έφτασε σε κρίσιμο στάδιο κατά τη δεκαετία του 1880 και κινήθηκε στο πλαίσιο της λογοτεχνικής ανανέωσης και της νέας αυτοπεποίθησης που συζητήθηκε στο δεύτερο κεφάλαιο. Η πρόκληση προήλθε το 1882 με τη δημοσίευση του έργου του Κ. Κόντου *Γλωσσικάί Παρατηρήσεις αναφερόμεναι εις την νέαν ελληνικήν γλώσσαν*. Το μελέτημα αποτελείται από διακόσιες «παρατηρήσεις», που μαζί με την εισαγωγή και το ευρετήριο καταλαμβάνουν περίπου εξακόσιες σελίδες. Ο Κόντος εξέτασε με σχολαστικότητα διλήμματα τα οποία αντιμετώπιζαν οι οπαδοί του Κοραή καθώς προσπαθούσαν να γράψουν σε μία κατάλληλη 'διορθωμένη' γλώσσα. Η μέθοδος του Κόντου ήταν να προωθήσει στο έπακρο τις αναθεωρητικές οδηγίες και τα υποδείγματα του Σούτσου και του Ασωπίου, όπου η ισορροπία του πραγματιστικού συμβιβασμού του Κοραή έγειρε προοδευτικά προς τα αρχαία (γραπτά) προηγούμενα σε

25. Ν. Κονεμένος, *Το ζήτημα της γλώσσας*, Καραγιάννης, Κέρκυρα 1873, *Και πάλε περί γλώσσας*, Κάδμος, Κέρκυρα 1875. Δεν υπάρχουν ανατυπώσεις των έργων αυτών. Η γλωσσική επιλογή του Κονεμένου ορίζεται ως η 'κοινή, η ομιλούμενη', που την περιγράφει ως γλώσσα ζωντανή. Για όλο το απόσπασμα που εδώ γίνεται περίληψη, βλ. *Το ζήτημα*, σσ. 4-5.

26. *Το ζήτημα*, ό.π., σσ. 48-50.

27. Σχετικά με το ζήτημα της ταυτότητας της γραφής και της ομιλίας βλ. *Το ζήτημα*, ό.π., σ. 12. Βλ. επίσης Dimitris Tziouvas, *The Nationism of the Demoticists and its Impact on their Literary Theory (1888-1930)*, Hakert, Amsterdam 1986, σσ. 123-4. Οι προτάσεις του Κονεμένου για γλωσσικό συμβιβασμό εκφράστηκαν σε μια γλώσσα που θυμίζει τον Κοραή ('μέσος όρος' όπου ο Κοραής είχε προτείνει 'μέση οδός'), πράγμα που συμβαίνει, ως ένα βαθμό, λόγω της ομοιότητας των απόψεων αυτών, βλ. σσ. 58-65.

βάρος της σύγχρονης (ομιλούμενης). Οι «παρατηρήσεις» του Κόντου ανέδειξαν ασυναίσθητα (με τους πιο αμείλικτους όρους) μια βασική αδυναμία των προγραμματικών υποδείξεων του Κοραή, δηλαδή όπου ο συμβιβασμός δεν βασιζόταν στη χρήση δεν μπορούσε να υπάρξει τελικό ρυθμιστικό κριτήριο για το τι ήταν 'σωστό'. Εφόσον όμως ούτε ο Κόντος δεν υποστήριξε την αντικατάσταση ολόκληρου του συστήματος της ομιλούμενης ελληνικής με την αρχαία γλώσσα, αλλά λειτούργησε όπως οι προηγούμενοί του, τμηματικά και γενικά στο επίπεδο της συγκεκριμένης λέξης, το κανονιστικό πρόγραμμα έφτασε στο σημείο του θεωρητικού αδιεξόδου. Αν κάθε χωριστό συστατικό μιας φράσης στη νέα ελληνική επρόκειτο να αντικατασταθεί με ένα αρχαίο ελληνικό ισοδύναμο, το αποτέλεσμα δε θα ήταν μια καλοσχηματισμένη πρόταση, ούτε θα γινόταν επίσης εντελώς κατανοητή στην αρχαία ή στη νέα ελληνική.

Αρκετές, λίγο πολύ ταυτόχρονες, αντιδράσεις διατυπώθηκαν ως προς το αδιέξοδο αυτό κατά τη δεκαετία του 1880. Πρόκειται καταρχήν για τα δημοσιεύματα (ανώνυμα, και από την ασφαλή απόσταση ενός τυπογραφείου στην Τεργέστη) του Δημητρίου Βερναρδάκη, ο οποίος κατείχε την Έδρα της Ιστορίας και της Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών από το 1861 και ο οποίος παραιτήθηκε κατά τη διάρκεια της διένεξης που επακολούθησε. Η μελέτη του με τον αξιοσημείωτο τίτλο: *Ψευδατικισμού έλεγχος, ήτοι Κ. Σ. Κόντου Γλωσσικών Παρατηρήσεων εις την νέαν ελληνικήν γλώσσαν ανασκευή*, η οποία κυκλοφόρησε το 1884, αποτελεί απάντηση σημείο προς σημείο και είναι ελάχιστα μικρότερης έκτασης απ' ό,τι ο τόμος στον οποίο άσκησε δριμύτατη κριτική. Ουσιαστικά, ο Βερναρδάκης επιχειρηματολόγησε υπέρ της επιστροφής στον πραγματισμό του Κοραή, από τον έλεγχο του οποίου είχε ξεφύγει εντελώς η γραπτή γλώσσα από τις δεκαετίες 1850 και 1860.

Το επόμενο έτος ο Εμμανουήλ Ροΐδης, ο βετεράνος στυλίστας της καθαρεύουσας, ανακοίνωσε μια προσεχή ανάλυσή του για το «τι έπρεπε να γίνει» γύρω από τη γλώσσα.²⁸ Όταν η μελέτη του Ροΐδη δημοσιεύτηκε τελικά υπό τον τίτλο *Τα είδωλα*, το 1893, προς έκπληξη των αναγνωστών υποστήριξε την υπόθεση της ομιλούμενης γλώσσας, παρ' όλο που τόσο σε αυτήν όσο και σε οτιδήποτε άλλο έγραψε, ο ίδιος ο

28. Βλ. την εισαγωγή στο Ψυχάκης, *Το Ταξίδι μου*, επιμ. Α. Αγγέλου, Ερμής (NEB), Αθήνα 1971, σ. 18.

Ροϊδης εκφράστηκε σε κομψή καθαρεύουσα.²⁹ Αλλά το κυριότερο γεγονός, που εγκαινίασε τη νέα φάση του Γλωσσικού Ζητήματος και συνέβαλε, κατά πάσα πιθανότητα, περισσότερο από οτιδήποτε άλλο στην εντατικοποίηση της θεωρητικής διαμάχης στα τέλη του περασμένου αιώνα ήταν η έκδοση του βιβλίου *Το Ταξίδι μου του Ψυχάρη*, το 1888.

Ο Ψυχάρης ήταν Έλληνας της Διασποράς. Γεννημένος το 1854 στην Οδησό εκπαιδεύτηκε στην Κωνσταντινούπολη και στο Παρίσι, όπου εγκαταστάθηκε μόνιμα σε ηλικία είκοσι ετών. Σπούδασε κλασική φιλολογία και στη συνέχεια κατέλαβε διαδοχικά μια σειρά από πανεπιστημιακές θέσεις, με υψηλότερη την Έδρα στη Σχολή των Ζωντανών Ανατολικών Γλωσσών (από το 1904). Δημοσίευσε στα γαλλικά μια σημαντική σειρά άρθρων πάνω στην ιστορική γλωσσολογία των Ελληνικών της μεσαιωνικής περιόδου, καθώς και αρκετά μυθιστορήματα που τα υπέγραφε ως Jean Psichari. Όταν έγραφε στα ελληνικά, υπέγραφε μόνο με το επίθετό του, διευκρινίζοντας ότι το μικρό του όνομα είχε υποστεί πολλές μεταμορφώσεις κατά τη νεαρή του ηλικία για να αισθάνεται άνετα με κάποιο από τα κοινά ελληνικά αντίστοιχά του, που ήταν Γιάννης, Ιωάννης, Βάνυας.³⁰ Πρόκειται για μια σημαντική ένδειξη της κοσμοπολιτικής προέλευσης του Ψυχάρη: μπήκε στη γλωσσική διαμάχη ως ξένος προς την ελληνική πραγματικότητα, και το γεγονός αυτό, χωρίς αμφιβολία, χρωμάτισε τόσο το φέρεμά του όσο και τις αντιδράσεις που προκάλεσε στην Ελλάδα.³¹

Το Ταξίδι μου είναι υφολογικά η εξαιρετικά επεξεργασμένη αφήγηση μιας επίσκεψης στην Κωνσταντινούπολη, στη Χίο και στην Αθήνα το 1886. Το βιβλίο έχει συχνά χαρακτηριστεί ως μυθιστόρημα, αλλά παρ' όλο που ο Ψυχάρης συνέχισε να γράφει μυθιστορήματα και στα γαλλικά και στα ελληνικά, το βιβλίο αυτό δεν περιέχει καμία ένδειξη ως προς την ειδολογική του ταυτότητα και χρησιμοποιεί μόνο τα πιο στοιχειώδη αφηγηματικά προσχήματα.

Συνοφασμένη με τη διαδρομή, που αρχίζει στο Παρίσι και τελειώνει

29. Ανατυπώνεται στα *Άπαντα* (5 τόμοι), επιμ. Α. Αγγέλου, Ερμής, Αθήνα 1978, τόμ. 4, σσ. 93-363.

30. Βλ. την εισαγωγή του Άλκη Αγγέλου στο *Ταξίδι μου του Ψυχάρη*, ό.π., σ. 11.

31. Για σύγχρονες κριτικές επανεκτιμήσεις της πολλαπλής πορείας του Ψυχάρη, βλ. τα δοκίμια στο συγκεντρωτικό τόμο (επιμ. David Holton), *Μαντατοφόρος* 28 (1988), 7-99.

με τη φυγή του αφηγητή από την εστία του γλωσσικού αρχαισμού που βρίσκει στην Αθήνα (φαίνεται πως αυτή ήταν η πρώτη εμπειρία του Ψυχάρη από την πρωτεύουσα της ελεύθερης Ελλάδας), είναι η παθιασμένη και ρητορική υπεράσπιση της δημοτικής, ως του μοναδικού και αναγκαίου μέσου για τον ελληνικό γραπτό λόγο. Το βιβλίο επίσης περιλαμβάνει μια σειρά παρατηρήσεων πάνω στις αδυναμίες συγκεκριμένων διορθωμένων λέξεων και μορφών, όπως μπορεί κανείς να τις βρει στις διαμάχες μεταξύ Κόντου και Βερναρδάκη.

Πολλά από τα επιχειρήματα που προτείνονται (με αιχμηρότητα και επιδεικτικό τρόπο) δεν είναι στην πραγματικότητα καινούρια. Ο Ψυχάρης εξαιρεί τα φαινόμενα της δάνειας μετάφρασης, βάσει της οποίας παγιωμένοι ή δάνειοι συνδυασμοί ή κλισέ σε άλλες γλώσσες μεταφράζονται κατά λέξη στην καθαρεύουσα, και της υπερδιόρθωσης (όπου ανύπαρκτοι αρχαίοι τύποι σχηματίζονται με τη μέθοδο της αναλογίας).³² Μεγάλο μέρος του βιβλίου αφιερώνεται στη φωνολογία, ένα θέμα που επίσης κυριάρχησε στη γλωσσική έρευνα του Ψυχάρη. Στην πραγματικότητα, ήταν από τους λίγους που συμμετείχαν στη διαμάχη οι οποίοι δέχονταν ότι το φωνολογικό σύστημα της Ελληνικής είχε αλλάξει ριζικά από την αρχαιότητα.³³ Τονίζοντας την αλλαγή παρά τη στατική συνέχεια ή την αναδρομική 'διόρθωση' ο Ψυχάρης στηρίχτηκε σημαντικά στη θεωρία των συγχρόνων του Νεογραμματικών. Πρώτος στη διαμάχη για την ελληνική γλώσσα, ο Ψυχάρης βασίστηκε σε ένα από τα θεμελιώδη αξιώματα της σύγχρονης Γλωσσολογίας, δηλαδή στην αρχή ότι η σταδιακή και η συστηματική αλλαγή είναι αναπόσπαστο στοιχείο όλων των ζωντανών γλωσσών. Η

32. Βλ., αντίστοιχα, *Το ταξίδι μου*, ό.π., σσ. 70-5, 105-11. Τα φαινόμενα αυτά δεν περιορίζονται φυσικά στα ελληνικά, και η δάνεια μετάφραση έπαιξε σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη άλλων σύγχρονων ευρωπαϊκών γλωσσών.

33. Η σύγχρονη αναβίωση ή η δημιουργία νέων λέξεων και τύπων σύμφωνα με το φωνολογικό σύστημα της αρχαίας γλώσσας που προφέρεται κατά το σύγχρονο τρόπο, σήμαινε διατάραξη τόσο της αρχαίας όσο και της σύγχρονης φωνολογίας. Ο Ψυχάρης παρουσιάζει το φαινόμενο στο κεφάλαιο «Συμβιδασμός», λέξη που γίνεται το αντικείμενο της ειρωνείας του. Από ιστορική άποψη η γνώμη του Ψυχάρη είναι ορθή: η αντιπαράθεση των φωνημάτων /μπ/ ή /β/ θα ήταν αδύνατη στο φωνολογικό σύστημα των αρχαίων ελληνικών (όπου οι γραπτοί χαρακτήρες θα είχαν την αξία /mb/, ενώ κατά την ανάπτυξη της σύγχρονης ομιλούμενης γλώσσας οι αντιπαράθεσεις αυτές κατέληγαν είτε σε μπ, είτε σε β. Βλ. *Το ταξίδι μου*, ό.π., σσ. 145-7, και σχετικά με την προφορά των αρχαίων ελληνικών σσ. 193-7.

προσήλωση του Ψυχάρη στη δημοτική ως εκ τούτου δεν υπονοεί την οποιαδήποτε αποδυνάμωση του δεσμού μεταξύ της αρχαίας γλώσσας και της σύγχρονης, που είχε προσλάβει τόσο μεγάλη σημασία στην Ελλάδα κατά τη διάρκεια του δέκατου ένατου αιώνα. Σύμφωνα με το σύστημα του Ψυχάρη, η σαφέστερη απόδειξη ότι η αρχαία γλώσσα ζει ακόμη βρίσκεται ακριβώς στο γεγονός ότι έχει αλλάξει από την αρχαιότητα.

Το άλλο σχετικό αξίωμα, το οποίο ο Ψυχάρης πήρε από τους Νεογραμματικούς, ήταν ότι μια ζωντανή γλώσσα είναι ένα ολοκληρωμένο σύστημα, και αυτό τον οδήγησε στο πιο επίμαχο στοιχείο του γλωσσικού του προγράμματος. Θεωρητικά, η Γραμματική της ομιλούμενης (δημοτικής) Ελληνικής, την οποία είχε αρκετές φορές ανακοινώσει αλλά που ποτέ δεν την τελείωσε, θα ήταν περιγραφική. Σε μια φράση, που θυμίζει τον Διάλογο του Σολωμού, συμβουλεύει τους συντάκτες γραμματικών: «Η δουλειά σας είναι πρώτα να παραδέχεστε τους τύπους του λαού της γραμματικής χρέος είναι να τους εξηγήσει».³⁴ Αλλά όπως το γνώριζε και ο Σολωμός, τα πράγματα δεν ήταν τόσο απλά: η γλώσσα του λαού δεν ήταν γλώσσα γραπτή. Στον πρόλόγο του ο Ψυχάρης παραδέχεται τους προγραμματικούς κανόνες και τα ζητήματα που ο ίδιος προσπάθησε να ακολουθήσει στη γλώσσα του βιβλίου:

«Γράφω την κοινή γλώσσα του λαού όταν η δημοτική μας γλώσσα δεν έχει μια λέξη που μας χρειάζεται, παίρνω τη λέξη από την αρχαία και προσπαθώ, όσο είναι δυνατό, να την ταιριάξω με τη γραμματική του λαού... Προσπάθησα να τη γράψω κανονικά, να φυλάξω τους νόμους της, να προσέξω στη φωνολογία, στη μορφολογία, στο τυπικό και στη σύνταξη της δημοτικής γραμματικής».³⁵

Όπου ο Κοραής και οι οπαδοί του επιδίωξαν να κάνουν τη σύγχρονη γλώσσα να μοιάζει στη γραπτή της μορφή όσο γινόταν περισσότερο με την αρχαία, ο Ψυχάρης πρότεινε να κάνει τα δάνειά του από την αρχαία να προσαρμόζονται, οποτεδήποτε μπορούσε, στο σύστημα της δημοτικής. Στην πράξη, ο Ψυχάρης γρήγορα υποχρεώθηκε να συστηματοποιήσει την ομιλούμενη γλώσσα, με αποτελέσματα το ίδιο, σχεδόν, προγραμματικά με τις προτάσεις του Κοραή και εξίσου εξαρτημένα από την αρχαία

34. Το ταξίδι μου, ό.π., σ. 175.

35. Το ταξίδι μου, ό.π., σ. 38 (η έμφαση δική μου).

γλώσσα ως μέσο αναπλήρωσης για τις ανεπάρκειες της σύγχρονης. Η γλώσσα του Ψυχάρη, όπως επισήμαναν και οι καθαρολόγοι και οι λιγότερο ριζοσπαστικοί δημοτικιστές, ήταν μια γλώσσα, σύμφωνα με την παλιότερη διατύπωση του Σολωμού, «η οποία μήτε ομιλιέται, μήτε άλλες φορές ομιλήθηκε, μήτε θέλει ποτέ ομιληθεί».

Στα αμέσως επόμενα χρόνια εμφανίστηκε πληθώρα δημοσιευμάτων (τα περισσότερα, αλλά όχι όλα, ήταν γραμμένα στη δημοτική), τα οποία υποστήριξαν γενικώς τη θεωρητική θέση του Ψυχάρη. Ο ποιητής και επιμελητής των μετά θάνατον συγκεντρωμένων έργων του Σολωμού Ιάκωβος Πολυλάς στα Επτάνησα, και ο μυθιστοριογράφος και κριτικός Εμμανουήλ Ροϊδής στην Αθήνα δημοσίευσαν εκτενείς μελέτες, στις οποίες υποστήριξαν τη δημοτική και μάλιστα ως γλώσσα της λογοτεχνίας.³⁶ Την ίδια δεκαετία, του 1890, τη δημοτική υπερασπίστηκε ο ποιητής Κωστής Παλαμάς, ο δημοσιογράφος Βλάσης Γαβριηλίδης, ο μεταφραστής Αλέξανδρος Πάλλης, ο ιστορικός και διηγηματογράφος Αργύρης Εφταλιώτης και ακόμα οι ξένοι βυζαντινολόγοι Karl Krumbacher, Karl Dieterich και ο γλωσσολόγος A. Thumb. Από το 1893 μάλιστα η αναπτυσσόμενη κίνηση του Δημοτικισμού, όπως είχε πλέον βαπτιστεί, εξελισσόταν ραγδαία.

Αλλά το βιβλίο του Ψυχάρη προκάλεσε έντονες αντιθέσεις. Η πιο μακρόχρονη, αλλά και η πιο μετριοπαθής αντιλογία, προβλήθηκε από έναν συνάδελφό του κλασικό μελετητή, ο οποίος είχε επίσης σπουδάσει σύγχρονη Γλωσσολογία: τον Γεώργιο Χατζιδάκι (1848-1941), ο οποίος εμφανίστηκε στη διαμάχη το ίδιο έτος με τον Βερναρδάκη, υπερασπιζόμενος το έργο του Κόντου *Γλωσσικαί Παρατηρήσεις*. Ο Χατζιδάκις, που είχε σπουδάσει στη Γερμανία, κατέλαβε την έδρα της Γλωσσολογίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών το 1881, θέση την οποία κατείχε για πολλά χρόνια. Η αντίδραση του Χατζιδάκι στον Ψυχάρη παρουσιάζεται εκτενώς σε μία σειρά άρθρων, τα οποία έγραψε στα ελληνικά ανάμεσα στα 1890 και τα 1895 και σε ένα εκτενές φυλλάδιο το οποίο δημοσίευσε στα γαλλικά το 1907.³⁷ Ο Χατζιδάκις επιδίωξε να θέσει το όλο ζήτημα στο ιστορικό και κοινωνικό του πλαίσιο. Ενώ δεν διαφωνούσε με τον Ψυχάρη (και

36. Ι. Πολυλάς, *Η φιλολογική μας γλώσσα* (1892). Σχετικά με *Τα είδωλα του Ροϊδη*, βλ. παραπάνω.

37. Γ. Χατζιδάκις, *Γλωσσολογικαί μελέται*, τόμ. Α', Σακελλάριος, Αθήνα 1901 (βλ. σσ. 236-537), και *La question de la langue écrite néo-grecque*, Sakellarios, Athènes 1907.

άλλους) ως προς την ταύτιση του έθνους με τη γλώσσα, επέμενε, όπως και άλλοτε ο Κοδριακάς, ότι διαφορετικές μορφές της γλώσσας ήταν κατάλληλες για ομιλία και γραφή, και συνεπώς αντιστάθηκε σε μια από τις πιο διαδεδομένες τάσεις των δημοτικιστών, οι οποίοι θεληματικά αγνοούσαν ή ελαχιστοποιούσαν τη διαφορά αυτή.³⁸ Ο Χατζιδάκις επίσης, όπως ο Κοδριακάς, θάσισε μεγάλο μέρος των επιχειρημάτων του στη συνέχεια της ελληνικής ως γραπτής γλώσσας κατά τη διάρκεια της αρχαιότητας και του μεσαίωνα. Η καθαρεύουσα των ημερών του, επιμένει, είναι απλά η σύγχρονη εκδήλωση αυτής της συνεχιζόμενης παράδοσης. Αν εκείνοι που γράφουν τη γλώσσα επιλέγουν να εκφράζονται σε μια «πιο δημοτική καθαρεύουσα», τότε αυτός ως γλωσσολόγος δε θα έχει κανένα λόγο να φέρει αντιρρήσεις, αλλά απλώς θα καταγράφει στη γλωσσική ιστορία του έθνους το νέο στάδιο.³⁹ Αλλά αυτό που έκανε τον Χατζιδάκι να αντιτίθεται στον Ψυχάρη είναι ακριβώς ό,τι έκανε τον Κοδριακά να προβάλλει αντιρρήσεις στον Κοραή: η προγραμματική ανάμιξη του εκπατρισμένου, ο οποίος κακομεταχειριζόταν με απερισκεψία αιώνες γραπτής χρήσης της γλώσσας.

Κατά τη διάρκεια της διένεξης που δημιουργήθηκε με αφορμή το βιβλίο του Ψυχάρη ένας ακόμη όρος πέρασε στη διαμάχη, ένας όρος ο οποίος από τότε παρέμεινε σε τρέχουσα χρήση: *διγλωσσία*. Σήμερα, αυτός ο όρος χρησιμοποιείται από τους γλωσσολόγους για να ορίσουν έναν ιδιαίτερο τύπο διγλωσσίας, στην οποία δύο διακριτές μορφές της ίδιας γλώσσας χρησιμοποιούνται παράλληλα στο ίδιο κοινωνικό σύνολο για διαφορετικούς σκοπούς, και σαν παράδειγμα του φαινομένου αυτού φέρεται συχνά η νεότερη Ελλάδα. Όταν χρησιμοποιήθηκε στην Ελλάδα στα τέλη της δεκαετίας του 1880, η 'διγλωσσία' αναφερόταν στο ιστορικό σχίσμα που υπήρχε ανάμεσα στη γραπτή και την ομιλούμενη ελληνική, το οποίο ανάγεται, όπως είδαμε, στην αρχή της Χριστιανικής περιόδου. Αλλά υπό τις τότε συνθήκες, η διαιώνιση αυτού του σχίσματος κρίθηκε ως κάτι το οποίο έπρεπε να αποφευχθεί.⁴⁰ Από μια ειρωνεία της τύχης

38. Για το ζήτημα γλώσσας και έθνους βλ. *Γλωσσολογικά μελέται*, τόμ. Α', σ. 242, για ομιλία και γραφή βλ. σσ. 284-85.

39. *Γλωσσολογικά μελέται*, τόμ. Α', σ. 296.

40. Εκτός από ένα απομονωμένο περιστατικό του 1830, ο όρος 'διγλωσσία' πέρασε σε καθημερινή χρήση για πρώτη φορά κατά τη διάρκεια της διαμάχης που ξέσπασε με *Το Ταξίδι μου του Ψυχάρη*. Ο όρος χρησιμοποιείται για πρώτη φορά, με την έννοια που

η παρέμβαση του Ψυχάρη στη διαμάχη καθιέρωσε τη διγλωσσία, τόσο ως λέξη όσο και ως πραγματικότητα, στην Ελλάδα. Διαφορετικά ύφη ή διάλεκτοι είχαν υπάρξει από χρόνια για την ομιλία και τη γραφή, αλλά με την έλευση του δημοτικισμού και την οξυνόμενη σύγκρουση ανάμεσα στις αντίπαλες γραπτές μορφές της γλώσσας το έδαφος ετοιμάστηκε για τη θεσμοθέτηση της διγλωσσίας όχι μόνο ως διαχωρισμού ανάμεσα στην προφορική και γραπτή χρήση αλλά ως επίσημης διάκρισης ανάμεσα σε γραπτές χρήσεις, όπως συνέβη μεταξύ του 1911 και 1976, όταν το κατάλληλο πλαίσιο για τη γραπτή χρήση της δημοτικής και της καθαρεύουσας επικυρώθηκε νομικά και θεσμικά.

Κατά τα πρώτα χρόνια του εικοστού αιώνα αντηχούσε η βαρύγδουπη ρητορική με την οποία ο Ψυχάρης φόρτισε τη διαμάχη από τις στήλες των εφημερίδων και τα αμφιθέατρα του Πανεπιστημίου. Το 1901, η εφημερίδα του Γαβριηλίδη Ακρόπολις άρχισε να τυπώνει τη μετάφραση των *Ευαγγελίων* από τον Αλέξανδρο Πάλλη στη σύγχρονη γλώσσα με στοιχεία δημοτικής. Η δημοσίευση προκάλεσε δημόσια κατακραυγή, η οποία κορυφώθηκε με βίαιες διαδηλώσεις φοιτητών, που είχαν επικεφαλής πολλούς καθηγητές τους, οι οποίες κράτησαν αρκετές μέρες. Γραφεία εφημερίδων και δημόσια κτήρια έγιναν στόχος των επιθέσεων, μέχρι που κατά την κορύφωση των ταραχών, στις 8 Νοεμβρίου, η αστυνομία άνοιξε πυρ σε μια μαζική διαδήλωση, στα Προπύλαια, στο κέντρο της Αθήνας, με αποτέλεσμα να σκοτωθούν οχτώ άτομα.⁴¹ Δύο χρόνια αργότερα, στα τέλη του 1903, το ανέβασμα της *Ορέστειας* του Αισχύλου, μεταφρασμένης στη δημοτική, προκάλεσε νέες συγκρούσεις. Γιατί, θα μπορούσε να απορήσει κανείς, μια τέτοια θεωρητική διαμάχη εξελίχθηκε σε βίαιη αντίδραση και μάλιστα σε τέτοια κλίμακα; Η απάντηση βρίσκεται στο στενό εννοιολογικό δεσμό που υπάρχει ανάμεσα στη γλώσσα και το έθνος και ανάγει την καταγωγή του στον Κοραή. Η καθιερωμένη αυτή αντίληψη στην Ελλάδα του δέκατου ένατου αιώνα είχε ξαναδιατυ-

ορίζεται εδώ, από τον Ροΐδη στη βιβλιοκρισία του για το βιβλίο του Ψυχάρη (Ροΐδης, *Άπαντα*, τόμ. 3, σσ. 299-327 [σ. 300]: βλ. το δοκίμιο του 1893 *Τα είδωλα*, *Άπαντα*, τόμ. 4, σ. 358, και Κουμανούδης, *Συναγωγή*, ό.π.) και από τον Γ. Χατζιδάκι (*Γλωσσολογικά μελέται*, τόμ. Α', σσ. 238 κ.ε.).

41. Σχετικά με αυτά τα γεγονότα βλ. την πρόσφατη ανάλυση του Philip Carrabott: «Politics, Orthodoxy and the Language Question in Greece: The Gospel Riots of November 1901», *Journal of Mediterranean Studies* (Malta), τόμ. 3, αρ. 1 (1993), 117-38.

πρωθεί με τον χαρακτηριστικά εριστικό τρόπο του Ψυχάρη στον πρόλογο του έργου του *Το Ταξίδι μου*: «Γλώσσα και πατρίδα είναι το ίδιο. Να πολεμά κανείς για την πατρίδα του ή για την εθνική του γλώσσα, ένας είναι ο αγώνας».⁴² Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας η ίδια πολεμική ρητορική υιοθετείται και από ορισμένους αδιάλλακτους αντιπάλους της δημοτικής, καθώς αυξήθηκε η ένταση με τη Βουλγαρία για τη Μακεδονία, η οποία αποτελούσε ακόμη μέρος της καταρρέουσας Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Χαρακτηριστικά, ο Γ. Μιστριώτης, ένας από τους πανεπιστημιακούς καθηγητές ο οποίος συμμετείχε ενεργά στις ταραχές του 1901 και του 1903, δικαίωσε την εμπρηστική του στάση δηλώνοντας:

«Πολλοί λαοί εδουλώθησαν αλλά δεν απέβαλον την γλώσσαν αυτών. Το ελληνικόν όμως γένος κινδυνεύει να απολέση και αυτήν την ύπαρξίν του ένεκα ολίγων ανθρώπων οίτινες ονομάζουσιν εαυτούς δημοτικιστάς... Δεν γνωρίζω εάν ούτοι λαμβάνωσιν αμοιβάς εις νομίσματα, ή εις είδη, αλλά δύναμαι να βεβαιώσω ακριβώς ότι οι πολέμιοι του ελληνικού έθνους και οι χυδαίσταί... εις τα αυτά αποτελέσματα φθάνουσιν.

Οι μεν Βούλγαροι πειρώνται ίνα αποσπάσωσιν από της μητρός Ελλάδος την προσφιλεστέραν αυτής θυγατέρα, οι δε καλούμενοι χυδαίσταί φέρουσι τον πέλεκυν κατ' αυτής της μητρός.

...Εάν εσιώπων ήθελον διαπράξει έγκλημα προς το Έθνος και την Ιστορίαν αυτού».⁴³

Κατά το διάστημα αυτό, όπως δείχνουν και τα παραπάνω παραθέματα, και ο δημοτικισμός και η συντηρητική αντίδραση απέναντί του βασιζόνταν στον εθνικισμό και στον αλυτρωτισμό. Για τους δημοτικιστές, το νεκρό χέρι της αρχαίας γλώσσας ήταν εμπόδιο στην εκπλήρωση των εθνικών στόχων, και κάποια εμπειρική υποστήριξη για την άποψη αυτή προήλθε από την ίδια την αμφισβητούμενη περιοχή της Μακεδονίας, όπου τα σλαβόφωνα παιδιά διδάσκονταν να διαβάζουν και να γράφουν την καθαρεύουσα, αλλά καλά-καλά δεν μπορούσαν να μιλήσουντα Ελληνικά.⁴⁴ Από

42. *Το ταξίδι μου*, ό.π., σ. 37.

43. Παρατίθεται στη μελέτη του Αλέξη Δημαρά, *Η μεταρρύθμιση που δεν έγινε*. (Τεχμήρια ιστορίας). Τόμ. Α' 1821-1892, τόμ. Β' 1895-1967, Ερμής (NEB), Αθήνα 1973-1974, τόμ. Β', σ. 38.

44. Εμμ. Μοσχονάς, «Ένας αιώνας δημοτικισμού: Κοινωνικές και πολιτικές προσεγγίσεις», Εισαγωγή στο Α. Πάλλης, *Μπρουσός*, Ερμής (NEB), Αθήνα 1975, σ. κδ (στο εξής Μοσχονάς 1975).

την άλλη πλευρά, οι καθαρολόγοι θεωρούσαν κάθε αποδυνάμωση του δεσμού ανάμεσα στη σύγχρονη γλώσσα και την ένδοξη πρόγονό της, ως ένα δυνητικά μοιραίο ολίσθημα στη διαμάχη για την υποστήριξη της ταυτότητας του έθνους και, ειδικότερα, στην εκπλήρωση των αλυτρωτικών επιδιώξεων. Η ρητορική, όπως και αρκετή από τη σοβαρή συλλογιστική που υποστήλωνε αυτές τις επιδιώξεις, είχε διαμορφωθεί με τους όρους της ιστορικής συνέχειας: αν δηλαδή η σύγχρονη ελληνική γλώσσα δεν επρόκειτο να είναι ούτε το λαμπρό ιδίωμα της κλασικής Αθήνας, ούτε η άχρονη γραπτή γλώσσα της βυζαντινής Εκκλησίας και του κράτους με πρωτεύουσα την Κωνσταντινούπολη, όπου προσέβλεπαν όσοι καλλιεργούσαν τις αλυτρωτικές επιδιώξεις αυτή την περίοδο, οι καθαρολόγοι πίστευαν πως τα θεμέλια τόσο του παρόντος κράτους όσο και οι μελλοντικές του φιλοδοξίες θα έσθηναν.

Στο μεταξύ, η δημοτικιστική κίνηση μετά *Το Ταξίδι* του Ψυχάρη συνέχισε την ανοδική της πορεία. Το 1903 άρχισε να κυκλοφορεί το περιοδικό *Νουμάς*, που κράτησε μέχρι το 1922. Ο *Νουμάς* ιδρύθηκε για να προωθήσει τα ιδανικά του δημοτικισμού, αλλά σύντομα καθιερώθηκε επίσης ως το πιο σημαντικό και πρωτοπόρο λογοτεχνικό περιοδικό της εποχής του. Από τις στήλες του *Νουμά* άρχισαν να εμφανίζονται οι πρώτες ρωγμές στο οικοδόμημα του δημοτικισμού, καθώς οι επιφυλακτικοί μεταρρυθμιστές με επικεφαλής τον Παλαμά άρχισαν ολοένα και περισσότερο να αποστασιοποιούνται από την ακραία συστηματοποίηση του Ψυχάρη και των οπαδών του (όπως ο επίσης εκπατρισμένος Αλέξανδρος Πάλλης), οι οποίοι αποκλήθηκαν Μαλλιαροί για τη δήθεν μποέμικη εμφάνισή τους.

Πιθανώς η τελευταία από τις γενικές, σχεδόν φιλοσοφικές, μελέτες επί του θέματος κυκλοφόρησε το 1908 με τη μορφή ενός μικρού βιβλίου του δημοτικιστή Ελισσαίου Γιανίδη με τίτλο *Γλώσσα και Ζωή*. Αν και λιγότερο πολεμικός από τον Ψυχάρη ή τον Σολωμό, ο Γιανίδης χειρίστηκε το ζήτημα με χιούμορ, κρατώντας συκρατημένη στάση που θυμίζει τη στάση του Κονεμένου. Συμμεριζόταν, παρ' όλα αυτά, με τους καθαρολόγους τη φιλοδοξία να προωθήσει μια μορφή της γλώσσας που θα ήταν κοινή για όλους και χρησιμοποίησε τα ίδια επιχειρήματα προς όφελος της δημοτικής, όπως είχε κάνει ο Χατζιδάκις για την καθαρεύουσα.⁴⁵ Απέρ-

45. Ελισσαίος Γιανίδης, *Γλώσσα και Ζωή: Αναλυτική μελέτη του γλωσσικού ζητήματος*, ανατύπωση: Κάλβος, Αθήνα 1969. Βλ., ιδιαίτερα, σσ. 43-4.

ριψε όμως τα συμπεράσματα του Χατζιδάκι, που είχαν δημοσιευτεί εκ νέου κατά το προηγούμενο έτος, επιμένοντας ότι είναι η καθαρεύουσα που δεν έχει κανόνες και σταθερούς τύπους και όχι η δημοτική. Ως προς το σημείο αυτό, ο Γιαννίδης απηχεί τους μετριοπαθείς συντηρητικούς, όπως ο Βερναρδάκης και ο Χατζιδάκις, αλλά συνεχίζει ισχυριζόμενος: «Τη λογοτεχνία την αληθινή... η τεχνητή γλώσσα δεν θα μας τη δώσει ποτέ».⁴⁶ Ο Γιαννίδης συγκεφαλαιώνει σε περίληψη τους όρους της διαμάχης, όπως είχαν καθιερωθεί στη διάρκεια του δέκατου ένατου αιώνα, και αναπόφευκτα επισημαίνει και αυτός το ίδιο αδιέξοδο που κατέστη εμφανές μετά τις *Γλωσσικές Παρατηρήσεις* του Κόντου: είναι η δημοτική πραγματικά λιγότερο 'τεχνητή' από την καθαρεύουσα ως γραπτή γλώσσα;

Έκτοτε η διαμάχη άρχισε να μεταφέρεται σε άλλο επίπεδο, να γίνεται λιγότερο φιλοσοφική και ταυτόχρονα περισσότερο πολιτική. Η πολιτική βέβαια διάσταση είχε αρχίσει να αναδύεται καθαρά με τα βίαια γεγονότα των πρώτων χρόνων του αιώνα, αλλά ό,τι αναδρομικά ελκύει το ενδιαφέρον σχετικά με τις συγκρούσεις της εποχής εκείνης και τη ρητορική η οποία τις συνόδευε, είναι η σχεδόν πλήρης ομοφωνία όσον αφορά τους πολιτικούς στόχους που υποφώσκουν και στα δύο στρατόπεδα: Όπως και σε άλλες σφαίρες της ελληνικής πολιτικής ζωής, οι διαφορές αφορούσαν στα μέσα και όχι στους σκοπούς. Προμήνυμα της μεταγενέστερης πολιτικής πόλωσης του Γλωσσικού Ζητήματος αποτελεί το πρώιμο σοσιαλιστικό 'μανιφέστο', *Το Κοινωνικό μας Ζήτημα*, που δημοσιεύτηκε από τον Γ. Σκληρό το 1907, και ιδιαίτερα με τη διαμάχη που προκάλεσε από τις στήλες του *Νουμά* κατά τη διάρκεια των επόμενων δύο ετών.⁴⁷ Για πρώτη φορά το ζήτημα της 'γλώσσας του λαού' συνδέθηκε με την πολιτική αποκατάσταση της λαϊκής τάξης,⁴⁸ και συνάμα κυοφορούνταν μια περαιτέρω διάσταση στο στρατόπεδο των δημο-

46. *Γλώσσα και ζωή*, ό.π., σ. 113.

47. Τα κυριότερα κείμενα βρίσκονται συγκεντρωμένα, με εισαγωγή και σχόλια, στην έκδοση της Ρένας Σταυρίδη-Πατρικίου (επιμ.), *Δημοτικισμός και κοινωνικό πρόβλημα*, Ερμής (NEB), Αθήνα 1976.

48. Η διαμάχη στην περίοδο πριν από το 1821 είχε λάβει και τότε πολιτικές αποχρώσεις, μια που πολλοί από αυτούς που υποστήριζαν την ομιλούμενη γλώσσα ήταν θετικά διακείμενοι προς τα κοινωνικά ιδανικά της Γαλλικής Επανάστασης, ενώ οι αντίπαλοί τους ήταν συχνά πολιτικά και κοινωνικά συντηρητικοί. Η πλευρά αυτή της διαμάχης τονίστηκε από τον Μοσχονά στις μελέτες του για την περίοδο των πρώτων χρόνων και για τον εικοστό αιώνα (βλ. Μοσχονάς 1975, 1981).

τικιστών, που επρόκειτο να κορυφωθεί προς το τέλος της δεκαετίας του 1920: ανάμεσα σε εκείνους που θεωρούσαν τη γλωσσική μεταρρύθμιση ως αναπόσπαστο μέρος της κοινωνικής αναμόρφωσης, και σε εκείνους που δε συµμερίζονταν την άποψη αυτή.

Κατά τη διάρκεια της ίδιας περιόδου, το Γλωσσικό Ζήτημα άρχισε να γίνεται αντικείμενο έντονης πολιτικοποίησης κατά ένα πιο πρακτικό τρόπο. Πολλοί από τους εξέχοντες δημοτικιστές άρχισαν να στρέφουν την προσοχή τους στην εκπαίδευση. Ένα ιδιωτικό παρθεναγωγείο στο Βόλο, το οποίο ιδρύθηκε από τον Αλέξανδρο Δελμούζο το 1908, ήταν ένα διορατικό και πρωτοποριακό εκπαιδευτικό πείραμα για την εποχή του, και το πρόγραµµά του συµπεριλάµβανε τη συστηµατική διδασκαλία και της δημοτικής. Παρ' όλο που το πρόγραµµα αυτό σταµάτησε άδοξα τρία χρόνια αργότερα, ένα ευρύτερο σχέδιο για τη δηµιουργία Πειραµατικού Σχολείου στην Αθήνα οδήγησε, το 1910, στην ίδρυση µιας οµάδας κρούσης, που επρόκειτο να ασκήσει µεγάλη επίδραση κατά τη διάρκεια της επόµενης δεκαετίας: τον Εκπαιδευτικό Όµιλο, ηγετικό µέλος του οποίου ήταν ο Δελμούζος, µαζί µε τον Δημήτριο Γληνό, που επρόκειτο αργότερα να είναι ο σηµαντικότερος µαρξιστής υποστηρικτής του δημοτικισµού, και τον Μανόλη Τριανταφυλλίδη, του οποίου η Γραµµατική της δημοτικής του 1941 δεν έχει ξεπεραστεί ακόµη και σήµερα. Όσον αφορά τη λογοτεχνία, θα πρέπει να σηµειωθεί ότι ο Εκπαιδευτικός Όµιλος περιλάµβανε στα µέλη του το νεαρό Νίκο Καζαντζάκη.

Η πιο ορατή συνέπεια της επιτυχίας που είχαν οι δημοτικιστές την περίοδο αυτή ήταν στην πράξη αρνητική. Το Γλωσσικό Ζήτηµα για πρώτη φορά πέρασε στη Βουλή µε τις συζητήσεις για το νέο Σύνταγμα, που ακολούθησαν την 'αστική επανάσταση' του 1909. Όταν το Σύνταγμα πρωτοπαρουσιάστηκε το 1911, συµπεριλάµβανε την πρώτη νοµική απόπειρα που έγινε στην Ελλάδα να ορισθεί και να επιβληθεί µια επίσηµη γλώσσα: «Επίσηµος γλώσσα του Κράτους είναι εκείνη, εις την οποίαν συντάσσονται το πολίτευµα και της ελληνικής νοµοθεσίας τα κείµενα' πάσα προς παραφθοράν ταύτης επέµβασις απαγορεύεται».⁴⁹

Αλλά στην πραγµατικότητα η επίσηµη στάση απέναντι στο Γλωσσικό Ζήτηµα κατά την πρώτη φιλελεύθερη διακυβέρνηση του Ελευθερίου Βενιζέλου (1910-1920) ήταν αµφιλεγόµενη. Δεν πέρασε πολύ καιρός και

49. Α. Δηµαράς, *Μεταρρύθμιση*, ό.π., τόµ. 2, σ. 307.

ορισμένα μέλη του Εκπαιδευτικού Ομίλου προσκλήθηκαν να γράψουν σχολικά εγχειρίδια στη δημοτική για να χρησιμοποιηθούν στα δημοτικά σχολεία. Από το 1917 η δημοτική εισήχθη επίσημα στις πρώτες τάξεις της στοιχειώδους εκπαίδευσης, και μέλη του Εκπαιδευτικού Ομίλου συμμετείχαν στην κυβέρνηση για κάποιο χρονικό διάστημα. Στην πραγματικότητα επρόκειτο για ένα είδος πύρρειας νίκης. Οι εκπαιδευτικές μεταρρυθμίσεις, που εγκρίθηκαν από την κυβέρνηση Βενιζέλου, περιορίστηκαν σε μαθητές ηλικίας 7 έως 12 χρονών, και ακόμη και αυτή η περιορισμένη επιτυχία είχε ως αποτέλεσμα να δημιουργηθούν πρακτικές δυσκολίες και υποχρεώσεις αδιανόητες την εποχή που έγραφε ο Ψυχάρης *Το Ταξίδι μου*. Η αντίθεση στον Εκπαιδευτικό Όμιλο προήλθε από δύο πλευρές: από τη μία ήταν οι εξασκούντες το διδασκαλικό επάγγελμα, των οποίων η παιδεία βασιζόταν ακλόνητα στην καθαρεύουσα, και από την άλλη ο Ψυχάρης, ο οποίος σθεναρά αποκήρυξε τους συμβιβασμούς που ήταν στην πράξη το τίμημα της επιτυχίας.⁵⁰

Κάθε υποστηρικτής της δημοτικής, συμπεριλαμβανομένου και του Ψυχάρη, αναγνώριζε την αναγκαιότητα του εμπλουτισμού της ομιλούμενης γλώσσας με στοιχεία που θα αντλούνταν από την αρχαία. Αλλά, όπως το διατύπωσε και ο Τριανταφυλλίδης, που είχε γίνει το 1914 Γενικός Επόπτης της Δημόσιας Εκπαίδευσης, η αρχή αυτή είναι δύσκολο να διαχωριστεί από το 'συμβιβασμό' που είχε επικριθεί δριμύτατα από τον Ψυχάρη στο *Ταξίδι* ή, ακόμη, και από 'τη μέση οδό' του Κοραή έναν αιώνα πιο πριν: «Η δημοτική που γράφομε, στηριγμένη πάντοτε στην κοινή μας λαϊκή γλώσσα και τη φιλολογική της παράδοση, και τα γλωσσικά στοιχεία αποφεύγει όσα αληθινά δεν μπορεί να συμβιβαστούν με το γλωσσικό και γλωσσοκοινωνικό αίσθημα των σύγχρονων αστικών πληθυσμών, και από τ' αρχαία παίρνει και από την καθαρεύουσα διατηρεί ό,τι αληθινά χρειάζεται ή είναι βιώσιμο...».⁵¹

Οι μεταρρυθμίσεις είχαν ακυρωθεί έτσι κι αλλιώς μετά την ήττα του Βενιζέλου στις γενικές εκλογές του 1920. Από τότε η δημοτική διατη-

50. Αυτή ήταν η πρώτη από μια σειρά έντονης επιθέσεις του Ψυχάρη εναντίον των στόχων και των μελών του Εκπαιδευτικού Ομίλου, με τον προκλητικό τίτλο «Πάμε σχολείο», και ένα μέρος του δημοσιεύεται από τον Α. Δημαρά, *Μεταρρύθμιση*, ό.π., τόμ. 2, σσ. 75-77, για τη συζήτηση βλ. Jon Sherman, «Psycharis and the Εκπαιδευτικός Όμιλος», *Μαντατοφόρος* 28 (1988), 87-94.

51. Το παράθεμα προέρχεται από τον Μοσχονά 1975, ό.π., σ. λα'.

ρήθηκε στο χώρο της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης με ποικίλους βαθμούς εφαρμογής, και απέκτησε ισχυρούς υποστηρικτές στο δεύτερο Πανεπιστήμιο της Ελλάδας, το οποίο ιδρύθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1926. Δεν ήταν όμως μονάχα η πτώση του Βενιζέλου που έθεσε περιοριστικά μέτρα στις φιλοδοξίες του Εκπαιδευτικού Ομίλου. Η γλώσσα των δημοτικιστικών εγχειριδίων για τα δημοτικά δεν ήταν λιγότερο τεχνητή γλώσσα σε σύγκριση με την καθαρεύουσα, και η προσπάθεια να επιβληθεί μια πρότυπη γλώσσα, βασισμένη στον προφορικό λόγο, είχε οδηγήσει ακριβώς στο ίδιο αδιέξοδο στο οποίο είχε ήδη φτάσει η καθαρεύουσα: δεν υπήρχε κάποια έγκυρη πηγή, πάνω στην οποία θα μπορούσε να βασιστεί η γραπτή χρήση της γλώσσας.

Μόλις λοιπόν το Γλωσσικό Ζήτημα βρήκε μια θέση στο Σύνταγμα και στο πολιτικό πρόγραμμα των κυβερνήσεων, η πολιτική φύση της διαμάχης εδραιώθηκε ακλόνητα. Στα μέσα όμως της δεκαετίας του 1920, η πολιτική των κομμάτων άρχισε να αλλάζει, όπως είδαμε και στο τρίτο κεφάλαιο, προς μια ευθυγράμμιση της Αριστεράς και της Δεξιάς. Το Σοσιαλιστικό Εργατικό Κόμμα της Ελλάδας, που ιδρύθηκε το 1918, άλλαξε το όνομά του σε Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδας (ΚΚΕ) το 1924. Μονάχα όμως από το 1927 υιοθέτησε ως επίσημη γλώσσα τη μορφή της ελληνικής που ήταν εμφανές ότι συνδεόταν με τα συμφέροντα εκείνων που ξεκινούσε το κόμμα αυτό να υποστηρίζει. Η υιοθέτηση της δημοτικής από τους κομμουνιστές συνέπεσε μάλιστα με την προσπάθεια του Γληνού, ο οποίος έγινε μέλος του Κόμματος ακριβώς αυτή την περίοδο, να μεταρρυθμίσει τον Εκπαιδευτικό Όμιλο και να του δώσει μια καθαρά μαρξιστική σοσιαλιστική κατεύθυνση. Η εκπαιδευτική μεταρρύθμιση, υποστήριξε ο Γληνός, δεν θα έπρεπε να περιοριστεί μόνο στην προαγωγή της γλώσσας του λαού, αλλά θα έπρεπε να προωθήσει τα πολιτικά συμφέροντα των λαϊκών τάξεων: των εργατών, των αγροτών, των μικροαστών.⁵² Ο Γληνός και οι υποστηρικτές του κέρδισαν το 1927 την καταστατική διαμάχη στο πλαίσιο του Εκπαιδευτικού Ομίλου, αλλά δύο χρόνια αργότερα ο ίδιος ο Όμιλος διαλύθηκε.

Από την περίοδο αυτή μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1970 υπήρχε η τάση να ερμηνεύεται η χρήση της προφορικής μορφής στο γραπτό λόγο σαν ένδειξη αριστερών πολιτικών πεποιθήσεων, ενώ η προσήλωση

52. Βλ. Α. Δημαράς, *Μεταρρύθμιση*, ό.π., τόμ. 2, σ. 152.

στις μάλλον απροσδιόριστες τάσεις των συμβάσεων της καθαρεύουσας διατήρησε τις παλιότερες συνδηλώσεις του πολιτικού συντηρητισμού, και από τότε όλο και περισσότερο ταυτίστηκε με τη Δεξιά και με τη διατήρηση του κατεστημένου. Κατά τη διάρκεια της δικτατορίας του Μεταξά (1936-1941) έγινε προσπάθεια να σπάσει ο σύνδεσμος του δημοτικισμού με την Αριστερά, πράγμα που βοηθά να καταλάβουμε πόσο πολύ είχε εδραιωθεί ο συσχετισμός αυτός. Ο ίδιος ο Μεταξάς, αν και πολιτικά ανήκε στην άκρα Δεξιά, ευνοούσε τη δημοτική και, αξιοποιώντας τη δικτατορική του εξουσία, κατάφερε να κάνει για τη δημοτική ό,τι δε σκέφτηκαν να κάνουν είτε για τη δημοτική είτε για την καθαρεύουσα οι πιο φιλελεύθεροι προκάτοχοί του. Ζήτησε να ετοιμαστεί μια κρατικά υποστηριζόμενη 'επίσημη' Γραμματική της δημοτικής και επέλεξε ένα από τα ηγετικά μέλη του Εκπαιδευτικού Ομίλου, τον Μανόλη Τριανταφυλλίδη, ο οποίος είχε γίνει στο μεταξύ καθηγητής της Γλωσσολογίας στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, για να εκτελέσει το έργο αυτό. Η γραμματική του Τριανταφυλλίδη κυκλοφόρησε μόλις το 1941, όταν ο Μεταξάς και η δικτατορία του είχαν πια εκλείψει και η Ελλάδα βρισκόταν υπό γερμανική και ιταλική κατοχή. Χρειάστηκε λοιπόν να περάσει κάποιο χρονικό διάστημα, έως ότου εκτιμηθούν τα αποτελέσματα της παρέμβασης του Μεταξά στο Γλωσσικό Ζήτημα και, παρ' όλα τα τεκμήρια για την αυταρχική σύλληψη του έργου (η έκδοση του 1941 περιλάμβανε πρόλογο του ίδιου του Μεταξά), η Γραμματική του Τριανταφυλλίδη αποτελεί χωρίς αμφιβολία ένα σημαντικό σημείο αναφοράς, τόσο για τη μεταγενέστερη θεωρητική διαμάχη, όσο και για τη γραπτή χρήση της δημοτικής, κυρίως στο χώρο της εκπαίδευσης. Την ίδια χρονιά που δημοσιεύτηκε η Γραμματική της δημοτικής του Τριανταφυλλίδη, συνέβη ένα από τα πιο παράξενα επεισόδια στην ιστορία του Γλωσσικού Ζητήματος, το οποίο φανέρωσε μερικές βαθιά ριζωμένες προκαταλήψεις της πνευματικής ελίτ, που δεν είχαν σχεδόν καθόλου αλλάξει, τουλάχιστον στην Αθήνα, από την εποχή του Μιστριώτη και των εξεγέρσεων των πρώτων χρόνων του αιώνα. Ο κλασικός φιλόλογος και καθηγητής στο Πανεπιστήμιο Αθηνών Ιωάννης Κακριδής (ο οποίος έγινε αργότερα γνωστός για τις μεταφράσεις του της *Ιλιάδας* και της *Οδύσσειας* στα νέα ελληνικά σε συνεργασία με τον Νίκο Καζαντζάκη), αναδημοσίευσε το κείμενο μιας διάλεξης, την οποία είχε ανακοινώσει μερικά χρόνια πριν στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (όπου κατ' εξαίρεση η δημοτική είχε επι-

κρατήσει από την ίδρυση του Πανεπιστημίου). Όχι μόνο η διάλεξη ήταν γραμμένη στη δημοτική, αλλά τυπώθηκε χωρίς τόνους και πνεύματα, τα οποία ο Βηλαράς είχε ανεπιτυχώς προσπαθήσει να καταργήσει στις αρχές του δέκατου ένατου αιώνα. Το παράπτωμα αυτό του Κακριδή φαίνεται πως διέφυγε την προσοχή των συναδέλφων του όταν συνέβη για πρώτη φορά το 1936. Υπό τις συνθήκες όμως των πρώτων μηνών της ήττας και της Κατοχής, η Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών καταδίκασε την έκδοση και κάλεσε τον Πρύτανη του Πανεπιστημίου να «αποκαταστήσει την τάξιν» στη Σχολή και να τιμωρήσει τον Κακριδή.

Η γνωστή ως «Δίκη των Τόνων» κράτησε έξι μήνες, στο διάστημα του πρώτου χειμώνα και της άνοιξης της Κατοχής, όταν χιλιάδες άνθρωποι πέθαιναν από την πείνα στην Αθήνα. Η δίκη είχε ως αποτέλεσμα να απολυθεί προσωρινά ο Κακριδής από τη δουλειά του. Η πράξη των πανεπιστημιακών αρχών και ιδιαίτερα η καταδικαστική επιστολή του Κοσμήτορα της Φιλοσοφικής Σχολής πρέπει να ειδωθεί ως αντίδραση στις συνθήκες της ήττας και της Κατοχής. Και αν δούμε τα πράγματα με φόντο την Κατοχή (κάτι που δεν γίνεται ρητώς στη σχετική πραγμάτευση, για ευνόητους λόγους), τότε καταλαβαίνει κανείς γιατί το δημοσίευμα του Κακριδή θεωρήθηκε «εθνικώς επίζημια πράξις... η οποία... προσλαμβάνει...εγκληματικόν απέναντι του έθνους χαρακτήρα» και γιατί ο ίδιος παρουσιάστηκε ως «άνθρωπος γνωστός για τα αριστερά του αισθήματα».⁵³ Ο συσχετισμός της δημοτικής με την Αριστερά ήταν τότε μια αντίληψη βαθιά ριζωμένη από καιρό και το ίδιο ίσχυε και για την πεποίθηση ότι κάθε παρέκκλιση από το συντηρητικό γλωσσικό κανόνα οδηγούσε στην αποκήρυξη της εθνικής ταυτότητας. Ας θυμίσουμε ότι το 1903 ο Μιστριώτης κατηγόρησε τους δημοτικιστές ότι ξεπουλούσαν την εθνική κληρονομιά στις βουλγαρικές διεκδικήσεις για τη Μακεδονία. Πίσω από τη «Δίκη των Τόνων» κρύβεται ακριβώς ο ίδιος φόβος ότι η αναίρεση της καθαρεύουσας (ιδιαίτερα από ένα φιλόλογο, ο οποίος είχε λάβει κλασική παιδεία) σήμαινε αποδυνάμωση της αποφασιστικότητας για την αποκατάσταση της εδαφικής ακεραιότητας και της εθνικής κυριαρχίας. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι οι κατήγοροι του Κακριδή ισχυ-

53. Έγγραφο του Κοσμήτορα της Φιλοσοφικής Σχολής (Φ. Κουκουλέ) προς την Πρυτανεία του Πανεπιστημίου Αθηνών (27 Νοεμβρίου 1941). Αποσπάσματα αναδημοσιεύονται στο Α. Δημαράς, *Μεταρρύθμιση*, ό.π., τόμ. 2, σσ. 193-7.

ρίστηκαν πως η γλωσσική πρακτική του προετοίμαζε το έδαφος για την αντικατάσταση της ελληνικής ορθογραφίας από το λατινικό αλφάβητο, κάτι που ποτέ δεν το σκέφτηκαν στα σοβαρά στην Ελλάδα, αλλά που κάτω από τις συνθήκες της γερμανικής και της ιταλικής κατοχής πρέπει να θεωρήθηκε σε μεγάλο βαθμό πραγματική απειλή.

Η πολιτική πόλωση του Γλωσσικού Ζητήματος ανάμεσα στην Αριστερά και τη Δεξιά έφτασε στο αποκορύφωμά της κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1940. Ήδη από το 1944 η κυριότερη κομμουνιστική αντιστασιακή οργάνωση (το ΕΑΜ) είχε καταστρώσει ένα σχέδιο εκπαιδευτικής μεταρρύθμισης, ορίζοντας ρητά ότι η «κοινή δημοτική γλώσσα» θα έπρεπε να χρησιμοποιηθεί σε όλη την εκπαίδευση, και απαιτούσε τη μεταρρύθμιση της ορθογραφίας.⁵⁴ Κατά τη διάρκεια του Εμφύλιου και αμέσως μετά, στο διάστημα της ταραγμένης περιόδου που ακολούθησε, έγινε ελάχιστη θεωρητική συζήτηση για τη γλώσσα. Και οι δύο πλευρές ενέμεναν θεωρητικά στους κατά κάποιο τρόπο τεχνητούς πόλους της καθαρεύουσας και της δημοτικής, παρ' όλο που, όπως θα δούμε, η διαμάχη βρισκόταν σε ύφεση. Αλλά καμία πλευρά δεν ενδιαφερόταν να καθορίσει με ακρίβεια τι αντιπροσώπευε η συγκεκριμένη μορφή γραπτού λόγου, που είχε καταλήξει να αποτελεί σύμβολο πολιτικής ταυτότητας.

Κατά τη δεκαετία του '60 ξέσπασε ξανά η διαμάχη, παρ' όλο που αυτή τη φορά έγινε μάλλον με λιγότερη ζέση, από τις σελίδες του περιοδικού *Εποχές*. Την περίοδο αυτή η Ένωση Κέντρου του Γεωργίου Παπανδρέου ανέβηκε στην εξουσία (1963-1965) και τότε για πρώτη φορά εισήχθη η Γραμματική του Τριανταφυλλίδη στα σχολεία. Στο πλαίσιο της καθιέρωσης της δημοτικής στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση, και καθώς το ζήτημα κέρδιζε ολοένα και περισσότερο έδαφος, ο γλωσσολόγος και κλασικός φιλόλογος Α. Τσοπανάκης πρότεινε έναν αριθμό συστηματικών αλλά μικρών τροποποιήσεων που θα μπορούσαν να οδηγήσουν στην «τρίτη δημοτική» (όπως τη βάπτισε ο ίδιος, φαινομενικά μετά από εκείνες του Ψυχάρη και του Εκπαιδευτικού Ομίλου).⁵⁵ Όπως συνέβη και με τις περισσότερες προτάσεις από την εποχή του Κοραή, οι

54. Α. Δημαράς, *Μεταρρύθμιση*, ό.π., τόμ. 2, σσ. 205-6.

55. Α. Γ. Τσοπανάκης, «Η τρίτη δημοτική», *Εποχές* 39 (1966), 8-17· 40 (1966), 148-53. Ο Τσοπανάκης πουθενά δεν εξηγεί τον όρο, οι κριτικοί όμως έτσι τον διερμήνευσαν. Βλ. ιδιαίτερα Λίνος Πολίτης, «Τρίτη ή ενιαία δημοτική», *Εποχές* 44 (1966), 528-31 (βλ. σ. 529).

μεταρρυθμίσεις του Τσοπανάκη αποτελούσαν συμβιβασμό ανάμεσα σε ένα θεωρητικό προηγούμενο (τη Γραμματική του Τριανταφυλλίδη) και τις τρέχουσες χρήσεις. Η αναζήτηση πρακτικού συμβιβασμού κατέληξε σε μια σειρά οδηγιές που δε βασίζονταν ούτε στη χρήση ούτε σε κάποιο προηγούμενο. Η διένεξη που ξεσήκωσε ο Τσοπανάκης ήταν ήπια σε σύγκριση με τα ρητορικά πυροτεχνήματα των προηγούμενων χρόνων, και είναι κυρίως αξιομνημόνευτη για την πρώτη εμφάνιση (τουλάχιστον μέσα στο πλαίσιο της επίσημης διαμάχης) της αντιπρότασης που μετά από μια δεκαετία επρόκειτο να αποτελέσει τη βάση της επίσημης 'λύσης' στο Γλωσσικό Ζήτημα. Σύμφωνα με την άποψη αυτή, το Γλωσσικό Ζήτημα δεν υπήρχε πια. Πρόκειται για άποψη ισοδύναμη με άρνηση της τεχνητής επιβολής και διατήρησης της διγλωσσίας. Η νέα ελληνική, σύμφωνα με την καινούρια αυτή άποψη, είναι μία και αδιαίρετη, και η μεγαλύτερη τυποποίησή της θα επέλθει απλώς και μόνο με τη χρήση.⁵⁶

Εντούτοις, η λύση αυτή καθυστέρησε για μια δεκαετία, λόγω της Χούντας. Οι στρατιωτικοί της Επταετίας (1967-1974) αντέστρεψαν τις εκπαιδευτικές αλλαγές της δεκαετίας του '60 και κατάφεραν, τόσο στη θεωρία όσο και στην πράξη, να είναι οι τελευταίοι που επανέφεραν τα επιχειρήματα του δέκατου ένατου αιώνα για τη διατήρηση της καθαρεύουσας ως επίσημης γραπτής γλώσσας. Οι σολοικισμοί που χαρακτήριζαν τους αρχηγούς και τους εκπροσώπους του καθεστώτος έγιναν αντικείμενο σάτιρας την εποχή εκείνη, αλλά παρ' όλα αυτά οι στρατιωτικοί δε δίστασαν να συμμετάσχουν στη θεωρητική διαμάχη. Το 1973 δημοσιεύτηκε ένα φυλλάδιο σε μέγεθος βιβλίου, το οποίο έφερε τη σφραγίδα

56. Βλ. Α. Πολίτης 1966, Α. Βλάχος, «Νεοελληνικά», *Εποχές* 46 (1967). Η ίδια άποψη αποτελεί τη βάση της *Συγχρονικής γραμματικής της κοινής νέας ελληνικής: Θεωρία, ασκήσεις του Γ. Μπαμπινιώτη και του Π. Κοντού*, η οποία επίσης δημοσιεύτηκε το 1967. Η σύντομη εισαγωγή στο βιβλίο αυτό (στην καθαρεύουσα!) απηχεί την ορολογία του Τσοπανάκη, καθώς επικαλείται μια «τρίτη κοινή» (μετά την «Προϊστορική» [sic] και την Αλεξανδρινή). Με τον όρο «τρίτη κοινή» εννοείται η σύγχρονη «ομιλία των μορφωμένων», που όπως υποστηρίζουν οι συγγραφείς αντλεί στην πράξη και από τη δημοτική και από την καθαρεύουσα. Σ' ένα διαφορετικό πλαίσιο ο Γ. Σεφέρης είχε ήδη δηλώσει το 1937: «Ούτε πρόκειται να θίξω το ατελείωτο γλωσσικό ζήτημα, που, όσο για τη λογοτεχνία, δεν υπάρχει, μένοντας απλά και μόνο ένα ζήτημα εκπαιδευτικής πολιτικής», *Δοκίμες*, τόμ. 1, σ. 65, πρβλ. και σ. 259. Όπως θα δούμε στην επόμενη ενότητα, οι λογοτέχνες από τα τέλη της δεκαετίας του 1930 ήταν συχνά πρόθυμοι να υπερπηδήσουν τα θεωρητικά όρια, τα οποία χάραζε η διγλωσσία.

του Αρχηγείου Ενόπλων Δυνάμεων, με τίτλο *Εθνική Γλώσσα*. Πιθανώς πρόκειται για έργο του τότε Γενικού Αρχηγού των Ενόπλων Δυνάμεων Οδυσσέα Αγγελή, και είναι από τα πιο περιέργα κείμενα που προέκυψαν από την όλη διαμάχη.⁵⁷ Τα επιχειρήματά του προέρχονται κυρίως από εκείνα που είχε διατυπώσει ο Χατζιδάκις πριν από μισό αιώνα με μια δόση εθνικιστικής σκληροπυρηνικής ρητορικής, που χαρακτήριζε τις ομιλίες του Μιστριώτη την πρώτη δεκαετία του αιώνα και τις επικρίσεις εναντίον του Κακριδή το 1941. Όσοι υποστήριζαν την κατάργηση της καθαρεύουσας και την αντικατάστασή της από τη δημοτική κατηγορούνταν για «εθνικό έγκλημα». Υπάρχει επίσης και η απαραίτητη παρεκβατική αναφορά στον κομμουνισμό, αλλά το κύριο σημείο του επιχειρήματος είναι ότι η δημοτική δεν έχει κανόνες, ενώ η καθαρεύουσα υποστηρίζεται και από το κύρος και από το προηγούμενο της αρχαίας γλώσσας, η οποία περιγράφεται κάπως λυρικά ως «ανεξάντλητη πηγή».⁵⁸ Αν δεν είχαν μεσολαθήσει οι εναγώνιες συζητήσεις των μέσων της δεκαετίας του '60 σχετικά με το ποια ήταν η πιο κατάλληλη μορφή της δημοτικής για να διδαχτεί στα σχολεία, θα μπορούσε κανείς εύλογα να θεωρήσει το επιχείρημα αυτό προ πολλού ξεπερασμένο. Παρ' όλο που στην πραγματικότητα το κείμενο το αρνείται, οι κατευθυντήριες οδηγίες του Αρχηγείου Ενόπλων Δυνάμεων σφραγίζουν την τελευταία επιβεβαίωση μιας λίγο ή πολύ επίσημης κατάστασης διγλωσσίας.⁵⁹

Με την πτώση της δικτατορίας το 1974, ορισμένες εξελίξεις επιτάχυναν το τέλος του διπολισμού των προηγούμενων ενενήντα χρόνων. Η άρση της απαγόρευσης των κομμουνιστικών οργανώσεων και των πολιτικών κομμάτων της άκρας Αριστεράς βοήθησε να αρθεί το πολιτικό στίγμα από τις μορφές της γραπτής γλώσσας που συνδέονται αντίστοιχα με την Αριστερά και τη Δεξιά. Το νέο Σύνταγμα του 1975 δεν κάνει μνεία επίσημης γλώσσας. Αλλά το αποφασιστικό βήμα, το οποίο επίσημα

57. Το φυλλάδιο αυτό δεν ξανατυπώθηκε και, για ευνόητους λόγους, είναι σήμερα δυσεύρετο. Αρχηγείο Ενόπλων Δυνάμεων, *Εθνική Γλώσσα*, Εταιρεία των Φίλων του Λαού, Αθήνα 1973. (Οι παραπομπές μας αναφέρονται στη μοναδική αυτή έκδοση). Σχετικά με τον πιθανό συγγραφέα βλ. Μοσχονάς 1975, ό.π., σ. ρα'.

58. Βλ., αντίστοιχα, *Εθνική Γλώσσα*, ό.π., σσ. 137, 152-4 και σ. 111.

59. Βλ. *Εθνική Γλώσσα*, ό.π., σσ. 135-7, όπου τα αιχμηρά σχόλια των Γάλλων και των Βρετανών γλωσσολόγων Mirambel και Browning ανατρέπονται με κάποιο χοντροκομμένο χιούμορ, με παραδείγματα δι- ή ακόμη και τριγλωσσίας στα αγγλικά και στα γαλλικά!

τουλάχιστον έδωσε οριστικό τέλος στη διγλωσσία, έγινε με μια Εκπαιδευτική Πράξη που επικυρώθηκε από τη Βουλή τον Απρίλιο του 1976. Έκτοτε αναφέρεται ως νίκη της δημοτικής και οι σχετικές παράγραφοι της Πράξης ορίζουν ότι:

«1. Γλώσσα διδασκαλίας, αντικείμενον διδασκαλίας και γλώσσα των διδασκτικών βιβλίων εις όλας τας βαθμίδας της Γενικής Εκπαιδύσεως είναι από του σχολικού έτους 1976-1977 η Νεοελληνική.

2. Ως Νεοελληνική γλώσσα νοείται η διαμορφωθείσα εις πανελλήνιον εκφραστικόν όργανον υπό του Ελληνικού Λαού και των δοκίμων συγγραφέων του Έθνους Δημοτική, συντεταγμένη, άνευ ιδιωματισμών και ακροτήτων».⁶⁰

Η επίσημη λύση ήταν λοιπόν ένας συμβιβασμός, και ως προς αυτή την άποψη βρίσκεται πλησιέστερα στο πνεύμα του Κοραή, του εμπνευστή της καθαρεύουσας, παρά στον ασυμβίβαστο δημοτικισμό του Ψυχάρη. Η δεύτερη διάταξη προκαλεί στην ουσία ορισμένα από τα σημαντικά ερωτήματα που χαρακτηρίζουν ολόκληρη τη διαμάχη. Δεν είναι ευκρινές, από τις παράλληλες αναφορές στο «λαό» και στους «συγγραφείς», σε τι βαθμό η γραπτή γλώσσα και η ομιλούμενη υποτίθεται ότι συμπίπτουν. Το αποδιδόμενο κύρος στους συγγραφείς υπονοεί την αναγνώριση μιας παράδοσης, αλλά αν λάβουμε υπόψη μας ότι ήδη από το τέλος της δεκαετίας του 1880 η δημοτική και η καθαρεύουσα συνυπάρχουν και οι δύο ως γραπτές γλώσσες, αυτό συνεπάγεται επιλογή. Ποιοι τελικά είναι οι «δόκιμοι» συγγραφείς και πιο συγκεκριμένα ποιας εποχής; Αίτημα επίσης των δημοτικιστών, από την εποχή του Ψυχάρη, ήταν να κωδικοποιηθεί η δημοτική, πράγμα που συνοδευόταν από μια συνεχή ειρωνεία εκ μέρους των αντιπάλων τους ότι κάτι τέτοιο ποτέ δε θα γινόταν. Πώς θα μπορούσε να επιτευχθεί αυτό τώρα; Τελικά, οι όροι «ιδιωματισμοί» και «ακρότητες» προσφέρουν ελάχιστη βοήθεια για να καθορισθεί το τι πρέ-

60. Αξίζει να σημειώσουμε πόσο κοντά βρίσκεται η φρασεολογία της Πράξης του 1976 με αυτήν που πέρασε το 1964 (βλ. Α. Δημαράς, *Μεταρρύθμιση*, τόμ. 2, σ. 270, βλ. και Μοσχονάς 1975, ό.π., σ. ρί'). Η κυριότερη διαφορά βρίσκεται στο γεγονός ότι το 1964 η καθαρεύουσα επρόκειτο να διδαχτεί παράλληλα με τη δημοτική (βλ. άρθρα 5.2-5.3). Θα πρέπει επίσης στο σημείο αυτό να σημειωθεί ότι η νομοθεσία του 1964 θεσπίστηκε από μια κυβέρνηση της Κεντροαριστεράς, που είχε απομακρύνει από την εξουσία το δεξιό κόμμα του Κωνσταντίνου Καραμανλή, κερδίζοντας τις γενικές εκλογές το προηγούμενο έτος. Η πράξη του 1976 πέρασε όταν την εξουσία κατείχε μια δεξιά κυβέρνηση υπό την ηγεσία του Καραμανλή.

πει να εξαιρείται, ενώ δεν προσδιορίζεται καθόλου ο μηχανισμός που απαιτείται για την εξαίρεσή τους.

Το αναπόφευκτο συμπέρασμα που προκύπτει είναι ότι η λύση του 1976 έχει κάτι κοινό με την προγραμματικότητα των περισσότερων λύσεων του Γλωσσικού Ζητήματος, οι οποίες είχαν προταθεί παλαιότερα. Αν το Ζήτημα έληξε επίσημα με την Εκπαιδευτική Πράξη του έτους εκείνου, υπάρχουν αρκετές ενδείξεις ότι τα επόμενα είκοσι χρόνια ένα γλωσσικό πρόβλημα λιγότερο οξύ αλλά όχι λιγότερο σοβαρό είχε πάρει τη θέση του.⁶¹ Η νομοθεσία που ακολούθησε συνέβαλε στην επέκταση της μεταρρύθμισης. Το 1982 καθιερώθηκε το μονοτονικό. Σημειώνουμε πως το 1985 μια ακόμη Εκπαιδευτική Πράξη της Βουλής καθιέρωσε τη δημοτική ως τη γλώσσα των δικαστηρίων και των νομικών εγγράφων.

Από το 1976 όμως η συζήτηση επικεντρώθηκε στο ζήτημα που έμεινε ουσιαστικά ανεπίλυτο από τη σχετική Πράξη της Βουλής. Τι εννοείται λοιπόν με τον όρο 'δημοτική'; Αν λάβουμε υπόψη μας τον προγραμματικό χαρακτήρα της συζήτησης σε όλες της τις φάσεις, το ερώτημα αυτό συνήθως μετασχηματίζεται στο συγγενές του: τι θα έπρεπε να εννοούμε με τον όρο 'δημοτική'; Η καλύτερη απάντηση στο ερώτημα αυτό έχει δοθεί από τους γλωσσολόγους που επιχειρήσαν τη συγχρονική περιγραφή της νεοελληνικής γλώσσας στην τωρινή της μορφή. Ο Γεώργιος Μπαμπινιώτης προσπάθησε να ορίσει και να περιγράψει ό,τι αποκαλεί «Κοινή Νεοελληνική», με την έννοια της εξελισσόμενης σύγκλισης ανάμεσα στα γλωσσικά ύφη. Παρόμοια προσέγγιση έχει δημιουργηθεί από έγκριτους μελετητές του εξωτερικού.⁶²

61. Αυτή ήταν η άποψη σχεδόν όλων εκείνων των γλωσσολόγων και των δημοσίων προσωπικοτήτων που έλαβαν μέρος στη συζήτηση του 1985, η οποία οργανώθηκε από το Κομμουνιστικό Κόμμα του Εσωτερικού με τον τίτλο «Υπάρχει Γλωσσικό Ζήτημα σήμερα;» (βλ. τον τόμο *Ο δημόσιος διάλογος για τη γλώσσα*, Δόμος, Αθήνα 1988). Τρία χρόνια αργότερα, σε μαγνητοφωνημένη συζήτηση που έγινε στα τέλη του 1988, ο μυθιστοριογράφος Αλέξανδρος Κοτζιάς ισχυρίστηκε ότι δεν υπήρχε «γλωσσικό πρόβλημα» αλλά υπήρχε «γλωσσική κρίση!» (Αλέξανδρος Κοτζιάς κ.ά., «Γλώσσα και νεοελληνική έκφραση», *Το Δέντρο* 42-43 [1989], 3-38, βλ. τη σ. 4).

62. Γ. Μπαμπινιώτης, *Νεοελληνική κοινή. Πέρα της καθαρευούσης και της δημοτικής*, Γρηγόρης, Αθήνα 1979, και πολλά σχετικά δημοσιεύματα του ίδιου, από τη δεκαετία του '70 μέχρι σήμερα. Βλ. επίσης Peter Mackridge, *Η νεοελληνική γλώσσα*, Πατάκης, Αθήνα 1990, που περιλαμβάνει μια ενότητα πάνω στην ποικιλία του γραπτού ύφους και τη σχέση του προς τα ομιλούμενα ύφη. Βλ. επίσης Brian Joseph & Irene Philippaki Warbuton, *Modern Greek*. Croom Helm Descriptive Grammars Series. Λονδίνο

Τέτοιες στéρες περιγραφικές εργασίες δεν έχουν κατορθώσει, παρ' όλα αυτά, να εξομαλύνουν το ονομαζόμενο 'γλωσσικό πρόβλημα' ή 'γλωσσική κρίση'. Ο βετεράνος δημοτικιστής Εμμανουήλ Κριαράς, γράφοντας το 1985, καταδίκασε το 'σαρωτικό' εκδημοτικισμό' των μορφών που κανονικά ανήκουν σ' ένα επίσημο και αρχαϊζόν γλωσσικό ιδίωμα, ενώ ταυτόχρονα κατέκρινε εκείνους τους σύγχρονους λογοτέχνες, των οποίων οι γλωσσικοί ακροβατισμοί παραβιάζουν το 'πνεύμα' της δημοτικής και οδηγούν σε ένα είδος δημοτικής, ή ακόμη και νεο-καθαρεύουσας, που είναι ξεκάθαρα δικό τους κατασκεύασμα.⁶³ Ένας συχνά επαναλαμβανόμενος φόβος της δεκαετίας του 1980 είναι η εισροή ξένων λέξεων, ακόμη και γραμματικών τύπων, που προέρχονται κυρίως από τα αγγλικά (ιδίως της Αμερικής), η οποία θέτει την αξιοπρέπεια της ελληνικής γλώσσας σε κίνδυνο. Ακόμη και ένας θεωρητικός περιγραφικός γλωσσολόγος όπως ο Μπαμπινιώτης έχει παίξει σημαντικό ρόλο στις εκστρατείες, από τις αρχές της δεκαετίας του 1980, για την προστασία της γλώσσας από τον εκφυλισμό, ενώ η τρέχουσα χρήση, τόσο στο γραπτό λόγο όσο και στα μαζικά μέσα επικοινωνίας, αποτέλεσε αντικείμενο μιας εξονυχιστικής έρευνας και έντονα αρνητικής ρητορικής.

Από πολλές απόψεις οι όροι της διαμάχης της δεκαετίας του 1980 και των αρχών του 1990 φαίνεται πως έχουν αλλάξει λιγότερο απ' ό,τι θα περίμενε κανείς, από την εποχή του Κοραή. Ένα σημαντικό ζήτημα σήμερα, όπως και τότε, είναι η σχέση ανάμεσα στην τρέχουσα γλώσσα και την αρχαία, και αυτό το ζήτημα περιπλέχθηκε και οξύνθηκε κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980 από τη συνεχιζόμενη διαμάχη για τη θέση των αρχαίων στο σχολικό αναλυτικό πρόγραμμα. Άλλο θέμα είναι η απουσία μιας σταθερής και πλήρως τυποποιημένης μορφής γραπτού λόγου, θέμα που επίσης θέτει το σχετικό ερώτημα των αποδεκτών ορίων της τυποποίησης. Ένα άλλο ζήτημα είναι η αντίσταση στην εισβολή από άλλες πολιτισμικά κυρίαρχες γλώσσες. Κατά τη διάρκεια των διακοσίων σχεδόν χρόνων διαμάχης, εξαιρετικά επίμονη φαίνεται να είναι

1987, σ. 2. "Στην περιγραφή αυτή της σύγχρονης ελληνικής, πρώτος στόχος είναι τι μπορεί να ορισθεί ως εξελισσόμενη κοινή γλώσσα".

63. Εμμανουήλ Κριαράς, «Το θέμα της γλώσσας μας σήμερα και τα ιστορικά αίτια που οδήγησαν στη σημερινή γλωσσική κακοδαιμονία» (το άρθρο πρωτοδημοσιεύτηκε το 1985), στον τόμο του ίδιου, *Λόγοι και δημοτικισμός*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1987, σσ. 9-26 (βλ. ιδιαίτερα σσ. 14-15, 22-3).

η ισχυρή κεντρομόλος ροπή προς τη ρυθμιστική τυποποίηση, η οποία εξισορροπείται από μια εξίσου ισχυρή φυγόκεντρο τάση προς απόρριψη κάθε επιβαλλόμενου συστήματος. Με την έννοια αυτή, το ελληνικό Γλωσσικό Ζήτημα απλώς εξωτερικεύει μια αντινομία που είναι ενδογενής στη φύση όλων των γλωσσών. Για ποιο λόγο εξωτερικεύτηκε σε τέτοιο βαθμό στην ελληνική πολιτισμική ζωή θα το δούμε συνοπτικά στην τρίτη ενότητα αυτού του κεφαλαίου.

ΤΟ ΓΛΩΣΣΙΚΟ ΖΗΤΗΜΑ ΣΤΗΝ ΠΡΑΞΗ: Η ΓΛΩΣΣΑ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

Μια πλήρης εξέταση της γλώσσας που χρησιμοποιείται στην πράξη από τους ποιητές και τους μυθιστοριογράφους κατά τη διάρκεια των τελευταίων διακοσίων χρόνων υπερβαίνει τους στόχους του παρόντος βιβλίου. Ορισμένα σχόλια πάνω στη γλωσσική πρακτική κάποιων συγγραφέων έγιναν ήδη στα προηγούμενα κεφάλαια: στην ενότητα αυτή θα επικεντρώσουμε την προσοχή μας στις ευρύτερες τάσεις της γλωσσικής χρήσης, που προέκυψαν κατά τη διάρκεια των τελευταίων δύο αιώνων. Υπάρχουν λοιπόν δύο σχετικά ερωτήματα: πρώτον, τι επιπτώσεις είχαν, αν είχαν, η θεωρητική διαμάχη και οι αντίπαλοι κανονιστικοί κανόνες στη γλώσσα της λογοτεχνίας, και δεύτερον, κατά τη διάρκεια της διαμάχης, πώς έγραφαν στην πραγματικότητα οι λογοτέχνες;

Αρχίζοντας τη διερεύνησή μας από το γραπτό λόγο των αρχών του δέκατου ένατου αιώνα, παρατηρούμε ένα μεγάλο εύρος από υφολογικές ποικιλίες, των οποίων τα ακραία δείγματα απέχουν κατά πολύ, ενώ ο ενδιάμεσος χώρος παρουσιάζει αρκετά κοινά γνωρίσματα. Στο ένα άκρο του φάσματος, συντηρητικοί, όπως ο Δούκας, προσπαθούσαν ακόμη να διατηρήσουν ως βάση την αρχαία ελληνική, έστω κι αν όχι πολύ συστηματικά: από την άλλη μεριά, ο Βηλαράς έκανε ό,τι μπορούσε για να αναπαραστήσει το ιδίωμα της σύγχρονης ομιλίας στη γραφή. Τα δύο άκρα, αλλά και το γραπτό ύφος, στο οποίο ο Κοραής πρότεινε την άποψή του για τη 'μέση οδό', χαρακτηρίζονται από ένα κοινό ρητορικό ύφος του τέλους του δέκατου όγδοου αιώνα. Ο Κοραής δεν επιδίωξε, όπως ισχυρίστηκαν οι αντίπαλοί του, να επιβάλει μια νέα, τεχνητή γλώσσα στους συμπατριώτες του. Οι κάπως αξιωματικές αρχές του περί «διορθώσεως» και «καλλωπισμού» δεν μπορούν παρά να θεωρηθούν ως προσπάθεια για

να συστηματοποιηθεί μια διεργασία που συνέβαινε παντού γύρω του και, βέβαια, και στο δικό του γράψιμο. Από διαφορετική κατεύθυνση, ο κυριότερος αντίπαλός του, ο Κοδρικιάς, φαίνεται πως έθεσε στον εαυτό του έναν αρκετά παρόμοιο στόχο στη μελέτη του για την «καθ' ημάς Κοινή Ελληνική Διάλεκτος, τοιαύτην οία παρ' ημίν εθνικώς εν χρήσει είναι την σήμερον». ⁶⁴ Ο ισχυρισμός του Κοδρικιά, που σημειώθηκε προηγουμένως, ότι η διάλεκτος αυτή δεν είναι το ομιλούμενο ιδίωμα κάποιας ομάδας ή περιοχής αλλά της Εκκλησίας, φαίνεται εκ πρώτης όψεως αντιφατικός, έως ότου κοιτάξουμε κριτικά τη γλώσσα στην οποία έγραψε ο ίδιος. Αν η γλώσσα στην οποία γράφει ο Κοδρικιάς μπορεί να έχει κάποιο εκκλησιαστικό κύρος, δεν είναι το κύρος των Γραφών ή της Λειτουργίας αλλά της σύγχρονης εκκλησιαστικής γραφειοκρατίας. Η διαφωνία ανάμεσα στον Κοραή και τον Κοδρικιά θα μπορούσε σχηματικά να περιοριστεί στην υπόγεια σύγκρουση που υπήρχε από τη μία μεριά μεταξύ της Εκκλησίας και της ελληνοφώνης Οθωμανικής δημόσιας διοίκησης, και από την άλλη, της εμπορικής τάξης της Διασποράς με τις δημοκρατικές, φιλελεύθερες αντιλήψεις της, με τις οποίες ανατράφηκε και ο Κοραής.

Όπως και να έχουν τα πράγματα, η γλώσσα που χρησιμοποιήθηκε από τους αντιπάλους στη συζήτηση δε διαφέρει, στα παραθέματα που ακολουθούν, περισσότερο απ' ό,τι τα αισθήματα τα οποία εκφράζονται. Κατά τον Κοραή (1804):

«Η γλώσσα είναι το εργαλείον, με το οποίον η ψυχή πλάττει πρώτον ενδιαθέτως, έπειτα προφέρει τους λογισμούς της. Όταν το εργαλείον είναι ανακόνητον, ιωμένον, ή κακά κατασκευασμένον, ατελές εξ ανάγκης μένει και το έργον του τεχνίτου».

Για τον Κοδρικιά (1818) από την άλλη μεριά:

«Η Διάλεκτος προς τον άνθρωπον είναι το υλικόν όργανον, δι' ού η άυλος δύναμις του ενδιαθέτου λόγου υπόστασιν, ως ειπείν, προσλαμβάνουσα υλικήν, και σχήμα, και μορφήν οργανικήν, συνθέτει τον προφορικόν λόγον, δι' ού ο άνθρωπος, όχι μόνον προσλαμβάνει έξωθεν τας ιδέας των πραγμάτων, αλλά και αυτός καθ' εαυτόν ενδιαθέτως εξηγεί τας εννοίας του, ερμηνεύει τας ενεργείας, τα πάθη, τα αισθήματα της ψυχής του». ⁶⁵

64. Α. Δασκαλάκης, *Κοραής και Κοδρικιάς*, ό.π., σ. 488.

65. Αντίστοιχα: Κοραής, *Άπαντα τα πρωτότυπα έργα*, τόμ. Α₂, σ. 850, Α. Δασκαλάκης, *Κοραής και Κοδρικιάς*, ό.π., σσ. 485-6.

Αυτός ο γενικός κοινός γλωσσικός παρονομαστής, και όχι οι κανονιστικές λεπτομέρειες του Κοραϊκού συστήματος ή η όποια συστηματική αναίρεσή τους, υπερίσχυσε με ελάχιστη έμπρακτη αντίσταση κατά την περίοδο των πρώτων χρόνων του Ελληνικού βασιλείου και έγινε χωρίς προσπάθεια η επίσημη γλώσσα του κράτους και της εκπαίδευσης.⁶⁶

Όσον αφορά στους τομείς της ποίησης και του μυθιστορήματος, η προσπάθεια για μια καθιερωμένη μορφή της γλώσσας υπήρξε ιστορικά μια αναζήτηση προηγούμενων προτύπων. Όσον αφορά στους συγγραφείς που ήρθαν στην Αθήνα από την Κωνσταντινούπολη και τις Παραδουνάβιες ηγεμονίες κατά τη νεότητά τους, για να δημιουργήσουν ό,τι επρόκειτο αργότερα να γίνει γνωστό ως η Παλαιά Αθηναϊκή Σχολή, αυτά τα προηγούμενα ήταν τα ίδια με εκείνα που είχαν διαμορφώσει το γραπτό ύφος του Κοραή, του Κοδρικά και της γενιάς τους, και τα οποία τώρα περιλάμβαναν τη γραπτή χρήση της γλώσσας από αυτή τη γενιά. Στα στοιχεία αυτά θα πρέπει να προσθέσουμε την ομιλούμενη γλώσσα των καλλιεργημένων Ελλήνων της πρωτεύουσας του Οθωμανικού κράτους και των πόλεων των Παραδουνάβιων ηγεμονιών. Τα πιο αντιπροσωπευτικά δείγματα που διασώθηκαν από την περίοδο αυτή είναι: τα μετά θάνατον δημοσιευμένα κείμενα του Καταρτζή, η *Νεωτερική Γεωγραφία των Φιλιππίδη - Κωνσταντά*, οι οποίοι ακολούθησαν με επιφυλάξεις τα βήματα του πρώτου, και τα διηγήματα *Έρωτος Αποτελέσματα* για την κωνσταντινουπολίτικη ζωή, τα οποία δημοσιεύτηκαν ανώνυμα το 1792. Στην ποίηση, τα δημοτικά τραγούδια, συλλογή των οποίων δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο Παρίσι (1824-25) από τον Φωριέλ, παρείχαν ακόμη ένα προηγούμενο που χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από ένα Φαναριώτη ποιητή, τον Α. Ρ. Ραγκαβή, στο ατελές ποίημά του *Δήμος κ' Ελένη* (1831).

Ένας από τους λόγους που άργησε τόσο να πραγματοποιηθεί η γλωσσική ομοιογένεια της ελληνικής λογοτεχνίας θα πρέπει να αναζητηθεί στην αρκετά διαφορετική πολιτισμική ιστορία των Επτανήσων. Παρά τη δήλωση που υπήρχε στο Σύνταγμα των Ηνωμένων Πολιτειών των Ιονίων Νήσων του 1817, ότι η επίσημη γλώσσα επρόκειτο να είναι η ελληνική (που δεν οριζόταν με άλλο τρόπο), η επίσημη γλώσσα εξακολουθούσε να είναι η ιταλική, η οποία υποχώρησε βαθμιαία για να αντικατασταθεί από

66. Για παραδείγματα βλ. τα έγγραφα της περιόδου, συγκεντρωμένα από τον Α. Δημαρά, *Μεταρρύθμιση*, ό.π., τόμ. 1.

την ελληνική (καθαρεύουσα) μέχρι το 1864, την παραμονή της ένωσής τους με την Ελλάδα. Ως εκ τούτου, στα Επτάνησα η γραπτή χρήση της γλώσσας που επικρατούσε, όπως είδαμε, σε φαναριώτικους κύκλους, δεν είχε καθόλου στέρεη βάση αλλά ούτε, στην αρχή τουλάχιστον, λόγο ύπαρξης. (Μέχρι το 1850 δεν υπήρχαν, για παράδειγμα, εφημερίδες στα Επτάνησα· ακόμη και η επίσημη Εφημερίδα της Κυβερνήσεως δημοσιεύονταν αποκλειστικά στην ιταλική, μέχρι το 1831). Μια εξισορρόπηση στη φαναριώτικη παράδοση της γραπτής χρήσης της γλώσσας δημιουργήθηκε στα Επτάνησα με την κληρονομιά της Ιταλικής Αναγέννησης στην Κρήτη, όπου το λογοτεχνικό ιδίωμα, βασισμένο στην τοπική ελληνική διάλεκτο, έφτασε σε υψηλό βαθμό καλλιέργειας κατά την περίοδο της Βενετοκρατίας (1207-1669). Όπως είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο, η γλώσσα και το έντεχνο λογοτεχνικό ύφος της Κρητικής ποίησης καθώς επίσης και τα δημοτικά τραγούδια, τα οποία δημοσιεύτηκαν κατά τη δεκαετία του 1820, μελετήθηκαν συστηματικά από τον Σολωμό ως βάση για τη νέα 'εθνική' ποίηση και, παρά την καθυστερημένη δημοσίευση ενός μεγάλου μέρους της σολωμικής ποίησης, τα προηγούμενα αυτά καθιερώθηκαν από τους επιγόνους του στα Επτάνησα, από τα μέσα του δέκατου ένατου αιώνα. Ας σημειωθεί ότι σχεδόν αποκλειστικά στα νησιά αυτά δημοσιεύονταν πεζογραφία στη δημοτική πριν από το 1890.⁶⁷

Η κυριότερη εξαίρεση στις τάσεις αυτές που εκδηλώθηκαν στα Επτάνησα μπορεί να θεωρηθεί η περίπτωση του Κάλβου. Σπούδασε στην Ιταλία αλλά ήταν σε μεγάλο βαθμό αυτοδίδακτος. Ο Κάλβος ήταν ίσως ο μοναδικός ποιητής που προσπάθησε συνειδητά να εφαρμόσει το γλωσσικό πρόγραμμα του όμοια με αυτόν εκπατρισμένου Κοραή. Η γλώσσα του Κάλβου είναι τεχνητή, κατά τρόπο που το γραπτό ύφος των Φαναριωτών (παρ' ότι αρχαϊκό) δεν ήταν: η γλώσσα των Ωδών του Κάλβου είναι ασυνήθιστα απομακρυσμένη και από την ομιλουμένη και από την τρέχουσα γραπτή χρήση της γλώσσας, και στο στοιχείο αυτό μπορούμε να αποδώσουμε εν μέρει τη γοητεία την οποία άσκησε στους ποιητές και τους κριτικούς του εικοστού αιώνα. Εντούτοις, στην εποχή του ο Κάλβος δεν είχε διαδόχους, ούτε στα Επτάνησα από όπου καταγόταν ούτε και στην Αθήνα.

67. Για παράδειγμα, βλ. το θεατρικό έργο *Ο Βασιλικός* του Αντωνίου Μάτση (γράφτηκε 1828-30, δημοσιεύτηκε το 1859), τις σάτιρες του Λασκαράτου και τη συμβολή των Σολωμού, Μανούσου και Κονεμένου, όπως σημειώνεται παραπάνω, στο Γλωσσικό Ζήτημα.

Στην Αθήνα, αντίθετα, η τάση προς τον αυξανόμενο 'καθαρισμό' της γλώσσας και η αποφυγή προφορικών στοιχείων στη γραπτή γλώσσα αρχίζει πιθανόν όχι νωρίτερα από το 1840 και φτάνει στο αποκορύφωμά της στις δεκαετίες του 1850 και 1860. Για μιαν ακόμη φορά δεν υπάρχει απόδειξη ότι τα κανονιστικά προγράμματα, εξαιτίας των οποίων ο Σούτσος και ο Ασώπιος διαφώνησαν, ήταν τόσο οι αιτίες όσο και τα συμπτώματα του φαινομένου αυτού. Το 1842, το δεύτερο μυθιστόρημα του Γρηγορίου Παλαιολόγου, *Ο Ζωγράφος*, περιλαμβάνει μια σκηνή στην οποία ο ταπεινής καταγωγής πατέρας της ηρωίδας εμφανίζεται σ' ένα αθηναϊκό σαλόνι, και η αντίθεση ανάμεσα στον απροσποίητο λόγο (που δίδεται σε έκταση) και τη γλώσσα του συρμού (που είναι περίπου και η γλώσσα της αφήγησης) έχουν καταστροφικές συνέπειες για την πλοκή.⁶⁸ Ο Παλαιολόγος γράφει σε μια γλώσσα που αντικατοπτρίζει πιστά, όσο είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε, την ομιλούμενη διάλεκτο της κωνσταντινουπολίτικης και της αθηναϊκής ελίτ, κάνοντας συμβατικούς παρά συστηματικούς συμβιβασμούς στην παλαιότερη γραπτή χρήση της γλώσσας. Δηλαδή, η γλώσσα του είναι άμεση απόγονος αυτής που χρησιμοποιήθηκε στα διηγήματα της δεκαετίας του 1790, όσον αφορά στην πρακτική παρά στη θεωρητική πλευρά, ακόμη και από τον ίδιο τον Κοραή.

Δεκατρία χρόνια αργότερα, ο Παύλος Καλλιγιάς, στο μυθιστόρημά του *Θάνος Βλέκας* (1855), παρουσίασε μια πλοκή με πρωταγωνιστή έναν (ρομαντικοποιημένο) αγρότη. Δεν είναι όμως μόνο τα αφηγηματικά μέρη του μυθιστορηματός του που χαρακτηρίζονται από γλωσσική επιτήδευση, με άφθονα δάνεια από την αρχαία μορφολογία και σύνταξη, αλλά και όλοι οι ήρωες, οι οποίοι, ανεξάρτητα από τη διαφορετική κοινωνική προέλευση και τον τόπο καταγωγής τους, έχουν παρόμοια ομιλία, με μόνο ευκαιριακές, και ορισμένες φορές μάλλον αδέξιες, υποχωρήσεις προς το προφορικό ιδίωμα. Στο παράθεμα που ακολουθεί, στοιχεία της καθαρεύουσας (που υπογραμμίζονται) εναλλάσσονται, με τρόπο κάθε άλλο παρά ρεαλιστικό, με τύπους της ομιλουμένης: «Εγώ ως άνθρωπος, ο οποίος έφαγα τσάκις ψωμί και άλας εις το σπήτι σας...».⁶⁹ Και τούτο βέβαια δε συμβαίνει τυχαία. Ο Καλλιγιάς ήταν της ομάδας του Παναγιώτη Σούτσου (του οποίου η *Νέα Σχολή του Γραφομένου Λόγου* είχε εμφανιστεί δυό χρόνια

68. Γ. Παλαιολόγος, *Ο ζωγράφος* (επιμ. Α. Αγγέλου), ό.π., σσ. 176-81.

69. Παύλος Καλλιγιάς, *Θάνος Βλέκας*, εισαγωγή Ε. Ν. Χωραφάς, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1991, σ. 238.

πριν), όπως φαίνεται καθαρά σε μια από τις πολλές παρεκβάσεις του μυθιστορήματος. Ένας πρώην μαθητής των πιο συντηρητικών φαναρῶτικων κύκλων, κατά τα τέλη του προηγούμενου αιώνα, καταφέρεται έντονα, και με γραφικούς τόνους, εναντίον του τερατουργήματος που προκύπτει όταν η σύγχρονη γλώσσα αναμιγνύεται με την αρχαία, κατά τη συμβιβαστική φόρμουλα του Κοραή. Σύμφωνα με την άποψη του μυθιστορηματικού αυτού τύπου:

«Κατ' ἐμέ κριτήν, ενός και μόνου έχομεν χρείαν, και άνευ αυτού ουδεμία προκοπή, να εννοώμεν τους αρχαίους».⁷⁰

Με το ίδιο πνεύμα, ο ίδιος ο Σούτσος, όπως είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο, αναθεώρησε το πρώιμο μεγάλο ποίημά του *Ο Οδοιπόρος*, τουλάχιστον τρεις φορές, μετατρέποντας το αρχικό δημώδες ύφος του, ούτως ώστε να συμμορφώνεται όχι τόσο πολύ με το δικό του ή κάποιου άλλου το γλωσσικό κανονιστικό σύστημα, αλλά απλώς με την αυξανόμενη χρήση αρχαϊκών στοιχείων που επικρατούσε κατά την περίοδο αυτή. Στην πορεία του πολυγράφου συνομήλικού του Α. Ρ. Ραγκαβή μπορεί να διακρίνει κανείς μια συγκρίσιμη, αν και από λογοτεχνική προοπτική πιο ενδιαφέρουσα, πρόοδο, από το ρομαντικό φόρο τιμής στο δημοτικό τραγούδι στο έργο *Δήμος κ' Ελένη* (1831) μέχρι το περίτεχνο έργο *Διονύσου πλους* (1864), που παίζει συνειδητά με τις συμβάσεις του νεοκλασικισμού.

Κατά τη διάρκεια των δεκαετιών του 1850 και 1860, οι ετήσιοι ποιητικοί διαγωνισμοί, που γίνονταν υπό την αιγίδα του Πανεπιστημίου Αθηνών, αποτελούσαν ένα είδος εθνικού γεγονότος προσελκύοντας συμμετοχές ακόμη και από τα Επτάνησα και συχνά προκαλώντας βίαιες αντεγκλήσεις στον περιοδικό Τύπο. Η κηδεμονία του Πανεπιστημίου είναι συχνά εμφανής στις δημοσιευμένες κρίσεις αυτών των διαγωνισμών, παρ' όλο που οι ίδιοι οι κριτές συνήθως ήταν συχνά τόσο ποιητές όσο και καθηγητές πανεπιστημίου. Το ίδιο έτος που ο Σούτσος και ο Ασωπίος δημοσίευσαν τις θεωρητικές πραγματείες τους, δηλαδή το 1853, η καθαρότητα της γλώσσας καθιερώθηκε ως ένα από τα κριτήρια για το βραβείο, και τούτο σήμαινε υψηλό βαθμό εξαρχαϊσμού και απομίμηση των αρχαίων συγγραφέων.

Οι περισσότερες από τις συμμετοχές γράφτηκαν σε 'μικτό ύφος', εφ' όσον την εποχή εκείνη δεν είχε ακόμα εδραιωθεί η μεταγενέστερη πόλω-

70. Θάνος Βλέκας, ό.π., σ. 47.

ση μεταξύ δημοτικής και καθαρεύουσας⁷¹ Οι κριτές σχολίαζαν πάντοτε τη γλώσσα των συμμετεχόντων είτε απονέμοντας το βραβείο ή αρνούμενοι να το δώσουν, στηριγμένοι κυρίως σε γλωσσολογικά παρά σε λογοτεχνικά κριτήρια με τους σημερινούς όρους. (Αυτό συνέβαινε επί σειρά ετών μέχρι το 1891 και το 1892, όταν οι κρίσεις προκάλεσαν τη συντονισμένη αντίδραση του Πολυλά και του Ροΐδη). Αλλά η υιοθετούμενη (από διαφορετικούς κριτές) κατ' έτος κρίση δεν ήταν ούτε ομοιογενής ούτε σταθερά αδιάλλακτη απέναντι στην ομιλούμενη γλώσσα. Ακόμη και στοιχεία της δημοτικής γίνονταν δεκτά, με το σκεπτικό ότι «η λαϊκή γλώσσα είναι αναγκαία στην κωμωδία και στη λυρική ποίηση, έως ότου η γλώσσα των βιβλίων αρχίσει να μιλιέται στην οικογένεια». Τα λόγια αυτά ανήκουν στον ίδιο τον Γ. Μιστριώτη, στην κρίση του 1873, που αρκετά χρόνια μετά θα γινόταν ένας από τους πιο μαχητικούς και φλογερούς αντιπάλους του δημοτικισμού.⁷²

Ήδη, στο διαγωνισμό του 1854, ο Ραγκαβής είχε προτείνει το δικό του ορισμό της ποιητικής γλώσσας, τον οποίο προσάρμοσε στους όρους που χρησιμοποιήθηκαν στις αρχές του αιώνα από τον Κοραή και τον Κοδρικά, για να ορισθεί η γλώσσα γενικά: ο ορισμός αυτός ισχύει για ένα μεγάλο μέρος της ποιητικής πρακτικής των μέσων του δέκατου ένατου αιώνα στην Ελλάδα:

«θεωρούμεν την γλώσσαν εν τη ποιήσει ως του ποιητικού καλλιτεχνήματος την αισθητήν έκφρασιν, ως της ενδιαθέτου ποιήσεως την εξωτερικήν ούτως ειπείν ενσωμάτωσιν, ως όργανον, ού το κάλλος τοςούτον συμβάλλεται εις του ποιήματος την εντέλειαν, όσον η μελωδία της φωνής συντελεί εις την επιτυχίαν του άσματος, όσον η εκλογή των χρωμάτων εις της εικόνας το κάλλος».⁷³

Όσον αφορά στην πεζογραφία, ελάχιστα κείμενα φαίνεται να έχουν γραφτεί στη δημοτική, πριν από τη δεκαετία του 1880, στην Αθήνα. Η

71. Για τη γλώσσα της ποίησης αυτής της εποχής, βλ. C. D. Gounelas, «Neither Katharevousa nor Demotic: The Language of Greek Poetry in the Nineteenth Century», *Byzantine and Modern Greek Studies* 6 (1980), 81-107. Για τους διαγωνισμούς ποίησης και τη σημασία τους, βλ. P. Moullas, *Les Concours Poétiques de l' Université d' Athènes 1851-1877*, Archives Historiques de la Jeunesse Grecque, Athènes 1989.

72. Παρατίθεται (σε γαλλική μετάφραση) από τον P. Moullas, *Les concours*, ό.π., σ. 309.

73. Περ. *Πανδώρα*, τόμ. 4 (1854-5), 30.

πιο σημαντική εξαίρεση, *Τα Απομνημονεύματα* του Στρατηγού Μακρυγιάννη, που γράφτηκαν μεταξύ του 1829 και του 1850, αποδεικνύουν τον κανόνα. Ο Μακρυγιάννης, όπως μας πληροφορεί ο ίδιος, έμαθε να γράφει μόνος του σε ηλικία τριάντα ετών, ώστε να καταγράψει τις εμπειρίες του από τον Αγώνα του '21 καθώς και την απογοήτευσή του από τη μετέπειτα πολιτική κατάσταση. Μετά το θάνατό του τιμήθηκε (ιδιαίτερα κατά τις δεκαετίες του 1930 και 1940) ως ιδρυτής του δημοτικισμού μαζί με τον Σολωμό. Παρ' όλο που το έργο του είναι περισσότερο ιστορικό παρά λογοτεχνικό και η γλωσσική του πρακτική ήταν αποτέλεσμα ανάγκης παρά επιλογής, ο Μακρυγιάννης ήταν απαραίτητος στους μεταγενέστερους δημοτικιστές, ακριβώς γιατί δεν υπήρχαν άλλα προηγούμενα δημοτικής πεζογραφίας μεταξύ των μελών της ιδρυτικής γενιάς του ελληνικού κράτους. Ο δημοτικιστής Γ. Βλαχογιάννης δημοσίευσε για πρώτη φορά τα *Απομνημονεύματα* του Μακρυγιάννη το 1907, όταν ο δημοτικισμός βρισκόταν στο απόγειό του.⁷⁴

Παρ' όλο που η πιο ακραία θεωρητική θέση της εξαρχαιστικής μεταρρύθμισης στην Αθήνα εκφράστηκε, όπως είδαμε, με την εμφάνιση των παρατηρήσεων του Κόντου το 1882, στην πράξη η ροπή των πραγμάτων είχε αρχίσει να αλλάζει κατά τη διάρκεια της προηγούμενης δεκαετίας. Στην πεζογραφία το 'υψηλό μαπαρόκ' της Πάπισσας Ιωάννας του Ροϊδη ήταν η πιο σημαντική απόπειρα προς την κατεύθυνση αυτή, και έκτοτε η γλώσσα του μυθιστορήματος αρχίζει να δίνει όλο και μεγαλύτερη έμφαση στην παραμελημένη επικοινωνιακή λειτουργία της γλώσσας. Στην πεζογραφία, η στροφή αυτή είναι φανερή στη *Στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι* (1870-1) του Ανωνύμου και στον *Λουκή Λάρα* του Δημητρίου Βικέλα

74. Τα *Απομνημονεύματα* έχουν εκδοθεί πολλές φορές έκτοτε. Βλ. για παράδειγμα Εκδόσεις Μπάυρον (χ.χ.), όπου ανατυπώνονται οι πιο γνωστές απόψεις των μεταγενέστερων συγγραφέων, καθώς και έγχρωμες ανατυπώσεις των ζωγραφικών έργων του Π. Ζωγράφου. Για πρόσφατες προσεγγίσεις στη γλώσσα του Μακρυγιάννη, βλ. *Το λεξιλόγιο του Μακρυγιάννη ή πώς μιλούσαν οι Έλληνες προτού διαστεί η γλώσσα μας από την καθαρεύουσα*, γενική επιμέλεια Ν. Ι. Κυριαζίδης, γλωσσική επεξεργασία Ι. Ν. Καζάκης, προγράμματα κομπιούτερ J. Bréhier (3 τόμοι, Αθήνα). Βλ. επίσης David Holton, «Ethnic Identity and Patriotic Idealism in the Writings of General Makriyannis», *Byzantine and Modern Greek Studies* 9 (1984-5), 133-60. Σχετικά με το ρόλο που αποδίδεται στον Μακρυγιάννη στη δεκαετία του 1930, βλ. π.χ. Δ. Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, Οδυσσέας, Αθήνα 1989, σσ. 40-42.

(1879). Πρόκειται για αφηγήσεις βασισμένες, ως ένα βαθμό, σε πραγματικά γεγονότα, οι οποίες απευθύνονται σε ευρύτερο αναγνωστικό κοινό. Την ίδια εποχή, οι ποιητικοί πειραματισμοί των αρχών του 1880 στρέφονται βαθμιαία από την καθαρεύουσα στη δημοτική, παρ' όλο που η τάση αυτή συνεχίζει να βρίσκει τη θεωρητική της δικαίωση κυρίως μέσα από την αναφορά της στην παράδοση του δημοτικού τραγουδιού.

Πριν ακόμη δημοσιευθεί *Το Ταξίδι μου* του Ψυχάρη, η γλώσσα της πεζογραφίας είχε ήδη απαλλαγεί από το μεγαλύτερο μέρος του αρχαϊκού φορτίου με το οποίο είχε σταδιακά επιβαρυνθεί στα μέσα του αιώνα. Μετά την εμφάνιση του βιβλίου του Ψυχάρη, μερικοί πεζογράφοι, όπως ο Καρκαβίτσας και ο Ξενοπούλος, οι οποίοι είχαν προηγουμένως δημοσιεύσει στην καθαρεύουσα, στρέφονται στη δημοτική. Άλλοι, όπως ο Εφταλιώτης, του οποίου το πρώτο διήγημα δημοσιεύτηκε στην *Εστία* το 1889, έγραψαν στη δημοτική από την αρχή της συγγραφικής τους πορείας.⁷⁵ Μεγαλύτεροι στην ηλικία πεζογράφοι, όπως ο Ροϊδης και ο Παπαδιαμάντης, συνέχισαν να γράφουν όπως και πριν. Ολόκληρο το εύρος της γραπτής γλώσσας που είχε στη διάθεσή του ένας ικανός συγγραφέας της δεκαετίας του 1890 (όπως δεν συνέβαινε προηγουμένως και ούτε θα συνέβαινε ξανά για περισσότερο από πενήντα χρόνια) μπορεί να φανεί με δύο αποσπάσματα από ένα διήγημα του Παπαδιαμάντη του 1891.

Στο διήγημα 'Η Μαυρομαντηλού', το μπιστάκι του εξαδέλφου του αφηγητή, Γιαννιού, περιγράφεται με τρόπο που βασίζεται εκφραστικά στη διπλή παρομοίωση της *Ιλιάδας*, όπου τα κύματα της θάλασσας και ο άνεμος θωπεύουν ένα χωράφι με σιτάρι. Το απόσπασμα από τον Όμηρο παρατίθεται στο πρωτότυπο, παρ' όλο που το περιεχόμενό του επίσης παραφράζεται στα νέα ελληνικά. Η περιγραφή συνεχίζεται με ένα πλούσιο ρητορικό ύφος, αντάξιο του θέματος, περιλαμβάνοντας ένα υψηλό ποσοστό περίπλοκης σύνταξης και σπανίων λέξεων προερχόμενων από την αρχαία γλώσσα:

«Και αύρα ποντιάς εθώπευε μαλθακώς την άσπιλον κυματίζουσαν οθόνην προκαλούσα απείρους χαριέσσας, μυρμηκίζούσας, παροδικάς ρυτίδας, ως επί του μετώπου νύμφης βασιλίδος περικαλλούς, επιδεικνυούσης παιδικόν θυμόν

75. Αξίζει να σημειώσουμε ότι οι στήλες της *Εστίας* αυτή την περίοδο περιορίστηκαν να υποστηρίξουν το ζήτημα της δημοτικής στην *ποίηση*. Βλ. Γιάννης Παπακώστας, *Το περιοδικό «Εστία» και το διήγημα*, Εκπαιδευτήρια Κωστέα-Γείτονα, Αθήνα 1982, σσ. 53-6.

και πείσμα, διάλειμμα μεταξύ δύο μειδιαμάτων προκλητικών, εις το βάθος του οποίου ο βυθός δεν φαίνεται πλέον, και η επιφάνεια παύει ανταυγάζουσα την άπειρον της κτίσεως φαιδρότητα».⁷⁶

Εδώ, ο πλούτος της ρητορικής που επιβοηθείται παρά κωλύεται από τη σύνταξη, αντλεί από μια παράδοση η οποία ανάγεται στην ύστερη αρχαιότητα. Μια συγκεκριμένη γλωσσική και υφολογική πηγή που εμπειρεύεται στις παλαιότερες γραπτές παραδόσεις της γλώσσας τίθεται στην υπηρεσία σύγχρονων λογοτεχνικών στόχων. Σπανίζουν, ωστόσο, οι χρήσεις τέτοιων πυροτεχνημάτων στον Παπαδιαμάντη και περιορίζονται αυστηρά και μόνο για τα περιγραφικά σημεία. Τα αφηγηματικά μέρη του διηγήματος, όπως συνηθίζεται στο έργο του συγκεκριμένου συγγραφέα, διατυπώνονται σε μια ρεαλιστική και προσγειωμένη 'απλή καθαρεύουσα', την οποία μεταξύ άλλων χρησιμοποιούν ο Βικέλας και ο Βιζυηνός, και η οποία φαίνεται πως ήταν το συνηθισμένο ιδίωμα της εποχής για την ανεπιτήδευτη γραπτή επικοινωνία. Ωστόσο η γλώσσα αυτή διανθίζεται συχνά με λέξεις και φράσεις της δημοτικής και εναλλάσσεται με διαλόγους, στους οποίους τα πρόσωπα μιλούν είτε στη δημοτική είτε, ανάλογα με το περιεχόμενο και το επιθυμητό αποτέλεσμα, στη διάλεκτο της Σκιάθου, της γενέτειρας του Παπαδιαμάντη:

«Ο μικρός, όστις είχεν ιδεί κατά το προλαβόν θέρος κολυμβητάς πηδώντας αφ' ύψους του βράχου τούτου, εξετέλει μιμικήν, ότι τάχα ήθελε να δώση βουτιά από τον Μύτικα, ως κάμνουσιν οι έφηβοι και οι ακμαίοι νεανίσκοι.

...Η μήτηρ οργισθείσα ανέτεινεν τον κόπανόν της, δι' ου έτυπτε τα λευκαινόμενα ράχη προς το μέσον του βράχου και τον επέσειεν απειλητικώς προς τον παίδα: "Έννοια σ', αρέ σκάνταλε, έννοια σ', χάρε μαύρε! Το βράδ', σα 'ρθή ο πατέρας σ' απ' το χωράφ', δώσε λόγο"».⁷⁷

Από τη μια πλευρά έχουμε το ομηρικό απόσπασμα και την επεξεργασμένη περιγραφή σε ύφος που μας υπενθυμίζει την ύστερη ελληνιστική και βυζαντινή ρητορική. Από την άλλη, το αδιακόσμητο ύφος της καθαρεύουσας εναλλάσσεται με τη δημοτική και τη διάλεκτο που χαρακτη-

76. Βλ. Παπαδιαμάντης, Άπαντα (5 τόμοι), επιμ. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Δόμος, Αθήνα 1981-8, τόμ. 2, σ. 154. Η ομηρική παρομοίωση βρίσκεται στην *Ιλιάδα* Β 144-9.

77. Παπαδιαμάντης, Άπαντα, ό.π., τόμ. 2, σ. 163 (η έμφαση με πλάγια τυπογραφικά στοιχεία του συγγραφέα).

ρίζει την ομιλία των ηρώων της ιστορίας. Έτσι το διήγημα αυτό, σχεδόν προκλητικά, επιχειρεί να οικειοποιηθεί ολόκληρη την ιστορία της ελληνικής γλώσσας μέχρι την εποχή του Παπαδιαμάντη. Αλλά τα γλωσσικά επιτεύγματα, που αναγνωρίζονται στην περίπτωση αυτή (καθώς και σε όλα τα διηγήματα του Παπαδιαμάντη μετά το 1887), ούτε σαν απολιθώματα μιας ξεπερασμένης εποχής φαίνονται, ούτε υπαγορεύονται από κάποιο κανονιστικό πρόγραμμα για τη γλώσσα του μέλλοντος. Στα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα ήταν δυνατόν να αξιοποιήσει κανείς ολόκληρη τη γκάμα που πρόσφερε η διαχρονική πορεία της ελληνικής γλώσσας από τον Όμηρο μέχρι την εποχή εκείνη.

Αν εξετάσει κανείς την ιστορία της γραπτής και ιδιαίτερα της λογοτεχνικής γλώσσας του δέκατου ένατου αιώνα, από τον Κοραή και τον Σολωμό μέχρι τον Παπαδιαμάντη, ο συμβατικός όρος 'διγλωσσία' φαίνεται περισσότερο παρά ποτέ καταχρηστικός. Στην πραγματικότητα, διαπιστώνεται μια ευρεία ποικιλία ύφους, η οποία προσδιορίζεται κυρίως από προηγούμενα παρά από κανόνες και αρχές, τα οποία συνυπήρχαν αντί να βρίσκονται σε ανταγωνισμό, και τα οποία έθεταν στη διάθεση κάθε σημαντικού συγγραφέα μια αξιόλογη υφολογική ποικιλία. Παρ' όλο που αναμφίβολα υπήρχαν περιορισμοί στην άσκηση αυτής της επιλογής, ειδικότερα στις μεσαίες δεκαετίες του αιώνα, το γλωσσικό ύφος μπορεί να συσχετιστεί, μέχρι ενός βαθμού, τόσο με το θέμα όσο και με το αναγνωστικό κοινό προς το οποίο απευθυνόταν. Η διγλωσσία, στην πράξη όπως και στη θεωρία, αρχίζει με την εμφάνιση του δημοτικισμού και όχι της δημοτικής, και αυτή η εξέλιξη είτε ειδωθεί ως μια ταλάντωση ενός εκκρεμούς προς τα πίσω εναντίον των υπερβολών στα μέσα του δέκατου ένατου αιώνα στην Αθήνα, είτε ως το αποτέλεσμα του μεταρρυθμιστικού προγράμματος του Ψυχάρη και των οπαδών του, είχε ως συνέπεια να μειώσει την ποικιλία των γλωσσικών υφών που ήταν διαθέσιμα στους λογοτέχνες.

Τα συμπτώματα της διγλωσσίας με αυτή την έννοια γίνονται αισθητά για πρώτη φορά στο έργο εκείνων των συγγραφέων που το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα εξασκούσαν, παράλληλα με τη λογοτεχνία, επαγγέλματα στο δημόσιο τομέα. Ο Παλαμάς, από το 1897 μέχρι το 1928, διατέλεσε Γραμματεús του Πανεπιστημίου Αθηνών.⁷⁸ Όλη την ημέρα

78. «Ως γραμματεús του Πανεπιστημίου, τα έγγραφα και τα πρακτικά τα συντάσσω σε γλώσσαν αψόγου σχολαστικότητος· οι καθηγηταί με συγχαίρονται πολλές φορές... και καταλαβαίνω πως μερικοί απ' αυτούς δε θα μπορούνε να το χωνέψουν πως ο ίδιος

έγραφε στην καθαρεύουσα, ενώ το βράδυ έγραφε ποίηση και κριτική στη δημοτική. Κανένα ίχνος του επίσημου ύφους του Γραμματέα δεν ανιχνεύεται στη λογοτεχνική γραφή του Παλαμά. Σαράντα ένα χρόνια νεότερός του, ο Γιώργος Σεφεριάδης ήταν υποχρεωμένος να χρησιμοποιεί την καθαρεύουσα κατά τη διάρκεια μιας λαμπρής διπλωματικής σταδιοδρομίας, από το 1926 ως το 1962 και, ταυτόχρονα, με το όνομα Γιώργος Σεφέρης έγραψε ποίηση και δοκίμια στη δημοτική, που του απέφεραν το Βραβείο Νομπέλ για τη Λογοτεχνία το 1963. Παρ' όλο που ο δημοτικισμός του Σεφέρη ήταν περισσότερο θεωρητικός παρά έμπρακτα εφαρμόσιμος στην ποίησή του, δεν υπάρχει ούτε και σε αυτή την περίπτωση στα λογοτεχνικά του κείμενα ίχνος της γλώσσας του διπλωμάτη Σεφεριάδη.

Αλλά ακόμη και κατά τη διάρκεια περίπου του μισού αιώνα κατά τον οποίο επικράτησε η 'επίσημη' διγλωσσία στη γραπτή γλώσσα, δεν ήταν όλοι οι συγγραφείς ευχαριστημένοι πίσω από τα δημοτικιστικά οδοφράγματα. Η πιο εντυπωσιακή εξαίρεση, και σε αυτόν τον τομέα όπως και σε τόσους άλλους, ήταν ο Καβάφης με το κοσμοπολίτικο αλεξανδρινό υπόβαθρό του. Ευρισκόμενος σε απόσταση από τον αναβρασμό των Αθηνών στις αρχές του αιώνα, ο Καβάφης τροποποίησε σημαντικά το γλωσσικό ύφος της ποίησής του τον ίδιο περίπου καιρό, όπως και οι Αθηναίοι σύγχρονοί του, αλλά κατά έναν τρόπο εξαιρετικά διαφορετικό σε σύγκριση με τους άλλους. Τα πρώτα ποιήματα του Καβάφη, των αρχών της δεκαετίας του 1880, γράφτηκαν στα αγγλικά, τα γαλλικά και στην καθαρεύουσα της Παλαιάς Αθηναϊκής Σχολής. Γύρω στα 1900 εγκατέλειψε τους περίτεχνους αρχαισμούς της ελληνικής ποίησης με την οποία ανατράφηκε, ενώ ήδη είχε αρχίσει να αναπτύσσει ένα φαινομενικά ανεπίσημο και πεζολογικό ύφος, το οποίο έκτοτε έγινε αντικείμενο θαυμασμού. Αλλά η γλωσσική βάση αυτού του ύφους δεν ανήκει στη δημοτική, τουλάχιστον με τον τρόπο με τον οποίο γινόταν κατανοητός ο όρος στην Ελλάδα εκείνης της εποχής. Η γλώσσα του Καβάφη είναι, *mutatis mutandis*, η μικτή γλώσσα της φαναριώτικης ποίησης των προηγούμενων δύο γενεών στην Αθήνα, με τις ρίζες της στη διάλεκτο των μορφωμένων της Κωνσταντινούπολης και των Παραδουνάβιων ηγεμονιών του

άνθρωπος είναι στη φιλολογική του εργασία ένας τέτοιος μαλλιαρός, και στην υπηρεσία του αττικιστής από την κορυφή ως τα νύχια» (Κ. Παλαμάς, *Αλληλογραφία*, τόμ. Α', επιμ. Κ. Γ. Κασίνης, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα 1975, σ. 63).

προηγούμενου αιώνα. Με άλλα λόγια, η γλώσσα του βασίζεται στον προφορικό λόγο της μορφωμένης αστικής τάξης, που ήταν αποκομμένος από την αγροτική ομιλία και είχε υποστεί την επίδραση του γραπτού ύφους της καθημερινής συναλλαγής.⁷⁹

Το αποτέλεσμα είναι η γλώσσα του Καβάφη να μην φαίνεται στους αναγνώστες, τουλάχιστον μετά τη δεκαετία του 1940, ως καθαρεύουσα. Από την άλλη πλευρά, η γλώσσα αυτή, που ποτέ δεν αποποιείται τους δεσμούς της με τη μορφολογία και τη σύνταξη της παλαιότερης γραπτής χρήσης της γλώσσας, είναι σε θέση να αξιοποιεί, για τη δημιουργία συγκεκριμένων αποχρώσεων, όλο το διαχρονικό φάσμα της ελληνικής, όπως γραφόταν και μιλιόταν κατά τη διάρκεια της μακράς ιστορίας της, η οποία είναι επίσης το θέμα πολλών ποιημάτων του Καβάφη. Έτσι, η γλώσσα του Αλεξανδρινού ποιητή είναι συγκρίσιμη με αυτήν του Παπαδιαμάντη, παρ' όλο που οι λύσεις οι οποίες επιλέγονται από τους δύο συγγραφείς διαφέρουν σημαντικά στην πράξη. Ο Καβάφης είναι ικανός να καταργεί τα όρια ανάμεσα στο πεζολογικό ύφος του τόπου του και του καιρού του και στη γλώσσα της ελληνοιστικής Διασποράς πριν από δύο χιλιάδες χρόνια. Το ποίημα «Καισαρίων», που έχει ως κεντρικό πρόσωπο το γιό της Κλεοπάτρας ο οποίος δολοφονήθηκε από τον Οκταβιανό, ως μέρος του σχεδίου που θα τον καθιστούσε πρώτο αυτοκράτορα της Ρώμης, τελειώνει με τη λέξη *πολυκαισαρή*, η οποία αναφέρεται από τον Πλούταρχο τον πρώτο αιώνα μ.Χ. και συνιστά γνωστό λογοπαίγνιο πάνω σε ένα σχεδόν άγνωστο ομηρικό επίθετο. Μέρος του ποιητικού επιτεύγματος του Καβάφη είναι να προσφέρει ένα πλαίσιο αναφοράς μέσα στο οποίο αυτό το στοιχείο γλωσσικής αρχαιολογίας γίνεται πλήρως κατανοητό από το σύγχρονο αναγνώστη.

Η 'αρχαιολογική' αυτή μεταφορά ταιριάζει ακόμη περισσότερο στα

79. Ο Καβάφης παρέμεινε επιφυλακτικός ως προς το Γλωσσικό Ζήτημα, μολοντί διασκορπισμένοι υπαινιγμοί των απόψεών του μετά το 1900 απαντούν σε βιβλιοπαρουσιάσεις. Ο σαφέστερος σχετικά σχολιασμός του προέρχεται από μία εκτενή βιβλιοπαρουσίαση της δεύτερης έκδοσης του Η. Ρεποτ, *Grammaire du Grec Moderne* (1917), η οποία γράφτηκε τον επόμενο χρόνο αλλά δημοσιεύτηκε μετά θάνατον το 1955. (Βλ. *Ανέκδοτα πεζά κείμενα*, επιμ. Μ. Περίδης, Αθήνα 1963, σσ. 195-234). Διασώζεται ένα σχόλιο του Καβάφη, στο οποίο ο ποιητής εκφράζει την αγανάκτησή του και προς τις δύο πλευρές της διαμάχης, κάθε μία από τις οποίες, δήλωσε, ήταν αποφασισμένη να «ρίξει τη μισή μας γλώσσα άχρηστη στη θάλασσα». (Βλ. Ι. Α. Σαρεγιάννης, *Σχόλια στον Καβάφη*, Ίκαρος, Αθήνα 1964, σ. 42).

ποιήματα του Καβάφη, τα οποία αναφέρονται σε τάφους και επιγραφές, που τιμούν συνήθως τη μνήμη όμορφων εφήβων. Το πιο γνωστό από αυτά τα ποιήματα με τίτλο «Έν τω μηνί Αθύρ» περιγράφει την ανασύνθεση μιας ημικατεστραμμένης επιγραφής σε αρχαία γλώσσα κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να αποδίδει και τη χρονική απόσταση που μας χωρίζει από τον τιμώμενο νεαρό άντρα και την αβέβαιη δύναμη της γλώσσας να σημασιοδοτήσει υπερβαίνοντας το χάσμα του χρόνου που μεσολάβησε. Χρησιμοποιώντας παρόμοιο τέχνασμα σε ένα από τα ' ανέκδοτα ' ποιήματά του (που δημοσιεύτηκαν δηλαδή μετά το θάνατό του), ο Καβάφης αντλεί από μια πολύ διαφορετική πηγή της ελληνικής γλώσσας: τη διάλεκτο της Τραπεζούντας. Το ποίημα «Πάρθεν» (από τα *Κρυμμένα Ποιήματα*) περιγράφει τις σκέψεις του ποιητή κατά την ανάγνωση των λαϊκών θρήνων για την πτώση της Κωνσταντινουπόλεως το 1453, γραμμένων σε αυτή τη διάλεκτο, ενώ βασίζει το ποιητικό αποτέλεσμα στην αντιπαράθεση της γλώσσας του ποιητή και των αποσπασμάτων από το δημοτικό τραγούδι, όπως συνυφαίνονται στο κείμενό του.

Ένας άλλος ποιητής, ο Καρυωτάκης, ο οποίος εν ζωή συσχετίστηκε με τον Καβάφη, παρέμεινε και αυτός συνειδητά στο μεταίχμιο μεταξύ της καθαρεύουσας και της δημοτικής. Νεότερος από τον Καβάφη κατά μια γενιά, ο Καρυωτάκης έκανε την ποιητική μαθητεία του στην Αθήνα, στο (δημοτικιστικό) κύκλο του περιοδικού *Νουμάς*. Όπως ο Καβάφης, έτσι και ο Καρυωτάκης αξιοποιεί τις λεπτές αποχρώσεις που προσδίδει σε ένα ποίημα η χρησιμοποίηση στοιχείων του επίσημου τώρα πλέον γλωσσικού ύφους, για να επιτύχει απόλυτη ακρίβεια στη χρήση της γλώσσας, διακωμωδώντας ταυτόχρονα τις πομπώδεις και γραφειοκρατικές συμπαραδηλώσεις που είχε ήδη αποκτήσει αυτό το είδος της γλώσσας.⁸⁰ Είναι πιθανόν και οι δύο ποιητές να άντλησαν από τη γενικότερη εμπειρία τους και την επαγγελματική τους ιδιότητα ως σχετικά χαμηλόβαθμοι δημόσιοι υπάλληλοι, ο Καβάφης στην Αίγυπτο, που βρισκόταν υπό βρετανική διοίκηση και όπου χρησιμοποιούσε ως γλώσσα της εργασίας του τα αγγλικά, ο Καρυωτάκης εργαζόμενος ως δημόσιος υπάλληλος στην Αθήνα και την επαρχία, χρησιμοποιώντας τα αυστηρά τυπικά ελληνικά του Συντάγματος του 1911. Ο Καβάφης, παρ' όλα αυτά, ξε-

80. Για τη γλώσσα του Κ. Γ. Καρυωτάκη, βλ. Massimo Peri, *Il linguaggio di Kariotakis*, Padova 1972, και Hero Hokwerda, «Karyotakis and Katharevousa», *Byzantine and Modern Greek Studies* 6 (1980) 109-30.

κίνησε από την καθαρευουσιάνικη παράδοση της ποίησης και εμπλούτιζε τη γλώσσα του τόσο στην κατεύθυνση της ελληνοιστικής Κοινής όσο και της σύγχρονης δημοτικής. Αντίθετα, ο Καρυωτάκης μετακινήθηκε βαθμιαία έξω από το δημοτικιστικό στρατόπεδο, προκειμένου να ενσωματώσει στην ποίησή του τη γλώσσα του υπαλλήλου που υπήρξε. Βέβαια, ο Καρυωτάκης ενεργεί έτσι για να δηλώσει την περιφρόνησή του στη μικροψυχία τόσο της γραφειοκρατίας όσο και μιας ποίησης, της οποίας η ροπή προς τη παραφθορά δηλώνεται και από αυτή την ίδια τη γλώσσα. Η υπέρβαση των ορίων της δημοτικής από τον Καρυωτάκη φαίνεται να αποτελεί ένα ακόμη σύμπτωμα της αποτυχίας της ποίησης και των ποιητικών ιδανικών, που συντρίβονται από την τετριμμένη ρηχότητα της σύγχρονης ζωής, και συνιστά έτσι το κυρίαρχο θέμα στο έργο του.

Με αυτές τις μερικές εξαιρέσεις, η δημοτική έφτασε στο σημείο να γίνει αποδεκτή ως το κανονικό μέσο για την ποίηση και την πεζογραφία, καθώς επίσης και για το θέατρο, κατά τη διάρκεια της τελευταίας δεκαετίας του δέκατου ένατου αιώνα και της πρώτης δεκαετίας του εικοστού. Θεωρητικά αυτό ισχύει μέχρι σήμερα και, πράγματι, η αργή νίκη του δημοτικισμού είναι το βασικό θέμα στις περισσότερες μεταπολεμικές Ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας και του Γλωσσικού Ζητήματος.⁸¹ Αυτό όμως που δεν παρουσιάζουν καθαρά οι μελέτες αυτές είναι πως η έννοια της δημοτικής έχει προοδευτικά αλλάξει από την εποχή του Ψυχάρη. Στο χώρο της λογοτεχνίας οι φανατικοί υποστηρικτές των αρχών και της πρακτικής του Ταξιδιού ήταν λίγοι, αν και περιλαμβάνουν το μαρξιστή ποιητή Κώστα Βάρναλη και τον Καζαντζάκη της *Οδύσσειας* (1938). Σ' αυτούς πρέπει να προστεθούν ο διηγηματογράφος Αργύρης Εφταλιώτης (1849-1923) και ο μεταφραστής και δοκιμιογράφος Αλέξανδρος Πάλλης (1851-1935). Η *Οδύσσεια* του Καζαντζάκη, που σχεδιάστηκε με την πρόθεση να αποτελέσει τη δεξαμενή της ομιλούμενης ελληνικής γλώσσας σε όλες τις εκφάνσεις της, απέδειξε πως η δημοτική, όπως και η καθαρεύουσα, διέτρεχε τον κίνδυνο να γίνει ακατανόητη στους μορφωμένους αναγνώστες. Ο Καζαντζάκης μάλιστα σύντομα θεώρησε αναγκαίο να δημοσιεύσει, λίγο καιρό μετά την κυκλο-

81. Σχετικά με τις Ιστορίες της λογοτεχνίας, βλ. Εισαγωγή. Αξίζει να σημειωθεί ότι μία από τις πιο ευσύνοπτες παρουσιάσεις της γλωσσικής διαμάχης στον εικοστό αιώνα αναφέρεται στη γλωσσική πρακτική των Υπερρεαλιστών, για την οποία βλ. παρακάτω (Μοσχονάς 1975, ό.π., σ. 08).

φορία του έργου, ένα γλωσσάρι δύο χιλιάδων λέξεων περίπου, τις οποίες είχε χρησιμοποιήσει στο ποίημά του.

Μεγαλύτερη ωστόσο επίδραση από τη δυναμική, πλην όμως ανέφικτη, τυποποίηση της δημοτικής από τον Ψυχάρη άσκησε η πρακτική του Παλαμά στην ποίηση και του Ξενόπουλου στην πεζογραφία. Το κύρος του Παλαμά, ως ποιητή και κριτικού, είχε ήδη καθιερωθεί στην αθηναϊκή λογοτεχνική σκηνή από το 1910. Εξίσου με τον Ψυχάρη, ένθερμος υποστηρικτής της δημοτικής, ο Παλαμάς είχε από τότε διαφωνήσει με τη θεωρία του Ψυχάρη και είχε στην πράξη απομακρυνθεί σημαντικά από τις ψυχαρικές θέσεις. Ενώ ο Ψυχάρης ήταν εντελώς αδιάφορος απέναντι στην ισχύουσα χρήση της γλώσσας, προτείνοντας στην πράξη τον καθαρισμό της ομιλουμένης, καθώς και της γραπτής γλώσσας, προκειμένου να προσαρμοστούν στις αρχές του, ο Παλαμάς έδινε έμφαση στα λογοτεχνικά προηγούμενα που είχε στη διάθεσή του ο συγγραφέας, και ιδιαίτερα ένας ποιητής, ο οποίος ήταν προσηλωμένος με συνέπεια στη δημοτική. Για το σκοπό αυτό έκανε μεγάλη προσπάθεια να αποκαταστήσει τους Επτανήσιους ποιητές του δέκατου ένατου αιώνα, κυρίως τον Σολωμό, αλλά και παλαιότερα πρότυπα. Όσον αφορά στα τελευταία, ο Σολωμός είχε ήδη στη διάθεσή του τον *Ερωτόκριτο* και το δημοτικό τραγούδι. Επίσης, ο Παλαμάς ήταν ο πρώτος σημαντικός ποιητής, ο οποίος στράφηκε στο ακόμη απώτερο παρελθόν και άντλησε από τα πρόσφατα ανακαλυφθέντα στην εποχή του αφηγηματικά ποιήματα, που είχαν γραφτεί στη βυζαντινή δημόδη γλώσσα μεταξύ του δωδέκατου και του δέκατου έκτου αιώνα. Ο Ξενόπουλος, αν και η γλώσσα του πεζογραφικού του έργου μετά τη στροφή του στη δημοτική, κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1890, και η κατοπινότερη επίδραση που άσκησε έχουν μελετηθεί ακόμη λιγότερο, παίζει έναν παράλληλο με τον Παλαμά ρόλο στο χώρο της πεζογραφίας. Ο Ξενόπουλος δεν είχε ασφαλώς στη διάθεσή του τόσο παλιά κείμενα στη δημοτική γλώσσα, όπως ο Παλαμάς, προκειμένου να αντλήσει για την πεζογραφία του. Καταγόμενος όμως από τα Επτάνησα είχε άμεση πρόσβαση στην παράδοση της πεζογραφίας στη δημοτική, γραμμένης και δημοσιευμένης στα νησιά αυτά κατά τη διάρκεια του δέκατου ένατου αιώνα.

Ήδη από τη δεκαετία του 1930, και παρ' όλο που από θεωρητική άποψη τα όρια της διαμάχης δεν είχαν αναθεωρηθεί σχεδόν καθόλου, η λογοτεχνική γλώσσα είχε αρχίσει να διαφοροποιείται. Προς τα τέλη της

δεκαετίας, εκείνοι οι πεζογράφοι που ξεκίνησαν να αναπαραστήσουν πρόσφατα συμβάντα σε όλη τη συναρπαστική τους ζωντάνια ήταν αυτοί που χρησιμοποίησαν δυναμικά το προφορικό και ιδιαίτερα το αγροτικό ιδίωμα. Ο Δούκας, ο Βενέζης και ιδιαίτερα ο Μυριβήλης ακολούθησαν τη γλωσσική τροχιά που είχε χαράξει ήδη από το 1896 ο Καρκαβίτσας στο μυθιστόρημά του *Ο Ζητιάνος*. Πέρα όμως από το να λένε τα πράγματα με το όνομά τους, ο Καρκαβίτσας και οι συγγραφείς που αργότερα εξιστόρησαν συμβάντα του Πρώτου παγκόσμιου πολέμου και της Μικρασιατικής Καταστροφής ερεύνησαν βαθιά το λεξιλόγιο και τις εκφραστικές δυνατότητες του αγροτικού πληθυσμού για να χρωματίσουν την αφηγούμενη εμπειρία με αμεσότητα και ενίοτε με φρίκη.⁸²

Ωστόσο, τα πράγματα είχαν αρχίσει να στρέφονται σιωπηλά προς την αντίθετη κατεύθυνση. Και οι τρεις αυτοί μυθιστοριογράφοι των αρχών του 1930 κατά τα επόμενα είκοσι χρόνια, σε διαδοχικές εκδόσεις των μυθιστορημάτων τους, συνέχισαν να τροποποιούν τη γλώσσα των κειμένων τους (ακριβώς όπως είχε κάνει ο Παναγιώτης Σούτσος έναν αιώνα πριν) για να τη φέρουν πλησιέστερα στην κοινώς αποδεκτή γλωσσική πραγματικότητα. Οι περισσότεροι ποιητές και μυθιστοριογράφοι που αποτέλεσαν τη γενιά του '30 (που ήταν το θέμα του τρίτου κεφαλαίου) δήλωναν δημοτικιστές, αλλά στην πράξη επέτρεψαν κάποιο βαθμό συμβιβασμού, ώστε να δεχθούν στοιχεία της καθομιλουμένης των μορφωμένων κύκλων της εποχής τους, όπως μπορούμε να συμπεράνουμε ότι ήταν τότε, αλλά και παλαιότερους γραπτούς τύπους που δεν ανήκαν στη δημοτική.

Οι πιο εντυπωσιακές εξαιρέσεις σ' αυτή την ευρεία και κυρίως σιωπηλή κοινή συναίνεση ήταν οι υπερρεαλιστές ποιητές Εμπειρικός και Εγγονόπουλος. Η *Υψικάμινος* του Εμπειρικού κατέπληξε τους πάντες όταν δημοσιεύτηκε το 1935, όχι μόνο γιατί ήταν σχεδόν ακατανόητη, αλλά και ως προς την απότομη συμπαράθεση διαφορετικών τύπων ύφους, που θεωρήθηκαν μεταξύ τους αταίριαστα. Στο απόσπασμα που ακολουθεί υπογραμμίζουμε στοιχεία της καθαρεύουσας, τα οποία δεν γίνονταν δεκτά στον ποιητικό λόγο, σύμφωνα με τις συμβάσεις που επικρατούσαν αυτή την εποχή:

*Ενωρίτερα κι' απ' την αυριανή της συνουσία η δεινοπαθήσασα αιχμή
της τελευταίας οροσειράς χαμήλωσε τα βλέφαρα για να δεχτή τα*

82. Βλ. ιδιαίτερα το κεφάλαιο από το βιβλίο του Μ. Vitti, *Η γενιά του τριάντα*, με τίτλο, «Τα όρια της δημοτικιστικής εκζήτησης: Η Ζωή εν Τάφω», ό.π., σσ. 257-267.

δώρα των αυτομάτων περιστρόφων. Τριάντα μέλη της ερμαφρόδιτης συνομιλίας κατέσχον την ανεπανόρθωτον δενδροστοιχίαν εν χορδαίς και οργάνοις ενώ τα νυμφοπάζαρα έβριθαν με αστακούς κυρίως και με κομψές λεμονάδες του κουτιού.⁸³

Αναμιγνύοντας στοιχεία της καθαρεύουσας και της δημοτικής ή λέξεις αποδεκτές στον ποιητικό λόγο, με τη γλώσσα της δημοσιογραφίας και τη γλώσσα των δημοσίων υπηρεσιών, οι Υπερρεαλιστές πιθανώς είχαν στόχο τους τις συμβάσεις της διγλωσσίας τις οποίες παραβίασαν κατάφωρα. Η πρακτική αυτή της αντιπαράθεσης διαφορετικών μορφών γλωσσικού ύφους αποτελεί μέρος της υπερρεαλιστικής τακτικής της αμφισβήτησης όλων των τεχνητών και των λογικών περιορισμών, μέσω της ελεύθερης λειτουργίας του ασυνειδήτου. Δεν υπάρχει ίσως άλλη πτυχή του ελληνικού Υπερρεαλισμού της δεκαετίας του '30, και το ίδιο ισχύει και για τα πολυάριθμα παρακλάδια που προέκυψαν κατά τη μεταπολεμική περίοδο, που να έχει συζητηθεί περισσότερο από τη στάση του Υπερρεαλισμού απέναντι στην ελληνική γλώσσα. Ο Εγγονόπουλος, στον πρόλογο της δεύτερης έκδοσης των προπολεμικών ποιημάτων του (1966), απάντησε στους κριτικούς του τα εξής:

«Πρέπει να πω πως είναι απλούστατα η γλώσσα που μιλώ. Άλλωστε πρωτεύουσα σημασία δεν έχει το να γίνεται κανείς αντιληπτός από κείνους που επιθυμούν, πραγματικά, να τον καταλάβουν; Νόμιμη γλώσσα, για μας, είναι η γλώσσα η ελληνική. Δεν έχουν κανένα νόημα απολύτως αυτές οι γνώμες οι φανατικές για "μικτή", "καθαρεύουσα", "δημοτική". Πρέπει ν' αντιμετωπίζονται με απόλυτη αδιαφορία ή, αν το θεωρούμε σκόπιμο, μ' αυτόν τον μόνον επιτρεπόμενο φανατισμό: εκείνον που εμπνέει τον πόλεμο εναντίον κάθε είδους φανατισμού».⁸⁴

Ο Εγγονόπουλος συνεχίζει, επισημαίνοντας πως ο Παπαδιαμάντης και ο Καβάφης αποτελούν παραδειγματικά προηγούμενα, γιατί έσπασαν αυτά τα φράγματα και απέκτησαν πρόσβαση σε όλο το εύρος της ελληνικής γλώσσας.

83. Α. Εμπειρίκος, *Υψικάμινος*, «Το Καλώς Ήρθατε των πραγματευτάδων», Άγρα, Αθήνα 1980 (1η έκδοση 1935), σ. 23.

84. Ν. Εγγονόπουλος, *Ποιήματα* (2 τόμοι), Ίκαρος, Αθήνα 1977, τόμ. 1, σ. 154. Πρβλ. τα (αρνητικά) σχόλια του Μοσχονά (1975, ό.π., σ. 08').

Οι Υπερρεαλιστές, φυσικά, ενδιαφέρονταν περισσότερο να σοκάρουν μέσα από τη συχνά (βίαιη) υφολογική αντιπαράθεση παρά να θέσουν τη βάση για ένα πραγματιστικό συμβιβασμό ανάμεσα στους αντιπαρατιθέμενους τύπους της γραπτής γλώσσας. Από την άλλη πλευρά, διακρίνεται μια αλλαγή, ακόμη και στα μεταγενέστερα γραπτά του Εμπειρικού και του Εγγονόπουλου, και η αλλαγή αυτή φαίνεται ακόμη περισσότερο σε ένα μεγάλο μέρος της ποίησης και σε ένα μέρος της πεζογραφίας της μεταπολεμικής περιόδου, που οφείλει πολλά στον ελληνικό Υπερρεαλισμό. Σε ένα μεγάλο μέρος του μεταπολεμικού έργου του Εμπειρικού, η γλωσσική βάση φαίνεται πως δεν είναι πια η δημοτική της δεκαετίας του '30 (στην οποία μπολιάζονται έντονα στοιχεία της καθαρεύουσας), αλλά η 'απλή' καθαρεύουσα του τέλους του δέκατου ένατου αιώνα, στην οποία η ίδια η αστάθεια του γλωσσικού μέσου γίνεται περισσότερο πρόξενος απόλαυσης παρά αμηχανίας. Όπως και να έχουν τα πράγματα, η αναφομοίωτη υφολογική αντιπαράθεση φαίνεται να αντικαθίσταται στο μεταγενέστερο έργο των Υπερρεαλιστών από ένα πιο εξατομικευμένο και εξαιρετικά σύνθετο ύφος.

Στην ποίηση, μέχρι τη δεκαετία του 1960, το σύνθετο ύφος αυτού του τύπου αποτελεί κοινό γνώρισμα εκείνων των συγγραφέων των οποίων το έργο χαρακτηρίστηκε, στο τέταρτο κεφάλαιο, ως 'ερμητικό', και οι οποίοι επίσης οφείλουν πολλά, από θεματική άποψη, στους Υπερρεαλιστές. Αντίθετα, οι 'κοινωνικοί' ποιητές της ίδιας εποχής τείνουν να μένουν πλησιέστερα στον προφορικό λόγο, που, στην περίπτωση αυτή, όπως είπαμε και προηγουμένως, συνδέεται με την αδιαμεσολάβητη εμπειρία, μια πρακτική που δικαιολογείται από τους δεσμούς που είχαν ορισμένοι από αυτούς με την Αριστερά. Αλλά ακόμη και αυτό είναι μια υπεραπλούστευση, καθώς η βαθμιαία ανακάλυψη του Καβάφη από τους ποιητές, κυρίως της δεύτερης ομάδας, εισάγει ένα ισχυρό στοιχείο συνειδητού γλωσσικού παιχνιδιού και επιτήδευσης στην 'κοινωνική' ποίηση, ιδιαίτερα κατά τη δεκαετία του 1960.

Στο ίδιο διάστημα παρατηρείται μια εμφανής απομάκρυνση του μυθιστορήματος από τη μονολιθική χρήση της δημοτικής. Κατά τη μεταπολεμική περίοδο, στομφώδεις χαρακτήρες τείνουν να χρησιμοποιούν στοιχεία της καθαρεύουσας στην ομιλία τους, ενώ η γλώσσα των εφημερίδων, καθώς και η επίσημη γλώσσα της γραφειοκρατίας, παρατίθεται ή ακόμη και παρωδείται. Παρ' όλο που οι εξελίξεις αυτές έγιναν σταδια-

κά, τα αποτελέσματά τους υπήρξαν ορατά και πολυσυζητημένα με αφορμή ένα μυθιστόρημα πρωτοδημοσιευμένο το 1962: *Το Τρίτο Στεφάνι* του Κώστα Ταχτσής. Η γλώσσα αυτού του βιβλίου έχει συζητηθεί περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη πλευρά του, και στο πλαίσιο του θέματος που μας απασχολεί αξίζει να θεωρήσουμε *Το Τρίτο Στεφάνι* σαν ένα κωμικό αριστούργημα, ανάλογο με τα επιτεύγματα του δέκατου ένατου αιώνα στην κωμωδία, η οποία αξιοποίησε χιουμοριστικά το Γλωσσικό Ζήτημα ως στόχο αστεϊσμών. Στα *Κορακιστικά* και στη *Βαβυλωνία* το χιούμορ προερχόταν από την ακατάλληλη χρήση του γραπτού ύφους στην προφορική επικοινωνία. Ο Ταχτσής αντέστρεψε αυτή την κωμική εξίσωση για να παραγάγει μια υποθετικά προφορική αφήγηση (δύο μικροαστές γυναίκες λένε τις ιστορίες τους), στην οποία ο λόγος και οι αφηγηματικοί τρόποι των γυναικών είναι γεμάτοι από κλισέ, που έχουν φιλτραριστεί μέσα από την επίσημη γραπτή γλώσσα για να γίνουν ένα αδιάσπαστο κομμάτι της καθημερινής ομιλίας. Το αστείο στην περίπτωση αυτή, όσον αφορά στη γλωσσική πλευρά, είναι ότι τα στοιχεία αυτά του προφορικού λόγου των μυθιστορηματικών γυναικών δε συνιστούν μιαν αταίριαστη κατάχρηση, αλλά αποτελούν ουσιαστικό μέρος τόσο του κόσμου που κατανοούν όσο και της εξαιρετικά ζωντανής προφορικής ανταπόκρισής τους προς αυτόν. Ο Ταχτσής, σύμφωνα με έναν από τους σημαντικότερους πανεπιστημιακούς κριτικούς, «απελευθέρωσε την ελληνική γλώσσα από την τυραννία της δημοτικής».⁸⁵ Το μυθιστόρημα αυτό σφαλώς παρείχε πειστικά τεκμήρια ότι η πραγματική ζωή δεν μπορούσε να δεσμεύεται από τις τεχνητές κατηγορίες της διγλωσσίας, ενώ παρείχε επίσης μια απόδειξη ότι η αφηγηματική πεζογραφία δε χρειάζεται να ανήκει ούτε στη μία ούτε στην άλλη μορφή της γλώσσας.

Η αποδοχή της δημοτικής ως επίσημα εγκεκριμένης γλώσσας της εκπαίδευσης, και προοδευτικά και όλων των κρατικών λειτουργιών κατά τη διάρκεια του τέλους της δεκαετίας του '70 και του '80, φαίνεται τώρα πιο καθαρά όχι ως απλή νίκη του δημοτικιστικού κινήματος αλλά ως αναγνώριση της γραπτής και ιδιαίτερα της λογοτεχνικής χρήσης της

85. Η φράση (σε αγγλική μετάφραση) αποδίδεται στον Γ. Π. Σαββίδη από το γλωσσολόγο Κώστα Καζάζη. Αν πρόκειται για δημοσιευμένο κείμενο του Σαββίδη δεν μπόρεσα να εξακριβώσω την πηγή. Βλ. Κ. Καζάζης, «Learnedisms in Costas Taktisis's *Third Wedding*», *Byzantine and Modern Greek Studies* 5 (1979), 17-27, το παράθεμα από τη σ. 18.

γλώσσας, όπως είχε ήδη εξελιχθεί πριν από το οπισθοδρομικό διάλειμμα της επταετίας 1967-1974. Με την επίσημη κατάργηση της διγλωσσίας πολλοί συγγραφείς ακολούθησαν και επέκτειναν το μονοπάτι, που άρχισε διστακτικά στη δεκαετία του 1930, κέρδισε έδαφος μετά τον πόλεμο και καθιερώθηκε στη δεκαετία του 1960: έφτασαν να μπορούν να αναγνωρίζουν και να εκμεταλλεύονται στη γραφή τους την ευρύτερη δυνατή ποικιλία γλωσσικών υφών. Η αγροτική δημοτική των παλαιότερων 'μαρτυριών' συνεχίζεται σε συγγραφείς όπως ο Θανάσης Βαλτινός, στη δεκαετία του 1960, και ο Χρόνης Μίσσιος, στη δεκαετία του 1980, στο έργο του οποίου πιστοποιείται η αμεσότητα που (έστω και συμβατικά) συνδέεται με την προφορική παράδοση. Στο άλλο άκρο βρίσκουμε την καθαρεύουσα του τέλους του δέκατου ένατου αιώνα, που χρησιμοποιείται ως βάση (παρ' όλο που δεν είναι το μόνο γλωσσικό ύφος) του μυθιστορήματος του Εμπειρικού *Ο Μέγας Ανατολικός*, της δεκαετίας του 1950 και του 1960, που δημοσιεύτηκε μετά το θάνατό του, στις αρχές της δεκαετίας του 1990. Στα ενδιάμεσα βρίσκουμε μια πλούσια απόκλιση στα γλωσσικά ύφη, τα οποία οι συγγραφείς φαίνεται να χειρίζονται με αυξανόμενη αυτοπεποίθηση, προκειμένου να δημιουργήσουν συγκεκριμένα αποτελέσματα. Η ποιητική συλλογή της Τζένης Μαστοράκη *Για ένα στεφάνι φως* (1989), για παράδειγμα, επαινέθηκε για τον πλούσιο ερασιμικό παλαιότερων παραδοσιακών τύπων της γλώσσας: ένας κριτικός απαρτίθμησε σχεδόν πάνω από εκατό λέξεις μέσα σε μια συλλογή εξήντα σελίδων, που ανήκουν στην ιστορία της ελληνικής γλώσσας.⁸⁶ Στο αντίθετο άκρο, όχι όμως λιγότερο νομιμοποιημένος, εμφανίζεται ο κωμικός μακαρονισμός, ο οποίος παρατηρείται σ' ένα διάλογο, που γίνεται στη διάρκεια μιας επιχειρηματικής συνάντησης και που προέρχεται από ένα μυθιστόρημα του Φίλιππου Δρακονταειδή, το οποίο δημοσιεύτηκε το 1984.

- «— Έλεγα λοιπόν πως everything is related to the market development.
 — Τότε πρέπει να σκεφτούμε το positionning [sic] των προϊόντων.
 — Μη λέμε βλακειές, Ανάργυρε. Το positionning αφορά τον καταναλωτή, εμείς έχουμε προβλήματα πολιτικής προς το εμπόριο.
 — Στο μεταξύ, οι πωλήσεις πέφτουν. Στα γάλατα έχουμε μείωση κατά

86. Βιβλιοκρισία του Γ. Π. Σαββίδη με τίτλο «Το φωτιστέφανο της λέξης» για την ποιητική συλλογή της Μαστοράκη, που δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Το Βήμα*, 24.11.1989.

32,2% σε σχέση με τον περσινό Οκτώβριο. Τα τυράκια βρίσκονται 15,73% πίσω σε σχέση με τα forecasts!

- It's incredible!
- Τι να κάνουμε;».⁸⁷

Ανεξάρτητα από τη δυσφορία και την αβεβαιότητα που προξενεί αυτή η πρακτική σε όσους ασχολούνται με το σχεδιασμό αναλυτικών προγραμμάτων και σχολικών βιβλίων, η κατάσταση αυτή ασφαλώς και πιστοποιεί τα τεράστια αποθέματα που έχει στη διάθεσή του ένας συγγραφέας που γράφει σήμερα στα ελληνικά, καθώς και τη δημιουργικότητα της φαντασίας όσων τα αξιοποιούν. Από τη Βαβυλωνία της δεκαετίας του 1830 τα (γραπτά) ελληνικά έχουν εξελιχθεί προς την πολυφωνία των δεκαετιών του 1980 και 1990. Με άλλα λόγια, παρά τις μεταστροφές της θεωρητικής διαμάχης και τις αργές ταλαντεύσεις της πρακτικής χρήσης της γλώσσας από το ένα άκρο στο άλλο και πάλι στο μέσον, η ελληνική γλώσσα δεν έχασε τίποτε από το ευρύ φάσμα που παρουσίαζε στις αρχές του δέκατου ένατου αιώνα. Αυτό που άλλαξε όμως είναι η στάση των συγγραφέων και των αναγνωστών απέναντι στις γλωσσικές πηγές που έχουν στη διάθεσή τους. Και φυσικά, ο αριθμός και το είδος σε διαθέσιμα προηγούμενα έχει μεγαλώσει απεριόριστα.

ΠΕΡΑ ΑΠΟ ΤΟ ΓΛΩΣΣΙΚΟ ΖΗΤΗΜΑ: ΟΙ ΛΕΞΕΙΣ ΚΑΙ ΤΑ ΠΡΑΓΜΑΤΑ

Κάθε συζήτηση για μια γλώσσα, και ιδιαίτερα αν λάβουμε υπόψη τη σφοδρότητα με την οποία εκφράστηκαν οι αντίπαλες απόψεις στην Ελλάδα τόσο καιρό, προϋποθέτει κάποιες πεποιθήσεις και στάσεις σχετικές με τη φύση και τη λειτουργία της ίδιας της γλώσσας. Και εδώ η ανοιχτή διαμάχη για την ελληνική γλώσσα δε βοηθά τα πράγματα: παρ' όλο που οι συμμετέχοντες επικαλούνται τρέχουσες ή και παλαιότερες θεωρίες για τη φιλοσοφία της γλώσσας, πουθενά στη διαμάχη αυτή δε διαφαίνεται κάποια συγκεκριμένη θεωρία της γλώσσας, η οποία να αναπτύσσεται και να διατυπώνεται με συνέπεια, ώστε να στηρίξει μια συγκεκριμένη άποψη πάνω στο άμεσο ζήτημα. Δεν υπάρχει επίσης ούτε και πολύ συνεπής υποστήριξη από άτομα ή ομοφρονούσες ομάδες μιας συγκεκρι-

87. Φίλιππος Δρακονταειδής, *Το σπίτι της θείας*, Κέδρος, Αθήνα 1984, σ. 155.

κριμένης φιλοσοφίας της γλώσσας. Ο συγκεκριμένος εκλεκτικισμός των δημοτικιστών στα τέλη του δέκατου ένατου και στις αρχές του εικοστού αιώνα έχει ήδη καταδειχθεί επαρκώς,⁸⁸ αλλά οι ίδιες έννοιες και ο ίδιος εκλεκτικισμός στη χρήση τους υποκρύπτεται επίσης και στα επιχειρήματα των αντιπάλων τους. Ακόμα και η διάκριση που γίνεται μεταξύ της νεοκλασικής αντίληψης η οποία θεωρεί τη γλώσσα ως την εξωτερική ένδυση ιδεών και της ρομαντικής ταύτισής της με το «αυθόρμητο ξεχείλισμα ισχυρών αισθημάτων» δεν μπορεί να συνδεθεί κατά πειστικό τρόπο με τις αντίστοιχες πλευρές της διαμάχης.⁸⁹

Τα αίτια για το Γλωσσικό Ζήτημα υπήρξαν, βέβαια, περισσότερο πρακτικά παρά φιλοσοφικά. Υπήρχε ανάγκη να καθιερωθεί ένα κοινά αποδεκτό και ομοιόμορφο όργανο για τη γραπτή γλώσσα, και ήδη από τις αρχές του δέκατου ένατου αιώνα η ανάγκη αυτή συνδέθηκε στενά με τις αξιώσεις για εθνική ταυτότητα. Κι όμως οι παράγοντες αυτοί δεν ισχύουν αποκλειστικά για την Ελλάδα, ενώ τη σοβαρότητα και την ένταση της διαμάχης στη δημόσια ζωή είναι δύσκολο να τα συναντήσει κανείς αλλού στην Ευρώπη. Ενδεχομένως πιο έμμεση και πιο ριζική στάση απέναντι στην ίδια τη γλώσσα μπορούμε να εξαγάγουμε από τον τρόπο διεξαγωγής της διαμάχης. Τι είδους επιβεβαιωτικά στοιχεία ή προεκτάσεις τους μπορούμε να εντοπίσουμε σε άλλες πλευρές της ελλη-

88. Βλ. Dimitris Tziouvas, *The Nationism of the Demoticists*, ό.π., σσ. 86-149. Παρ' όλο που η μελέτη του Τζιόβα ασχολείται εν μέρει με την κοινή θεωρητική βάση δημοτικιστών και καθαρευουσιάνων, δεν υπάρχει προς το παρόν καμιά συστηματική συγκριτική μελέτη η οποία να ασχολείται αποκλειστικά με τη θεωρητική βάση, που υποφώσκει στα επιχειρήματα των υποστηρικτών της καθαρεύουσας αυτής της περιόδου.

89. Μια πρώτη αρχή για την ταύτιση των φιλοσοφικών προϋποθέσεων των πρώιμων συμμετασχόντων στη διαμάχη έγινε από τον Χ.-Δ. Γουνελά, «Οι φιλοσοφικές θέσεις των Πολυλά, Ροϊδη και Π. Σούτσου», *Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής* (Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης), τόμ. 1 (1991), σσ. 325-59, αλλά η διάκριση στην πραγματικότητα δεν είναι ξεκάθαρη: «Ο Πολυλάς και ο Σολωμός έχουν τις φιλοσοφικές τους καταβολές σε συγκεκριμένες πτυχές της φιλοσοφίας του Hegel... Ο Π. Σούτσος, παράλληλα, έχει υιοθετήσει τη γραμμή των Port-Royalistes, βλέποντας τη γλώσσα ως ένδυμα της σκέψης και φυσικά ως παράγωγό της» (σσ. 352-3). Υπάρχουν ωστόσο ενδείξεις ότι και ο Σολωμός επίσης σκεφτόταν τη γλώσσα ή, όπως και να έχουν τα πράγματα, την ποιητική γλώσσα, σαν μια μορφή 'ντυσίματος' (πράγμα που έμμεσα φαίνεται στην πρακτική που ακολουθεί στη γραφή των πρώτων σχεδιασμάτων των ελληνικών ποιημάτων του σε πεζή μορφή στα ιταλικά). Ο Σούτσος, από την άλλη, ισχυρίστηκε: «Η γλώσσα υμών έστω καθαρά και διαυγής ως τα διαφανή νάματα...» (*Νεοελληνική κριτική*, επιμ. Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος κ.ά., ό.π., σ. 55).

νικής παράδοσης; Και τι είδους επίδραση έχουν όλα αυτά με τη σειρά τους πάνω στα λογοτεχνικά κείμενα;

Η Γλώσσα ως αντικείμενο στη γλωσσική διαμάχη. Ένας τρόπος για να προσεγγίσουμε το ζήτημα αυτό είναι να παρακολουθήσουμε τις χαρακτηριστικές μεταφορές για τη γλώσσα που χρησιμοποιούνται από όσους συμμετείχαν στη διαμάχη.⁹⁰ Ήδη αναφερθήκαμε σε δύο αρκετά συμβατικές περιπτώσεις: η γλώσσα, σύμφωνα με τον Κοραή και τον Κοδριλιά, είναι εργαλείο. Τα παραθέματα των δύο στοχαστών παραπάνω είναι παραδείγματα της τάσης που έχει καταγραφεί καλύτερα στο αντίθετο δημοτικιστικό στρατόπεδο: δηλαδή της αντιμετώπισης της γλώσσας ως αντικειμένου.⁹¹ Άλλες πιο έντονες μεταφορές χρησιμοποιήθηκαν και από τις δύο πλευρές της διαμάχης, επιβεβαιώνοντας την ύπαρξη αυτής της τάσης. Ο Κοραής αναφέρεται συχνά στη σύγχρονη ομιλούμενη γλώσσα ως 'μητρική γλώσσα' των συμπατριωτών του, αλλά η γλώσσα αυτή με τη σειρά της έχει μητέρα: την αρχαία ελληνική.⁹² Σε άλλο σημείο, ο Κοραής περιγράφει τη σύγχρονη γλώσσα ως κόρη και κληρονόμο της απεριόριστα πλούσιας [αρχαίας] ελληνικής γλώσσας. Η μεταφορά αυτή του Κοραή περιπλέκεται ακόμη περισσότερο στον ισχυρισμό, που διατύπωσε προς το τέλος της ζωής του, στον οποίο υπαινίσσεται τον ισχυρό δεσμό της γλώσσας με τον τόπο. Τόσο μάλιστα απογοητευμένος ήταν ο Κοραής στα νιάτα του από την οπισθοδρομική επίδραση των Τούρκων πάνω στους συμπατριώτες του, που διατείνεται πως ήταν έτοιμος να αρνηθεί την πατρίδα του, την οποία τότε έβλεπε περισσότερο σαν μητριά παρά σαν μητέρα.⁹³ Η σύγχυση που προκαλείται από τη μεταφορά των δύο μητέρων, ή μάλλον μεταξύ της μητέρας και της μητριάς, είναι ενδεικτική της κυριότερης αντίφασης, την οποία δεν έλυσαν ποτέ οι μεταρρυθμιστικές προτάσεις του Κοραή, και που εδράζεται ανάμεσα στην πίστη προς τη «γλώσσα τη θρεμμένη με το γάλα της μάνας» και την πίστη προς τη «μητέρα [αρχαία] Ελλάδα» με την αρχαία, «μητρική» γλώσσα.

90. Η εμφανής θέση της μεταφοράς στη διαμάχη είχε γίνει αντιληπτή ήδη το 1890 από τον Γ. Χατζιδάκι (*Γλωσσολογικά Μελέται*, τόμ. Α', σ. 297).

91. Βλ., ειδικά, Τζιονας, *Nationism*, ό.π., σσ. 108, 110, 113, 129.

92. *Άπαντα τα πρωτότυπα έργα*, ό.π., τόμ. Α2, σ. 853.

93. Βλ. αντίστοιχα: *Άτακτα Α'* (ανατυπώνεται στα *Άπαντα*, Α2, σ. 1266) και *Βίος Αδαμαντίου Κοραή, συγγραφείς παρά του ιδίου*, 1833 (ανατυπώνεται στα *Άπαντα*, Α1, σσ. 1-10).

Αυτό το είδος της μεταφορικής εικονογραφίας της γλώσσας φτάνει στο αποκορύφωμά του στο δέκατο ένατο αιώνα με τις εκτενείς παρομοιώσεις του δημοτικιστή Κονεμένου:

«Η αρχαία γλώσσα είναι σα μια μεγάλη αρχόντισσα, πλουσιώτατα και κομψότατα ευτρεπισμένη και ψηλού αναστήματος· δείχνει 'πως να εσθάθηκε στον καιρό της ωραία, αλλά για 'μας σήμερα είναι γρηά κ' είναι ζαρωμένη. Η νέα γλώσσα είναι μια ταπεινή παιδούλα του λαού 'που δεν απόχτησε ακόμα όλο της το ανάστημα κι' οπού έχει χρεία μόνον από ένα απλό άλλασμα κι' από ένα νίψιμο για να φανούν η χάραις και νοστιμάδαις της».⁹⁴

Σε πολλές από αυτές τις μεταφορές η γλώσσα νοείται όχι απλώς ως αντικείμενο, αλλά ως ένα ιδιαίτερο αντικείμενο: ένας ζωντανός οργανισμός. Μέχρι τα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα οι δημοτικιστές επικαλούνταν γενικά την οργανική μεταφορά: στη δεκαετία του '30 η παλαιότερη σολωμική παρομοίωση του ποιήματος με φυτό επαναλήφθηκε από τον Σεφέρη, ασκώντας με τη σειρά του ανάλογη επίδραση.⁹⁵ Όμως και πάλι διαπιστώνουμε ότι οι δημοτικιστές δεν έχουν το μονοπώλιο αυτού του είδους της μεταφοράς: ο δημοτικιστής Κονεμένος δεν μας προκαλεί έκπληξη όταν, εκτός από τις παραπάνω μεταφορές, χαρακτηρίζει τη γλώσσα ως 'ζωντανό σώμα'. Από την άλλη όμως πλευρά της διαμάχης, το 1884 ο Βερναρδάκης επεξεργάστηκε μια περίπλοκη μεταφορά της ομιλούμενης γλώσσας, την οποία περιέγραψε ως παραφούντωμένο δέντρο που χρειαζόταν προσεκτικό κλάδεμα.⁹⁶ Τόσο ευρέως διαδεδομένες ήταν οι μεταφορές αυτές μεταξύ των δημοτικιστών του εικοστού αιώνα, που οι στρατιωτικοί της δικτατορίας του 1967-1974, στο περίεργο φυλλάδιο το οποίο σχεδιάστηκε για να γυρίσει το χρόνο τουλάχιστον έναν αιώνα πίσω, επέμεναν ότι η γλώσσα δεν είναι τελικά οργανισμός αλλά, σύμφωνα και με την αντίληψη του Διαφωτισμού του δέκατου όγδοου αιώνα, ένα κοστούμι.⁹⁷

94. Νικόλαος Κονεμένος, *Το ζήτημα της γλώσσας*, Καραγιάννης, Κέρκυρα 1873, σ. 5. Μια παρόμοια σύγκριση είχε γίνει από τον Βηλαρά σε ένα γράμμα προς τον Ψαλίδα το 1812. Ο Κονεμένος δεν φαίνεται να είχε υπόψη του αυτό το γράμμα, που δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1905, παρά το γεγονός ότι ήταν θαυμαστής του Βηλαρά (βλ. Βηλαράς κ.ά., *Η δημοτικιστική αντίθεση*, ό.π., σσ. 148-9).

95. Βλ. *Δοκιμές*, τόμ. Α', σ. 121· Β', σ. 173.

96. Βλ., αντίστοιχα, Κονεμένος, *Το ζήτημα της γλώσσας*, ό.π., σ. 8. και [Βερναρδάκης, Δ.], *Ψευδαττικισμικό έλεγχος*, ό.π., Αλούδ, Τεργέστη 1884, σ. 3.

97. Αρχηγείον Ενόπλων Δυνάμεων, *Εθνική γλώσσα*, ό.π., σσ. 11-12.

Το παράπονο του Γιαννίδη το 1908, εναντίον των καθαρευουσιάνων, μπορεί να ισχύει εξίσου καλά και για όλους σχεδόν όσους συμμετείχαν στη διαμάχη: «Αντί να λατρεύουμε τη φιλολογία, εμάθαμε να προσκυνούμε τη γλώσσα...».⁹⁸ Μονάχα ο Καταρτζής και ο Βηλαράς, οι παλαιότεροι και οι πιο ριζοσπαστικοί υποστηρικτές της χρήσης της ομιλούμενης γλώσσας ως βάσης για το γραπτό λόγο, ανατρέχουν σε ένα εντελώς διαφορετικό είδος μεταφοράς, σύμφωνα με το οποίο η γλώσσα δεν είναι πράγμα (ούτε φυσικό ούτε χειροποίητο), αλλά μια πορεία σε εξέλιξη: και οι δύο συγκρίνουν την απόκτηση γλωσσικής επάρκειας με την εκμάθηση μουσικής.⁹⁹ Οι εξαιρέσεις αυτές είναι εντυπωσιακά σπάνιες (και οι δύο προηγούνται της εδραίωσης του ελληνικού κράτους). Κατά τη διάρκεια της ιστορίας του ελληνικού κράτους, η κυριότερη τάση στη διαμάχη σχετικά με τη γλώσσα ήταν να θεωρείται η γλώσσα ως αντικείμενο. Συχνά, και κατ' αποκαλυπτικό τρόπο, η γλώσσα περιγράφεται ως κτήμα. Μόνιμη ενασχόληση κατά τη διάρκεια της διαμάχης είναι ο συνακόλουθος φόβος μήπως το πολύτιμο αυτό κτήμα καταστραφεί ή αφαιρεθεί.

Η γλώσσα, διακήρυξε ο Κοραΐς, είναι «κοινόν και δημοτικόν όλων των ομογλώσσων κτήμα».¹⁰⁰ Ο *Διάλογος* του Σολωμού (1824) τελειώνει με το εξής παράπονο:

«οι δικοί μας χύνουν το αίμα τους αποκάτου από το Σταυρό για να μας κάνουν ελεύθερους, και τούτος και όσοι του ομοιάζουν πολεμούν γι' ανταμοιβή να τους σηκώσουν τη γλώσσα».¹⁰¹

Παρόμοιοι σχεδόν φόβοι φαίνεται πως υποκίνησαν τα πάθη και στις δύο πλευρές της διαμάχης τα πρώτα χρόνια του εικοστού αιώνα. Κατά τη διάρκεια του Δεύτερου παγκόσμιου πολέμου, στη «Δίκη των Τόνων», η υποτιθέμενη απειλή ήταν μια βίαιη αλλαγή του ορθογραφικού συστήματος. Στη δεκαετία του '80 άρχισε η σταυροφορία από τον Όμιλο για την ελληνική γλώσσα, και μάλιστα από τα τέλη του 1970 τα περισσότερα κείμενα που γράφτηκαν για τη γλώσσα εμπεριέχουν μια παρόμοια ρητορική. Ανάμεσα σε πολλά παραδείγματα αυτού του είδους είναι και η καταγγε-

98. Ε. Γιαννίδης, *Γλώσσα και Ζωή*, ό.π., σ. 19.

99. Βλ. Καταρτζής, *Ευρισκόμενα*, ό.π., σσ. 22-3· Βηλαράς στον τόμο *Η δημοτικιστική αντίθεση*, ό.π., σσ. 128-30 (από τον πρόλογο στο *Η ρομηκενη γλωσσα*).

100. *Ατακτα Β'* (ανατυπώνεται στα *Άπαντα*, ό.π., Α2, σ. 1254).

101. Δ. Σολωμός, *Ποιήματα και πεζά*, επιμ. Στ. Αλεξίου, ό.π., σ. 551.

λία του εκδότη ενός οικονομικού περιοδικού σχετικά με τη γλωσσική πρακτική εφημερίδας, στην οποία είχε δημοσιευθεί ένα άρθρο του το 1984:

«θεωρώντας πολύ επικίνδυνο για το μέλλον του λαού μας τον κατήφορο που πήρε η ελληνική γλώσσα τα τελευταία χρόνια, δεν θα ήθελα να περιληφθώ ανάμεσα σ' εκείνους που συμμετέχουν σ' αυτό το, κατά τη γνώμη μου, εθνικό έγκλημα».¹⁰²

Η γλώσσα λοιπόν, σύμφωνα με τους κυριότερους όρους της γλωσσικής διαμάχης στην Ελλάδα, θεωρείται περισσότερο αντικείμενο παρά διαδικασία εξέλιξης, και μάλιστα αντικείμενο με ιδιότητες σχεδόν υπερφυσικές. Η κατοχή του αποτελεί προϋπόθεση για την επίδωση και την ευημερία του έθνους (την άποψη αυτή τη συμμερίζονταν και ο Κοραής και ο Ψυχάρης, ενώ υποστυλώνει και το μεγαλύτερο μέρος της διαμάχης). Από την άλλη πλευρά, ως αντικείμενο διατρέχει τον κίνδυνο να καταστραφεί ή και να χαθεί. Μια τέτοια άποψη για τη γλώσσα δε συναντιέται φυσικά μόνο στην Ελλάδα ούτε, όπως είδαμε, αρκεί για να εκφράσει όλες τις ελληνικές θεωρήσεις της γλώσσας. Η διαμάχη όμως αυτή καθ' εαυτή μπορεί σήμερα να ερμηνευθεί ως σύμπτωμα του φαινομένου που συχνά αποκαλείται 'αντικειμενοποίηση' της γλώσσας, φαινόμενο που συναντάται στην Ελλάδα σε μεγάλο βαθμό.

Η Γλώσσα ως αντικείμενο στην ελληνική παράδοση. Οι συνέπειες αυτής της θεώρησης της γλώσσας δεν έχουν σταματήσει να απασχολούν φιλοσόφους της γλώσσας του εικοστού αιώνα. Ο Ernst Cassirer, γράφοντας στα 1930 προειδοποιούσε ότι:

«Δεν κρίνει κανείς το ζήτημα της γλώσσας ορθά, αν την εκλαμβάνει κατά τον ένα ή τον άλλο τρόπο ως οντότητα με τη μορφή του πράγματος, ως ουσιώδες μέσο, το οποίο παρεμβάλλεται μεταξύ του ανθρώπου και της πραγματικότητας που τον περιβάλλει. Εντούτοις, όταν επιχειρεί κανείς να ορίσει αυτό το μέσο με μεγαλύτερη ακρίβεια, φαίνεται πως πάντοτε —παρ' όλο που θέλει να είναι ο συνδετικός κρίκος μεταξύ δύο κόσμων— αποτελεί το φραγμό που χωρίζει το ένα από το άλλο».¹⁰³

102. Παρατίθεται από τον Γ. Μ. Καλιόρη στον τόμο *Δημόσιος Διάλογος για τη γλώσσα*, ό.π., σ. 40.

103. E. Cassirer, «'Geist' und 'Leben' in der Philosophie der Gegenwart» παρατίθεται σε αγγλική μετάφραση από τον Gerald L. Bruns, *Modern Poetry and the Idea of Language*:

Με πολύ διαφορετικούς όρους ο Michel Foucault, στο βιβλίο από το οποίο δανείστηκα τον τίτλο για την ενότητα αυτή, εξισώνει ολόκληρη την ανάπτυξη της σύγχρονης ευρωπαϊκής λογοτεχνίας με το διαχωρισμό, κατά τη διάρκεια του δέκατου ένατου αιώνα, μεταξύ της γνώσης και της γλώσσας, του κόσμου και της λέξης. Ο Foucault, χαρτογραφώντας από ιστορική άποψη την αυξανόμενη, όπως ισχυρίστηκε, σκοτεινότητα της γλώσσας στην ευρωπαϊκή διανόηση, από το Διαφωτισμό μέχρι το σύγχρονο λογοτεχνικό κείμενο, συμπεραίνει ότι η γλώσσα έπαψε εντελώς να λειτουργεί σαν μεταβατικό μέσο: «Ο δέκατος ένατος αιώνας επρόκειτο να καταργήσει εκείνο το δεσμό (δηλ. μεταξύ γνώσης και γλώσσας) και να κληροδοτήσει την αντιπαράθεση μιας γνώσης, που περιστρεφόταν γύρω από τον εαυτό της, με μια γλώσσα που είχε γίνει, ως προς τη φύση και τη λειτουργία της, αιγιματική – και αυτό από την εποχή εκείνη ονομάζεται *Λογοτεχνία*» και παρακάτω «Η λογοτεχνία απομακρύνεται σταδιακά από την πραγμάτευση ιδεών, και με την απώλεια του μεταβατικού της χαρακτήρα αυτοπεριορίζεται ... απευθύνεται στον εαυτό της ως το συγγραφέον υποκείμενο, ...και κατ' αυτόν τον τρόπο όλα τα νήματά της συνθέτουν έναν ιστό ... που αποτελεί την καθαυτό ενέργεια του συγγραφέιν».¹⁰⁴

Φαίνεται λοιπόν ότι σε μια παράδοση, όπου η συνήθεια της σκέψης που αφορά στη γλώσσα ως αντικείμενο είναι εξαιρετικά αναπτυγμένη, όπως συμβαίνει στην Ελλάδα, οι αμοιβαίοι δεσμοί, που δένουν μαζί τα πράγματα και τις λέξεις στα οποία αναφέρονται, μπορεί να χαλαρώνουν ή να γίνονται προβληματικοί. Ο Ψυχάρης στο *Ταξίδι*, αναλογιζόμενος τις δόξες της Ακρόπολης των Αθηνών, δηλώνει πως:

«Σας βεβαιώνω που ο Παρθενώνας δε μ' αρέσει όσο μ' αρέσει το όνομά του...».¹⁰⁵

Η δημοτική πρέπει να υποστηρίζεται, σύμφωνα με τον Ψυχάρη, όχι γιατί αντικατοπτρίζει και μεταδίδει μιαν αντικειμενική πραγματικότητα,

A Critical and Historical Study, Yale University Press, New Haven, Conn. and London 1974, σ. 11.

104. Βλ. M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris 1966. (Αγγλική μετάφραση *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, Tavistock, London 1970, βλ. αντίστοιχα σσ. 89, 300).

105. Ψυχάρης, *Το Ταξίδι μου*, ό.π., σ. 191.

αλλά γιατί η ίδια είναι ανώτερη, όχι μόνο από την καθαρεύουσα αλλά ακόμη και από τα πράγματα που κατονομάζει! Μια τέτοια αντίληψη της γλώσσας έχει κάποιες συνέπειες, γιατί όπως παρατήρησε ο Cassirer, η προσοχή μετατίθεται από τις έννοιες των λέξεων στην ουσία τους, και είδαμε αρκετά πειστήρια ως προς αυτό το επιχείρημα στη διαμάχη για την ελληνική γλώσσα, και ιδιαίτερα στον τρόπο με τον οποίο τόσο συχνά υπαγόρευσε τους όρους της λογοτεχνικής κριτικής. Υπάρχει όμως μια άλλη αντισταθμιστική συνέπεια αυτής της αντικειμενοποίησης και της συνακόλουθης χαλάρωσης των δεσμών ανάμεσα στις λέξεις και τα πράγματα. Και οι δύο πλευρές της διαμάχης απέδωσαν στη γλώσσα (ως αντικείμενο) εξαιρετικές δυνάμεις: δυνάμεις ικανές να δημιουργήσουν ή να καταστρέψουν τα θεμέλια του κράτους.

Στην ελληνική κοινωνία συναντά κανείς, καθημερινά, αρκετά παραδείγματα είτε με τη μορφή γενικών είτε συγκεκριμένων διατυπώσεων, σύμφωνα με τα οποία αποδίδεται πραγματική δύναμη στη γλώσσα, τόσο από την άποψη των γενικών όσο και από την άποψη των συγκεκριμένων διατυπώσεων. Σε διάφορες μάλιστα μελέτες η Ελλάδα αναφέρεται συχνά ως χώρα όπου επιδιώνει ακόμη ο προφορικός πολιτισμός. Ωστόσο, οι προφορικές παραδόσεις, οι οποίες έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην ελληνική ζωή και στη λογοτεχνία, ακόμη και στον εικοστό αιώνα, δε λειτουργούν καθόλου ως διαφανείς «καθρέφτες απέναντι στη φύση».¹⁰⁶ Οι ενδείξεις όμως της 'λανθάνουσας προφορικότητας' χρειάζεται να αντιπαραβληθούν στο ιστορικό πλαίσιο συνεχούς χρήσης της γραφής επί τρεις χιλιάδες περίπου χρόνια. Επίσης, οι θρησκευτικές αλήθειες διατηρήθηκαν ευλαδικά με τη βοήθεια των Γραφών καθώς ψάλλονται καθημερινά στην εκκλησία. Υπάρχουν ακόμη παροιμιακές εκφράσεις οι οποίες εκφράζουν τη δύναμη της γραφής, όπως «είναι γραφτό της μοίρας» και «ό,τι γράφει δεν ξεγράφει». Όπως φαίνεται λοιπόν από τα παραπάνω παραδείγματα, η γραπτή γλώσσα κατέχει ιδιαίτερη δύναμη. Συνεχιστές και κληρονόμοι της δύναμης αυτής στις μέρες μας είναι οι φορείς της κρατικής γραφειο-

106. Βλ. κεφ. 4 και την αναφορά σε άρθρα των Eideneier 1985, ό.π., και Tziouvas 1989, ό.π., σημ. 53. Σχετικά με τη συμβολική διάσταση του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού, βλ. Roderick Beaton, *Folk Poetry of Modern Greece*, Cambridge University Press, 1980, σσ. 110-111, 120-35. Αξίζει να σημειωθεί ότι ήδη από την εποχή του Σολωμού το δημοτικό τραγούδι άσκησε επίδραση τόσο στη γραπτή όσο και στην προφορική παράδοση της ελληνικής ποίησης.

κρατίας και η νομοθεσία.¹⁰⁷ Για παράδειγμα, στην καθημερινή ομιλία ο αστυνομικός «γράφει» τον παραβάτη και ο πονηρός ταξιτζής μπορεί να φρονηματοπιστεί αν τον απειλήσεις πως θα τον «γράψεις». Σε άλλες περιπτώσεις, και συγκεκριμένα κατά την εκτέλεση θρησκευτικών τελετουργιών, όπως είναι η βάπτισμα και ο γάμος, καθώς επίσης και στους λαϊκούς εξορκισμούς, η εκφώνηση συγκεκριμένων λέξεων, αυτή καθ' αυτή, νοείται ως πανίσχυρη μορφή πράξης. Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, η ισχύς που αποδίδεται στη λέξη, είτε πρόκειται για γραπτή είτε για προφορική, βρίσκεται, άλλοτε ολοκληρωτικά και άλλοτε εν μέρει, έξω από τις κυριολεκτικές σημασίες των χρησιμοποιούμενων λέξεων.¹⁰⁸

Μια άλλη περιοχή της προφορικής επικοινωνίας, στην οποία έχει παρατηρηθεί από ανθρωπολόγους έλλειψη αντιστοιχίας ανάμεσα στις λέξεις και τα πράγματα, είναι ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιείται η γλώσσα σε συγκεκριμένες περιστάσεις από γονείς ή στενούς συγγενείς όταν μιλούν σε μικρά παιδιά. Η Renée Hirschon παρουσίασε παραδείγματα από την ανθρωπολογική της έρευνα στην Ελλάδα. Δελεαστικές υποσχέσεις και τρομακτικές απειλές, που γίνονται στα μικρά παιδιά, πολλές φορές αντί να υποδηλώνουν μια πράξη που πρόκειται να ακολουθήσει, λειτουργούν στην πραγματικότητα ως υποκατάστατο της πράξης: η υπόσχεση για παγωτό είναι η ίδια μια επιβράβευση, η απειλή για ξύλο μια τιμωρία. Το αποτέλεσμα, σύμφωνα με την Hirschon, είναι η «διάζευξη ανάμεσα στις λέξεις και την πράξη», έτσι ώστε «η σχέση ανάμεσα στις λέξεις και τις πράξεις να είναι πολύ χαλαρότερη» απ' ό,τι θα περίμενε κανείς σε σύγκριση με παρεμφερείς διατυπώσεις στα αγγλικά.¹⁰⁹ Σε τέτοιες διατυπώσεις επιβεβαιώνεται η δύναμη και η αυτονομία του ομιλητή,¹¹⁰ αλλά οι συνέπειές τους για το παιδί και ακόμη, όπως υπο-

107. Για μια λεπτομερή παρουσίαση βλ. Michael Herzfeld, *A Place in History: Social and Monumental Time in a Cretan Town*, Princeton University Press, 1991.

108. Βλ. Charles Stewart, *Demons and the Devil: Moral Imagination in Modern Greek Culture*, Princeton University Press, 1991, ειδικά σσ. 211-43.

109. Renée Hirschon, «Greek Adults' Verbal Play, or, How to Train for Caution», *Journal of Modern Greek Studies* 10 (1992), 35-56. Βλ. σσ. 40, 44. Μεγάλο μέρος αυτού του τεύχους του περιοδικού καλύπτει ένα αφιέρωμα που επιμελήθηκε ο γλωσσολόγος Brian Joseph με το γενικό τίτλο «Language, Power and Freedom in Greek Society», σσ. 1-120.

110. «Η ελευθερία τού να αποκόβει κανείς τις λέξεις από τις πράξεις στα ελληνικά, είτε πρόκειται για υποσχέσεις, απειλές, ψέματα ή φαντασίες, έχει ως αποτέλεσμα ο

στηρίζει η Hirschon, και για το μελλοντικό ενήλικα, είναι η συμμετρικά μειωμένη πίστη στην αξιοπιστία της γλώσσας να αναπαριστά τον κόσμο: «Η αλήθεια δεν μπορεί να βρίσκεται στις λέξεις, και ούτε είναι προσβάσιμη μέσα από τη γλώσσα».¹¹¹

Η Γλώσσα ως αντικείμενο στην ελληνική λογοτεχνία. Η αντίληψη για τη γλώσσα στην ελληνική παράδοση, που υποφώσκει σε όλες αυτές τις εκδηλώσεις, έχει αφήσει τα ίχνη της και στη λογοτεχνία, ιδιαίτερα κατά τα τελευταία εκατό χρόνια. Στην πιο απλή μορφή τους, αυτά μπορεί να τα δει κανείς σε αφηγηματικά επεισόδια ή στις διατυπώσεις των μυθιστορηματικών προσώπων, τα οποία τείνουν να επιβεβαιώνουν την ισχύ της μη λογοτεχνικής μαρτυρίας που μας απασχόλησε προηγουμένως. Η ίδια αντίληψη αντανακλάται επίσης και στην πρακτική των συγγραφέων, που συχνά εκμεταλλεύονται τη δύναμη και την αυτονομία της γλώσσας, εφόσον τη βλέπουν έτσι, για να καταφέρουν να επιτύχουν συγκεκριμένους λογοτεχνικούς στόχους.

Για παράδειγμα, η επιβεβαίωση της εν δυνάμει διαμορφωτικής δύναμης της γλώσσας, όταν χρησιμοποιείται κατά τρόπο που δεν αναφέρεται κατευθείαν στα πράγματα, επισημαίνεται στον τίτλο του διηγήματος 'Τα ρέστα' του Κώστα Ταχτσή, που κυκλοφόρησε για πρώτη φορά το 1964. Στο διήγημα αυτό, ένα μικρό αγόρι παίρνει ένα καλό μάθημα προκειμένου να μη χασομερά στο δρόμο για το σπίτι από το μαγαζί της γωνίας, με τα ρέστα της μητέρας του. Το διήγημα αρχίζει:

«—Έφτυσα! Αλίμονό σου αν χαζέψεις πάλι στο δρόμο!

Δεν έφτυνε ποτέ στ' αλήθεια, μόνο με λόγια, μα το νόημα της απειλής ήταν καθαρό: 'Έπρεπε νάχεις γυρίσει πίσω πριν στεγνώσει το σάλιο».¹¹²

ομιλητής να μπορεί να διατηρεί την εσωτερική αίσθηση της προσωπικής αυτονομίας» (Hirschon, ό.π., σ. 46). Βλ. και την απάντηση στο άρθρο της Hirschon από τον Peter Mackridge: «το γλωσσικό σημείο τείνει να θεωρείται από τους Έλληνες ότι μπορεί να διαχωρίζεται από την αναφορά και να αντικαθίσταται από ένα άλλο που ανήκει σε διαφορετικό ύφος» (βλ. *Language, Power and Freedom*, ό.π., σ. 113).

111. Hirschon, ό.π., σ. 51, βλ. και σ. 37: «αυτή η λεκτική επαφή παίζει ρόλο στη μετάδοση των οντολογικών προσλήψεων που συνδέονται με την ευρύτερη κοσμολογία και ως εκ τούτου παίζει ρόλο και στην πολιτισμική αναπαραγωγή».

112. Κ. Ταχτσής, *Τα Ρέστα* (Κέδρος, Αθήνα 1974), σ. 9.

Η πράξη του φτυσίματος, με την οποία αρχίζει το διήγημα, ποτέ δε συνέβη στη μυθιστορηματική πραγματικότητα, δημιουργεί όμως μια πραγματικότητα για το παιδί, στην οποία 'το νόημα της απειλής' είναι εντελώς καθαρό — μια σημασία η οποία εξακολουθεί να ερμηνεύεται στη δεύτερη παράγραφο με τους όρους της δημιουργημένης 'πραγματικότητας' (το διάστημα του χρόνου που χρειάζεται για να στεγνώσει το ανύπαρκτο σάλιο). Στην περίπτωση αυτή το 'παιχνίδι' που παίζεται με λέξεις είναι μόνο κατά περίπτωση λογοτεχνικό: η πλαστή αφηγηματική δήλωση γίνεται ακόμη πιο εντυπωσιακή όταν προβάλλεται ως η πρώτη λέξη ενός μυθοπλαστικού κειμένου. Μολαταύτα, η αφηγούμενη ιστορία, ανεξάρτητα από το αν είναι αληθινή ή όχι, προέρχεται από το χώρο της καθημερινής εμπειρίας. Χρόνια αργότερα, σύμφωνα με το τέλος του διηγήματος, η τακτική της μητέρας θεωρείται πως έφερε τα αντίθετα αποτελέσματα: ο ήρωας δεν τα καταφέρνει «να γίνει άντρας», όπως τον προτρέπει η μητέρα του, και η αποτυχία αυτή αποδίδεται στις αφύκορες απειλές με τις οποίες άρχισε η ιστορία. Παρ' όλο λοιπόν που δεν εκφράζεται με αυτόν τον τρόπο στο διήγημα, 'η πραγματικότητα' της απειλής της μητέρας προκαθορίζει τη μελλοντική (αποκλίνουσα) στάση του νεαρού άνδρα στον κόσμο των ενηλίκων.

Υπάρχουν επίσης κείμενα των τελευταίων χρόνων στα οποία άλλα λογοτεχνικά πρόσωπα επηρεάζονται ποικιλοτρόπως, προσλαμβάνοντας τις λέξεις ως καθαυτό οντότητες, χωριστά από τα πράγματα στα οποία αναφέρονται. Σε ένα μυθιστόρημα του Βασίλη Βασιλικού, που δημοσιεύτηκε τον ίδιο χρόνο με το διήγημα του Ταχτσή, η αίσθηση της πραγματικότητας του νεαρού ήρωα διαταράσσεται σοβαρά, όταν ανακαλύπτει μικρά τυπογραφικά λάθη σε μερικά ποιήματα που δημοσίευσε ο ίδιος. Ο λόγος γι' αυτή την αντίδραση δίδεται με μια δόση ειρωνείας:

«Ίσως γιατί ο Άγγελος είχε μάθει τη ζωή μόνο με τις λέξεις, με τις εικόνες, ίσως γιατί είχε μάθει να ερμηνεύει τον κόσμο μόνο με τα γράμματα...».¹¹³

Και ίσως λιγότερο αρνητικά, η αφηγήτρια του μυθιστορήματος *Το Χρονικό μιας μοιχείας* της Μάρως Βαμβουνάκη (1981) δηλώνει, σε κάποιο σημείο:

113. Οι φωτογραφίες (ανατυπώνεται στο έργο του ίδιου *Η τριλογία*, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1987, σ. 282).

«Το είπα και πιο πάνω, οι λέξεις μ' αγγίζουν με την αόριστη αίσθηση που αποπνέουν, με τον ήχο. Πιο πολύ αυτό μετράει, πιο πολύ κι από την έννοια».¹¹⁴

Η μαρτυρία αυτή για την προτεραιότητα που δίδεται στη λέξη σε σχέση με τα πράγματα στα οποία αναφέρεται, και το αποτέλεσμα που έχει το φαινόμενο αυτό στους χρήστες της γλώσσας, δεν περιορίζεται στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα. Το θεατρικό έργο του Νερουλού, που λιβελλογράφησε τον Κοραή και τις προτάσεις του για γλωσσική μεταρρύθμιση, δημοσιευμένο το 1813, κλιμακώνεται, όπως είδαμε, τη στιγμή που το κύριο πρόσωπο πνίγεται από μια λέξη. Σε άλλο σημείο, το ίδιο πρόσωπο δήλωνε, παρωδώντας διαβολικά το ύφος και τις ιδέες του Κοραή:

«η γλώσσα δεν έφθασεν ακόμη εις τον βαθμόν του να επιδέχεται την ποιητικήν ποικιλίαν και σοβαρότητα· δια τούτο αγωνιζόμεθα να διορθώσωμεν, και να πλουτίσωμεν πρώτον αυτήν, και ύστερον ν' αρχίση το Γένος πεζώς και ποιητικώς να συγγράφη· πρώτον είναι η μορφή, και ύστερον η ύλη. Πρώτον το πώς, και ύστερον το τι. Πρώτον οι κανόνες της γλώσσας, και ύστερον η γλώσσα».¹¹⁵

Το ίδιο το θεατρικό έργο δεν επιδοκιμάζει αυτή την άποψη, αλλά ο Νερουλός εκμεταλλεύεται στο έπακρο μια τάση που λάνθανε στη σύγχρονη του γλωσσική διαμάχη. Κατά προέκταση, τα Κορακιστικά αναγνωρίζουν με θλίψη (και υπερβάλλουν κατά κωμικό τρόπο) μια καθιερωμένη νοοτροπία. Σχεδόν ταυτόσημα αισθήματα, συνδυάζοντας τόσο μια θλιβερή υπερηφάνεια όσο και ένα αίσθημα απώλειας, εκφράστηκαν δύο περίπου αιώνες αργότερα, όταν ο Βασιλικός είχε την τελική λέξη σ' ένα τηλεοπτικό πρόγραμμα του BBC για τη σύγχρονη Ελλάδα, που μεταδόθηκε στην Αγγλία το 1984. «Οι Έλληνες έχουν μια λέξη γι' αυτό το πράγμα», είπε, «δεν έχουν όμως το πράγμα».

Η κατάσταση η οποία αποδοκιμάστηκε με χιούμορ στα Κορακιστικά, στις αρχές του δέκατου ένατου αιώνα, και διατυπώθηκε επιγραμματικά από τον Βασιλικό στα τέλη του εικοστού, δεν είναι γενικώς ευπρόσδεκτη από όλους τους συγγραφείς. Και πράγματι, ένα μεγάλο μέρος της

114. Μάρω Βαμβουνάκη, *Το Χρονικό μιας μοιχείας*, εκδ. Δόμος, Αθήνα 1981, σ. 51.

115. Βηλαράς κ.ά., *Η δημοτικιστική αντίθεση*, ό.π., σ. 31.

λογοτεχνίας που είναι προσιτή στους μη Έλληνες αναγνώστες, φαίνεται να καθοδηγείται από μια ισχυρή επιθυμία να σπάσει τους φραγμούς ανάμεσα στη γλώσσα και τον κόσμο. Έχουμε δει πολλά παραδείγματα, ιδιαίτερα στο μυθιστόρημα, όπου γίνεται προσπάθεια να ειπωθούν τα πράγματα όπως ήταν, να παρουσιαστεί μια αδιάμεσολάβητη μαρτυρία μέσα από την οποία τα γεγονότα κατά κάποιον τρόπο 'μιλούν από μόνα τους'. Η επιτακτικότητα με την οποία τόσο πολλοί Έλληνες συγγραφείς επιχείρησαν να κάνουν κάτι τέτοιο, εξηγείται εύκολα αν λάβουμε υπόψη ότι αυτά συμβαίνουν σε ένα περιβάλλον, όπου η γραπτή λέξη διαθέτει μεγάλη δύναμη αλλά ταυτόχρονα είναι επικίνδυνα αναξιόπιστο όργανο της σωστής μετάδοσης της αλήθειας για τα γεγονότα και τις εμπειρίες.

Αυτό είναι το υπόβαθρο, το οποίο μας επιτρέπει να καταλάβουμε καλύτερα το φαινόμενο του Στρατηγού Μακρυγιάννη στα τέλη του απελευθερωτικού Αγώνα, ο οποίος έμαθε να γράφει ώστε να σημειώσει «γυμνή την αλήθεια και χωρίς πάθος» ή, όπως έγραψε αργότερα, «Μπαίνοντας εις αυτό το έργον και ακολουθώντας να γράφω δυστυχήματα αναντίον της πατρίδος και θρησκείας... Γράφοντας αυτά τα αίτια και της (sic) περιστασες... γράφω με πολλή αγανάχτησιν αναντίον των αιτίων».¹¹⁶ Υπάρχουν πολλά παραδείγματα αφηγητών στο ελληνικό μυθιστόρημα, που συχνά δεν διακρίνονται από τους ίδιους τους συγγραφείς, και που άμεσα ή έμμεσα ισχυρίζονται παρόμοια πράγματα. Ο αφηγητής του Μυριβήλη, στην εκδοχή του 1930 του μυθιστορήματος *Η Ζωή εν τάφω*, εκφράζει ολόκληρη τη λογική του βιβλίου ως εξής:

«Ίσως κι όλας να τα κλείσω στέρεα μέσα σέναν κάλυκα από οβίδα και να γράψω χτυπητά μένα σφυρί πάνου στο μπρούντζο: "Αληθινή ιστορία ενούς στρατιώτη". Έτσι, ποιος ξαίρει, μπορεί, σαν περάσει τούτη η παραφροσύνη του πολέμου, που κάνει όσους τον είδανε από κοντά να τον πλαστογραφούνε μέσα στα λογής τυπωμένα χαρτιά, να βγει κάποτε στο φως του ήλιου και μια φωνή που θάχει το κουράγιο να πει την αλήθεια χωρίς να φοβάται την καταδίωξη και τη δρυσιά (sic), γιατί θάνε η φωνή ενούς πεθαμένου».¹¹⁷

Όπως είδαμε, τα μέσα με τα οποία οι συγγραφείς αυτοί εξεπλήρωσαν

116. Βλ. την Εισαγωγή (1829), στα *Απομνημονεύματα του Μακρυγιάννη* (εκδ. Μπάυρον, σ. 91), και τον Πρόλογο του *Συγγραφέα* (1850), σ. 85.

117. *Η ζωή εν τάφω* (1930), ό.π., σσ. 310-11.

τους στόχους τους δεν μπορούν να διαχωριστούν από το μέσον της γλώσσας. Πράγματι, αποτελεί ειρωνεία το ότι ο Μακρυγιάννης, του οποίου τα Απομνημονεύματα παρέμειναν άγνωστα πενήντα χρόνια μετά το θάνατό του, έχει έκτοτε εκτιμηθεί περισσότερο για τη γλώσσα του παρά για την ιστορική του μαρτυρία. Στις περιπτώσεις των Δούκα, Μυριβήλη και Βενέζη μετά τον Πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, και του Μπεράτη μετά το Δεύτερο, σημειώσαμε τους τρόπους με τους οποίους οι συγγραφείς αυτοί καλλιέργησαν και ανέπτυξαν ιδιαίτερα γραπτά ύφη για να μεγεθύνουν την ψευδαίσθησή της επίδρασης της αδιαμεσολάβητης εμπειρίας που ξεπηδούσε κατευθείαν από τη σελίδα. Αυτό βέβαια δε σημαίνει ότι οι συγγραφείς αυτοί αποτυγχάνουν στο στόχο τους: το αντίθετο. Ωστόσο, η αποφασιστικότητα με την οποία ξεκίνησαν να παρουσιάσουν την 'αφτιασίδωτη αλήθεια' της εμπειρίας, και επίσης, τις περισσότερες φορές, να δικαιώσουν τη δική τους προοπτική πάνω στα γεγονότα, μπορεί με τη σειρά της να θεωρηθεί ως ανταπόκριση στο ίδιο είδος γλωσσικής αντίληψης που έχουμε ήδη συζητήσει. Η ίδια η αναξιπιστία της γλώσσας καθιστά επιτακτικότερη την αποστολή του συγγραφέα να την υπερβεί.

Με αυτά τα δεδομένα, μπορεί, πιστεύω, να καταλάβει κανείς καλύτερα τη συγκινητική παράκληση του Σεφέρη για απλότητα και ενάργεια, όπως εκφράζεται στο ποίημά του «Ένας γέροντας στην ακροποταμιά» (1942):

Δεν θέλω τίποτε άλλο παρά να μιλήσω απλά, να μου δοθεί
 ετούτη η χάρη.
 Γιατί και το τραγούδι το φορτώσαμε με τόσες μουσικές
 που σιγά-σιγά βουλιάζει
 και την τέχνη μας την στολίσουμε τόσο πολύ που φαγώθηκε
 από τα μαλάματα το πρόσωπό της
 κι είναι καιρός να πούμε τα λιγοστά μας λόγια γιατί η
 ψυχή μας αύριο κάνει πανιά.

Η φωνή που μιλάει εδώ φαίνεται να έχει πλήρη επίγνωση του πόσο αδύνατο είναι αυτό που γυρεύει. Στο πλαίσιο της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα δεν πρόκειται για απλοϊκή δήλωση πίστης στην αντιστοιχία ανάμεσα στις λέξεις και τα πράγματα. Αντικατοπτρίζει μάλλον την ίδια νοσταλγία που είναι επίσης φανερή, κατά διαφορετικό όμως τρόπο, στην επιγραμμιατική διατύπωση του Βασιλικού, στην οποία

αναφερθήκαμε παραπάνω, γιατί μια τέτοια σχέση δεν μπορεί να θεωρείται δεδομένη στην ελληνική πραγματικότητα.¹¹⁸

Σε όλα τα λογοτεχνικά παραδείγματα που εξετάσαμε μέχρι στιγμής, η τάση μέσα στην ελληνική παράδοση να θεωρηθεί η γλώσσα ως αντικείμενο, έχει κατά μεγάλο μέρος αντιμετωπιστεί αρνητικά: με χιούμορ, με παραίτηση ή, ακόμη, και με αποφασιστικότητα να ξεπεραστούν οι συνέπειές της. Αλλά τα πράγματα δεν είναι πάντοτε έτσι. Οι συγγραφείς, στους σύγχρονους καιρούς, πολύ συχνά διάλεξαν να θυμίσουν στους εαυτούς τους και στους αναγνώστες τους ότι σύμφωνα με το Ευαγγέλιο του Αγίου Ιωάννη:

Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος, καὶ ὁ Λόγος ἦν πρὸς τὸν Θεόν, καὶ Θεὸς ἦν ὁ λόγος. Οὗτος, ἦν ἐν ἀρχῇ πρὸς τὸν Θεόν. Πάντα δι' αὐτοῦ ἐγένετο, καὶ χωρὶς αὐτοῦ ἐγένετο οὐδὲ ἓν ὃ γέγονεν.

Ο Λόγος, με αυτή την εξαιρετικά προβληματική έννοια, φτάνει στο σημείο να ταυτίζεται λιγότερο ή περισσότερο παιγνιδώς με την ποιητική γλώσσα, ιδιαίτερα στις δεκαετίες που ακολούθησαν το 1930. Το 1933, ο μυθιστοριογράφος Κοσμάς Πολίτης έβαλε στο στόμα ενός από τους ήρωές του την εξής δήλωση:

*«Φίλε μου, εν αρχή ην ο λόγος. Το άπαντο είναι η λέξη και το σημείο. Με το να κάνεις ένα σημείο ή να προφέρεις κάποια λέξη, δημιουργείς ή προσκαλείς μια δύναμη, ένα ον... Τι έπεται λοιπόν; Έπεται πως τα λόγια είναι πιο δυνατά κι από τα έργα...».*¹¹⁹

Αποτελεί χαρακτηριστικό τρόπο του Πολίτη να χειρίζεται συχνά με ειρωνικό τρόπο τις μεγάλες ιδέες, έτσι ώστε οι λέξεις αυτές να χαρα-

118. Το νόημα αυτού του αποσπάσματος δεν είναι, όπως έχει υποστηριχθεί, ότι το όνειρο μιας ποίησης κατά τον Σεφέρη, που επιστρέφει στην απλότητα και στην ενάργεια, βρίσκεται μοιραία σε αντίθεση με την πραγματική φύση της ποιητικής και ρητορικής γλώσσας, στην οποία εκφράζεται. Βλ. Dimitris Dimiroulis, «The 'Humble Art' and the Exquisite Rhetoric: Tropes in the Manner of George Seferis», M. Alexiou and V. Lambropoulos (eds.), *The Text and its Margins: Post-Structuralist Approaches to Twentieth-Century Greek Literature*, Pella, New York 1985, σσ. 59-84. Η αναγνώριση πως η μοιραία ροή είναι εγγενής και στο δικό του γλωσσικό μέσο, συνιστά ως ένα μεγάλο βαθμό μέρος του ποιήματος.

119. Κ. Πολίτης, *Εκάτη* (επανεκδοση Ερμής, Αθήνα 1985), σ. 79.

κτηρίζονται ως φλυαρίες που αποδίδονται σ' έναν εκκεντρικό. Επικαλούμενος όμως το Ευαγγέλιο για να θέσει τη γλώσσα πάνω από τα πράγματα, ο Πολίτης κάνει υπαινιγμούς για ένα σοβαρότερο ισχυρισμό, που επρόκειτο να προωθηθεί περαιτέρω από τους σύγχρονους του μυθιστοριογράφους και ποιητές.

Το 1939 ο ποιητής Γιώργος Σαραντάρης χρησιμοποίησε την ίδια αφετηρία για να επιτεθεί στη φιλοσοφία του Κίρκεγκωρντ. Παραθέτοντας από το Βιβλικό κείμενο, ο Σαραντάρης ισχυρίζεται: «η φιλοσοφία του Κίρκεγκωρντ δεν βασίζεται στο *Εν αρχή ην ο Λόγος*», και συνεχίζει, «Ο άμεσος βέβαιος εαυτός μας για μας δεν είναι η αίσθηση, όπως κατά τον Κίρκεγκωρντ, αλλά ο λόγος. Γιατί εκείνο που μας ενδιαφέρει, εκείνο που θεωρούμε γόνιμο, είναι η πρώτη σχέση μας με το *ον*, με το *ον* του Παρμενίδη, δηλαδή με το απόλυτο...».¹²⁰ Με λιγότερη φιλοσοφική διάθεση ο Σεφέρης έγραφε (σχεδόν ακριβώς την ίδια εποχή που έγραψε το ποίημα, το οποίο ήδη παραθέσαμε): «Πουθενά περισσότερο από την ποίηση δεν εφαρμόζεται καλύτερα το ρητό: *Εν αρχή ην ο λόγος*».¹²¹ Η πιο ρητή προέκταση αυτής της παρατήρησης στη λογοτεχνική πράξη έγινε πάλι από τον Σεφέρη, ο οποίος ήδη από το 1939 είχε δηλώσει: «Ο στερνός σκοπός του ποιητή δεν είναι να περιγράφει τα πράγματα αλλά να τα δημιουργεί ονομάζοντάς τα...».¹²² Σ' ένα μεταγενέστερο δοκίμιο, ο Σεφέρης ανέπτυξε περισσότερο αυτή την ιδέα. Απηχώντας την προηγούμενη διατύπωσή του συνεχίζει: «Το ακραίο όριο όπου τείνει ο ποιητής, είναι να μπορέσει να πει “γεννηθήτω φως” και να γίνει φως».¹²³ Ακριβώς όπως ο λόγος των εντολών του Θεού στη Γένεση δημιούργησε τον πραγματικό κόσμο, έτσι και η λέξη του ποιητή κατά κάποιον τρόπο δημιουργεί τα πράγματα που κατονομάζει.

Για να δούμε πώς εφαρμόζεται η αρχή αυτή στην πράξη, θα πρέπει να ανατρέξουμε και να ξανακοιτάξουμε μερικούς από τους συγγραφείς και τα κείμενα που συζητήσαμε στο τρίτο και στο τέταρτο κεφάλαιο: Ο Πεντζίκης, για παράδειγμα, κατορθώνει μέσα από τις λέξεις το 'θαύμα' της ανάστασης ενός νεκρού (*Ο πεθαμένος και η ανάσταση*). Ο Ελύτης,

120. Γιώργος Σαραντάρης, *Ποιήματα* (5 τόμ.), επιμ. Γ. Μαρινάκης, Γκούτεμπεργκ, Αθήνα 1987, τόμ. 5, σσ. 233-4.

121. *Δοκίμες*, τόμ. Α', σ. 189 (με ημερομηνία 12-21 Δεκεμβρίου 1941).

122. *Δοκίμες*, τόμ. Α', σ. 139.

123. *Δοκίμες*, τόμ. Β', σ. 164.

στο πολύστιχο ποίημά του *Το Άξιον εστί* (1959), συνιστά το θρίαμβο της ποιητικής γλώσσας στη βία και την καταστροφή που βίωσαν οι Έλληνες τη θλιβερή δεκαετία του 1940, και ο Εμπειρικός προσπαθεί να δημιουργήσει μια νέα (έστω και ακατανόητη) γλώσσα ως αναγκαίο στάδιο στη σταυροφορία του για την ίδρυση ενός καινούριου κόσμου. Η ίδια αρχή μπορεί να ανιχνευθεί, στην πράξη, τουλάχιστον από τις αρχές του εικοστού αιώνα. Προς το τέλος του εκτενούς ποιήματος του Παλαμά *Ο Δωδεκάλογος του Γύφτου*, ο πρωταγωνιστής-αφηγητής βρίσκει το θαυματουργό βιολί, η μουσική του οποίου θα τον βοηθήσει να αναστήσει τα γκρεμισμένα είδωλα που είχε καταρρίψει προηγουμένως στο ίδιο ποίημα. Παρ' όλο που ο Παλαμάς είναι εξαιρετικά ασαφής όσον αφορά στο κύρος το οποίο αποδίδει στο 'Λόγο', ιδιαίτερα στα κριτικά δοκίμιά του, στην περίπτωση τουλάχιστον του *Δωδεκάλογου* η γλώσσα και η μουσική ενώνονται ως μια δύναμη ικανή να δημιουργήσει τον κόσμο εκ νέου:

*Χτύπα, δοξάρι μου, και χτίζε,
ο κόσμος γίνεται από μένα
μέσα στα χέρια μου τα δυο.
Ω γέννα, ω γέννα!...*
*Βιολί μου, υπάρχουν εσύ μόνο,
και μια είν' η γλώσσα, κι ο ήχος σου είναι,
κ' ένας ο πλάστης, και είμ' εγώ, κι ο λόγος που θαματουργεί
κι ο λόγος είναι η μουσική!*¹²⁴

Ένα όψιμο ποίημα του Σικελιανού (δημοσιευμένο το 1946) αντλεί από το ίδιο πλέγμα όρων που χρησιμοποίησαν ο Σεφέρης και ο Παλαμάς, για να φανερώσει τον τρόπο με τον οποίο ο Σικελιανός συλλαμβάνει τη δική του ποιητική γλώσσα, όπως λειτούργησε στα παλαιότερα ποιήματα:

*Φοβερή στιγμή
πριν απ' τον πρώτο μες στα βάθη της καρδιάς μου
ψίθυρο του «Γενηθήτω»!*
*Παρουσία απόλυτη των όντων
από την κορφή ως τα βάθη,*

124. Παλαμάς, *Άπαντα* 3, ό.π., σ. 405.

παρουσία ειδών, μορφών, πλασμάτων,
λαών, εθνών, νεκρών και ζώντων,
παρουσία αιώνων!¹²⁵

Αλλά η πιο εκτεταμένη ανάπτυξη αυτής της έννοιας της γλώσσας μπορεί να βρεθεί αναμφίβολα στην ποίηση του Ελύτη. Το Άξιον εστί, έργο που μας απασχόλησε σε προηγούμενο σημείο του βιβλίου, αρχίζει με έναν υπαινιγμό στη βιβλική Γένεση, και ολόκληρη η πρώτη του ενότητα (που έχει τον τίτλο «Γένεση») αναπαριστά ταυτόχρονα τη γέννηση της προσωπικής συνείδησης και τη δημιουργία του κόσμου, στον οποίο θα ζήσει το νεογέννητο παιδί:

Στην αρχή το φως...

και ο κόσμος τότε δημιουργείται από συλλαβές και λέξεις. Η δύναμη μιας γλώσσας, απαλλαγμένης από την αναφορά, συνιστά μια επαναλαμβανόμενη, ίσως και την κυριότερη, ενασχόληση της ποίησης του Ελύτη, η οποία μας βοηθά να εξηγήσουμε την αμηχανία με την οποία αντιμετωπίστηκε κάποιες φορές αυτή σε μετάφραση. Ένα μεταγενέστερο ποίημα, «Ρήμα το σκοτεινό», πηγαίνει το δυναμικό της γλώσσας, που ο Ελύτης το έκανε δικό του, ακόμη παραπέρα.

Ο ομιλητής σ' αυτό το ποίημα, καθώς διαλογίζεται πάνω στον επικείμενο θάνατο και απογοητευμένος όσον αφορά στην επιθυμία του να επικοινωνήσει κατευθείαν με τη φύση και τη γη, που χαρακτηρίζονται ως κλειδαμένες, προσπαθεί να επινοήσει μια λέξη, ένα ρήμα με τον τρόπο που ένας κλέφτης φτιάχνει ένα αντικλειδί. Η επινοημένη λέξη προφέρεται τελετουργικά: *καταρκυθμεύω*, και ένας καινούριος κόσμος εμφανίζεται. Το ποίημα τελειώνει:

Να γιατί καταρκυθμεύω

*Που οι βαριές υποχωρούν αμπάρες τρίζοντας κι οι μεγάλες
θύρες ανοίγονται*

*Στο φως του Ήλιου του Κρυπτού μια στιγμούλα, η φύση μας
η τρίτη να φανερωθεί*

125. "Προς την ποίηση-πράξη", μέρος του εκτενούς ποιήματος «Συνείδηση της Προσωπικής Δημιουργίας» (*Λυρικός Βίος*, τόμ. 3, σ. 241).

*Έχει συνέχεια. Δε θα την πω. Κανείς δεν πιάνει τα δωρεάν
Στον κακόν αγέρα ή που χάνεσαι ή που επακολουθεί γαλήνη
Αυτά στη γλώσσα τη δική μου. Κι άλλοι άλλα σ' άλλες. Αλλ'
Η αλήθεια μόνον έναντι θανάτου δίδεται.¹²⁶*

Αν πάρει κανείς κατά γράμμα τα παραπάνω, οι δηλώσεις του Σεφέρη αλλά και η πρακτική των Παλαμά, Σικελιανού, Πεντζίκη, Εμπειρικού και Ελύτη, ισοδυναμούν με διακήρυξη για το προβάδισμα της γλώσσας έναντι του αντικειμενικά προσλαμβανόμενου κόσμου. Αυτό συνεπάγεται έναν ισχυρισμό για αποτελεσματικότητα, μεταβατικότητα (όσο χιμαιρική και αν τη θεωρούμε), που διαφοροποιεί αυτή τη στάση από αυτή των Γάλλων συμβολιστών και των διαδόχων τους του εικοστού αιώνα, σύμφωνα με την οποία το ποίημα συνιστά έναν αυτόνομο κόσμο, ο οποίος συγκροτείται από τη γλώσσα. Την ίδια στιγμή, συνιστά κάτι παραπάνω από μια επαναδιατύπωση της αρχαίας πλάνης (που συνήθως αποκαλείται Κρατυλισμός από τον Πλατωνικό ήρωα του διαλόγου Κρατύλος, που πρώτος την διατύπωσε) ότι οι λέξεις κατέχουν μια εσωτερική ομοιότητα με τα πράγματα που ονομάζουν.¹²⁷ Ακόμη και ο σύγχρονος απόγονος του Κρατυλισμού, ο 'Ορφισμός', που αποδίδεται σε συγγραφείς και διανοητές συνδεδεμένους, ως επί το πλείστον, με τη γερμανική Ρομαντική παράδοση, διαφέρει από την ποιητική των Ελλήνων συγγραφέων που μας απασχολούν, δεδομένου ότι ξεκινά από την ισοδυναμία ανάμεσα στη γλώσσα και τον ίδιο τον κόσμο.¹²⁸

Η γλώσσα στο έργο αυτών των συγγραφέων δεν δεσμεύεται σε μία αξιόπιστη ή σταθερή σχέση με την πραγματικότητα, στην οποία αναφέ-

126. «Ρήμα το σκοτεινόν», στη συλλογή *Τα ελεγεία της Οξώπετρας*, Ίκαρος, Αθήνα 1991, σσ. 36-7.

127. Ορισμένες γνώμες που διατυπώνονται από διαφορετικούς ομιλητές στον Κρατύλο, σε αρκετά σημεία της γλωσσικής διαμάχης, αποδίδονται σχεδόν χωρίς διάκριση στον 'θείο' Πλάτωνα (βλ. π.χ. Βηλαράς κ.ά. στο *Η δημοτικιστική αντίθεση*, ό.π., σ. 130· Κοδρικιάς στο *Δασκαλάκης, Κοραής και Κοδρικιάς*, ό.π., σ. 486).

128. Βλ. Bruns, *Modern Poetry*, ό.π., ειδικά σ. 7: «χάρη στην ταυτότητα λέξης και ύπαρξης ο ποιητής είναι ικανός να παίξει για μία ακόμη φορά τον Ορφικό του ρόλο, σύμφωνα με τον οποίο ο ίδιος ο κόσμος γίνεται ένα είδος τέλειου ποιήματος, ο άνθρωπος ανακαλύπτει την αληθινή του θέση στον κόσμο». Βλ. επίσης το παράθεμα από τον Heidegger στη σ. 216: «Η ποίηση είναι η καθιέρωση της ύπαρξης μέσω της λέξης». Κατά τη διατύπωση του Heidegger η 'ύπαρξη' του κόσμου είναι ήδη δεδομένη στα ελληνικά παραδείγματα που εξετάσαμε 'γίνεται' από τον ποιητή.

ρεται. Αυτό, βέβαια, δε σημαίνει ότι αρνούμαστε πως η γλώσσα, είτε σ' αυτά τα λογοτεχνικά έργα είτε στην ελληνική παράδοση γενικότερα, μπορεί και αναφέρεται στον εξωτερικό κόσμο των πράξεων και των πραγμάτων. Πράγματι, αν αυτό δεν συνέβαινε, τα ιδιαίτερα αποτελέσματα τα οποία θίξαμε παραπάνω, καθώς και οι περισσότερες από τις πρακτικές χρήσεις που γνώρισε η γλώσσα στην Ελλάδα, όπως άλλωστε και παντού αλλού, θα ουδετεροποιούνταν. Μόνο αν η γλώσσα όντως αναφέρεται (ακόμη κι αν αυτό γίνεται εν μέρει και παρουσιάζει ατέλειες) στα πράγματα, τότε η σχέση μεταξύ των δύο μπορεί να βιωθεί ως ασταθής και αναξιόπιστη. Στις περισσότερες από τις περιπτώσεις που εξετάσαμε, η γλώσσα η οποία χρησιμοποιείται ή προτείνεται είναι πλήρως κατανοητή: μια λέξη που γίνεται αντικείμενο θαυμασμού ή αποδοκιμάζεται ως λέξη δε χάνει τη σημασία της. Απλώς υφίσταται αποσύνδεση από αυτή τη σημασία. Οι λέξεις μιας υπόσχεσης ή μιας απειλής που επέχει τη θέση της πράξης την οποία κατονομάζει, δε σταματούν να αναφέρονται σε αυτή την πράξη: η λέξη 'έφτυσα' αναφέρεται ακριβώς στην ίδια πράξη, ανεξάρτητα από το αν επιτελείται στην πραγματικότητα ή όχι. Αναφέρεται απλώς κατά διαφορετικό τρόπο.

Η υπό συζήτηση διάσπαση δε θα πρέπει να εξομοιωθεί με τη 'διάσπαση του σημείου' ('splitting of the sign'), που παίζει τόσο μεγάλο ρόλο στις θεωρητικές προσεγγίσεις της γλώσσας, όπως αυτές του Derrida και του Lacan. Δεν υπάρχει εδώ μια 'ατέρμονη αλυσίδα σημασιοδότησης' ('endless chain of signification'), στην οποία τα σημαίνοντα, αποσπασμένα από τα σημαινόμενα, που σύμφωνα με τις αρχές του Saussure συνυπάρχουν εξίσου στο γλωσσικό σημείο, αναφέρονται διαρκώς σε άλλα σημαίνοντα με αποτέλεσμα να 'μεταθέτουν' τη σημασία επ' αόριστον. Αυτό που συμβαίνει στις περισσότερες από τις περιπτώσεις, οι οποίες εξετάζονται εδώ, είναι ότι το γλωσσικό σημείο ως όλον αποσπάται μερικώς από το ίδιο του το αντικείμενο αναφοράς. Θεωρητικά, πρόκειται για διακοπή δεσμού, όχι όμως εκείνου μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου, αλλά μεταξύ σημαινόμενου και αντικειμένου αναφοράς. Με άλλα λόγια, αποσυνδέεται η ιδεατή αναπαράσταση του αντικειμένου, που ενυπάρχει [ως σημαινόμενο] στο γλωσσικό σημείο, από το ίδιο το αντικείμενο. Οι μοναδικές περιπτώσεις όπου διαπιστώνεται η 'διάσπαση του σημείου' είναι οι χωρίς σημασία λέξεις της καινούριας γλώσσας που δημιούργησε ο Εμπειρικός και η επινοημένη λέξη του Ελύτη στο «Ρήμα το σκοτεινόν».

Εδώ, η απομάκρυνση του [γλωσσικού] σημείου από το αντικείμενο αναφοράς του προωθείται σε μεγαλύτερο (και ασυνήθιστο) βαθμό κατά το ότι δημιουργούνται 'σημεία' τα οποία συνίστανται αποκλειστικά από σημαίνοντα χωρίς σημαινόμενα. Αυτά στην καλύτερη περίπτωση μπορούν να θεωρηθούν ακραίες περιπτώσεις της ευρύτερης διάστασης μεταξύ ενός πλήρως λειτουργικού σημείου, το οποίο συνίσταται από σημαίνον και σημαινόμενο, και του αντικειμένου αναφοράς του.

Θα μπορούσαμε να βγάλουμε το συμπέρασμα ότι οι Έλληνες συγγραφείς, ιδιαίτερα κατά τη διάρκεια του εικοστού αιώνα, διερεύνησαν και αξιοποίησαν την αμφιλεγόμενη σχέση των λέξεων με τα πράγματα κατά τρόπους που αντλούν όχι μόνο από την ευρωπαϊκή φιλοσοφία και την ποιητική, αλλά επίσης από τις εγχώριες αντιλήψεις για τη φύση και τη λειτουργία της γλώσσας. Παράλληλα, με μια ισχυρή νοσταλγία για τις ιδανικές συνθήκες κατά τις οποίες οι λέξεις θα μπορούσαν να μιλάνε οι ίδιες για τα πράγματα και τη δράση, διαπιστώσαμε μια ευρέως διαδεδομένη πολιτισμική αποδοχή ότι αυτή η ιδανική σχέση είναι ανέφικτη. Επιπλέον, υπάρχει μια ισχυρή τάση να θεωρεί κανείς τις λέξεις και τις φράσεις ως πράγματα και να αποδίδει αξία και ισχύ σε αυτές.

Για το συγγραφέα, η εσωτερική αυτή αμφιλογία του μέσου με το οποίο εργάζεται μπορεί να προκαλέσει, ανάλογα και με την ιδιοσυγκρασία, τότε χαρά και τότε απελπισία. Από τους δύο βετεράνους εξέχοντες χρήστες της ελληνικής γλώσσας, στα τέλη της δεκαετίας του 1980, ο Ελύτης στο ποίημα, στο οποίο αναφερθήκαμε παραπάνω, ανακαλύπτει ή ξεκλειδώνει την πόρτα σε μια νέα πραγματικότητα, με κλειδί μια επινοημένη λέξη:

*Ώστε λοιπόν, αυτό που λέγαμε «ουρανός» δεν είναι
«αγάπη» δεν «αιώνιο» δεν. Δεν
Υπακούουν τα πράγματα στα ονόματά τους.*

Είναι σχεδόν βέβαιο ότι κατά σύμπτωση ο δεύτερος, ο Γιάννης Ρίτσος, σε ένα από τα τελευταία ποιήματά του έγραψε:

*Δεν είχαμε πια καμιά δικαιολογία για το σήμερα
ούτε για το αύριο. Τα ονόματα
δεν εφάρμοζαν πια πάνω στα πράγματα.¹²⁹*

129. «Στάδια κούρασης», στη συλλογή *Αργά, πολύ αργά μέσα στη νύχτα* (Κέδρος, Αθήνα 1991), σ. 171. Το ποίημα χρονολογείται τον Ιανουάριο του 1988.

Η διαφορά, όπως θα έλεγε ίσως και ο Ρίτσος, βρίσκεται στη σύντομη αυτή λέξη: *πια*.

Θα τελειώσουμε το κεφάλαιο αυτό με ορισμένες σκέψεις:

Το τελευταίο μέρος αυτού του κεφαλαίου, όπως το υποσχέθηκα, βασίστηκε σε θεωρητικές υποθέσεις. Στην ανάλυση που προηγήθηκε προσπάθησα να προτείνω τρόπους με τους οποίους το πολύ γνωστό Γλωσσικό Ζήτημα στην Ελλάδα μπορεί να συνδεθεί με τις θεμελιώδεις αντιλήψεις για τη φύση και τη λειτουργία της γλώσσας στην ελληνική παράδοση. Σύμφωνα με την άποψη αυτή, το Γλωσσικό Ζήτημα μπορεί να θεωρηθεί μέρος μόνο του συνεχούς και περίπλοκου διαλόγου μεταξύ των λέξεων και των πραγμάτων, όπου η λογοτεχνία έχει φυσικά να παίξει βασικό ρόλο. Τα διώματα και τα επιτεύγματα των Ελλήνων συγγραφέων στη διάρκεια των δύο περασμένων αιώνων δεν καθορίζονται φυσικά από μια μοναδική, μονολιθική αντίληψη της γλώσσας, που είναι ιδιαίτερα ελληνική. Αλλά η γλώσσα και η γραπτή λέξη αποτελούν μέρος της εμπειρίας, που συνιστά την πρώτη ύλη της λογοτεχνίας. Εφόσον λοιπόν υπάρχει μια ευδιάκριτη 'ελληνική εμπειρία' που δημιουργείται, εκτός των άλλων, και από τις συνέπειες των ιστορικών γεγονότων, που παρουσιάζονται σε περίληψη στην αρχή των κεφαλαίων από το πρώτο έως το πέμπτο, το δίωμα αυτό περιλαμβάνει επίσης το δίωμα της γλώσσας καθώς και τις ποικίλες χρήσεις, τις οποίες κοινωνικά και ιστορικά ανέλαβε η γλώσσα. *

Δεν προσπάθησα να διερευνήσω τις ιστορικές καταβολές της αντίληψης για τη γλώσσα που συζητήθηκε εδώ (κάτι που χρειάζεται περαιτέρω μελέτη), ούτε και να επιμείνω ιδιαίτερα στη διάκριση μεταξύ δυτικών και εγχώριων αντιλήψεων. Δεν υπάρχει ασφαλώς μια καθαυτό 'ελληνική αντίληψη της γλώσσας'. Από την άλλη πλευρά, μέσα στην ποικιλία της ευρωπαϊκής σκέψης σχετικά με τη γλώσσα και τη σχέση της με τον κόσμο, από την αρχαιότητα, ποικίλες τάσεις φαίνεται να αναπτύσσονται ανάμεσα στους σύγχρονους ομιλητές και στους συγγραφείς των Ελληνικών. Αν η λογοτεχνία είναι, ανάμεσα σε άλλα, ένας τρόπος βίωσης του κόσμου μέσω της γλώσσας, τότε θα μπορούσαμε να προτείνουμε ότι οι Έλληνες συγγραφείς, ιδιαίτερα κατά τον εικοστό αιώνα, ξεκλείδωσαν πόρτες (για να χρησιμοποιήσουμε τη μεταφορά του Ελύτη) και κατάφεραν να έχουν αποτελέσματα, τα οποία αξίζει να γίνουν ευρύτερα γνωστά, έξω

από τα όρια της ίδιας της Ελλάδας και της οικουμενικής ελληνόφωνης κοινότητας.

Ας θυμηθούμε πως το 1929 ο Γιώργος Θεοτοκάς σημείωνε ότι «το ελάττωμα των νεοελληνικών γραμμάτων δεν είναι ότι δέχτηκαν πολλές επιδράσεις, αλλά ότι δεν ανταπόδωσαν τίποτα».¹³⁰ Μέχρι το 1995, εκτός βέβαια από μερικές εντυπωσιακές εξαιρέσεις, δε φαίνεται να άλλαξαν τα πράγματα και πολύ. Στόχος αυτού του βιβλίου ήταν να προσφέρει τουλάχιστον μια ιδέα για το πόσα πολλά μπορεί τώρα να προσφέρει η ελληνική λογοτεχνία.

130. Γ. Θεοτοκάς, *Ελεύθερο πνεύμα*, ό.π., σ. 37. Βλ. επίσης τη συζήτηση στο τρίτο κεφάλαιο.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΛΛΗΝΩΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ

- Αγγελάκη-Ρουκ, Κατερίνα 336, 343
 Άγρας, Τέλλος 3, 352
 Αισχύλος 212, 235, 264, 391
 Ακρίτας, Λουκής 300
 Αλεξάνδρου, Άρης 161, 250-251, 278, 349, 355
 Αλεξίου, Έλλη 3
 Αλεξίου, Στυλιανός 20
 Αξιώτη, Μέλω 222, 224-225, 227, 288, 323, 358, 366
 Αξιώτης, Μανώλης 306
 Αναγνωστάκη, Νόρα 332
 Αναγνωστάκης, Μανώλης 161, 170, 250-251, 278
 Αποστολίδης, Ρένος 300
 Αρανίτης, Ευγένιος 20, 367
 Αργυρίου, Αλέξανδρος 332, 344
 Ασώπιος, Κωνσταντίνος 382, 384, 410, 414

 Βαγενάς, Νάσος 334, 349
 Βακαλό, Ελένη 247, 250, 258-259
 Βαλαωρίτης, Αριστοτέλης 78-79, 106, 154
 Βαλαωρίτης, Νάνος 247-248, 250
 Βαλτινός, Θανάσης 305, 332, 344, 426
 Βαμβουνάκη, Μάρω 437
 Βάρναλης, Κώστας 153, 157-161, 164-165, 167, 204-206, 283, 420
 Βασιλικός, Βασίλης 317-321, 437-438, 440
 Βαφόπουλος, Γ. 202
 Βενέζης, Ηλίας 181, 186-188, 192, 219, 222-223, 228, 291, 298, 422, 440
 Βενιζέλος, Ελευθέριος 32, 101, 176, 395-396
 Βερναρδάκης, Δημήτριος 385, 387, 389, 394, 430

 Βηλαράς, Ιωάννης 56, 80, 377-378, 383-384, 399, 406, 409, 431
 Βίζυηνός, Γεώργιος 24, 27, 103, 108, 109-110, 358, 362, 415
 Βικέλας, Δημήτριος 95-96, 413, 415
 Βλαβιανός, Χάρης 348, 354
 Βλαχογιάννης, Γιάννης 27, 413
 Βλάχος, Άγγελος 104
 Βούλγαρης, Ευγένιος 55
 Βουτιερίδης, Ηλίας 16, 22
 Βουτυράς, Δημοσθένης 149-150
 Βρεττάκος, Νικηφόρος 161, 202, 210
 Βυζάντιος, Δ.Κ. 380-381

 Γαβριηλίδης, Βλάσης 389
 Γαλανάκη, Ρέα 334, 343, 349-350, 360, 363
 Γαραντούδης, Ευριπίδης 351, 353
 Γερμανάκος, Νίκος 344
 Γεωργουσόπουλος, Κώστας 286
 Γιανίδης, Ελισσαίος 393, 431, 394
 Γιαννιώτης, Αγγελόπουλος 102
 Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης 195
 Γιατρομανωλάκης, Γιώργης 360, 362
 Γκανάς Μιχάλης 20, 348
 Γκατζογιάννης, Νίκος 359
 Γκάτσος, Νίκος 247-248, 250, 286, 339
 Γκιμοσούλης, Κωστής 350
 Γκρίτση-Μιλλιέξ, Τατιάνα 302, 316, 358, 367
 Γληνός, Δημήτριος 395-397
 Γονατάς, Ε. Χ. 322, 324
 Γουζέλης, Δημήτριος 56
 Γρυπάρης, Ιωάννης 121

 Δάλλας, Γιάννης 354

- Δαπόντε, Καισάριος 20
 Δέλιος, Γεώργιος 195
 Δελμούζος, Αλέξανδρος 395
 Δέλτα, Πηνελόπη 145
 Δημαράς, Κ. Θ. 17, 19-20, 22, 28, 152
 Δικταίος, Άρης 257
 Δούκα, Μάρω 149, 355, 356, 358
 Δούκας, Νεόφυτος 376
 Δούκας, Στρατής 181-182, 184, 186-188, 306, 422
 Δραγούμης, Ίων 145
 Δρακονταειδής, Φίλιππος 426
 Δρίβας, Αναστάσιος 209
 Δροσίνης, Γεώργιος 102-104, 108, 120, 324

 Εγγονόπουλος, Νίκος 26, 210, 215, 217-218, 237-239, 241, 255,, 262, 272, 278-279, 284, 332, 422-424
 Ελευθερίου, Μάνος 339
 Ελύτης, Οδυσσέας 26, 40, 210, 212, 218-219, 233, 235-236, 247, 255-256, 262, 268-270, 272, 278, 283-284, 287, 331, 340-343, 347, 354, 442, 444-447
 Εμπεϊρίκος, Ανδρέας 26, 210, 212-219, 238-240, 245, 255, 262, 272-279, 283-284, 322, 349, 422, 424, 426, 443, 445-446
 Ευριπίδης 264
 Εφταλιώτης, Αργύρης 103, 389, 420

 Ζαμπέλιος, Σπυρίδων 21, 96, 106
 Ζέη, Άλκη 359, 367
 Ζήρας, Αλέξης 346

 Ηλιόδωρος 84
 Ηράκλειτος 267-268
 Ηρόδοτος 360, 362
 Ησίοδος 125

 Θέμελης, Γιώργος 246, 249-250, 258, 267, 331
 Θεοδωράκης, Μίκης 236, 285-287, 338, 341
 Θεοτοκάς, Γιώργος 33, 149, 177-181, 190-194, 199, 203, 207, 210, 222, 230, 300, 303, 312, 320, 323, 361, 449
 Θεοτόκης, Κωνσταντίνος 98, 145-148, 161, 183
 Θεοτόκης, Νικηφόρος 55

 Ιορδανίδου, Μαρία 311
 Ιωάννου, Γιώργος 312, 344

 Καββαδίας, Νίκος 202-203, 210, 349
 Καβάφης, Κωνσταντίνος Π. 25, 29, 32, 41, 129-137, 152, 171-172, 178-179, 216, 240, 258, 262-264, 277, 281, 304, 312, 417-419, 423-424
 Καζαντζάκης, Νίκος 41, 146, 153, 161-167, 200, 229-231, 238, 257, 295, 307-309, 314-315, 395, 398, 420
 Κακναβάτος, Έκτωρ 259-260, 267, 354
 Κακριδής, Ιωάννης 166, 398-399, 410
 Κάλας/Καλαμάρης, Νικόλαος (Ράντος Νικήτας) 26, 209
 Κάλβος, Ανδρέας 31, 37, 39-40, 53, 59, 62-68, 75, 81, 172, 409
 Καλλιγιάς, Παύλος 90-93, 410
 Καμπάς, Νίκος 102, 103, 104
 Καμπούρογλου, Δημήτριος 102
 Καραγάτσης, Μ. 190, 193-194, 230, 294, 296-297, 312-315, 359
 Καραπάνου, Μαργαρίτα 355, 358
 Καρχαβίτσας, Ανδρέας 24, 103, 108-109, 115, 119, 137, 146, 183, 414, 422
 Καρούζος, Νίκος 259, 260-262, 267, 278, 331, 354
 Καρυωτάκης, Κώστας 25, 27, 33, 41, 101, 153, 168, 170-173, 177-178, 199-200, 202-208, 336, 419-420
 Κάσδαγλης, Νίκος 300, 307, 332, 355, 357
 Καστανάκης, Θράσος 150, 151-152
 Καταρτζής, Δημήτριος 373-374, 408, 431

- Καχτίσης, Νίκος 322-323
 Καψάλης, Διονύσης 348, 351-352
 Κεφάλας, Ηλίας 347
 Κεχαγιόγλου, Γιώργος 17-18
 Κοδρικάς, Παναγιώτης 377, 381, 390, 407-408, 412, 429
 Κονδυλάκης, Ιωάννης 109, 139, 145
 Κομεμένος, Νικόλαος 383-384, 393, 430
 Κόντογλου, Φώτης 150-151, 181, 223
 Κοντός, Γιάννης 334-336, 343, 350
 Κόντος, Κωνσταντίνος 384-385, 387, 394
 Κοραής, Αδαμάντιος 37, 58, 85-86, 95, 374-382, 384-385, 388, 390-391, 396, 400, 406-408, 429-432, 438
 Κορνάρος, Βιτσέντζος
 Ερωτόκριτος 54, 421
 Κοροπούλης, Γιώργος 351-352
 Κοτζιάς, Αλέξανδρος 300, 345, 355, 357, 360
 Κουμανταρέας, Μένης 313
 Κρανάκη, Μιμίκια 292-293
 Κριαράς, Εμμανουήλ 405, 408
 Κρυστάλλης, Κώστας 102
 Κωνσταντάς Γρηγόριος 408
- Λάγιος, Ηλίας 351
 Λαϊνά, Μαρία 348
 Λαπαθιώτης, Ναπολέων 169-171
 Λασκαράτος, Ανδρέας 81, 96
 Λειβαδίτης, Τάσος 250, 354
 Λουντέμης, Μενέλαος 149, 300
 Λυκούδης, Εμμανουήλ 139
 Λυμπεράκη, Μαργαρίτα 288, 301, 355-356, 358, 290, 292, 297, 301-302
- Μαβίλης, Λορέντζος 121, 154, 352-353
 Μαγκλής, Γιάννης 307
 Μακρεμβολίτης, Ευστάθιος 84
 Μακρυγιάννης 26-27, 96, 181, 413, 439-440
 Μάντζαρος, Νικόλαος 60
 Μανούσος, Αντώνιος 383
 Μάτεσης, Αντώνιος 97
- Μαρκοράς, Γεράσιμος 78
 Μαρτελάος, Αντώνιος 56, 58
 Μαρωνίτης, Δ. Ν. 332-333, 342-343
 Μαστοράκη, Τζένη 334-336, 343, 347-349, 426
 Μάτεσης, Αντώνιος 97-98
 Μητσάκης, Μιχαήλ 139
 Μίσσιος, Χρόνης 360-361, 426
 Μιστριώτης, Γ. 392, 398-399, 412
 Μορέας, Ζαν 35
 Μουντζάν-Μαρτελάου, Ελισάβετ 96
 Μουσελάς, Κώστας 367
 Μπακόλας, Νίκος 367
 Μπαμπινιώτης, Γεώργιος 404-405
 Μπεράτης, Γιάννης 196-197, 288, 297-300, 322-323, 440
 Μπερλής, Άρης 351-352
 Μυριβήλης, Στράτης 146, 181, 183-188, 219-220, 222-223, 227-229, 238, 290, 298-299, 422, 439-440
- Νερουλός, Ιάκωβος Ρίζος 16, 380, 438
 Ντόρρος, Θεόδωρος 209
- Ξανθούλης, Γιάννης 366
 Ξένος, Στέφανος 90
 Ξενοπούλος, Γρηγόριος 32, 98, 130, 140-142, 149, 190, 414, 421
 Ξεφλούδας, Στέλιος 195-197, 288, 322-323
- Όμηρος 21, 80, 162, 212, 235, 250, 270, 324, 360, 365, 414, 416
 Ουράνης, Κώστας 169
- Παλαιολόγος, Γρηγόριος 20, 25 88, 95, 410
 Παλαμάς, Κωστής 25, 32, 37, 39, 41, 71, 79, 102-104, 108, 120-131, 133, 136-137, 145, 152-154, 156, 158-159, 162-163, 165-173, 179, 201-202, 210, 217, 232, 257, 265, 271-272, 284-285, 337, 389, 416-417, 421, 443, 443, 445

- Πάλλης, Αλέξανδρος 389, 391, 420
 Παναγιωτάκης, Νίκος 19-20
 Παπαδιαμάντης, Αλέξανδρος 24, 29, 32, 90, 103, 108-109, 111-115, 137-139, 142-143, 151-154, 156, 158-159, 162-163, 165-173, 179, 190, 262, 359, 414-416, 418, 423
 Παπαδίτσας, Δ. Π. 247, 249-250, 259, 267
 Παπαρρηγόπουλος, Κωνσταντίνος 106
 Πατρίκιος, Τίτος 208, 354
 Παπατσώνης, Τ. Κ. 208-209, 214, 241, 243-245, 260
 Παράσχος, Αχιλλέας 32, 79, 304
 Παρορίτης, Κώστας 150
 Πεντζίκης, Νίκος-Γαβριήλ 195, 197-198, 222, 225, 227-228, 235, 236, 322-325, 366, 442, 445
 Πετσάλης-Διομήδης, Θανάσης 314
 Πικρός, Πέτρος 150
 Πίνδαρος 65
 Πιτζιπίος, Ιάκωβος 88-89
 Πλασκοβίτης, Σπύρος 316-317, 320-321, 333, 344
 Πλάτων 232
 Πλούταρχος 418
 Πολίτης, Κοσμάς 149, 190, 222, 225-226, 229-230, 311, 441-442
 Πολίτης, Λίνος 17, 20-22, 30
 Πολίτης, Νικόλαος 21, 74, 103, 106
 Πολυλάς, Ιάκωβος 74, 79-81, 389, 412
 Πορφύρας, Λάμπρος 121
 Πούλιος, Λευτέρης 333, 336-337, 339-340
 Πρεβελάκης, Παντελής 222-223, 225-227, 230, 309-311, 314-315
 Ραγκαβής, Αλέξανδρος Ρίζος 16, 25, 68, 70, 77, 80-81, 89, 90, 106, 109, 222, 408, 411-412
 Ράμφος, Κωνσταντίνος 90
 Ρήγας, Βελεστινλής (Φεραίος) 52, 54, 58
 Ρίτσος, Γιάννης 161, 202, 204-207, 210, 233, 235-236, 255, 262, 270, 279-284, 287, 340, 342-343, 347, 354, 447-448
 Ροϊδης, Εμμανουήλ 24, 40, 79, 81, 92-93, 96, 109, 151, 312, 368, 385-386, 389, 412-414
 Ρούφος, Ρόδης 300, 333
 Σαββόπουλος, Διονύσης 340
 Σαββίδης, Γ. Π. 19
 Σαμαράκης, Αντώνης 318-319, 344
 Σαραντάρης, Γιώργος 209, 442
 Σαχτούρης, Μίλτος 247-248, 250, 286, 354
 Σεφέρης, Γιώργος 25-27, 40, 71, 150, 192, 196, 202-204, 207, 209-215, 225, 233-235, 241, 243-246, 249-250, 254-256, 258, 262-265, 267, 270-271, 278, 281, 283-284, 287, 299, 303-304, 325-326, 331-333, 347, 349, 360, 365, 417, 430, 440, 442-443
 Σικελιανός, Άγγελος 41, 153-159, 161, 163-164, 167, 200-202, 208-209, 233-234, 237, 241, 265, 271-272, 360, 443, 445
 Σινόπουλος, Τάκης 246, 249-250, 257, 354, 360
 Σκαρίμπας, Γιάννης 196, 198
 Σκληρός, Γ. 394
 Σολωμός, Διονύσιος 20, 27, 31, 39, 53-57, 59-73, 75-81, 96, 98, 106, 154, 161, 235, 270, 284-285, 378-381, 383, 388-389, 393, 409, 413, 416, 421, 430-431
 Σούτσος, Αλέξανδρος 68, 81, 87
 Σούτσος, Παναγιώτης 68-69, 76-77, 81, 83, 87, 382, 410-411, 422
 Σοφοκλής 282
 Στεργιόπουλος, Κώστας 257, 354
 Στεριάδης, Βασίλης 336, 337
 Σωτηρίου, Διδώ 305-306, 311

- Τατσόπουλος, Πέτρος 366-367
 Ταχτσής, Κώστας 312-313, 344, 425, 436-437
 Τερζάκης, Άγγελος 190, 222, 294-296, 307, 309, 311, 313-314
 Τερτσέτης, Γεώργιος
 Τζιόβας, Δημήτρης 346, 350, 366
 Τριανταφυλλίδης, Μανόλης 395-396, 398, 400
 Τσίρκας, Στρατής 149, 302-304, 312, 316, 344, 359
 Τσιτσέλη, Καίη 332
 Τσοπανάκης, Α. 400-401
- Φακίνου, Ευγενία 360
 Φίλιππίδης, Δανιήλ 408
 Φιλύρας, Ρώμος 170
 Φραγκιάς, Ανδρέας 305, 344
 Φραγκόπουλος, Θ. Δ. 300
 Φωτεινός, Διονύσιος 55
- Χαβιαράς, Στρατής 35
 Χάκκας, Μάριος 161, 313
 Χατζή-Ασλάν, Δημήτριος 380
 Χατζής, Δημήτρης 149, 161, 300, 313
 Χατζηδημητρίου, Αντρέας 182
 Χατζιδάκις, Γεώργιος 389-390, 393-394
 Χατζιδάκις, Μάνος 285, 338
 Χατζόπουλος, Κωνσταντίνος 121, 143-145, 149, 171
 Χειμωνάς, Γιώργος 322-324
 Χορτάτσης, Γεώργιος 20
 Χουλιάρης, Νίκος 358
 Χρηστοδασίλης, Χρήστος 103
 Χρηστομάνος, Κωνσταντίνος 140
 Χριστόπουλος, Αθανάσιος 53, 377
- Ψελλός, Μιχαήλ 324
 Ψυχάρης, Ιωάννης 26-27, 100, 178, 386-393, 396, 400, 403, 414, 416, 420-421, 432-433

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΝΩΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ

- Arnold, Matthew 16
- Balzac, Honoré de 141, 195
- Baudelaire, Charles 171, 202, 207
- Beaumarchais, Pierre de 97
- Beckett, Samuel 198
- Bergson, Henri 162-164
- Borges, Jorge Luis 361, 364
- Breton, André 213, 215, 217
- Buñuel, Luis 273
- Byron George Gordon, Lord 36, 70, 93,
- Cassirer, Ernst 432, 434
- Claudél, Paul 208
- Coleridge, Samuel Taylor 39
- Collins, Wilkie 90
- Dali, Salvador 273
- Dante, Aligieri 80, 208, 266, 365, 371,
379-380
- Daudet, Alphonse 141
- Derrida, Jacques 446
- Dickens, Charles 92, 141
- Dieterich, Karl 389
- Dostoevsky, Fyodor 146, 191, 195
- Dujardin, Edouard 195
- Duncan, Isadora 156
- Durrell, Lawrence 304
- Eliot, T.S. 38, 156, 208, 211, 213-215,
235, 241, 249, 266, 365
- Eluard, Paul 213
- Faulkner, William 358
- Forster, E. M. 130
- Foscolo, Ugo 39, 56, 57, 83, 88
- Foucault, Michel 433
- Freud, Sigmund 213, 28
- Gide, André 195
- Ginsberg, Allen 33, 337, 340
- Goethe, J.W. von 83, 88
- Gray, Thomas 76
- Hamsun, Knut 195
- Herder, J.G. 58
- Hesseling, D.C. 16
- Hirschon, Renée 435-436
- Huet, Pierre Daniel 85, 87
- Ibsen, Henrik 165
- Jauss, Hans Robert 352
- Joyce, James 38, 195, 210-211, 325
- Kant, Emmanuel 39
- Keats, John 155
- Kierkegaard, Støren 442
- Krumbacher, Karl 389
- Kundera, Milan 361
- Lacan, Jacques 446
- Lamartine, Alphonse de 76
- Lorca, Federico Garcia 247
- Montesquieu, Charles Louis de Secondat,
Baron de 52
- Nietzsche, Friedrich 39, 122, 125-126,
162, 229
- Poe, E.A. 90

Pound, Ezra *250, 337*
Pynchon, Thomas *361*

Rilke, Rainer Maria *195, 257*
Rousseau, Jean-Jacques *52, 372*
Rushdie, Salman *361*

Schiller, Friedrich *39, 72, 97*
Scott, Walter *82, 90*
Shakespeare, William *80*
Shelley, P.B. *39*

Taine, Hippolyte *16*
Thumb, A. *389*

Ungaretti, Giuseppe *209*

Valléry, Paul *203*

Verne, Jules *276*

Vitti, Mario *17, 22, 30*

Voltaire, François Marie Arouet de *52, 88*

Whitman, Walt *337*

Wilson, Samuel Sheridan *88*

Woolf, Virginia *348*

Wordsworth, William *39, 64*

Zola, Émile *102, 104, 117, 119, 141, 195,*
296

Zweig, Stefan *195*

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ RODERICK BEATON ΕΙΣΑΓΩ
ΓΗ ΣΤΗ ΝΕΟΤΕΡΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ
ΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΤΗΘΗΚΕ ΚΑΙ ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΘΗΚΕ
ΑΠΟ ΤΗ ΜΙΝΑ ΘΩΜΑΪΔΗ. ΤΗ ΔΙΟΡΘΩΣΗ ΕΚΑΝΕ
Η ΜΑΡΙΑ ΙΩΑΝΝΟΥ. ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΑΠΟ ΤΟΝ ΑΓΓΕ
ΛΟ ΕΛΕΥΘΕΡΟ ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΔΕΤΗΘΗΚΕ ΑΠΟ ΤΟΝ
Θ. ΗΛΙΟΠΟΥΛΟ ΚΑΙ Π. ΡΟΔΟΠΟΥΛΟ ΣΕ ΔΥΟ ΧΙ
ΛΙΑΔΕΣ ΑΝΤΙΤΥΠΑ ΓΙΑ ΛΟΓΑΡΙΑΣΜΟ ΤΩΝ ΕΚ
ΔΟΣΕΩΝ ΝΕΦΕΛΗ, ΑΣΚΛΗΠΙΟΥ 6, ΑΘΗΝΑ 106 80,
ΤΗΛ. 3607744 - FAX 3623093



Ο RODERICK BEATON είναι καθηγητής στην έδρα Κοραή, Σύγχρονης Ελληνικής και Βυζαντινής Ιστορίας, Γλώσσας και Λογοτεχνίας, στο King's College του Πανεπιστημίου του Λονδίνου. Έχει ασχοληθεί με το δημοτικό τραγούδι [*Folk Poetry of Modern Greece* (Cambridge University Press, 1980)], με την ερωτική μυθιστορία του ελληνικού μεσαιώνα [*The Medieval Greek Romance* (Cambridge University Press, 1989)] και το ποιητικό έργο του Γιώργου Σεφέρη [*George Seferis*, (Bristol Classical Press, 1991)] του οποίου επίσης ετοιμάζει τη βιογραφία. Πρόσφατα εξέδωσε το πρώτο του μυθιστόρημα με τίτλο *Arjadne's Children*.

Η ΠΡΩΤΗ ΠΛΗΡΗΣ ΜΕΛΕΤΗ της νεότερης ελληνικής λογοτεχνίας από το 1821 ως τις μέρες μας. Το βιβλίο επιχειρεί να φωτίσει τις περιπτώσεις των συγγραφέων και των έργων που κέρδισαν την αποδοχή κριτικών και κοινού και να αναδείξει τις σχέσεις που συνδέουν τα έργα, τόσο μεταξύ τους, όσο και με την ιστορική πραγματικότητα, μέσα στην οποία δημιουργήθηκαν.

Από την ανταπόκριση στον ευρωπαϊκό ρομαντισμό, που όρισε την ελληνική λογοτεχνία κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα και κορυφώθηκε στο έργο του Παλαμά και του Καβάφη τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα μας, ως τα ρεύματα που δημιουργήθηκαν από την επιρροή του μοντερνισμού μεταξύ 1920 και 1945 και από την μεταπολεμική αντίδραση στη γενιά του 30, ως τις τελευταίες δεκαετίες ενός όλο και πιο διευρυσμένου πειραματισμού, το έργο εξετάζει με συνέπεια και σοβαρότητα την εξέλιξη της ελληνικής ποίησης και πεζογραφίας. Ωστόσο, μεγαλύτερη έμφαση δίνεται στη σύγχρονη παραγωγή, την οποία ο συγγραφέας θεωρεί μια από τις πιο δημιουργικές και γόνιμες στην ιστορία της λογοτεχνίας μας.

Η ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗ ΝΕΟΤΕΡΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ αποτελεί ένα σημαντικό και απαραίτητο βοήθημα, τόσο για τον ειδικό, όσο και για τον μέσο αναγνώστη που επιθυμεί να διαμορφώσει μια πλήρη και ζωντανή εικόνα της λογοτεχνίας του τόπου του.

